

Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)

Redakcja naukowa
Małgorzata Hendrykowska



WYDAWNICTWO NAUKOWE UAM

**Historia polskiego
filmu dokumentalnego
(1945–2014)**

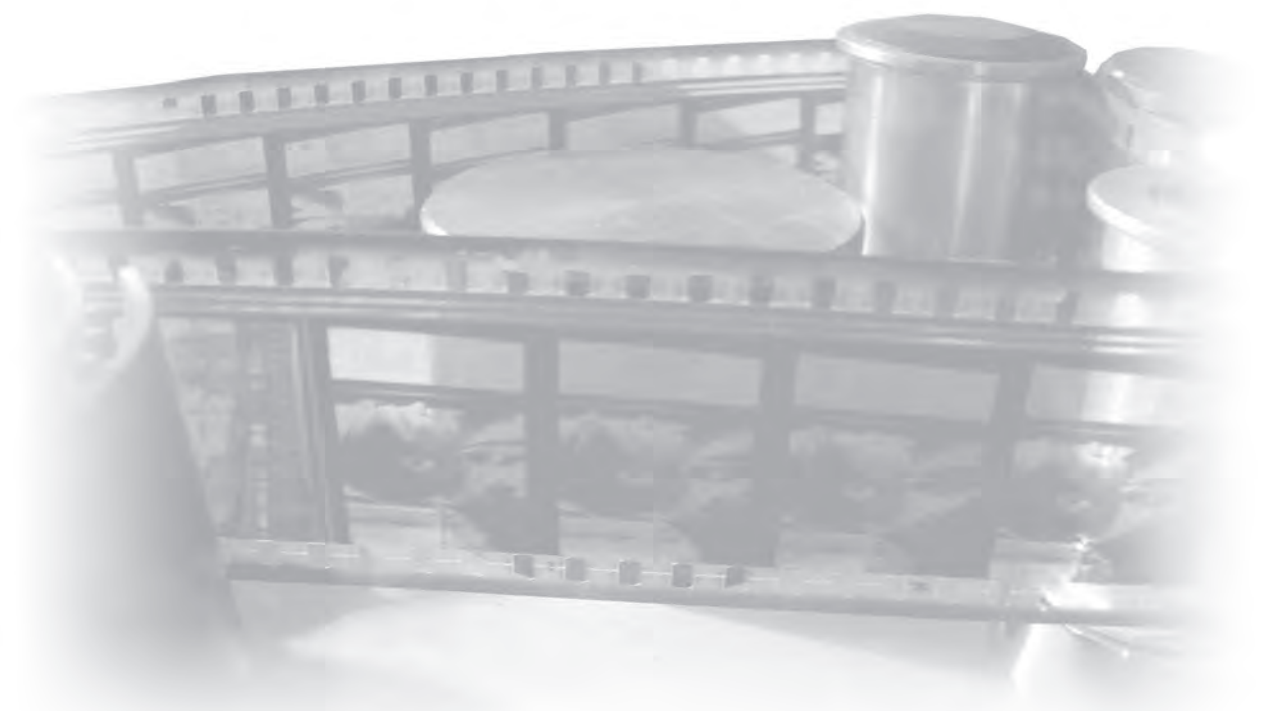
UNIwersYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
SERIA FILMOZNAWCZA NR 14



POZNAŃ 2018

Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)

Redakcja naukowa
Małgorzata Hendrykowska



ABSTRACT. Hendrykowska Małgorzata (ed.), *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)* [History of Polish Documentary Films (1945–2014)]. Poznań 2015. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu [Adam Mickiewicz University Press]. Seria Filmoznawcza nr 14. Pp. 776, Figs. 223. Texts in Polish with summaries in English.

This is the first historical study on the history of Polish films that presents all of the achievements of Polish documentary cinema from 1945 to 2014, i.e. from the first post-war experiments in documentary filmmaking, the socialist realist ideological offensive and the beginning of the Khrushchev Thaw to the modern digital revolution. The authors present an overview of the most important phenomena and trends of each decade by using a wealth of literature on the subject. Their intention was to show, in a chronological order, the impressive achievements of Polish documentary cinema not only in aesthetic terms but also in the context of politics and through the prism of social and cultural changes, which were often portrayed in documentary films in the most comprehensive and interesting manner. Many of the chapters of this book present the outstanding personalities who co-created Polish documentary film art. The authors also show how Polish documentary film language evolved, i.e. how it was influenced by television (until a certain point in time), which was the main recipient of documentaries, and what the consequences of combining documentary elements with dramatic narrative techniques, i.e. fictional stories, were as well as what impact the digital revolution had on documentary film language. The volume closes with reflections on the Polish School of Documentary Cinema, which is marked by an authorial character of narration and a tendency toward creating a metaphorical picture of the world as well as toward formal inquiry, and on young documentary filmmakers' attitude to tradition, especially with regard to the need for combining this kind of artistic activity with modern market requirements.

Małgorzata Hendrykowska, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej, Katedra Filmu, Telewizji i Nowych Mediów, ul. Aleksandra Fredry 10, 61-701 Poznań, Poland

Recenzent: prof. dr hab. Tadeusz Szczepański

Publikacja sfinansowana przez Narodowe Centrum Nauki
(grant nr NCN2011/01/B/HS2/01298)

© Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,
Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015

Fotografie

Biblioteka Narodowa

Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu

Filmoteka Narodowa

Katedra Filmu, Telewizji i Nowych Mediów UAM

zbiory prywatne

Przekład streszczeń na język angielski: Anna Mojska

Projekt okładki i stron tytułowych: Ewa Wąsowska

Fotografia na okładce: Mikołaj Jazdon

ISBN 978-83-232-2806-6

ISSN 1642-8595

SPIS TREŚCI

.....

Wstęp (Małgorzata Hendrykowska) / 9

MAREK HENDRYKOWSKI

Dokument po wojnie. Lata 1945–1955 / 15

- Wprowadzenie** / 15 • **Uwagi ogólne** / 24 • **Czasy i ludzie** / 36 • Jerzy Bossak / 36
• Stanisław Rodowicz / 38 • Tadeusz Makarczyński / 39 • Wojciech Jerzy Has / 42
• Andrzej Munk / 44 • Jarosław Brzozowski / 49 • Natalia Brzozowska / 52
• **Konfiguracja gatunków** / 55 • **Kino służące złej sprawie** / 59 • **Lata powojenne 1944–1948** / 62 • **Polski dokument filmowy doby socrealizmu** / 66 • **Początki Odwilży 1954–1955** / 73 • **Filmy dokumentalne lat 1945–1955. Wybór** / 77
• Bibliografia / 83 • Polish documentary films 1944–1955. Summary / 84

ANDRZEJ SZPULAK

Czas przeobrażeń 1956–1960 / 87

- Wprowadzenie** / 87 • **„Czarna seria” polskiego dokumentu** / 91 • **Dokument poza serią** / 123 • Socjologiczna obserwacja / 123 • Felieton i satyra / 131
• Dokument ze znamionami poetyckości / 135 • Dokument oświatowy / 145
• Bibliografia / 147 • The time of change 1956–1960. Summary / 148

WOJCIECH OTTO

Obserwacje życia i peregrynacje historii / 149

- Wprowadzenie** / 149 • **Kino i „szkoła Karabasza”** / 152 • **Tradycje i transformacje** / 169 • Na placu budowy / 169 • Wsie, miasta, miasteczka / 172 • W tonie interwencji / 178 • Sport, ekologia, turystyka / 184 • **Powtórka z historii** / 187
• Nobilitacja tematu / 187 • Obrazy faszyzmu / 190 • Barwy walki / 196 • Zgubne idee / 202 • Próby syntezy / 205 • **Dokument oświatowy** / 210 • Bibliografia / 220
• Observations about life and peregrinations of history. Summary / 224

MIKOŁAJ JAZDON I PIOTR PŁAWUSZEWSKI

Polski film dokumentalny lat siedemdziesiątych. Nic o nas bez nas / 227

- Na przełomie dekad** / 227 • Krzywe zwierciadło *à la* Marek Piwowski / 235
• Grzegorz Królikiewicz – spojrzenie „na wylot” / 243 • **„Nowa zmiana” – dokumentaliści ’71** / 249 • Ludzie na rozdrożach – portrety zbiorowe / 256
• Arcydzieło kina „nowej zmiany” – *Szkoła podstawowa* Tomasza Zygadły / 262
• W poszukiwaniu nowego stylu / 265 • Krzysztofa Kieślowskiego świat przedstawiony PRL / 272 • **Życiorysy na miarę epoki realnego socjalizmu** / 278

- Kino Karabasza / 279 • Prowincja sportretowana / 281 • Listy gończe / 285
- Listy pochwalne / 288 • Listy z przeszłości / 291 • Marcel Łoziński – świat „widziany z dołu” / 296 • Wojciech Wiszniewski – mistrz dokumentu kreacyjnego / 310 • Barański, Dziworski, Koterski i Szulkin – o dokumencie kreacyjnym ciąg dalszy / 322 • Dokument oświatowy / 342 • **Zakończenie** / 354 • Bibliografia (wybór) / 356 • Documentaries of the 1970s: Nothing about us without us. Summary / 359

JADWIGA HUČKOVÁ

Opowieści naocznego świadka. Kino pomiędzy wiosnami Solidarności / 361

- W stronę communio** / 361 • „O tych dniach pełnych nadziei” / 370 • **Pierwsze sto dni i dni następne** / 378 • „Część Radosna” chłopskiego losu / 381
- Dokument przed grudniem 1981 / 385 • Początki kina niezależnego – 1981 / 388
 - **Po pierwszym szoku** / 392 • Ścieżka oficjalna / 392 • Rzeka (jeszcze) podziemna / 395 • Świadectwo czasu / 397 • Polska według młodych / 400
 - ...muzyka, poza nią nie mamy właściwie nic / 405 • **W stronę groteski – bohater negatywny** / 406 • Człowiek przyszłości / 411 • Bohater pozytywny – wariant ofiary systemu / 412 • „Bohater metaforyczny” / 413 • Wizjonerzy / 414
 - **Ucieczka (?) w świat sztuki – WFO w Łodzi** / 416 • **Rok 1984** / 420
 - **Dokument w obronie wartości** / 432 • **Klasyki** / 437 • „Czarna farba bez kroplomierza” / 441 • **Dokument telewizyjny w drugiej połowie lat osiemdziesiątych** / 446 • **Druga wiosna Solidarności** / 451 • „Białe plamy... i co dalej?” / 460 • **Alternatywa? Jaka?** / 462 • Bibliografia / 465 • Tales of an eyewitness: Cinema between “Solidarity” springs. Summary / 468

MIROSLAW PRZYLIPIAK

Dokument polski lat dziewięćdziesiątych / 471

- Wstęp** / 471 • **Historia** / 475 • Historia PRL / 475 • Stosunki z ZSRR / 486
- Druga wojna światowa / 489 • Historia bliższa i dawniejsza / 500 • Dokumenty historyczne – podsumowanie / 502 • **Filmy współczesne** / 505 • Dokument polityczny / 505 • Zmiana relacji ze Wschodem / 520 • Społeczne skutki polityki / 521 • Panoramy i syntezy / 529 • Zagranica / 536 • Filmy religijne / 542
 - Refleksja egzystencjalna / 547 • **Nowe formy** / 551 • Dokument refleksyjny / 551 • Dokument osobisty / 560 • Mock-dokument / 563 • **Inne** / 566
 - **Podsumowanie** / 569 • Bibliografia / 569 • Polish documentaries of the 1990s. Summary / 571

KATARZYNA MĄKA-MALATYŃSKA, KRZYSZTOF KOZŁOWSKI, JUSTYNA CZAJA,
ANNA ŚLIWIŃSKA

Polski film dokumentalny po roku 2000 / 573

- Przełom cyfrowy w polskim filmie dokumentalnym** / 573 • Ślady przełomu (Katarzyna Mąka-Malatyńska, Krzysztof Kozłowski) / 573 • Polski wariant *docu-soap* (Katarzyna Mąka-Malatyńska) / 590 • Dokumentalny autobiografizm (Katarzyna Mąka-Malatyńska) / 599 • **Dokument historyczny** / 607 • „Historia

oglądana spod spodu" (Justyna Czaja, Katarzyna Mąka-Malatyńska) / 607
• Powstanie warszawskie (Justyna Czaja) / 614 • Holocaust (Katarzyna Mąka-Malatyńska) / 619 • PRL (Justyna Czaja) / 624 • Poszukiwania formalne (Justyna Czaja) / 634 • **Dokumentalne obrazy kraju i świata** / 643 • Przemiany obyczajowe (Anna Śliwińska) / 643 • Sprawy bieżące (Anna Śliwińska) / 658 • Emigracja stara i nowa (Anna Śliwińska) / 661 • Podróże (Anna Śliwińska, Katarzyna Mąka-Malatyńska) / 665 • Sąsiedzi (Krzysztof Kozłowski) / 671 • **„Polska szkoła dokumentu” – żywa tradycja polskiego kina** (Katarzyna Mąka-Malatyńska) / 677 • Czym jest „polska szkoła dokumentu”? / 677 • Nowe filmy mistrzów / 682 • Ciągłość tradycji polskiego dokumentu / 684 • Bibliografia (wybór) / 691 • Polish documentary films after 2000. Summary / 698

MAREK HENDRYKOWSKI

Polska Kronika Filmowa / 701

Bibliografia / 723 • The Polish Film Chronicle. Summary / 724

Indeks filmów / 727

Indeks nazwisk / 751

W polskim piśmiennictwie historycznofilmowym nie było dotąd publikacji, która przedstawiałaby całość dorobku polskiego filmu dokumentalnego od roku 1945. Dokument funkcjonował zawsze na obrzeżach głównego nurtu, jakim w powszechnym odczuciu jest kino fikcji. A przecież to właśnie dokument stanowił – i nadal stanowi – o wielkiej sile polskiej kinematografii. To właśnie film dokumentalny z połowy lat pięćdziesiątych stał się inspiracją dla wielu filmów „szkoły polskiej”. To filmy dokumentalne z przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych i te zatrzymywane na półkach w latach siedemdziesiątych przynosiły najbardziej bezkompromisowy obraz wynaturzenia polskiego życia politycznego i społecznego, mechanizmów manipulacji, pokazując rzeczywistą prawdę o czasach, w których powstawały. To dokumenty nakręcone po roku 1989 podjęły wiele tematów wcześniej marginalizowanych, odsłoniły przed widzami prawdę o wielu, skrywanych przed opinią publiczną, indywidualnych dramatach ludzkich i dramatach społecznych, tuszowanych i zagłuszanych przez oficjalną propagandę minionego czasu. Więcej, film dokumentalny ostatnich dwu dekad, dzięki dostępowi do archiwów i potrzebie rewindykacji historii oraz „wypełnienia białych plam”, zwraca się coraz częściej w stronę przeszłości.

Intencją naszego zespołu było (w połączeniu z *Historią polskiego filmu dokumentalnego* obejmującą lata 1896–1944) stworzenie syntetycznego obrazu blisko stu dwudziestu lat historii polskiego dokumentu filmowego, który na przestrzeni dekad zmieniał się, ewoluował, spełniał różne oczekiwania, wyznaczano mu odmienne cele, rozumiano nieco inaczej. Każda próba stworzenia monolitycznej definicji filmu dokumentalnego, stosowanej zarówno w odniesieniu do lat czterdziestych, jak i dziewięćdziesiątych, skazana jest na niepowodzenie. Trudno znaleźć wspólny mianownik wobec zmian wewnątrz samego rodzaju dokumentalnego. Dokumentaliści, którzy realizowali filmy w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, nie przewidywali, że w połowie lat siedemdziesiątych granica pomiędzy filmem dokumentalnym a fabularnym coraz częściej będzie się zacierać, zmieni się tryb rozpowszechniania i eksploatacji rodzimego filmu faktów, wkrótce dokument zniknie z ekranów kinowych, głównym producentem i odbiorcą stanie się telewizja, a w dalszej przyszłości pojawi się rewolucja cyfrowa.

Rodzaj dokumentalny oferuje dziś taką skalę możliwości, że powszechnie krytykowana za zbytnią pojemność, pochodząca z lat dwudziestych definicja

Johna Griersona, określająca film dokumentalny jako „twórczą interpretację rzeczywistości”, bardziej niż kiedykolwiek dotąd wydaje się na miejscu. Na potrzeby naszego opracowania przyjęliśmy jednak powszechnie stosowaną definicję z roku 1948, sformułowaną przez World Union of Documentary, wedle której przez film dokumentalny należy rozumieć „wszelkie metody rejestrowania na taśmie filmowej rozmaitych aspektów rzeczywistości interpretowanych bądź jako faktycznie sfilmowane, bądź też jako jej wiarygodna i usprawiedliwiona rekonstrukcja”.

Choć w polskim piśmiennictwie historycznofilmowym znajdziemy publikacje książkowe o charakterze teoretycznym, m.in. Mirosława Przyłipiaka *Poetyka filmu dokumentalnego* (2000, 2004), nikt dotąd nie zdecydował się na całościowe ujęcie przedstawiające historię polskiego filmu dokumentalnego. Jednocześnie w ostatnich dwu dekadach powstało wiele publikacji monograficznych szczegółowo analizujących dorobek polskich dokumentalistów lub konkretne zjawiska. Należą do nich monografie: Mikołaja Jazdona *Dokumenty Krzysztofa Kieślowskiego* (2002) i tego samego autora *Kino dokumentalne Kazimierza Karasza* (2009), Marka Hendrykowskiego *Marcel Łoziński* (2008) oraz dwie publikacje zbiorowe: *Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989* (2005) pod red. Małgorzaty Hendrykowskiej i *Wojciech Wiszniewski* (2006) pod red. Marka Hendrykowskiego. Warto też przypomnieć monograficzny numer „Kwartalnika Filmowego” (nr 23, jesień 1998) w całości poświęcony refleksji nad (nie tylko polskim) filmem dokumentalnym oraz książkę Marka Cieślińskiego *Piękniej niż w życiu. Polska Kronika Filmowa 1944–1994* (2006). Tak więc od pewnego czasu temat syntezy dziejów polskiego dokumentu dosłownie „wisiał w powietrzu”.

Coraz łatwiejszy dostęp do źródeł zarówno filmowych (także zagranicznych), jak i piśmienniczych pozwolił uzupełnić i zweryfikować wiele sądów na temat polskiego filmu dokumentalnego. *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)* przywołuje liczne tytuły filmów i nazwiska twórców, których nie znajdziemy na kartach sześciotomowej *Historii filmu polskiego (1966–1994)*, doprowadzonej do roku 1972. Dotyczy to zwłaszcza okresu 1945–1955, ale nie tylko.

Zdecydowaliśmy się przedstawić historię polskiego powojennego filmu dokumentalnego w układzie chronologicznym, dzieląc ją, w większości przypadków, umownie na dekady z pełną świadomością, że każda periodyzacja jest zawsze kwestią najbardziej dyskusyjną i sporną. Jak każdy podział również i ten jest sprawą umowną, choć w przypadku polskiej historii powojennej granice dekad często pokrywały się z istotnymi przemianami politycznymi i społecznymi. Uważny Czytelnik łatwo dostrzeże, że autorzy nie trzymają się sztywno ram dekad, nawiązując często w tekstach zarówno do wydarzeń je poprzedzających, jak i filmów późniejszych.

Intencją naszą było pokazanie bogatych dokonań polskiego filmu dokumentalnego nie tylko w kategoriach estetycznych, ale także, a może przede wszystkim, w kontekstach politycznych, przemian społecznych i kulturowych, które właśnie w dokumencie znajdowały często najpełniejsze i najciekawsze odbicie. Działo się tak m.in. dlatego, że przed rokiem 1989 w centrum zainteresowania peerelowskiej cenzury znajdował się zawsze przede wszystkim film fabularny przeznaczony dla szerokiego, masowego odbiorcy. Z drugiej strony, w polskiej rzeczywistości aspekt artystyczno-estetyczny był bardzo silnie związany z bieżącą problematyką społeczno-polityczną.

Prezentując historię filmu dokumentalnego w porządku chronologicznym, staraliśmy się także pokazać ewolucję języka dokumentu. W jaki sposób wpłynęła na ten przekaz telewizja jako główny odbiorca filmów dokumentalnych; jakie były konsekwencje łączenia dokumentu z inscenizacją, fabułą; w jaki sposób na filmową wypowiedź dokumentalną wpłynęła „rewolucja cyfrowa”.

Tom otwiera tekst Marka Hendrykowskiego prezentujący syntetyczny obraz jedenastu pierwszych lat dokumentu polskiego po wojnie. Obraz zaskakująco zróżnicowany i bardzo dynamiczny, obejmujący zarówno pierwsze powojenne doświadczenia dokumentalne, socrealistyczną ofensywę ideologiczną, jak i początek politycznej Odwilży, przypadającej na lata 1954–1955. To także czas pierwszych powojennych międzynarodowych sukcesów polskiego dokumentu i jego obecności w świecie. W rozdziale tym znalazły się portrety siedmiu wybitnych osobowości współtworzących sztukę polskiego dokumentu tamtego okresu: Jerzego Bossaka, Jarosława Brzozowskiego, Tadeusza Makarczyńskiego, Stanisława Rodowicza, Andrzeja Munka, Wojciecha Jerzego Hasa i Natalii Brzozowskiej.

Euforii popaździernikowej, w kinematografii polskiej zakończonej uchwałą Sekretariatu KC PZPR z roku 1960, poświęcił tekst zatytułowany *Czas przeobrażeń 1956–1960* Andrzej Szpulak. Autor prowadzi czytelnika przez konteksty polityczne, społeczne, kulturowe, w jakich narodziło się pierwszorzędnie ważne dla polskiego kina zjawisko „czarnej serii” polskiego dokumentu. Pokazuje wagę artystyczną i społeczną najbardziej znaczących filmów, przyjętą metodę twórczą, wewnętrzne zróżnicowanie nurtu oraz jego miejsce w ówczesnej polskiej rzeczywistości społeczno-politycznej i w kulturze filmowej. Przypominając także filmy spoza „serii”, przywołuje przykłady wspańiałych socjologicznych obserwacji filmowych z tego okresu. Grono twórczych indywidualności reżyserskich i operatorskich, które realizowało w tym okresie pierwsze filmy i znacząco wpłynęło na obraz polskiego kina w następnych dekadach, wykreowało różne sposoby mówienia o rzeczywistości: od maksymalnej prostoty wypowiedzi do dokumentów z inscenizacją i fabułą.

O filmach z lat sześćdziesiątych pisze Wojciech Otto, prezentując kino dokumentalne rozpięte w swych poszukiwaniach pomiędzy dwiema skraj-

nościami. Z jednej strony naznaczone oryginalną obserwacją socjologiczno-psychologiczną, z drugiej – uwikłane w aktualną politykę i propagandę.

Kino dokumentalne lat siedemdziesiątych w kontekście wydarzeń politycznych i społecznych, których korzenie sięgają końca poprzedniej dekady, opisują Mikołaj Jazdon i Piotr Pławuszcwski. Punktem wyjścia tego opisu jest słynny „bunt dokumentalistów”, domagających się w filmach prawdziwego opisu rzeczywistości społecznej w miejsce fasadowego zapisu życia, niezgodnego z rzeczywistym ludzkim doświadczeniem. Konflikt między oficjalną a prywatną sferą życia stanie się jednym z zasadniczych tematów nowego dokumentu. Młodzi filmowcy „nowej zmiany” podjęli tematy „zwyčajne”, opisywali miejsca codzienne, z pozoru normalne, które były w zasięgu ręki, ale które odsłaniały „proces chorobowy” toczący polskie życie społeczne w rozmaitych jego przejawach i aspektach. Młodzi filmowcy podjęli się misji ukazania prawdy o peerelowskiej Polsce – w ramach istniejących możliwości. W zakresie języka istotnym elementem dokumentalnego utworu filmowego stała się wypowiedź wprost do kamery. Główni bohaterowie tego rozdziału to: Krzysztof Kieślowski, Marcel Łoziński, Wojciech Wiszniewski, a wraz z nimi inni twórcy dokumentu artystycznego: Andrzej Barański, Bogdan Dziworski, Marek Koterski i Piotr Szulkin. Jedno z ważnych osiągnięć kina dokumentalnego drugiej połowy lat siedemdziesiątych, jakim był przywołany nurt artystyczny, zmieniło klasyczne rozumienie dokumentalizmu. Autorzy pokazują, jak w twórczości wielu reżyserów – współpracujących zarówno z Wytwórnią Filmów Dokumentalnych, jak i z Wytwórnią Filmów Oświatowych – przenikają się tendencje dokumentalne i oświatowe, artystyczne i eksperymentalne.

Polityka zdominowała także życie społeczne Polski lat osiemdziesiątych i w zasadniczy sposób wpłynęła na charakter polskiego dokumentu filmowego. To w ciągu tej dekady doszło do kilku zwrotów historycznych (1980, 1981, 1989). Pisze o tym Jadwiga Hučková w tekście *Opowieści naocznego świadka. Kino pomiędzy wiosnami Solidarności*. Rozpoczyna ten okres cała grupa filmów będących „zapisem chwili”, jednocześnie dokumentujących proces formowania się ideologii Solidarności jako ruchu społecznego; kino dokumentalne rejestrowało i utrwalało nowe oblicze życia społecznego. Ofensywa cynicznej propagandy ówczesnych władz i „przeciwuderzenia”, filmowe portrety autorytetów moralnych i artystycznych, filmy, które autorka nazywa „dokumentami w obronie wartości” – to także obraz kina lat osiemdziesiątych. Oprócz filmów Marcela Łozińskiego, z jego słynnymi *Ćwiczeniami warsztatowymi*, szczególnie miejsce zajmuje w nim twórczość związanego z telewizją Andrzeja Fidyka, autora *Defilady*. Pod koniec dekady powraca do filmu bohater zbiorowy, pojawiają się pierwsze filmy wypełniające białe plamy w historii, będące jedną z licznych zapowiedzi upadku systemu; wyraźna staje się też potrzeba nowej formuły dokumentu wobec zmieniającej się rzeczywistości.

Mirosław Przyłipiak opisuje przełomowe lata dziewięćdziesiąte, gdy wraz z upadkiem komunizmu i zmianami w całym życiu polityczno-społecznym zmianie ulegają też warunki produkcji, dystrybucji, finansowania filmów dokumentalnych. Pojawiają się nowe technologie; popularne wideo i telewizja satelitarna wykluczyły ścisłą kontrolę państwa nad informacją audiowizualną. Przestaje istnieć cenzura. Rewolucyjne zmiany w technologii filmowej, m.in. coraz szerzej dostępne kamery elektroniczne, montaż komputerowy – rewolucjonizują pracę dokumentalistów. Monopolistyczną pozycję w produkcji i dystrybucji filmów dokumentalnych zdobywa telewizja publiczna, która narzuca dokumentalistom określony format telewizyjny i charakter dokumentów. W tym kontekście film dokumentalny przeistacza się w gatunek telewizyjny. Proces ten wywiera znaczący wpływ na formę filmów dokumentalnych, bo – jak konstatuje autor – wymogi oglądalności nie sprzyjają językowi metafory, subtelnym analizom socjologicznym czy dokumentom kreacyjnym.

W sferze tematyki znamienym znakiem czasu okazują się filmy historyczne powstające z potrzeby odkłamywania historii, poświęcone przywracaniu pamięci zbiorowej zdarzeń i ludzi skazanych w poprzednim systemie na zapomnienie. Dokumentaliści rejestrują także społeczne i obyczajowe konsekwencje zmiany systemu politycznego i ekonomicznego, dokumentują bieżące życie polityczne i jego wpływ na życie i postawy jednostki. Pod koniec dekady lat dziewięćdziesiątych gatunkiem nadal popularnym pozostaje portret filmowy. Powstaje coraz więcej filmów o tematyce egzystencjalnej, poruszających m.in. zagadnienia szeroko rozumianej niepełnosprawności. Pojawiają się także nowe, nieznane na polskim gruncie, odmiany filmu dokumentalnego: dokument refleksywny, osobisty i mock-dokument.

Po roku 2000 intensyfikacji ulegają zjawiska, które można dostrzec już w latach dziewięćdziesiątych. Dzieje się tak za sprawą rewolucji cyfrowej, która w sposób zasadniczy zmienia charakter polskiego dokumentu, o czym piszą Katarzyna Mąka-Malatyńska i Krzysztof Kozłowski. Zadecydowało o tym m.in. pojawienie się lekkich zminiaturyzowanych kamer cyfrowych (medium dyskretnego, pozwalającego rejestrować intymność, emocje), szeroki dostęp do Internetu, pojawienie się kanałów tematycznych w telewizji, zmiana formatu filmów, które zmieniły zarówno sytuację produkcyjną, jak i dystrybucyjną współczesnego kina dokumentalnego. Połączenie form telewizyjnych z filmem dokumentalnym zaowocowało nowym gatunkiem *docu-soap*, określanym w Polsce najczęściej mianem telenoweli dokumentalnej, zjawisko to szczegółowo analizuje Katarzyna Mąka-Malatyńska. Nadal istotne miejsce w tematyce dokumentów zajmuje dokument historyczny, kontynuując problematykę obecną w latach dziewięćdziesiątych, ale nie tylko. Dokumenty nakręcone po roku 2000 sięgają także po tematy mniej znane, często uderzające w narodowe mity i stereotypy, o czym piszą Justyna Czaja i Katarzyna Mąka-Malatyńska. Anna Sliwińska z kolei pisze o dokumentalnej obserwacji przemian polskiej

obyczajowości i „spraw bieżących” oraz o zarejestrowanym nowym obliczu polskiej emigracji.

Rozważania o polskim dokumencie kończy refleksja Katarzyny Mąki-Malatyńskiej nad polską szkołą dokumentu, której wyznacznikiem jest autorski charakter filmów, skłonność dokumentalistów do metaforyzacji świata i do poszukiwań formalnych. Autorka szuka odpowiedzi na pytanie o stosunek młodego pokolenia dokumentalistów do tradycji, zwłaszcza w obliczu konieczności łączenia twórczości tego rodzaju z wymogami współczesnego rynku.

Tom *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)* zamyka tekst Marka Hendrykowskiego poświęcony Polskiej Kronice Filmowej.

W obrębie każdej dekady, wykorzystując szeroką literaturę przedmiotu, staraliśmy się przedstawić panoramę najważniejszych dla niej zjawisk i tendencji. Jednocześnie, co chciałabym podkreślić, poszczególne rozdziały prezentują autorski punkt widzenia na opisane zjawiska. Stąd też punkt ciężkości wagi poruszanych zagadnień, wybór filmów wybranych do głębszej analizy w danej dekadzie, przy pominięciu innych tytułów, niejednokrotnie znacząco odbiega od wcześniejszych ujęć i dotychczasowych interpretacji. Każdy z autorów przygotował też własną propozycję bibliografii, przywołując niekiedy również starsze publikacje, istotne – z autorskiego punktu widzenia – dla kontekstu całości. W trakcie prac nad książką zrezygnowaliśmy z ambitnego planu stworzenia kompletnej filmografii filmów dokumentalnych 1945–2014 (z wyjątkiem nigdy wcześniej nie opracowanego rejestru filmograficznego polskiego dokumentu lat 1945–1955), uznając, że po pierwsze – wymagałoby to wydania osobnego, wielusetstronicowego tomu, po drugie – możliwość zdobycia większości informacji daje dziś Internet.

Oddajemy Czytelnikom obszerny tom *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, w którym staraliśmy się pokazać, jak zmieniała się świadomość estetyczna filmu dokumentalnego, jego związki z polityką, ideologią, ekonomią, technologią przekazu i obiegami rozpowszechniania. *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)* jest pierwszym tak obszernym opracowaniem, które – mamy nadzieję – stanie się istotną pomocą dydaktyczną, ale też stworzy podstawy i punkt wyjścia dla następnych, bardziej ukierunkowanych i szczegółowych opracowań historycznych.

Małgorzata Hendrykowska

DOKUMENT PO WOJNIE. LATA 1945–1955

WPROWADZENIE

Polski film dokumentalny okresu powojennego stanowi wciąż nie do końca rozpoznane terytorium badawcze, które historykom kina nadal dostarcza cennego i ciekawego materiału do eksploracji, a wraz z nim – wielu intrygujących impulsów. Kwestią o podstawowym znaczeniu jest dzisiaj głęboka rewizja dotychczasowych poglądów na jego temat. Wiąże się ona nie tylko z nieustannym poszerzaniem (mało znanej i wąskiej do niedawna) bazy źródłowej, do której współczesny badacz ma już dostęp, lecz także z zasadniczymi różnicami w zakresie metodologii.

Różnice te występują przede wszystkim w określeniu sfery przedmiotu badań, ale zaznaczają się także w sposobie podejścia do niego. Wszystkie one dotyczą rekonstrukcji wcześniejszego obrazu: rewizji zasobu istniejących źródeł oraz daleko idącej zmiany, którą wywołały alternatywne sposoby odczytania złożoności fenomenu, jakim okazuje się rodzimy dokument lat 1945–1955. Rzecz można, iż poszerzony, zrewidowany i skorygowany przedmiot studiów uruchomił w rezultacie nowy dyskurs i *vice versa*.

Zanim powstanie historyczna synteza filmowego dokumentu i tzw. kina faktów pierwszego powojennego dziesięciolecia, warto najpierw uświadomić sobie, iż gruntowna korekta nowego spojrzenia, którą będzie ona zawierać, wynika z odmienności opisu, analizy i interpretacji badanego przedmiotu. „Nowość” zaproponowanego w tym miejscu ujęcia nie jest absolutna. Ma ona swoje początki we wcześniejszych badaniach i rewizjach prowadzonych między innymi przez: Alinę Madej¹, Marka Halberdę², Wacława Świeżyńskiego³,

¹ Alina Madej, *Kino–władza–publiczność. Kinematografia polska w latach 1944–1949*, Bielsko-Biała 2002.

² Marek Halberda, *Zjazd Filmowy w Wiśle*, „Arka” 1990, nr 30.

³ Wacław Świeżyński, *Film dokumentalny (1944–1949)*, w: *Historia filmu polskiego*, t. 3: 1939–1956, red. Jerzy Toeplitz, Warszawa 1974.

Edwarda Zajička⁴, Jolanę Lemann⁵, Marka Cieślińskiego⁶, Marka Hendrykowskiego⁷, Ewę Gębicką⁸ i Piotra Zwierzchowskiego⁹.

Nadszedł jednak czas, aby postawić kolejne pytania, wyznaczyć odmienne kierunki refleksji badawczej i wskazać alternatywne drogi interpretacji, a także dokonać niezbędnej rewaluacji osiągnięć rodzimego dokumentu w tamtym okresie.

Cel nadrzędny stanowi dla nas ponowne rozpatrzenie i odczytanie tego fragmentu historii rodzimej kinematografii. Aby tego dokonać, trzeba będzie nie tylko przyjąć szereg trafnych rozpoznań dokonanych przez grono wymienionych wyżej poprzedników, ale też odrzucić pobieżne obserwacje, interpretacyjne uproszczenia i przedustawne sądy dotyczące wielu spraw uznanych wcześniej za definitywnie zbadane, oczywiste i bezdyskusyjne.

Niezastąpiona rola historyków kina oraz historiografii filmowej dotyczącej okresu powojennego polega na ponownym odkrywaniu – coraz mniej czytelnej i coraz bardziej zanikającej – historyczności zespołu wydarzeń i zjawisk, które ten okres niegdyś współtworzyły. Spróbujmy na początek sformułować kilka generalnych uwag i wskazówek, które ułatwią Czytelnikowi poruszanie się po tym, niekoniecznie doskonale czytelnym, obszarze.

Po pierwsze, wbrew dość powszechnie utrzymywanemu się przekonaniu, rodzima produkcja dokumentalna tamtego okresu nie jest zjawiskiem marginalnym, lecz pełnoprawnym – to znaczy równorzędnym wobec niesłusznie faworyzowanej i ponad miarę dowartościowanej jako pełnowymiarowa twórczość filmowa fabuły – elementem procesu historycznofilmowego. Procesu przemian, który w zasadniczy sposób zmienił wówczas od podstaw polską kinematografię.

Po drugie, dokument filmowy okresu 1945–1955 jako przedmiot badań i naukowych dociekań nie jest żadnym monokulturowym monolitem; wprost przeciwnie, zawiera w sobie wiele różnych dążeń i podstawowych sprzeczności. Jego skomplikowany rozwój nie przebiegał linearnie, na drodze ewolucyjnego następstwa, lecz podlegał intensywnym zmianom i przekształceniom wynikającym z nieustannych konfliktów, jakie dawały o sobie znać w tej dziedzinie. Konfliktów, do których dochodziło zarówno wewnątrz środowiska reprezentującego rozmaite postawy i dążenia, jak i w relacjach zachodzących pomiędzy filmowcami a władzą.

⁴ Edward Zajiček, *Poza ekranem. Kinematografia polska 1918–1991*, Warszawa 1992.

⁵ Jolanta Lemann-Zajiček, *Kino i polityka. Polski film dokumentalny 1945–1949*, Łódź 2003.

⁶ Marek Cieśliński, *Piękniej niż w życiu. Polska Kronika Filmowa 1944–1994*, Warszawa 2006.

⁷ Marek Hendrykowski, *Paradoksy poetyki socrealizmu w filmie polskim*, „Blok” 2002, nr 1.

⁸ Ewa Gębicka, „Kino w Polsce w latach 1944–1965. Polityka kulturalna. Ekonomia. Repertuar”, dysertacja doktorska, Uniwersytet Wrocławski, 1992.

⁹ Piotr Zwierzchowski, *Pęknięty monolit. Konteksty polskiego kina socrealistycznego*, Bydgoszcz 2005 (tutaj zwłaszcza analiza Szerokiej drogi, 1949, Konstantego Gordona).

Po trzecie, kategorią podstawową dla dalszych studiów i naukowych rozpoznać jest świadomość filmowa.

To właśnie w systemie świadomości filmowej widać najlepiej, czym był ówczesny dokument, jakie funkcje pełnił, jakie istniały wobec niego oczekiwania i jak świadomość dokumentu, odzwierciedlona w praktyce społecznego komunikowania, z biegiem lat ewoluowała. Jej wyrazem są zarówno poszczególne zapisy na taśmie (traktowane przez nas jako poddające się opisowi, analizie i interpretacji teksty kultury), jak i szeroko rozumiany kontekst danego miejsca i czasu, ze szczególnym podkreśleniem: zespołu uwarunkowań, w jakich materiały te powstawały, oraz stylów odbioru (*resp.* recepcji dokumentu), także będących integralnym elementem systemu świadomości filmowej.

Po czwarte, środowisko filmowców dokumentalistów nie było grupą jednorodną, wręcz przeciwnie, tworzyło zbiorowość bardzo zróżnicowaną. Ludzie wykonujący ten zawód trafiali do niego z odmiennym doświadczeniem życiowym, praktyką zawodową, a przede wszystkim – z bardzo różnymi biografiami (Bossak, Wohl, Perski, bracia Forbertowie, bracia Sprudinowie, Brzozowski, Brzozowska, Rodowicz, Urbanowicz, Jaryczewski, Świdwiński, Kaźmierczak, Wawrzyniak, Lemańska, Bohdziewicz, Makarczyński, Munk, Karabas i in.). Poszczególne przemilczane epizody tych życiorysów często nie znajdowały żadnego odzwierciedlenia w ankiecie personalnej szeregowego pracownika podejmującego etatową pracę w instytucjach znacjonalizowanej po wojnie kinematografii.

Po piąte, dokument filmowy był niewątpliwie narzędziem w ręku aparatu ideologicznego, służącym propagandzie nowego ustroju, ale oprócz tego był również dziedzina i formą swojskiej pojętej twórczości. Permanentny – momentami bardzo ostry – konflikt racji między filmowcami a władzą dotyczy funkcji dokumentu jako kronikalnego świadectwa swego czasu. Nieustannie daje w nim o sobie znać polaryzacja postaw i dylemat, czy medium kina i ten rodzaj przekazu społecznego mają wyrażać wyłącznie oficjalne stanowisko i punkt widzenia władzy, czy też historyczność dokumentu ma być eksponowana poprzez zapisany na taśmie obraz losów i działań człowieka bądź zbiorowości.

Po szóste, nawet w najbardziej niesprzyjających warunkach ostrych politycznych okoliczności tamtych lat mimo wszystko daje o sobie znać autorski (czytaj: podmiotowy) charakter i wymiar pracy polskiego filmowca dokumentalisty. Aspekt ten był wartością niepożądaną dla władzy ze względu na przymieszkę subiektywizmu w pracy, która „z natury swej” miała obiektywizować w oczach widza wszystko, co pojawia się w przekazie. Pojawiał się jednak nawet w przekazach skądinąd całkowicie podporządkowanych ideologii realnego socjalizmu.

Po siódme, mitem jest przeświadczenie, iż państwo zapewniało filmowcom odpowiednie warunki profesjonalnego uprawiania zawodu. Wysłuszony

sprzęt, na którym pracowali, był sprzętem pochodzącym z wojennego demobilu¹⁰. Po wojnie przez długi czas brakowało kinematografii środków na zakup nowoczesnych kamer i niezbędnej aparatury. W tych warunkach i przy takim wyposażeniu liczyła się przede wszystkim inwencja oraz umiejętności warsztatowe. Szereg powojennych dokonań polskiego dokumentu zasługuje na uznanie czy wręcz podziw ze względu na zaprezentowaną w nich zdolność realizatorów do pokonywania i przekraczania istniejących ograniczeń.

Po ósme, ograniczeniem nieporównanie bardziej krępującym twórczą inicjatywę była stała presja ideologiczna. Wprawdzie najwyższe czynniki partyjne zajmowały się wtedy na bieżąco tylko filmem fabularnym, a dokumentem okazjonalnie, istniała jednak na co dzień także przemożna presja aparatu niższego szczebla wywierana na filmowców przez czynniki polityczne. W warunkach państwowego monopolu liczyły się: doraźne zamówienia, aktualne tematy, wskaźniki ekonomiczne, limity taśmy, normy produkcyjne, nakazy, zakazy i niezliczone dyrektywy. Wszystko inne, z twórczością na czele, musiało być podporządkowane tym – coraz bardziej krępującym wszelką inicjatywę – wymogom.

Po dziewiąte, niezbywalny kontekst tej odmiany twórczości filmowej stanowiła komunistyczna cenzura: niczym terytorium przygraniczne czujnie strzeżone zarówno przez tropiącą wszelkie odchylenia ideowe administrację kinematografii, jak i przez instytucjonalną cenzurę, wraz z jej agendami w Filmie Polskim, Centralnym Urzędzie Kinematografii i Wytwórni Filmów Dokumentalnych. Niecenzuralne mogło okazać się dosłownie wszystko. Nieustanna obawa przed posądzeniem o nieprawomyślność filmowego przekazu, demonstracyjna aktywność cenzury oraz podskórna obecność nieodłącznej od niej autocenzury odcisnęła się mniej lub bardziej praktycznie w każdym filmie dokumentalnym tamtego okresu. To właśnie z tej przyczyny specyficznej wymowy nabiera zarówno względna wolność pierwszych lat dokumentu w powojennej Polsce, jak i symptomy Odwilży politycznej obserwowane w latach 1954–1955.

I po dziesiąte, ponowne odczytanie historii kina tego okresu zmierza do wydobycia kwestii różnic aksjologicznych dzielących poszczególne nakręcone wówczas filmy. Zniuansowanie ich wartości pozwoli badaczom historii powojennego dokumentu odkryć na nowo rzeczy cenne i oddzielić je od masy rutynowo kręconych tuzinkowych produkcji oraz przekazów propagandowych, których realizator nie operuje, lecz manipuluje wykorzystanym materiałem.

¹⁰ Intensywne poszukiwania prowadzone po zakończeniu wojny przez ekipę polskich filmowców, z Zygmuntem Szynclerem na czele, na ziemiach odzyskanych i w okupowanych Niemczech doprowadziły do przejęcia sporej ilości profesjonalnego sprzętu filmowego. Sprzęt ten, podobnie jak zapasy taśmy negatywowej, służył naszej kinematografii przez wiele następnych lat. Zaczęło się jednak już podczas wojny, kiedy w roku 1943 Rosjanie przekazali na użytek Czołówki Filmowej Wojska Polskiego archaiczny model kamery statywowej Debré Parvo.

Wbrew potocznemu mniemaniu w filmach niefikcyjnych nakręconych w tamtym okresie daje o sobie znać problematyka etyczna dokumentu filmowego związana z określoną postawą filmowca. Dochodzi w niej do głosu zasadnicza różnica pomiędzy posługiwaniem się określonymi kliszami, chwytami i środkami wyrazu a perfidną (mającą na celu sfalsyfikowanie faktycznego obrazu świata) manipulacją nimi. Samo kręcenie dokumentów w tamtym okresie, a także ich montowanie, symplifikowało obraz człowieka i świata, ale nie było czymś szczególnie nagannym. Obecności klisz i matrycy w przekazie tego rodzaju nie sposób było się całkiem ustrzec.

Prawdziwy problem z dokumentem polegał na czym innym. Naganna w nim była wszelka manipulacja materiałem filmowym zmierzająca do wykreowania iluzyjnej rzeczywistości zastępczej. Refleksja poświęcona tej – podstawowej, a może nawet kluczowej, dla charakterystyki cech kinematografii polskiej lat czterdziestych i pięćdziesiątych – problematyce należy jak najbardziej do zadań wartych wnikliwego podjęcia i leżących w gestii historyka filmu zainteresowanego tym okresem.

Służy temu między innymi – wprowadzone tutaj w odniesieniu do produkcji z lat 1949–1955 – rozróżnienie dwu kategorii filmów. Kategoria dokumentów okresu socrealistycznego (przypisana wspólnemu historycznemu kontekstowi istniejących okoliczności funkcjonowania wszelkich form ówczesnego filmu dokumentalnego) zostaje przez nas przeciwstawiona innej, skądinąd będącej integralną częścią tego zbioru, wyodrębnionej kategorii dokumentów stalinowskich. Jedne i drugie należą do przekazów dokumentalnych wyprodukowanych w tym samym miejscu i czasie. O wiele mniejszy zbiór dokumentów stalinowskich jest podzbiorem zbioru pierwszego.

Czerpiący pełnymi garściami z arsenału środków i metod kina totalitarne – a zwłaszcza z zaadaptowanych na potrzeby rodzimej produkcji filmowej wzorców przeniesionych z kinematografii radzieckiej – dokument stalinowski, skrótkowo rzecz ujmując, znamionowały: czynnik ideowo usprawiedliwionej manipulacji przekazem, oparty na demonstracyjnie podkreślanym alibi „nowego porządku dziejowego postępu”, falsyfikowanie obrazu rzeczywistości oraz agresywne przesłanie propagandowe, wynikające z ofensywy ideologicznej kina tamtej doby.

Przekaz perswazyjny wykorzystywany w takiej funkcji stawał się przekazem „w złą wierzę”, świadomie operującym ewidentną – niekiedy groteskowo przerysowaną, niekiedy nad wyraz perfidną – manipulacją. Znaczna część innych filmów dokumentalnych omawianego okresu (reportażowe, oświatowe, krajoznawcze, popularnonaukowe, przyrodnicze, sportowe itp.) nie wykazuje jednak takich cech albo zawiera ich niewiele. Mamy zatem w polu badawczym dziejów polskiego dokumentu tej doby nie jeden, lecz dwa różne zbiory filmów, będące wyrazem dalece odmiennych postaw i tendencji ich twórców.

Dla niewprawnego oka obie kategorie przekazu niczym szczególnym się nie różnią. W istocie jednak dwa wyróżnione tu zbiory dzieli niemała różnica¹¹. Pierwszy z tych zbiorów – bez porównania bardziej rozległy, obejmujący swym zakresem filmy dokumentalne nakręcone w latach 1945–1955 – definiuje historyczna przynależność do grupy przekazów wyprodukowanych w warunkach znacjonalizowanej kinematografii polskiej tamtego okresu. Filmy te reprezentują bardzo różne gatunki, odmiany gatunkowe, a także zróżnicowane strategie i postawy twórcze. Można powiedzieć, iż łączący je wspólny mianownik stanowi jedynie tożsamy dla każdego z nich kontekst czasu i miejsca powstania – okoliczności z istoty swej uwikłanych w politykę i propagandę nowego ustroju.

Inaczej przedstawia się kwestia z drugą kategorią przekazów. Bez porównania węższy od filmów dokumentalnych okresu socrealistycznego zbiór filmów określanych przez nas umownym mianem „dokumentów stalinowskich” ma wyraziście zdefiniowany wspólny mianownik w postaci matrycy ideologicznej. Ich wirtualny autor (cudzyśłów niekonieczny) okazuje się bytem jednorodnym i skrajnie zunifikowanym. Najczęściej toporne, ale bywa niekiedy, że zręczne w swej skuteczności, posługiwanie się przez niego ideologiczną matrycą sprawia, iż komunikat filmowy uchodzący za przekaz niefikcyjny w perfidny sposób fikcjonalizuje obraz rzeczywistości, kreując zamiast niej zastępczą fantomatyczną pseudorealność.

Jej ekranowe urzeczywistnienie w postaci strumienia – zazwyczaj bezkrytycznie postrzeganych jako najzupełniej realne – ruchomych obrazów staje się instrumentem przemocy symbolicznej, powołującej do istnienia przedmiot i wyraz nowej wiary. Realizator dokumentu stalinowskiego przyjmuje na siebie funkcję „inżyniera dusz”, pełniąc w filmie rolę agresywnego agitatora. Występuje on w konstrukcji przekazu jako ukryty manipulator, którego celem jest narzucenie za pomocą wszelkich dostępnych środków filmowego wyrazu określonej wizji świata zniewolonemu umysłom widzów.

Należy jednak wyraźnie zaznaczyć, iż krytyczne odczytanie przez badacza tego typu procedur i nagannych zabiegów występujących w dokumencie stalinowskim nie daje żadnych podstaw do przemilczania bądź eliminowania problematyki z tym związanej. Zarówno jedna kategoria filmów (dokument okresu socrealizmu w różnych jego postaciach), jak i druga z nich (skrajnie zideologizowany i zmanipulowany dokument stalinowski) stanowią z punktu widzenia historyka filmu frapujący materiał badawczy, pod każdym względem równoprawny i zasługujący na uwagę. Fakt, że poszczególne przekazy były traktowane przez zleceńodawców jako narzędzie propagandy, raczej zwiększa, niż ogranicza zainteresowanie nimi jako swoiście pojętymi „tekstami kultury”.

¹¹ Zob. na ten temat analogiczne spostrzeżenia i rozróżnienia Michała Głowińskiego zawarte w artykule *Literatura w Polsce Ludowej, literatura Polski Ludowej* (w: tegoż, *Rozmaitości interpretacyjne. Trzydzieści szkiców*, Warszawa 2014, s. 141–150).

Do spostrzeżeń powyższych warto dołączyć także inne. W każdej z tych refleksji jednakowo wyraziście dochodzi do głosu systemowe traktowanie filmowego dokumentu jako: (1) medium kinematograficznego; (2) specyficznej dziedziny twórczości; oraz (3) zbioru konwencji, stylów odbiorczych i środków wyrazu regulujących proces komunikowania.

Szczególną formą i wyrazem świadomości filmowej okresu powojennego jest ówczesna praktyka filmowego dokumentu. Należy ją rozumieć dostatecznie szeroko i zarazem konkretnie jako uzus: programowy, koncepcyjny, realizacyjny, administracyjno-decyzyjny, produkcyjny i dystrybucyjny, wraz z oceną wyników i promocją w kraju i za granicą. W polu jej oddziaływania sytuują się zarówno mechanizmy funkcjonowania instytucji kinematograficznych (Przedsiębiorstwo Państwowe „Film Polski”, Centralny Urząd Kinematografii, Wytwórnia Filmów Dokumentalnych, Polska Kronika Filmowa, Wytwórnia Filmów Oświatowych i inne podmioty), jak i indywidualne poczynania, inicjatywy oraz wybory poszczególnych twórców i realizatorów tej produkcji.

Kapitałne znaczenie mają również dla studiów nad tym okresem świadectwa odbioru. Społeczny odbiór dokumentu filmowego w Polsce powojennej okazuje się wypadkową wielu różnych oczekiwań i wychodzących im naprzeciw – albo całkiem zaprzeczających tym oczekiwaniom – realizacji. Czym innym jest odbiór danego przekazu jako zadanie ideologiczne dla władzy, czym innym – jego przyjęcie przez miliony ludzi spragnionych polskiego filmu na ekranie, a jeszcze czym innym – ten sam przekaz poddany krytyce przez znakomitą mniejszość sceptycznych obserwatorów (Maria Dąbrowska, Antoni Bohdziewicz, Krystyna Żywulska, Czesław Miłosz, Stefan Kisielewski, Leopold Tyrmand i in.), których w tamtym czasie nie brakowało.

Warto w tym miejscu uświadomić sobie charakterystyczną cechę typowej dla tamtego okresu recepcji filmów w kategoriach zwierciadła rzeczywistości. Taki sposób ich traktowania wytworzył styl odbioru, w którym fikcja i nie-fikcja stanowiły daleko posuniętą jedność. Wszystko, co ukazywało się na ekranie, niebezpiecznie zbliżało do siebie rzeczywistość i nierzeczywistość, czyniąc je na równi „prawdziwymi” ze względu na fotograficzny realizm sfilmowanych zdarzeń, sytuacji i wyglądków rzeczy.

Tak więc, *Zakazane piosenki* i *Ostatni etap* w zetknięciu z ówczesną widownią traciły status fikcji ekranowej, stając się w jej oczach *sui generis* dokumentem zastępczym o życiu w okupowanej Warszawie, o straszliwym świecie obozów koncentracyjnych itp., podczas gdy rozmaite nieprawdopodobieństwa i ewidentne szalbierstwa przedstawień udających dokument mogły liczyć na bezkrytyczne przyjęcie i aprobatę odbiorcy pod warunkiem, że ten uważał oglądany film za sfilmowaną rzeczywistość.

Mamy tutaj do czynienia ze szczególną formą zniewolonej świadomości filmowej uwikłanej w politykę i ideologię. Urzędowa świadomość doktryny realizmu socjalistycznego sprowadzała się w gruncie rzeczy do kilku

obiegowych sloganów i wygłaszania czczych ogólników w rodzaju: sztuki postępowej, walczącej o sprawiedliwość społeczną i pokój na świecie, głoszącej wyższość nowego ustroju, ukazującej ekranowych bohaterów w funkcji ideowego wzorca dla mas itp.

Labilność i względność w tak ogólnikowy sposób formułowanych na gruncie polskim kryteriów ideologicznych i estetycznych miała swoją zarówno negatywną, jak i pozytywną stronę. Paradoksalnie, otwierała bowiem przed filmowcami (zarówno fabularzystami, jak i dokumentalistami) pewien margines niedookreślenia i zarazem pole – skromnego wprowadzie, ale jednak – twórczego manewru. W dokumencie było zresztą o to odrobinę łatwiej niż w szczególnie czujnie nadzorowanej fabule. Nie oznacza to wcale przywileju wolności dla realizatorów dokumentu. Cenzura (i autocenzura) w produkcji dokumentalnej wyglądała jednak inaczej niż przy filmie fabularnym.

Terminologiczną użyteczność zachowuje w studiach nad kinematografią (nie tylko) tego okresu rozróżnienie materiału filmowego i filmu dokumentalnego jako samoistnego utworu. Jedno i drugie pozostawało „dokumentem”, ale między zdokumentowanym na taśmie nieocenzurowanym materiałem zdjęciowym a wprowadzanym w obieg kinowy i na tysiące ekranów ocenianym przekazem dokumentalnym¹² istniała zasadnicza różnica nie tylko formalna. Szefowie Polskiej Kroniki Filmowej – Jerzy Bossak, a po nim Helena Lemańska – prowadzili konsekwentnie politykę rejestrowania i przechowywania w archiwum Wytwórni Filmów Dokumentalnych „na potem” rzeczy niekoniecznie cenzuralnych, wychodząc z założenia, że mogą się one kiedyś jeszcze przydać.

Fakt, że dokument – podobnie jak cała ówczesna kinematografia – był uważany przez władze za narzędzie propagandy i legitymizacji nowego ustroju, nie likwiduje w badaniach nad dziejami kina lat 1945–1955 problematyki podmiotowości i autorstwa. Władza stworzyła i utrzymywała kinematografię na własny użytek. Filmowcy wiedzieli, dla kogo pracują. Obie strony uprawiały grę. Z biegiem czasu wytworzył się obustronny kompromis, rzadko tylko zakłócany „wypadkami przy pracy” i incydentami w rodzaju szokująco odmiennego od obowiązującego paradygmatu *Mojego miasta* (1950) Wojciecha Jerzego Hasa.

Warto pod tym kątem odczytać właściwy sens atrybucji wszelkich materiałów filmowych. To, iż były one bezwarunkowo ewidencjonowane i sygnowane nazwiskiem realizatora, nie oznacza, że w warunkach zmonopolizowanej państwowej kinematografii, a tym bardziej pod dyktandem doktryny

¹² W Polskiej Kronice Filmowej taki zmontowany „na gotowo” i dopuszczony do rozpowszechniania, złożony z różnych materiałów wielotematyczny przekaz nosił nazwę wydania, a w innych gatunkach dokumentu był on: filmem polityczno-propagandowym, reportażem wojennym, produkcyjniakiem, filmem montażowym, relacją, sprawozdaniem, filmowym portretem, reportażem z podróży, dokumentem oświatowym, instruktażowym, satyrą, poematem dokumentalnym etc.

socrealizmu, mieliśmy do czynienia z dokumentem autorskim. Powiedzmy wprost: obligatoryjne sygnowanie wszelkich nakręconych materiałów imieniem i nazwiskiem realizatora było dla administracji bynajmniej nie sygnałem przyzwolenia na autorski charakter przekazu, lecz kontrolnym znakiem rozpoznawczym podmiotu sprawczego (czytaj: sprawcy) na wypadek odpowiedzialności za nieprawomyślną wymowę materiału i przekazu.

Materiał filmowy – zamówiony, wskazany i wyprodukowany przez zlecniodawcę, nakręcony przez operatorów, opisany w katalogu tematów i przechowywany w filmowym archiwum – zawierał w sobie doraźne, częściowe znaczenie. Przed montażem jego zakotwiczenie w realnej rzeczywistości określonego tu i teraz pozostawało kwestią nader względną i mało istotną. Desemantyzacja pierwotnej zawartości znaczeniowej danego obrazu na stole montażowym była praktyką codzienną, wiele mówiącą o ówczesnej świadomości dokumentu i sposobie jego traktowania.

Materiały takie wykorzystywano wielokrotnie na zasadzie montażowego recyklingu¹³. Nieważne, kto je nakręcił. Były one czymś z istoty swej niesamodzielnym, co posłuży dopiero do wykreowania przekazu stanowiącego konstrukcję wyższego rzędu, obdarzonego autonomią własnej struktury, niosącego określone przesłanie. Liczył się w nich wyraziście ujęty temat, a nie autor zdjęć. Dokumentalista tamtej doby nie był nikim więcej niż wykonawcą zleceń, sprawnym wytwórcą filmowych tematów. Niczego ponadto od niego nie oczekiwano.

Z drugiej strony, jest jednak bezspornym faktem, że *Ballada f-moll, Suita warszawska, Łopuszna – ziemia nieznana, Wieliczka, Powódź, Szlembark, Ulica Brzozowa, Kopalnia, Moje miasto, Kolejarskie słowo, Niedzielnny poranek* i dziesiątki innych filmów dokumentalnych wówczas nakręconych miały swoich autorów. Dzięki temu, nie tracąc z pola widzenia rozmaitych okoliczności złożonego kontekstu, w jakim te produkcje powstawały, możemy dzisiaj z uwagą studiować ukryty przed nieprofesjonalistą sens tych produkcji i z dumą mówić o znakomitych tradycjach polskiego dokumentu, który w tamtych trudnych czasach zdołał mimo wszystko ocalić własną twarz.

¹³ Poglądowego przykładu takiego wielokrotnego recyklingu dostarczają materiały filmowe zniszczonej Warszawy. Dla ukazania wojennych zniszczeń stolicy wykorzystywano – w zależności od doraźnych potrzeb – zdjęcia wykonane przez operatorów: hitlerowskich, radzieckich, amerykańskich (Julien Bryan), francuskich (Jean Isnard) i polskich (zarówno podczas obrony Warszawy w roku 1939 i w czasie powstania warszawskiego, jak i po wojnie). Były wśród nich między innymi zdjęcia lotnicze Warszawy. Najpierw nakręcone w dniu kapitulacji miasta podczas lotu 28 września 1939 roku przez wojennego reportera Luftwaffe (zob. dokument Andrzeja Stefana Kałuszki *Przełot nad zdobytym miastem*, 2011). Kolejne z lata 1946 roku, kiedy uwieczniony został inny wstrząsający obraz: sfilmowana z lotu ptaka panorama ukazująca w pełnym słońcu księżycowy krajobraz widzianych z samolotu ruin i rumowisk Warszawy. Ten ostatni materiał ma ciekawą genezę: powstał przy okazji realizacji *Robinsona warszawskiego* (1946). Dziesięć lat później wspomniane zdjęcia autorstwa Jeana Jacques'a Paula Isnarda zostały wykorzystane jako inauguracyjne ujęcie w czołówce *Kanału* (1956) Andrzeja Wajdy.

UWAGI OGÓLNE

Rozdział poniższy przedstawia syntetyczny obraz parunastu pierwszych lat polskiego dokumentu po wojnie. Wbrew pozorom i ogólnemu przekonaniu nie jest to wcale okres jednolity. Nasza twórczość dokumentalna okresu powojennego zmienia się i dynamicznie ewoluuje, prezentując zaskakujące bogactwo form i poszukiwań. W jej ówczesnych dziejach wyróżnić można trzy kolejne stadia. Faza pierwsza, pionierska, obejmuje lata 1944–1948. Faza druga, socrealistyczna – ofensywę ideologiczną lat 1949–1953. Faza trzecia to czas początków Odwilży politycznej, przypadającej na lata 1954–1955.

Zaproponowany tu chronologiczny podział na trzy okresy historyczne, wyznaczone cezurami o charakterze społeczno-politycznym, w żadnym wypadku nie powinien być traktowany jako układ szuflad i segregatorów mieszczących w sobie oddzielne zbiory należących do nich tytułów filmowych. Poszczególne filmy łączy sieć wielorakich systemowych relacji, która sprawia, iż stają się one elementami historycznofilmowego procesu. Ważne, aby mieć świadomość, iż opisane zjawiska występowały komplementarnie i działały się równocześnie. W ramach każdego z tych okresów, stanowiących względnie samoistną synchronię rozwojową, zachodzi jakościowa przemiana prowadząca do kolejnej fazy.

Rozwój, o którym mowa, nie sprowadza się do prostego następstwa. Funkcja porządkująca i systematyzująca, jaką pełni ów dalece umowny podział na kolejne okresy historyczne, polega na wydobyciu i zaakcentowaniu następujących po sobie – ale też częściowo przynajmniej nakładających się na siebie – stadiów rozwojowych.

Wyodrębnienie poszczególnych etapów rozwoju polskiego dokumentu po wojnie zawiera w sobie aspekt uogólniający, stanowi rodzaj ponadjednostkowego modelowego doświadczenia komunikacyjnego, które daje o sobie znać w tej odmianie kina jako dziedziny produkcji, komunikacji i twórczości. Zmierza ono do pokazania dynamiki przemian i kierunków rodzimej dokumentalistyki. Niektóre z jej ówczesnych dokonań, o których będzie szerzej mowa w tym rozdziale, mają charakter prekursorski; inne, przeciwnie, świadczą o dogmatyzmie, wtórności i epigoństwie realizatorów. Widowym tego przejawem są latami eksploatowane w nich chwytły i matryce retoryki kina dokumentalnego, którym także poświęcimy w rozważaniach sporo miejsca.

Nietrudno zauważyć, że wskazane cezury historycznofilmowe pokrywają się dokładnie z granicami kolejnych etapów zmian politycznych. Zbieżność ta niczym nie zaskakuje i z całą pewnością nie dziwi. Zwłaszcza gdy mamy

na względzie ewidentnie propagandową funkcję społeczną dokumentu w powojennej Polsce. Jednak złożony charakter relacji łączącej produkcję filmową i wielorako uprawianą twórczość dokumentalną z polityką państwa nie jest już tak oczywisty. Dlatego domaga się on od historyka kina stosownego komentarza i głębszego wyjaśnienia metodologicznego.

W dotychczasowych ujęciach dziejów naszego dokumentu dominowało podejście deterministyczne. W myśl tej koncepcji, o kształcie polskich filmów dokumentalnych decydował dyktat polityczny. Przyczyna (ideologia) determinowała skutek (taki a nie inny kształt i wyraz produkcji dokumentalnej). Jest przy tym rzeczą znaną, że dziedzina ta rozpatrywana była w kategoriach produkcji, a nie twórczości filmowej. W świetle przywołanego kryterium, produkcja filmów tego rodzaju była zatem traktowana dokładnie tak, jak chcieli tego niegdyś zarządzający nią – to znaczy wyłącznie jako odzwierciedlenie linii politycznej i określonego kursu polityczno-ideologicznego obowiązującego na danym etapie. I tak też z reguły – patrząc zazwyczaj przez pryzmat podejmowanych tematów – na ogół jednostronnie ją odczytywano.

Nie zamierzam bynajmniej twierdzić ani dowodzić, że na polski film dokumentalny okresu powojennego polityka nie wywierała żadnego wpływu. Zależność taka niewątpliwie istniała. Nie zgadzam się tylko z uproszczonym, wąskim, jednostronnym i skrajnie schematycznym (czytaj: topornie „deterministycznym”) podejściem do kwestii relacji między kinem a ideologią i polityką. Owszem, polityka i ideologia w tamtych latach oddziaływały w przemożny sposób na kino, a w meczu władza–filmowcy siły były wielce nierówne, ale nieprawdą jest, że nie było niczego poza tym i że cała gra w dokumencie i wokół dokumentu toczyła się tylko do jednej bramki.

Schematyzmu w kinie nie należy traktować w sposób schematyczny. Związek funkcjonalny pomiędzy dokumentem lat 1944–1955 a polityką miał charakter o wiele bardziej złożony, to znaczy zależny od wielu różnych czynników. Jedne z nich oddziaływały bezpośrednio, inne wywierały wpływ pośredni. Polityczny – czy też szerzej: okołopolityczny – aspekt tych uwarunkowań krył w sobie na co dzień rozmaite determinanty. Należały do nich między innymi: instytucjonalne uwarunkowania produkcji, twórczości oraz dystrybucji filmowej, monopol decydentów wynikający ze scentralizowanego zarządzania kinematografią (Przedsiębiorstwo Państwowe „Film Polski”, Centralny Urząd Kinematografii itp.), ranga polityczna podejmowanego tematu i jego wydźwięk ideologiczny, odniesienia do określonych wzorców, wytyczne doktrynalne, presja cenzury i autocenzury. Wszystko to nie tylko wpływało na wybór tematyki i formuły stylistyczno-gatunkowej tych filmów, ale także miało służyć doraźnym celom propagandowym nowego ustroju. Z punktu widzenia władz, przekaz dokumentalny adresowany do mas nie miał być niczym innym jak tylko instrumentem indoktrynacji i innego niż polityczne uzasadnienia w tamtych warunkach nie miał.

Dochodził do tego ówczesny widz: zarówno adresat wirtualny (wpisany w sam przekaz i zaprojektowany w nim jako emanacja wyobrażeń nadawcy), jak i realny – chodząca do kina masowa publiczność, a wraz z nią – odbiór społeczny tych filmów. Na łamach prasy od czasu do czasu dawała o sobie znać również ich recepcja krytyczna, która w owym czasie była niejednokrotnie głosem w specyficzny sposób wpływowym i znaczącym. Nie wolno zapominać, iż recenzent filmowy w roli cenzora, strażnika prawomyślności i tuby propagandowej (*casus* Ireny Merz i in.) stanowił jeden z instrumentalnych „wynalazków” tamtej epoki.

Język powojennego dokumentu lat 1944–1955 rzadko kiedy osiągał indywidualny, osobisty wyraz. Realizatorzy tych filmów sporadycznie tylko (do nielicznych przykładów należą między innymi: *Gdzie jest nasz dom?*, *Ballada f-moll*, *Wieliczka*, *Suita warszawska*, *Kopalnia*, *Szlembark*, *Ulica Brzozowa*, *Moje miasto*) i na bardzo ograniczonych prawach stawali się ich autorami. Wszelkie przejawy indywidualizmu (*resp.* twórczej samodzielności) były źle widziane, piętnowane i tępiące przez władze. Indywidualistów spotykała kara. Łatwo było trafić na indeks i stać się ofiarą administracyjnego ostracyzmu. W warunkach zmonopolizowanej kinematografii socjalistycznej znane powiedzenie „jesteś tyle wart, ile wart jest twój ostatni film” całkiem zmieniało swój kontekst, nabierając osobiście gorzkiego sensu.

Utworzonym – na mocy dekretu z 13 listopada 1945 roku – z dniem 1 grudnia 1945 Przedsiębiorstwem Państwowym „Film Polski” kierowała grupa filmowców skupionych wokół przedwojennego Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego „Start” i Spółdzielni Autorów Filmowych. Przedsiębiorstwo nie miało jednak samodzielności programowej. I nie miało większego znaczenia, że w pierwszych trzech latach po wojnie podlegało ono pieczy Ministerstwa Informacji i Propagandy, a od roku 1947 nadzór nad nim przejęło Ministerstwo Kultury i Sztuki. W Dziale Produkcji Filmów PP „Film Polski” udało się nawet powołać w roku 1948 trzy zespoły filmowe: „Blok” Aleksandra Forda, ZAF Wandy Jakubowskiej i „Warszawa” Ludwika Starskiego i Leonarda Buczkowskiego¹⁴.

Cóż z tego, że utworzono zespoły, kiedy sami filmowcy nie decydowali o kształcie własnych filmów. Mowa tu zresztą wyłącznie o ówczesnej produkcji fabularnej. Dokument filmowy od początku nie leżał w polu zainteresowania kierownictwa zespołów, dla których ważna była jedynie realizacja filmów fabularnych. Poza tym sytuacja realizatora filmowego fabularzysty i dokumentalisty była jednakowa. Traktowanie wyłącznie utylitarne i związany z nim administracyjny nadzór dotyczyły w równym stopniu filmów dokumentalnych *ex definitione* uchodzących za coś jeśli nie gorszego, to w każdym razie nieporównanie mniej ważnego. W polu widzenia władz na pierwszym

¹⁴ W myśl zarządzenia działalność produkcyjna powołanych zespołów ograniczała się wyłącznie do realizacji filmów fabularnych.

planie znajdowała się fabuła. Pozostałą resztą (z wyjątkiem Polskiej Kroniki Filmowej) nie zaprzatano sobie specjalnie głowy.

W ograniczonej mierze sytuacja dokumentu względem uprzywilejowanej pozycji filmu fabularnego uległa pewnej poprawie, o ironio!, dopiero po Zjeździe Filmowców w Wiśle. Na mocy Zarządzenia Ministra Kultury i Sztuki nr 122 z dnia 29 grudnia 1949 roku powstaje na warszawskim Powiślu, na rozległych terenach przy ulicy Chełmskiej 21, Wytwórnia Filmów Dokumentalnych. Tutaj do użytku nowo utworzonej placówki zostaje oddany pierwszy w stolicy wybudowany od fundamentów biurowiec. WFD zyskuje wówczas status i rangę osobnej instytucji państwowej, produkującej filmy dokumentalne różnych gatunków oraz Polską Kronikę Filmową. Zatrudnia zarówno filmowców starszego pokolenia, jak i studentów oraz absolwentów łódzkiej Szkoły Filmowej. Od połowy lat pięćdziesiątych produkuje także materiały dokumentalne na potrzeby i na zlecenie Telewizji Polskiej.

Jedno wszelako stanowi od początku aksjomat i nie podlega przez cały ten okres najmniejszej zmianie. Kino jako środek przekazu – bez różnicy: fabularne czy dokumentalne – miało służyć masowej indoktrynacji społeczeństwa. Zjazd w Wiśle (19–22 listopada 1949) nie pozostawił co do tego żadnej wątpliwości. Film Polski, podobnie jak wspomniane zespoły, zlikwidowano w roku 1950, powołując jednocześnie Centralny Urząd Kinematografii. Podejmowane wcześniej próby utworzenia grup twórczych skupiających dokumentalistów (Śląsk, Wybrzeże, kolektyw studentów łódzkiej Szkoły Filmowej) nie miały praktycznie żadnych szans na trwalsze – umocowane instytucjonalnie – urzeczywistnienie. W twardych, bezwzględnie przestrzeganych i kontrolowanych przez aparat administracyjny warunkach zmonopolizowanej przez nowy ustrój kinematografii filmowcy stawali się wykonawcami zleceń i zamówień ze strony państwa.

W tamtym okresie gra wokół filmu dokumentalnego toczyła się zaledwie o minimum własnej inicjatywy. W warunkach państwowego monopolu nakręcenie czegoś, co zmierza do pokazania prawdziwego życia i nielukrowanej rzeczywistości, było niezmiernie trudne. Nawet jeśli się udawało, za progiem znajdowała się kolejna przeszkoda nie do pokonania, mianowicie administracyjna decyzja władz w kwestii rozpowszechniania. Wychowani na wzorcach propagandowych dokumentów radzieckich, lecz przecież świadomi istnienia alternatywnych możliwości, mogli więc tylko marzyć o tym, by zarejestrować kamerą rzeczywisty świat wokół nich w sposób, który tak bardzo podziwiali w niosących powiew wolności filmach włoskich neorealistów.

Z drugiej strony – nawet w czasach najgorszych mimo wszystko istniał jednak wąski margines wolności twórczej, który filmowcy dokumentaliści (Jerzy Bossak, Tadeusz Makarczyński, Jarosław i Natalia Brzozowscy, Wojciech Jerzy Has, Stanisław Różewicz, Andrzej Munk i paru innych) usiłowali na różne sposoby wykorzystywać i poszerzać, broniąc głębszego sensu własnej

pracy poprzez wybór takiej a nie innej strategii. Najbardziej świadomi studenci i absolwenci Szkoły Filmowej – tacy jak: Andrzej Munk, Kazimierz Karabasz, Jan Łomnicki, Andrzej Brzozowski, Danuta Halladin, Tadeusz Jaworski czy Władysław Ślesicki – wiedzieli, że, paradoksalnie, właśnie praca w Wytwórni Filmów Dokumentalnych w Warszawie pozwoli im szybciej niż w fabule zrealizować film i wejść dzięki temu do zawodu.

Nie może tu być jeszcze mowy o kinie autorskim w późniejszym znaczeniu. Na to w rodzimej twórczości dokumentalnej jest jeszcze wtedy stanowczo za wcześnie. Dokumenty wówczas kręcone zawierają jednak w sobie swoiście pojęty współczynnik autorski – jako wyraz poetyki doświadczenia, która w praktyce przybierała różne formy i owocowała filmami reprezentującymi odmienne podejście do uprawiania zawodu dokumentalisty.

Zaznaczyły się pod tym względem dwie generalne postawy. Dla jednych wymienione wyżej determinanty przymusu pozostawały „koniecznością dziejową”, której należy się bezwzględnie podporządkować (postawa oportunistyczna). Dla innych natomiast – stanowiły codzienne ograniczenie, z którym realizator musi się stale zmagać w dążeniu do nadania filmowi własnego wyrazu (postawa reportera, kronikarza z kamerą czy filmowca dokumentalisty poczuwającego się do szeroko pojętej odpowiedzialności za przekaz).

Konformizm, jaki wykazywała znaczna część dokumentalistów, wynikał zapewne z przekonania, że w tamtych odgórnie narzuconych warunkach inaczej się filmów robić nie da. Jego kwintesencją było filmowanie „pod dyktando”, polegające na falsyfikowaniu realnie istniejącej rzeczywistości i kreowaniu jej sztucznych wyobrażeń na użytek propagandowego przekazu. Służyła do tego totalna inscenizacja świata przed kamerą i ofensywny komentarz lektorski zza kadru. Sugestywny portret takiej właśnie postawy skorumpowanego przez ustrój propagandysty z kamerą przedstawili po latach scenarzysta Aleksander Ścibor-Rylski i reżyser Andrzej Wajda w *Człowieka z marmuru* (1976). W filmie tym znalazła się między innymi sylwetka początkującego adepta propagandowego dokumentu socrealistycznego, filmowca Burskiego, który – za pomocą perfidnie użytych „środków filmowych” – wspólnie z miejscowym sekretarzem Jodłą na oczach widza zamienia zwykłego murarza, chłoporobotnika Mateusza Birkuta, w sztandarowego przodownika pracy socjalistycznej.

Obraz pierwszych kilkunastu lat, jaki wyłania się z uważnego przestudiowania na nowo całokształtu twórczości dokumentalnej tamtego okresu i jaki warto dzisiaj w rozdziale na jego temat zaprezentować, okazuje się jednak historią nie tylko zbiorowego konformizmu, ale także dramatycznych zmagania pewnej części środowiska filmowców dokumentalistów z dyktatem ideologii oraz polityki. Zmagania niedaremnych, choć pełnych gorzkich doświadczeń: porażek, klęsk, często zbyt daleko idących kompromisów, zawiedzionych nadziei, porzuconych marzeń, głębokich osobistych rozczarowań. A także jawnej niesprawiedliwości i osobistej krzywdy (Antoni Bohdziewicz, Stanisław

Rodowicz, Natalia Brzozowska, Jarosław Brzozowski i inni). Przy pewnej dozie historycznofilmowej wyobraźni i empatii można w nich dostrzec ciąg zdarzeń pełnych napięcia i licznych zwrotów akcji – historię toczącą się na podobieństwo rozwiniętej struktury klasycznego dramatu.

Mamy więc tutaj trzy wyraźnie rysujące się akty dramatu dotyczącego historii rodzimego dokumentu po wojnie:

- 1) czas pionierskich poszukiwań, nadziei i złudzeń (1944–1948);
- 2) czas dogmatycznego tłumienia twórczości dokumentalnej metodami administracyjnymi pod hasłem doktryny realizmu socjalistycznego (1949–1953); oraz
- 3) ponowne przebudzenie nadziei filmowców dokumentalistów połączone z coraz odważniejszym przełamywaniem dotychczasowych ograniczeń, w pierwszych latach Odwilży (1954–1955).

Całość tę na zasadzie ramy poprzedza prolog lat 1944–1945, a zamyka otwierający nowe stadium rozwoju epilog historycznofilmowy w postaci tzw. czarnej serii polskiego dokumentu¹⁵. Jak przystało na dramat, pojawia się także jego kulminacja, przypadająca w końcówce aktu drugiego. Stanowi ją dramatycznie niski poziom kurczącej się i zamierającej produkcji dokumentalnej lat 1953–1954. Jej głęboki regres, będący skutkiem ideologicznego wyjałowienia twórczych inicjatyw poddanych bezsensownej doktrynalnej obróbce, która prowadziła filmowców i ich dzieła donikąd¹⁶.

Kolejna uwaga dotyczy poruszonego wcześniej zagadnienia autorstwa w polskim dokumencie tego okresu. W studium tym pojawiają się nazwiska wielu wybitnych twórców polskiego kina dokumentalnego. Ich obecność na jego kartach nie jest sama przez się czymś oczywistym i skłania do poczynienia ogólniejszej uwagi o charakterze metodologicznym. Fakt powołania się na wybitne indywidualności dokumentalistów (klasy: Bossaka, Brzozowskiego, Makarczyńskiego, Bohdziewicza, Brzozowskiej, Różewicza, Hasa, Munka, Łomnickiego, Karabasa, Jaworskiego i innych) nie oznacza bynajmniej automatycznego przyjęcia optyki kina autorskiego pojmowanego jako panteon wielkich twórców. Byłby to w odniesieniu do badanego przez nas okresu nie tylko historycznofilmowy anachronizm, ale i ewidentne nadużycie.

¹⁵ Mikołaj Jazdon, *Czarne filmy posiwały. „Czarna seria” polskiego dokumentu lat 1956–1958*, w: *Widziane po latach. Analizy i interpretacje filmu polskiego*, red. Małgorzata Hendrykowska, Poznań 2000; zob. również wnikiwe rozważania Andrzeja Szpulaka na temat „czarnej serii” zawarte w następnym rozdziale.

¹⁶ Liczby mówią w tym wypadku same za siebie. Dość powiedzieć, że filmografia polskiego kina dokumentalnego za rok 1953 obejmuje zaledwie dwadzieścia tytułów, których realizację ukończono. Jeszcze gorszy wynik ilościowy, zaledwie piętnastu tytułów, osiągnęła również produkcja dokumentalna następnego roku.

Zamiast tego spróbujemy zaproponować dalece odmienne ujęcie, nawiązujące do pewnych rozwiązań metodologii spod znaku *nouvelle histoire*. Nowocześnie uprawiana, historia filmu dokumentalnego nie jest i nie powinna być ani galerią figur znamienitych filmowców, ani *panopticum* pewnej liczby wybranych utworów. Jeśli historia ta ma przynieść zainteresowanemu nią Czytelnikowi obraz w miarę pełny, rzeczywisty i żywy (to jest opisujący bieg ewolucyjnych przemian polskiego dokumentu po wojnie – uchwytnych w długiej serii filmowych artefaktów i odczytywanych w macierzystym dla nich kontekście), to nie może ona poprzestać na statycznym wyliczeniu pewnej, choćby nawet największej, liczby: twórców, tematów i tytułów filmów. Musi łączyć w sobie optykę jednostkowych biografii twórczych z ponadjednostkową syntezą zorientowaną na ukazanie procesu historycznofilmowego.

Kompleksowa wizja złożonej, wielonurtowej historii dziejów kina dokumentalnego po wojnie, o którą warto zabiegać, jest (a w każdym razie powinna być) wizją historii adekwatną zarówno w stosunku do rozwoju minionych wydarzeń, jak i – co szczególnie ważne – względem rzeczywistych dokonań twórców. Zwłaszcza ta druga perspektywa domaga się dzisiaj gruntownej rewizji. Nasz powojenny dokument nie był bowiem jedynie (choć przecież miał być) tubą propagandową nowego ustroju. Szereg jego – mało dzisiaj znanych, a wartych przypomnienia – ówczesnych osiągnięć zaskakuje: odkrywczością podjętej tematyki, oryginalnością ujęcia i relatywnie wysokim poziomem warsztatowym.

Majdanek – cmentarzysko Europy, Ballada f-moll, Suita warszawska, Łopuszna – ziemia nieznana, Szlembark, Powódź, Muzyka, Kopalnia, Ulica Brzozowa, Moje miasto i parę innych tytułów – nie są filmami tuzinkowymi. Gdy mówimy o tzw. filmach „półkowych”, warto sobie uświadomić, iż proceder nierozpowszechniania tytułów z różnych powodów „niewygodnych” dla władzy pojawia się nie w latach sześćdziesiątych czy siedemdziesiątych, lecz zaczyna praktycznie już wtedy – w latach czterdziestych i pięćdziesiątych.

Z wyjątkiem filmów Bossaka, każdy z wymienionych przed chwilą dokumentów okazywał się w jakimś momencie odmienny od oczekiwań i „kontrowersyjny” (czytaj: „niewygodny” dla rządzących). I to nie tylko z powodu swej nieprawomyślnej wymowy ideologicznej, lecz również ze względu na potępianą estetykę (*resp.* „formalizm”). Stał za tym skrywany strach decydentów – powszechnie wtedy panujący strach jednostki i zbiorowości przed groźnymi konsekwencjami posądzenia o ideologiczną nieprawomyślność i brak czujności.

Po latach znaczenie tych niewielu filmów dla dalszego rozwoju rodzimej twórczości dokumentalnej należy uznać za doniosłe. Chodzi więc o dokonaną z dzisiejszej perspektywy nie tylko aksjologiczną korektę. A wraz z nią – o taką prezentację panującą w tamtym czasie poetyki filmowej i praktyki

komunikacyjnej, która – analizując i syntetyzując dane doświadczenie historyczne – dostrzega różnorodność twórczych poszukiwań, nie roszcząc sobie jednak przy tym najmniejszej pretensji do ukazania tegoż doświadczenia w formie ostatecznie zamkniętej, wyczerpującej i kompletnej. I co ważne – ujmuje i przedstawia dokument lat 1944–1955 znacznie szerzej, nie sprowadzając go wyłącznie do ograniczającego pole oglądu odczytywania w kontekście polityki i ideologii.

Ujęcie takie – zarazem analityczne i syntetyczne, lecz z natury swej nie-definitywne i niepełne – powinno zawierać wieloaspektową oraz otwartą na rozmaite możliwe dopełnienia rekonstrukcję tego mało znanego rozdziału przeszłości naszego kina. Rekonstrukcję, w której jest miejsce zarówno na spojrzenie w planie ogólnym, jak i na mikrohistorię dotyczącą poszczególnych twórców i dzieł. W tej pierwszej przegląda się całość okresu, w drugiej natomiast – dochodzi do głosu indywidualne doświadczenie filmowca związane z jego pracą i utworami, które nakręcił lub których nie dane mu było wtedy zrealizować.

Rzeczywistego obrazu dziejów polskiego dokumentu lat 1944–1955 nie da się nakreślić w planie ogólnym: za pośrednictwem samej tylko panoramicznej syntezy. Podobnie jak trudno jest odczytać i ukazać ową nieznaną dzisiaj całość na jednostkowym przykładzie pojedynczego realizatora filmowego, z natury rzeczy zawężającym perspektywę spojrzenia badacza. Aby taki w miarę kompletny obraz powstał, spojrzenie w planie najbardziej ogólnym (szeroko zakrojona historycznofilmowa synteza okresu) musi koniecznie zostać uzupełnione o serię planów bliskich, które zawierać będą w sobie szczegółowo opisaną mikrohistorię poszczególnych twórców i dzieł.

I jeszcze jedna istotna uwaga. Cechą konstytutywną opracowań historycznofilmowych spod znaku *nouvelle histoire* nie jest, jak się niekiedy uważa, ich abstrakcyjnie pojęta nowość, wyrażająca się w radykalnym „inaczej”, założonym *a priori* w stosunku do opracowań dawniejszych. Rzeczywista, a zarazem prawdziwie doniosła, wartość każdego z takich ujęć wyznacza co innego, mianowicie – oparta na gruntownej rewizji źródeł i ich ponownym odczytaniu – adekwatność przedstawionego obrazu. Adekwatność odkrywająca przed nami nie powierzchnię, lecz strukturę głęboką badanego zjawiska oraz procesu historycznofilmowego, którego jest ono przejawem i częścią. Podstawowym metodologicznym wyznacznikiem i wyróżnikiem tego nurtu refleksji staje się źródłowość, odmiennego niż dotąd, badawczego spojrzenia na dany fragment historii filmu, a wraz z nią nieosiągalna wcześniej (ze względu na o wiele niższy stan zaawansowania badań), a także pominięta bądź całkiem niedostrzeżona przez poprzedników złożoność i wieloznaczność badanych zjawisk.

Historia filmu prezentowana w taki sposób staje się – opartą na opisie serii konkretnych doświadczeń i praktyk – rekonstrukcją historii w działaniu.

W centrum naszej uwagi znajduje się proces historyczny i jego różnorakie funkcje. Zamiast rejestru nazwisk i listy tytułów filmowych przedstawiony zostanie obraz polskiego dokumentu filmowego lat 1944–1955 bardziej złożony i zindywidualizowany, a przede wszystkim – eksponujący zmienne sytuacje, kierunki rozwoju i dynamikę ówczesnych przemian tej odmiany twórczości. Chodzi w tym przypadku o to, aby uchwycić strukturę zjawisk faktycznie współtworzących jego złożony rozwój, przede wszystkim zaś – uwzględnić w opisie i pokazać po latach uparte zmagania filmowców zarówno z oporną materią powojennej biedy i chronicznych niedostatków, prymitywnej bazy produkcyjnej etc., jak i z ograniczeniami panującej doktryny.

Opór, który pokonywali realizatorzy ówczesnych dokumentów, nie dotyczył bowiem tylko technologicznej mizarii i nieustannych problemów ze sprzętem filmowym. Jego główną i najważniejszą przyczyną było co innego: permanentny kryzys systemu instytucjonalnego, wynikający z doktrynalnych uwarunkowań ideologii. Nie znaczy to jednak, że z powojennym dokumentem było tylko źle. Badacza tej odkrywanej po latach na nowo twórczości niejednokrotnie wprawia w zdumienie fakt, że powstało wówczas tyle wartościowych filmów i że mimo wszystko rodzimy dokument zdołał wznieść się na tak wysoki poziom, osiągając w tamtych – jakże nieprzychylnych i trudnych – warunkach tak wiele, czego potwierdzeniem są prestiżowe nagrody i wyróżnienia zdobyte przez polskich dokumentalistów w tamtym okresie.

Uwaga ta dotyczy sztuki komunikowania za pomocą ruchomych obrazów i klasy warsztatowej wielu z tych filmów. Dziesiątki lat później ich znakomicie opracowana dramaturgia, a nierzadko także uroda estetyczna wywołuje uzasadniony podziw widza. Nie chodzi tylko o *Balladę f-moll*, *Łopuzną – ziemię nieznaną*, *Powódź*, *Kopalnię* czy *Moje miasto*. Mowa także o ewidentnie socrealistycznych w poetyce, jaką się posługują, filmach dokumentalnych Bossaka, Makarczyńskiego, Hasa czy Munka.

W zbiorach Muzeum Kinematografii w Łodzi przechowywany jest precyzyjnie obmyślany w każdym szczególe, rozpisany przez Andrzeja Munka na papierze milimetrowym, scenopis efektów akustycznych do filmu *Gwiazdy muszą płonąć*. Już wtedy, w roku 1953, czyli w środku szalejącego socrealizmu, idąc śladem wcześniejszych o pięć lat poszukiwań Natalii Brzozowskiej, dwaj autorzy dokumentaliści – Andrzej Munk i Witold Lesiewicz – odnaleźli w tym propagandowym przekazie drogę do tworzenia filmów, w których twórczo zastosowany dźwięk staje się równorzędnym partnerem obrazów wizualnych.

Walor zaproponowanego ujęcia stanowi uwzględnienie złożoności rozmaitych prób i kierunków poszukiwań rodzimej dokumentalistyki, a wraz z nimi – dopuszczenie do głosu „współczynnika humanistycznego”. Koncentrując uwagę na kulturowym aspekcie działań ówczesnych filmowców, współczynnik

ten pozwala nie tylko dostrzec się rozmaitych uwarunkowań, zależności i niemożności, jakim podlegali wówczas dokumentaliści, ale ponadto odsłonić – uchwytne w jednostkowym ludzkim doświadczeniu – społeczny charakter procesu historycznego. Zwłaszcza zaś przyjrzeć się bardziej wnikliwie praktyce i twórczości dokumentalnej tamtego okresu. Wychodzimy bowiem z założenia, iż powinna być ona rekonstruowana komplementarnie: zarówno poprzez uważne odczytanie poszczególnych filmów, traktowanych jako „świadczenia epoki” i audiowizualne „teksty kultury”, jak i z uwzględnieniem rozległego tła, na które składają się wielorakie ich konteksty.

Zaprezentowany poniżej obraz dziejów polskiej twórczości dokumentalnej okresu powojennego jest wizerunkiem w znacznej mierze rewizyjnym. Historyczna rewizja, poprzedzająca ponowne przedstawienie tamtego okresu, dotyczy zarówno twórców, jak i poszczególnych filmów. Wydaje się ona dzisiaj czymś nieodzownym i absolutnie koniecznym ze względu na: ponownie przez nas odkrywaną wartość szeregu ówczesnych twórczych dokonań, mnogość rozmaitych zafałszowań faktograficznych, a także z powodu wielokrotnie powtarzanych (a często krzywdząco niesprawiedliwych) niesłusznych opinii oraz opacznych wartościowań. Wspomniane szablony i matryce myślowe, a także różne ewidentne symplifikacje, uprzedzenia, zafałszowania i mylne oceny – przez dziesiątki lat powielane i utrwalane – dorobek ten schematyzowały, redukowały, upraszczały, zniekształcały, pomniejszały i w konsekwencji mniej lub bardziej wypaczały jego obraz.

Chodzi zwłaszcza o to, że w latach 1944–1955 w polskim dokumencie istniał nie tylko realizm socjalistyczny. Owszem, socrealizm zdominował ich obraz. Oprócz niego jednak (a niekiedy przeciw niemu) dało o sobie znać także wiele innych zjawisk. Zadekretowany podczas obrad Zjazdu Filmowców w Wiśle, socrealizm wkrótce nie tylko stłumił te inicjatywy, ale i zepchnął je w wieloletni historyczny niebyt, kładąc się cieniem na tym, co zostało wcześniej osiągnięte. Ciekawe, że po roku 1956 filmów dokumentalnych wcześniej nakręconych zaczęła wstydić się sama władza, traktując je z osobliwą niechęcią – jako kłopotliwy balast ideologiczny tzw. minionego okresu, o którym lepiej byłoby milczeć, a najlepiej – całkiem zapomnieć.

Najwyższy czas zmienić owo anachroniczne podejście i dostrzec różnorodność poszukiwań, odczytując i opisując ówczesny dorobek naszego kina na nowo – bez zwodniczego powtarzania opinii poprzedników i z szerokim uwzględnieniem perspektywy rozwojowej sztuki polskiego dokumentu następnych dekad. To, co w nim twórcze, odkrywcze i cenne, nie zaczęło się w roku 1956, lecz kilkanaście lat wcześniej. Przez cały ten okres podstawowy konflikt polegał na próbach wyjścia poza rutynowo realizowany przekaz propagandowy – w sferę sztuki dokumentu¹⁷.

¹⁷ Warto w tym miejscu przypomnieć, iż sprawnie zrobiony dokument propagandowy pojawił się u nas już przed wojną. *COP – Stalowa Wola* (1938) Jerzego Gabryelskiego stoi na

Ujmując rzecz inaczej: osią wspomnianego konfliktu stała się ciągła konfrontacja zafalszowań ideologicznego schematu z rzetelną obserwacją rzeczywistości. Dla jednych realizatorów produktem ich pracy był tylko „film dokumentalny”, podczas gdy dla innych nieporównanie więcej: „sztuka dokumentalna”. I to właśnie ów podskórny konflikt, jaki nietrudno dostrzec w wielu dokumentach z okresu 1944–1955, doprowadził po latach do przełomu, dzięki któremu przemówiło z ekranu naznaczone wrażliwością osobiste spojrzenie filmowca dokumentalisty i nieodłączna od niego umiejętność uważnego przyglądania się otaczającemu światu.

Jednocześnie, podobnie jak dzisiaj, przekaz dokumentalny stawał się zapisem przeznaczonym do wielokrotnego użytku. Obrazy wówczas utrwalone na taśmie filmowej, magazynowane i przechowywane w archiwum, funkcjonowały nadal jako materiał dokumentalny z odzysku. Zdjęcia te były latami wykorzystywane w niezliczonych przywołaniach i, jakbyśmy dzisiaj powiedzieli, remiksach – powstałych dzięki powszechnie wówczas stosowanej praktyce filmowego recyklingu. Wiele z nich znamy, zapisały się bowiem trwale w naszej pamięci, ale bardzo często sprowadzone do funkcji nieustannie eksploatowanych archiwalnych rejestracji: jako anonimowy *found footage* po ich wymontowaniu i wyizolowaniu z pierwotnego kontekstu.

Wykorzystywano je następnie setki razy i w różny sposób do tworzenia nowych przekazów. Pojedyncze ujęcia i obrazy zaczerpnięte z dokumentów tamtego okresu najczęściej stawały się ikonami propagandowymi PRL. Nieprzypadkowo mówi się o plakacie dokumentalnym i dokumentach agitacyjnych, na użytek których zdjęcia owe powstały. Ich pierwotne wersje prawie nie są dzisiaj znane, w przeciwieństwie do pojedynczych ujęć, które – cyrkulując w wielokrotnym obiegu – zdążyły się z biegiem lat opatrzyć. Niektóre, jak niszczenie pokonanej Warszawy miotaczami ognia przez hitlerowskie komando po upadku powstania 1944 (epizod zainscenizowany i nakręcony w ruinach Wrocławia na potrzeby filmu fabularnego *Robinson warszawski*), zrobiły niezасłużoną karierę jako „autentyczny” materiał dokumentalny z czasów wojny.

Niemale znaczenie w procesie historycznej rewizji powojennej przeszłości polskiego dokumentu przypada kwestii koniecznej korekty miejsca, jakie on zajmuje – a jakie faktycznie powinien zajmować – w szerszym obrazie polskiej produkcji i twórczości filmowej okresu powojennego. Do tej pory

znacznie wyższym poziomie realizacji niż wiele rodzimych produkcji po wojnie. Nie jest też tak, że światowy dokument oraz arcydzieła fabularne posługujące się konwencją paradokumentalną w ogóle nie były wtedy w Polsce znane. W latach 1948–1949 na ekranach naszych kin znalazły się między innymi: *Bitwa o szynę* René Clémenta, *Obywatel Kane* Orsona Welleśa oraz *Rzym, miasto otwarte* Roberta Rosselliniego. Studenci łódzkiej Szkoły Filmowej oglądali nieporównanie więcej, między innymi klasykę angielskiego dokumentu: filmy Johna Griersona, *Nocną pocztę* Basila Wrighta i Harry’ego Watta i inne.

było to miejsce w najlepszym razie dalszoplanowe, jeśli nie wręcz całkiem marginalne w stosunku do – przesadnie eksponowanej przez *gros* badaczy rodzimej twórczości filmowej – fabuły. Najzupełniej niesłusznie.

Aby rzecz ocenić właściwie, wystarczy uświadomić sobie, że kiedy na ekranach polskich kin pojawia się pierwszy rodzimy film fabularny, nasza twórczość dokumentalna ma już do odnotowania na swoim koncie szereg naprawdę cennych dokonań (włącznie z prestiżowymi nagrodami zdobytych na renomowanych międzynarodowych festiwalach). Skutki macoszego traktowania powojennego dokumentu przez piszących historię naszego kina tamtego okresu wszyscy znamy. Dość powszechnie (choć z wyjątkami) lekceważone, filmy dokumentalne nakręcone w tamtych latach – oprócz wydanej dekadę temu, poświęconej jego kilku pierwszym sezonom, cennej książki Jolanty Lemann-Zajiček¹⁸ – nie doczekały się dotąd należytego potraktowania w historycznych syntezach naszej kinematografii jako pełnoprawny segment jej dokonań.

Kino fabularne lat powojennych do tego stopnia przesłoniło dokument, iż zapomniano niemal całkowicie, że to on, a nie fabuła, wyznacza faktyczny początek historii powojennej polskiej kinematografii. I że właśnie z inspirujących dokonań filmowego dokumentu okresu 1944–1955 czerpał inwencję niejeden późniejszy utwór – zarówno fabularny (np. *Człowiek na torze*, *Człowiek z marmuru*, *Dreszcze*, *Wielki bieg*, *Rewers*), jak i dokumentalny (filmy Wiszniewskiego, Kieślowskiego, Łozińskiego i in.). *Casus* szczególnie stanowi tutaj wydanie specjalne PKF z marca 1953 roku, zacytowane w całości przez Janusza Zaorskiego w *Matce Królów*. Posępny patos tego materiału, w kontekście dramatu bohaterki opowieści, angażuje emocje widza z niezwykłą siłą.

Na rzecz wspomnianej rewizji przemawia jeszcze inny, całkiem prozaiczny, aspekt, a mianowicie: powszechna dzisiaj nieznamość ówczesnych, częstokroć bardzo interesujących, filmów. Z reguły spoczywają one – w formie, jaką im wówczas nadano – na półkach archiwum od dnia ich ukończenia. Z tego właśnie powodu są dzisiaj znane jedynie wąskiemu kręgowi zainteresowanych, a w obiegu kinowym udostępnia się je bardzo rzadko¹⁹, także ze względu na zły stan kopii. Do momentu, kiedy zaczęły je na nowo odkrywać stacje TVP Kultura i Kino Polska, dokumenty te przez kilka poprzednich dekad tkwiły w swoistym społecznym niebycie: w strefie umownego milczenia i w cieniu głębokiej, chronicznej i niemal całkowitej niewiedzy na ich temat.

¹⁸ Jolanta Lemann-Zajiček, dz. cyt.

¹⁹ Upominam się w tym miejscu o możliwie najszybsze stworzenie reprezentatywnej antologii polskiego dokumentu lat 1944–1955 i wydanie jej w formie albumowej: na nowoczesnych nośnikach cyfrowych, z myślą o ich powszechnym udostępnieniu jak najszerszym kręgom kinomanów.

CZASY I LUDZIE

Podrozdział ten przedstawia siedem wybranych mikrohistorii dotyczących twórców polskiego dokumentu filmowego lat 1944–1955. Każda z nich ma własną trajektorię rozwoju i właściwą sobie dramaturgię zdarzeń. Wszystkie łączą w sobie pierwiastek osobisty, to znaczy realne ludzkie doświadczenie, z tym, co ponadjednostkowe – współtworzące szeroko pojęty proces historycznofilmowy.

Jerzy Bossak

Sylwetkę wybitnego dokumentalisty Jerzego Bossaka (ur. 31 lipca 1910 roku w Rostowie nad Donem – zm. 23 maja 1989 roku w Warszawie) niełatwo przedstawić ze względu na niezwykle bogactwo dokonań, a także złożoność tej nietuzinkowej postaci. Z wykształcenia filozof i prawnik (absolwent Uniwersytetu Warszawskiego), przed wojną sympatyk lewicowego Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego „Start”, krytyk filmowy (szef działu filmowego lwowskich „Sygnałów”). W czasie wojny znalazł się we Lwowie, następnie na terenie ZSRR – w Moskwie i Ferganie. W latach 1943–1944 w stopniu kapitana, następnie majora WP, pracował jako kierownik literacki w zespole Czołówki Filmowej działającej przy Pierwszej Dywizji Piechoty im. Tadeusza Kościuszki, którą dowodził major Aleksander Ford.

Z temperamentu urodzony propagandysta, z zamiłowania krytyk filmowy, o filmie pisywał Bossak w prasie przedwojennej i w „Nowych Widnokręgach” Wandy Wasilewskiej. W roku 1944 zostaje mianowany szefem Polskiej Kroniki Filmowej, którą będzie kierował do czasu odwołania z tego stanowiska pod koniec roku 1949. Organizator Bazy Wytwórni Filmowej WP w Łodzi. W zespole PKF jest nie tylko głównym redaktorem (począwszy od jej pierwszego numeru, który ukazał się na ekranach w grudniu 1944), pisze – także pod pseudonimem Jerzy Szelubski – komentarze publicystyczne do kronik aktualności i filmów dokumentalnych.

Jerzy Bossak – pracujący przez lata w duecie z montażystą Wacławem Kaźmierczakiem – ma główną zasługę w zaprojektowaniu i wykreowaniu klasycznej formuły Polskiej Kroniki Filmowej. Nazywany „ojcem chrzestnym” PKF, w ciągu kilku lat kierowania nią osobiście zdołał wychować jej kadry reporterskie, operatorskie i redaktorskie, angażując do pracy grono znakomitych współpracowników i wyznaczając im kolejne cele i zadania. Od roku

1945 razem z Aleksandrem Fordem zarządza Przedsiębiorstwem Państwowym „Film Polski”. W latach 1946–1947 pełni także funkcję redaktora naczelnego tygodnika „Film”. Jako prominentny działacz, urzędnik państwowy wysokiego szczebla i filmowiec dokumentalista był człowiekiem nowej władzy, co nie znaczy, że ślepo i bezkrytycznie popierał wszelkie jej poczynania.

Po zwolnieniu z funkcji naczelnego redaktora PKF Jerzy Bossak pozostaje nadal dyrektorem programowo-artystycznym Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski”, na którym to stanowisku będzie pracować, nadzorując film dokumentalny. Do roku 1968 był jedną z kluczowych postaci kinematografii polskiej. Praca dziennikarska, szefowanie Kronice i pełnienie funkcji dyrektora w PP „Film Polski” bynajmniej nie wyczerpują zawodowej aktywności ani zasług tego filmowca. To Bossak, wspólnie z Wacławem Kaźmierczakiem i Heleną Lemańską, wykształcił po wojnie czołówkę polskich dokumentalistów – zarówno reżyserów, jak i operatorów – ucząc ich myślenia w kategoriach montażowych oraz wycucia publicystycznych walorów formy filmowej. To on w krótkim czasie nadał polskiemu dokumentowi doniosłą rangę propagandową i artystyczną. On także sprawił, że w naszym kinie lat pięćdziesiątych doszło do niezwykle inspirującego i nośnego połączenia żywiołu dokumentalnego z twórczością fabularną.

W momencie założenia w roku 1948 łódzkiej Szkoły Filmowej, działającej pod kierunkiem Jerzego Toeplitza, Bossak zostaje profesorem PWSF, kładąc nieocenione zasługi na polu tworzącego się szkolnictwa filmowego. Jego specjalnością pedagogiczną jest nauczanie podstaw dokumentalistyki i reżyserii dokumentu. Jako pedagog, wychowawca i nieformalny doradca młodych reżyserów, cieszy się niekwestionowanym autorytetem. Pod jego okiem studiowali w Łodzi między innymi: Andrzej Munk, Kazimierz Karabasz, Kurt Weber, Robert Stando, Tadeusz Jaworski i Andrzej Brzozowski. Dokument jako dziedzina rodzimej twórczości artystycznej notująca na swym koncie liczne znakomite osiągnięcia ma mu do zawdzięczenia niezmiernie wiele. On sam za mistrzowsko udratyzowany filmowy reportaż dokumentalny *Powódź* (1947) otrzymał w duecie z Wacławem Kaźmierczakiem prestiżową nagrodę dla najlepszego filmu dokumentalnego na MFF w Cannes. Autor szeregu znanych dokumentów, między innymi: *Pokój zdobędzie świat* (1951, wspólnie z Jorisem Ivenssem), *W pogoni za żółtą koszulką* (1954), w późniejszym okresie *Warszawa 1956* (wspólnie z Jarosławem Brzozowskim), *Wrzesień – tak było* oraz *Requiem dla 500 tysięcy* (1963, oba z reżyserem montażu Wacławem Kaźmierczakiem).

Wychował dziesiątki polskich dokumentalistów, kładąc fundament pod polską szkołę dokumentu. Niewątpliwą zasługę Jerzego Bossaka dla rozwoju rodzimej twórczości dokumentalnej po wojnie stanowi stworzenie instytucjonalnych warunków jej rozwoju oraz wypracowanie charakterystycznego stylu rodzimego dokumentu, który kojarzy w sobie połączone w jedno walory

obserwacyjne i publicystyczne, nie stroniąc przy tym od umiejętnie wykorzystywanej retoryki języka filmowego, nastawionej na perswazyjną funkcję przekazu.

Stanisław Rodowicz

Szef operatorów Czołówki Filmowej Wojska Polskiego i Polskiej Kroniki Filmowej. Urodził się 29 lipca 1910 roku w Kijowie jako najstarszy z trzech synów majora Stanisława Rodowicza (1883–1940), z wykształcenia inżyniera technologa, absolwenta politechniki w Karlsruhe, uczestnika wojny polsko-bolszewickiej, dowódcy sekcji kolejowej WP, więźnia Kozielska, zamordowanego w Katyniu. Za młodu filmowiec amator (od 1928), miał trzy wielkie pasje: fizykę, radio i film. Studiował na Uniwersytecie Warszawskim i Politechnice Warszawskiej. Po ukończeniu studiów pracował jako szef laboratorium PAT (1935–1936) i w Wytwórni Filmów Naukowych przy ulicy Czackiego (1936–1939). Realizował filmy instruktażowe i oświatowe (1936–1939). Podczas okupacji działał w ZWZ-AK; konstruktor podziemnych radiostacji, m.in. legendarnej łodzi podwodnej (1940–1944), trzykrotnie odznaczony Krzyżem Walecznych, więzień KL Auschwitz, z którego zdołał uciec. Pochodził z rodziny o szczytnych tradycjach patriotycznych i niezwykłych zasługach dla kraju. Stryjecznym bratem Stanisława był Jan Rodowicz, słynny „Anoda” z Batalionu „Zośka”. Willa Rodowiczów na Żoliborzu oficerskim, przy ulicy Fortecznej 4, stanowiła ważny ośrodek konspiracji. Po upadku powstania, jesienią 1944 roku, Stanisław Rodowicz realizuje w Stoczku Łukowskim pierwsze zdjęcia do reportażu dokumentalnego *Gdzie jest nasz dom?* Film zostanie ukończony w następnym roku. Wiosną 1945 roku zaczyna pracować jako operator Czołówki Filmowej WP i Polskiej Kroniki Filmowej, szybko zyskując uznanie i autorytet jako znakomity fachowiec i organizator. Samodzielnie lub wspólnie z Olgierdem Samucewiczem i Adolfem Forbertem w latach 1945–1946 realizuje szereg tematów filmowych PKF związanych z Warszawą, Łodzią i Mazowszem (m.in. święto lotnicze na Polu Mokotowskim, gen. Dwight Eisenhower w Warszawie, bieg ulicami Warszawy, marszałek Sholto Douglas w Warszawie, otwarcie pływalni YMCA w Warszawie i Łodzi). 11 października 1945 roku filmuje wyjście żołnierzy AK z konspiracji, uroczystości w Woli Rafałowskiej, okolicznościową mszę św., przemówienie „Radosława” oraz scenę wydawania zaświadczeń przez specjalną komisję (temat PKF 45/29).

W roku 1951 Stanisław Rodowicz zostaje aresztowany przez UB pod fałszywym zarzutem i przez sześć kolejnych lat jest więziony w stalinowskich więzieniach (Rakowiecka, Wronki, Gęsiówka). Do pracy w kinematografii już nie powróci. Schorowany, umiera na zawał serca 22 stycznia 1969 roku w Warszawie.

Stanisław Rodowicz był filmowcem z pasją. Nie tylko wszechstronnie uzdolnionym praktykiem, wytrawnym operatorem filmów dokumentalnych oraz pełnym inwencji konstruktorem i wynalazcą, lecz także nieustrudzonym popularyzatorem techniki filmowej we wszelkich jej odmianach.

Tadeusz Makarczyński

Urodzony 12 września 1918 roku w Strzemieszycach Wielkich, na przedmieściu Dąbrowy Górniczej. Scenarzysta, reżyser, autor komentarzy do wczesnych filmów Munka, Lenartowicza i Hasa. Przed wojną był założycielem amatorskiego klubu filmowego YMCA w Warszawie. Podczas okupacji ukończył prawo, studiując na tajnych kompletach w Krakowie. Po zakończeniu wojny został kierownikiem pracowni realizatorskiej krakowskiego Warsztatu Filmowego Młodych. Był asystentem Antoniego Bohdziewicza i reżyserem Instytutu Filmowego w Krakowie.

Kariera filmowa Makarczyńskiego jest jednym z modelowych przykładów drogi twórczej polskiego dokumentalisty w okresie od zakończenia wojny do przełomu październikowego. W roku 1945 nakręcił dokumentalny reportaż *Łopuszna – ziemia nieznana*. Następnie zrealizował we współpracy z wybitnym psychologiem i pedagogiem Stefanem Szumanem *Ręce dziecka* (1946). Jego kolejny film, głęboko poruszająca impresja dokumentalna *Suita warszawska* (1946) ze zdjęciami braci Forbertów i muzyką Witolda Lutosławskiego, stanowi wybitne osiągnięcie artystyczne młodego utalentowanego filmowca. Oparta na kompozycji tryptyku (część I *Adagio Kłeska*, część II *Andante Powrót do życia*, część III *Allegro Wiosna warszawska*), opowiada historię odbudowywanej z ruin i zgłiszcz Warszawy. *Suita warszawska* została przyjęta z wielkim uznaniem na festiwalach filmowych w Cannes i Paryżu. Na specjalnym pokazie w Białym Domu oglądał ją również prezydent Harry Truman. W roku 1948 Tadeusz Makarczyński, przy współpracy malarza Jerzego Mierzejewskiego, realizuje kolejny dokument pt. *Szlembark. Film o wsi, w której czas zatrzymał się w miejscu*. Wymowa tego pięknego, niezwykle szlachetnego w formie reportażu o życiu i obyczajach mieszkańców karpackiej wsi pozostaje w całkowitej sprzeczności zarówno z forsowaną przez nowy ustrój ideologią postępu, jak i z założeniami doktryny socrealizmu. W konsekwencji *Szlembark* trafia na kilka lat na półki i zostanie ukończony dopiero w roku 1956.

Po Zjeździe Filmowców w Wiśle Tadeusz Makarczyński przechodzi na „nową wiarę”, realizując kolejno: sztandarowe dokumenty polskiego socrealizmu: *Nowa sztuka* (1950, współreal. Franciszek Fuchs), *Do redakcji nadszedł list* (1950) oraz barwne „*Mazowsze*” – *kolorowy koncert na ekranie* (1952). Od tamtego momentu jego twórczość zaczyna grawitować w stronę tematów



Suita warszawska (1946)
Tadeusza Makarczyńskiego



*Szlembark. Film o wsi, w której czas
zatrzymał się w miejscu (1948)
Tadeusza Makarczyńskiego*

apolitycznych. Przed Październikiem powstają jeszcze dwa filmy dokumentalne o tematyce historycznej: *Gdańska opowieść* (1953) i *Warszawa Franciszka Kostrzewskiego* (tylko autor scenariusza, 1955, prod. WFO) oraz fabularna *Syrena warszawska* (1956). Kapitalnym powrotem tego filmowca do znakomitej formy w dziedzinie dokumentu staje się formalnie nowatorski na tamte czasy, pełen warsztatowej inwencji, oparty na serii kolażowo zestawionych z sobą na stole montażowym kontrapunktów wizualno-dźwiękowych publicystyczny esej filmowy *Życie jest piękne* (1957), ukazujący zagrożenia cywilizacyjne współczesnego świata.

W kolejnych latach Tadeusz Makarczyński wielokrotnie powraca do tematyki warszawskiej, realizując między innymi: *Kalendarz warszawski* (1974), *Mosty* (1975), cykl dokumentalny *Praskie spotkania* (1976–1977), *Opowieść o zwykłym mieście* (1978), *Sceny z powstania warszawskiego* (1983), *Powrót* (1985), a także *Autoportret artysty* (1985). Zmarł 29 lipca 1987 roku w Warszawie. Jego najwybitniejsze dokonania z wczesnego okresu, zwłaszcza *Łopuszną*, *Suitę warszawską*, *Szlembark* i nieco późniejsze *Życie jest piękne* należy uznać za dzieła prekursorskie w stosunku do polskiej szkoły dokumentu z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych.

Wojciech Jerzy Has

Urodził się 1 kwietnia 1925 roku w Krakowie. Podczas okupacji studiował w krakowskiej Państwowej Szkole Rzemiosła Artystycznego (Staatliche Kunstgewerbeschule) – do jej zamknięcia (1943). Po wojnie w latach 1945–1947 kontynuował studia malarskie w pracowni Eugeniusza Eibischa w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, jednak coraz bardziej pociągał go film. W roku 1946 ukończył Kurs Przysposobienia Filmowego. Pracę zawodową w kinematografii rozpoczął w roku 1947 w Państwowym Przedsiębiorstwie „Film Polski”, od końca 1949 pracował w Wytwórni Filmów Dokumentalnych, a w latach 1951–1956 – w łódzkiej Wytwórni Filmów Oświatowych. Debiutanckim filmem Hasa stał się krótkometrażowy dokument: nakręcona wspólnie ze Stanisławem Różewiczem *Ulica Brzozowa* (1947, premiera: 1950).

Na temat Wojciecha Jerzego Hasa jako twórcy filmów dokumentalnych trudno wskazać jakiegokolwiek wnikliwsze opracowanie. Has fabularzysta, autor ekranizacji *Petli*, *Pożegnań*, *Rękopisu znalezionego w Saragossie* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, całkowicie zdominował i przesłonił wcześniejszego Hasa – twórcę i współtwórcę kilkunastu filmów dokumentalnych. Nakręconą w roku 1957 *Pętlę* uznano za film debiutancki. Była nim bez wątpienia jako pełnometrażowy debiut kinowy, ale nie należy zapominać, że zrealizował ją mający 32 lata doświadczony filmowiec z wieloletnim stażem i znacznym dorobkiem. Oprócz wspomnianego reportażu *Ulica Brzozowa*, ukazującego życie mieszkańców

ruin warszawskiej Starówki, nakręcił szereg innych filmów dokumentalnych, oświatowych i instruktażowych. Były nimi kolejno:

Parowóz P.7-47 (1949)

Moje miasto (1950)

Pierwszy plon (1950, wspólnie z Janem Zelnikiem)

Mechanizacja robót ziemnych (1951)

Scentralizowana kontrola przebiegu produkcji (1951)

Harcerze na zlocie (1952, wspólnie ze Stanisławem Urbanowiczem)

Karmik Jankowy (1952)

Zielarze z Kamiennej Doliny (1952)

trzy tematy magazynu filmowego „Przegląd Kulturalny”:

Muzeum Instrumentów Muzycznych,

Książka polskiego Odrodzenia i Xawery Dunikowski (1953, nr 2) oraz

Nasz zespół (1955)

Dokumentalny rozdział twórczości Hasa z początków jego kariery reżyserkiej stanowi pogładową ilustrację gry filmowca z systemem. Nie mogąc realizować filmów innych niż te, które mu zlecano, Has dokumentalista dbał na ile możliwe o to, by unikać ofensywnej ideologizacji przekazu. Wybierał więc w miarę neutralne tematy, takie jak: powrót życia na warszawskie Stare Miasto (1947), prezentacja nowej lokomotywy wyprodukowanej w Zakładach Cegielskiego (1949), filmowa impresja o Krakowie, żniwa (1950), instruktaż mechanizacji robót ziemnych, kontrola produkcji (1951), pożytki z budowania karmników, złot harcerski, zbiór ziół (1952), reportaż z Muzeum Instrumentów Muzycznych, książki polskiego Odrodzenia, filmowy portret Xawerego Dunikowskiego (1953) oraz próby amatorskiego zespołu artystycznego (1955). Czynił też skuteczne starania, aby w centrum uwagi umieszczać zindywidualizowane sylwetki swoich bohaterów obserwowanych w powiązaniu z otaczającym ich światem.

Oprócz *Ulicy Brzozowej* miejsce szczególne w dorobku filmowym Hasa zajmuje znakomita impresja dokumentalna *Moje miasto* (1950) ze zdjęciami Olgerda Samucewicza i muzyką Witolda Krzemińskiego. W tym trwającym nieco ponad sześć minut wysmakowanym fotograficznie filmie, podobnie jak w nakręconej wcześniej fabularnej *Harmonii* (1947), dała o sobie znać niezwykle wrażliwość wizualna artysty. Nie ma tutaj postaci bohatera występującego na ekranie. Bohaterem, by tak rzec, staje się świat wewnętrzny autora, ukazany w strumieniu filmowych obrazów poprzez intymną relację łączącą go z rodzinnym Krakowem. *Moje miasto* odchodzi bardzo daleko od ówczesnej estetyki dokumentu socrealistycznego, plasując się w rzędzie najznakomitszych osiągnięć polskiej sztuki dokumentu w omawianym okresie. Ten nakręcony w niesprzyjającym czasie film, podobnie jak wiele innych, powędrował jako prohibit na półki, pozostając przez dziesiątki lat w niemal całkowitym zapomnieniu.

Andrzej Munk

Andrzej Munk (ur. 16 października 1921 roku w Krakowie – zm. 20 września 1961 roku w miejscowości Kompina pod Łowiczem) – nim zadebiutował jako fabularzysta paradokumentalnym *Błękitnym krzyżem* (1955), a następnie stał się autorem *Człowieka na torze*, *Eroiki*, *Zezowatego szczęścia* i *Pasażerki* – zrealizował w Wytwórni Filmów Dokumentalnych kilkanaście filmów dokumentalnych²⁰. Młody Munk zaczął pracę w tej wytwórni jeszcze będąc studentem, początkowo jako montażysta i operator Polskiej Kroniki Filmowej²¹. Odbił też staż asystencki przy realizacji dokumentów o polskich miastach. Tajniki montażu filmu dokumentalnego opanował w praktyce, montując na zlecenie WFD polską wersję ekranową nakręconego przez francuskich antyfaszystów średniometrażowego reportażu ukazującego wojnę domową w Hiszpanii pt. *Levé avant le jour* (polski tytuł ekranowy: *Zaczęło się w Hiszpanii*, 1950).

Pierwszym filmem, jaki Munk zrealizował, stał się nakręcony jeszcze podczas studiów, w roku 1949, przez kolektyw studentów PWSF reportaż pod tytułem *Sztuka Młodych* (na ekranach kin – 1950). Po nim nakręcił jeszcze kilkanaście materiałów dla PKF oraz filmy:

Nauka bliżej życia (1951)

Kierunek – Nowa Huta! (1951)

Poemat symfoniczny „Bajka” Stanisława Moniuszki. Koncert w Klubie Fabrycznym Zakładów „Ursus” (1952)

Pamiętniki chłopów (1952)

Kolejarskie słowo (1953)

Gwiazdy muszą płonąć (1954, wspólnie z Witoldem Lesiewiczem, pełnometrażowy)

Niedzielnny poranek (1955)

Spacerek staromiejski (1958)

„Polska Kronika Filmowa. Wydanie (anty)jubileuszowe”, PKF 1959, nr 52 A-B

U progu swej kariery Andrzej Munk stanął (podobnie jak Wojciech Jerzy Has, Andrzej Wajda, Natalia Brzozowska, Andrzej Wróblewski, Tadeusz Borowski, Stanisław Różewicz, Jerzy Wójcik, Jan Lenica, Walerian Borowczyk, Alina Szapocznikow, Wojciech Fangor, Jan Lebenstein, Roman Cieślewicz

²⁰ Ich antologia znalazła się na płycie z serii „Polska Szkoła Dokumentu”, wydanej przez Polskie Wydawnictwo Audiowizualne.

²¹ Więcej szczegółowych informacji na ten temat zawiera książka Marka Hendrykowskiego *Andrzej Munk* (Seria Ludzie Polskiego Kina, Warszawa 2007, s. 36 i nast.). Wartą osobnej uwagi pracą reżyserską Munka był też nakręcony w sierpniu 1956 roku materiał dokumentalny (PKF 1956, nr 36) zawierający nagranie sextetu Komedy wykonującego transkrypcję jazzową *Inwencji dwugłosowej B-Dur* Jana Sebastiana Bacha. W materiale tym uderza niezwykle kunsztowne połączenie zapisu dokumentalnego z dyskretną aranżacją muzycznego wydarzenia, jakiej dokonał Munk.



i inni) w długim szeregu utalentowanych dynamicznych ludzi, którzy pod koniec lat czterdziestych i na początku pięćdziesiątych przymierzali się do pójścia drogą sztuki. W filmie pociągało go kreowanie, a nie sama tylko rejestracja (właśnie dlatego po kilkunastu miesiącach porzucił pracę operatora PKF). Osobiście przezeń odkrywana dziedzina twórczości stawała się w jego życiu nie „najważniejszą ze sztuk”, lecz po prostu sztuką.

Przebudzenie artysty dokonywało się w przypadku Munka sukcesywnie. Artystę filmowego odkrył w sobie w najtrudniejszych dla dokumentalisty latach, w samym środku stalinowskiego oblędu, kiedy indywidualne zejście z drogi propagandowej służebności kina adresowanego do mas było prawie niemożliwe i odgórnie piętnowane za pomocą oskarżeń o „formalizm”. I przebudzenie owo, paradoksalnie, dokonało się na gruncie dokumentu (co znaczyło wówczas wyłącznie: filmu propagandowego).

Warto zauważyć, że w samym środku ofensywy ideologicznej rodzimego socrealizmu – z filmu na film, krok po kroku, doświadczenie po doświadczeniu – przyszedł twórca *Eroiki* i *Zezowatego szczęścia* potrafił coraz bardziej umiejętnie i skutecznie bronić swego prawa do poszukiwania własnej drogi twórczej. W warunkach pełnej monopolizacji produkcji młody filmowiec u progu kariery dojrzewał na tej drodze wbrew unifikacyjnym zapędom różnego typu administratorów i „ustawiaczy”.



Kierunek – Nowa Huta! (1951) Andrzej Munka



Kolejarskie słowo (1953) Andrzej Munka

Wielokrotnie w życiu Munk miał problemy z własnym życiorysem. Wiedział aż nadto dobrze, co to jest być „obcym” i „wrogiem”. Przed wojną, podczas okupacji i po wojnie wielokrotnie w dramatyczny sposób doświadczał problemów ze swoim pochodzeniem, samodzielną postawą, poglądami oraz „zbyt” skomplikowaną w oczach innych „nietypową” biografią. Poznał ogrom władzy wszechpotężnych urzędów i nauczył się, na ile było to możliwe, unikać represji z ich strony. Każdy z jego filmów dokumentalnych z tamtego okresu, poczynając od *Sztuki młodych* (1949), a kończąc na *Niedzielnym poranku* (1955), stanowi pogładową ilustrację zmagania się filmowca z naporem ideologii i istnieniem różnych cenzuralnych tabu.

Specjalnością reżyserską Munka, nie tylko jako dokumentalisty, stała się umiejętność uważnego obserwowania realiów otaczającego świata w połączeniu z myśleniem formą filmową. W odróżnieniu od Hasa, nie unikał jako filmowiec osobistego udziału w toczącym się dyskursie politycznym, nie omijał też tematów z pierwszej linii frontu ideologicznego (*Nauka bliżej życia*, *Kierunek – Nowa Huta!*, *Pamiętniki chłopów*, *Gwiazdy muszą płonąć*). Podejmował jednak takie zadania, które z różnych względów wiązały się z jego życiowym doświadczeniem i poglądami.



Gwiazdy muszą płonąć (1954) Andrzeja Munka i Witolda Lesiewicza

Jako realizator szybko dojrzewał i zdobywał profesjonalne doświadczenie. W dławiącej atmosferze stalinizmu, mimo nieustannej presji odgórnie narzucanych dogmatycznych wymogów ideologii i estetyki kina socrealistycznego, Munk umiał ocalić dla siebie osobisty margines wolności. Nie należy do tego bardzo wąskiego „marginesu wolności” przykładać dzisiejszych kryteriów i miar przyjętych w wolnym kraju. Walka z systemem toczyła się wówczas o minimum wolności. W przypadku Munka dokumentalisty oznaczała ona mniej więcej tyle, że zamiast bezdusznego martwego schematu zza ideologicznej fasady doraźnych celów propagandowych wyłonią się na ekranie żywi ludzie: chłopci z Podkarpacia, kolejarze z Tarnowskich Gór, górnicy z kopalni „Wesoła” i im podobni. W tamtych warunkach było to naprawdę wiele.

„Dokument zaangażowany” w wersji Munka stawał się filmem zaangażowanym społecznie w sposób dalece odmienny od obowiązujących u nas wtedy standardów. Osobiste zaangażowanie filmowca prowadziło w jego przypadku do coraz pełniejszego odkrywania rzeczywistości, o której film opowiada. Nie była to zmyślona, spreparowana od A do Z, fikcyjna niby-rzeczywistość propagandowej agitki, lecz realny świat powojennej Polski i żywi ludzie, których starał się portretować na tyle prawdziwie, na ile pozwalała wówczas wszechwładna cenzura.

Przechodząc w połowie lat pięćdziesiątych do realizacji filmów fabularnych, autor *Kolejarskiego słowa* w gruncie rzeczy nie porzucał dokumentu. Przenosił natomiast do fabuły warsztat dokumentalisty i całe zdobyte w WFD warsztatowe doświadczenie. Z czasem – z właściwym sobie autokrytycyzmem i bezkompromisowością osądu – rozliczył się także z tym, co nakręcił w minionym okresie, włączając w ten rachunek osobistą refleksję nad naturą filmowego dokumentu. Oto, jak definiował ten rodzaj kina po upływie kilku lat:

Co nazywamy filmem dokumentalnym? Pierwszą i zasadniczą jego cechą jest to, co zawiera już jego nazwa. Powinien to być film – dokument. Dokumentalny – pod tym określeniem rozumiemy najczęściej – prawdziwy. Patrząc na swoje filmy dokumentalne dochodzę do wniosku, że żaden nie odpowiadał temu kryterium. Prawie wszystkie były inscenizowane, prawie zawsze występujące w nich osoby miały świadomość obecności kamery, która rejestruje ich gesty, ruchy, sposób zachowania się. Dokumentalne były tam tylko rekwizyty i fakty. Dokumentalne było to, że istniała prawdziwa sceneria, że parowóz był prawdziwym parowozem, a maszynista prawdziwym maszynistą. Ale reszta była inscenizacją. Dlaczego więc robiłem te – w pewnym sensie – nieprawdziwe dokumenty? Te inscenizowane filmy były odpowiedzią na oficjalny ton ówczesnej twórczości dokumentalnej, na jej lakierniczy, hurra-radosny ton. Starałem się poruszać sprawy, które zbanalizowano. Chciałem pokazać trud, poświęcenie, bohaterstwo i piękno codziennej pracy²².

²² Cyt. za: Stanisław Janicki, *Andrzej Munk*, w: tegoż, *Polscy twórcy filmowi o sobie*, Warszawa 1962, s. 58.

W przypadku drogi artystycznej Munka doświadczenie dokumentalisty nie było doświadczeniem marginalnym; wprost przeciwnie – stanowiło ono pierwszorzędnie ważną część twórczości tego filmowca.

Inaczej niż u wielu reżyserów – zauważył Rafał Marszałek – dokument nie był dla Munka tylko przystankiem w drodze do realizacji filmów fabularnych. Był nauką opisu, od którego się nie ucieka. Munk stał mocno na ziemi²³.

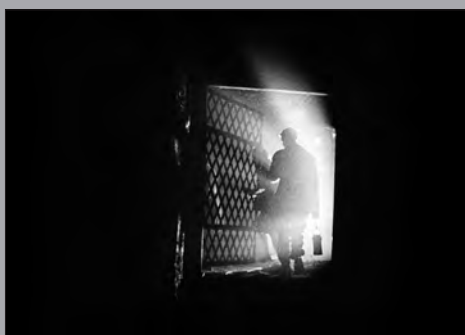
Jarosław Brzozowski

Reżyser i operator filmów dokumentalnych, oświatowych i popularnonaukowych. Urodził się 22 czerwca 1911 roku w Kownie jako syn Józefa i Zofii z Michalewiczów. Maturę zdał eksternistycznie w wileńskim Gimnazjum im. Adama Mickiewicza (1934). Przed wojną ukończył studia w Wyższej Szkole Handlowej w Warszawie. Po pobycie na praktyce zawodowej w Belgii (1933–1934) został praktykantem w firmie Pathé. Podczas wojny znalazł się na terenach okupowanych przez ZSRR. W latach 1940–1941 i 1944–1945 był operatorem Radzieckiej Kroniki Filmowej Sojuzkinożurnał w Kownie. Podczas okupacji niemieckiej 1941–1944 pracował w zakładzie fotograficznym w Kownie. Jednocześnie pod pseudonimem „Korab” działał w konspiracji, dowodząc inspektoratem E podokręgu kowieńskiego AK. Wspólnie z Sergiuszem Sprudinem realizował na taśmie 16 mm konspiracyjne materiały filmowe z terenu Wileńszczyzny, przekazywane do Warszawy i stamtąd do Londynu.

W lipcu 1945 roku Brzozowski wraz z żoną Natalią, synem Markiem i roczną córką Dorotą oraz z braćmi Sprudinami i Romualdem Klonowskim przyjechał pociągiem repatriacyjnym do Łodzi. Stamtąd skierowano go do pracy w krakowskim oddziale Polskiej Kroniki Filmowej. Został zatrudniony na etacie realizatora w Państwowym Przedsiębiorstwie „Film Polski” Łódź–Kraków (1945–1948). Prowadził ćwiczenia praktyczne i wykładał w krakowskim Instytucie Filmowym na kursie przeszkolenia filmowego. Wykształcił ponad 30 młodych filmowców. Wśród jego wybitnie utalentowanych studentów byli między innymi Wojciech Jerzy Has i Mieczysław Jahoda. Jednocześnie kręcił w ośrodku krakowskim kolejne filmy dokumentalne i oświatowe: najpierw *Wieliczkę*, *Skroplone powietrze* i *W pracowniach plastyków* (wszystkie 1946), a następnie *Zamość renesansowy* (1947, wspólnie z Czesławem Olszewskim) oraz *Młodość na Wybrzeżu* i *Święto kwitnącej jabłoni* (1948).

Specjalnością Brzozowskiego dokumentalisty stała się dojrzała odmiana eseju dokumentalnego, łącząca w sobie głęboką znajomość poruszanych

²³ Rafał Marszałek, *Lekcja Munka*, „Film” 1971, nr 38.



Wieliczka (1946)
Jarosław Brzozowski



Wielki redyk (1949)
Jarosława Brzozowskiego

tematów z niezwykle wrażliwością wizualną. Poziom warsztatowy filmów, jakie zrealizował, czyni je najznakomitszymi osiągnięciami polskiej sztuki dokumentu pierwszych lat powojennych.

28 czerwca 1948 roku Jarosław Brzozowski został aresztowany na Podhalu (w trakcie zdjęć do filmu *Wielki redyk*) pod zarzutem utrzymywania kontaktów o charakterze szpiegowskim z agentem angielskiego wywiadu. Proces toczył się w Warszawie. Wyrokiem z dnia 20 grudnia 1948 roku skazano go na sześć lat więzienia. Karę odbywał w więzieniu mokotowskim MBP przy Rakowieckiej, następnie w Jaworznie, od 8 września 1949 – w Rawiczu i od 20 lutego 1954 – w Krakowie. Na wolność wyszedł 29 czerwca 1954. Do pracy w zawodzie filmowca po siedmiu latach przerwy powrócił od 1 listopada 1954 roku na etacie operatora w Wytwórni Filmów Oświatowych, realizując *Warszawę w obrazach Canaletta* (1955, nagrodzoną Srebrnym Bukrenium MFF Filmów Naukowych i Oświatowych w Padwie, 1956). W roku 1956 nakręcił wspólnie z Jerzym Bossakiem wstrząsający w swej wymowie plakat dokumentalny *Warszawa 1956*, jeden z najważniejszych tytułów „czarnej serii”. Zmarł 29 sierpnia 1969 roku w Warszawie.

Filmy autorstwa Jarosława Brzozowskiego wielokrotnie zdobywały nagrody i wyróżnienia na festiwalach filmowych (Padwa, Lipsk, Wenecja, Bruksela, Bergamo). Jest jedynym polskim filmowcem, który zanotował na swoim koncie Grand Prix MFFK w Cannes (*Wieliczka*, 1946) i Złotego Lwa MFFK w Wenecji (*Helioplastyka*, 1965). Wśród jego dokonań twórczych z późniejszego okresu należy wymienić: filmowy esej o sztuce *Interpretacje* (1964, z udziałem malarzy Jerzego Nowosielskiego, Tadeusza Brzozowskiego i Ludwika Maciaga i muzyką Krzysztofa Pendereckiego) oraz reportaże dokumentalne z trzech wypraw na Spitsbergen: *Notatki z rogatej ziemi*, *Mały reportaż spod Bieguna*, *Zatoka Białych Niedźwiedzi*.

Natalia Brzozowska

Urodziła się 29 listopada 1915 roku w mieście Bor koło Niżnego Nowgorodu, w majątku swoich dziadków nad Wołgą, jako Natalia Ponizowkin. Rodzice uciekli na Litwę w okresie rewolucji bolszewickiej i zamieszkali w majątku Antonopol koło Wilna. Nauki pobierała w wileńskim gimnazjum sióstr nazaretanek. Krótco przed wybuchem wojny ukończyła studia w zakresie malarstwa na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego. Jej profesorami byli: Ferdynand Ruszczyc, Ludomir Ślędziński i Tymon Niesiołowski. Żona Jarosława Brzozowskiego, matka Marka urodzonego 19 stycznia 1941 w Wilnie oraz Doroty (późniejszej Lubomirskiej-Hostowicz), urodzonej w Wilnie 27 maja 1944. Latem roku 1945 wraz z rodziną przyjechała pociągiem repatriacyjnym do Łodzi. Scenarzystka i reżyser, autorka kilku znakomitych doku-

mentów. Związana z krakowskim Warsztatem Filmowym Młodych. Następnie z Wytwórnią Filmów Dokumentalnych w Warszawie. Swoje pierwsze filmy: *Gimnastykę dla wszystkich* (wspólnie z Konstantym Gordonem) oraz *Pałace* nakręciła w roku 1946. W następnych latach powstały jej kolejne krótkie metraże: *Ziemia Lubuska*, *Kopalnia* i *Muzyka*. Dwa ostatnie należą do najwybitniejszych osiągnięć sztuki polskiego dokumentu lat czterdziestych.

Jedna z najbardziej enigmatycznych postaci polskiego kina powojennego, Natalia Brzozowska była mistrzynią dokumentu poetyckiego. Obdarzona niezwykle wrażliwością w zakresie kompozycji wizualno-dźwiękowej filmu, wyprzedzała o całą epokę późniejsze poszukiwania swoich kontynuatorów i następców w sferze ekspresji audiowizualnej kina. Widać to zwłaszcza w zaskakująco dojrzałej pod względem warsztatowym, potępionej na Zjeździe w Wiśle za „formalizm”, *Kopalni* (1947, zdjęcia Andrzej Ancuta), z której pomysłów czerpali m.in. Munk i Lesiewicz, realizując kilka lat później *Gwiazdy muszą płynąć*. Podobnie inspirujący okazał się dla ówczesnych poszukiwań filmowców dokumentalistów inny – niemal zapomniany dzisiaj – dokument Brzozowskiej *Muzyka* (1948, zdjęcia Adolf Forbert).



Kopalnia (1947) Natalii Brzozowskiej

Mając na koncie pięć krótkometrażowych dokumentów (w tym dwa wybitne), w roku 1948 razem z operatorem Andrzejem Ancutą (autorem zdjęć do *Kopalni*) Natalia Brzozowska przystąpiła we wsi Działoszko koło Zakopanego do realizacji filmu fabularnego o tematyce chłopskiej, noszącego roboczy tytuł *Podhale*, z udziałem tamtejszych górali jako aktorów niezawodowych. Po kilku tygodniach produkcja filmu została wstrzymana. W tym samym roku nastąpiło aresztowanie jej męża Jarosława Brzozowskiego. Rok później, podczas Zjazdu Filmowców w Wiśle, zapewne z panicznej obawy o to, że sama padnie ofiarą politycznej nagonki, a jej filmy staną się celem ideologicznego ataku za „mieszkański estetyzm” i „formalizm”, złożyła publiczną samokrytykę. Uczyniła to po tym, jak z trybuny zjazdowej pod adresem zakwalifikowanej wcześniej na MFF w Wenecji *Kopalni* padło oskarżenie o „formalistyczną metodę maskowania wrogiej ideologii”. Głęboki wstrząs emocjonalny, jakiemu Brzozowska wówczas uległa, pozostawił trwałe ślady w jej psychice. Przez kilka następnych lat odsunięta od uprawiania zawodu, nie nakręciła już nigdy więcej żadnego filmu. Ostatnimi tytułami w jej krótkiej, ale jakże cennej pod względem jakości dokonach, filmografii były dwa dokumenty tatrzańskie: *Narciarze* i *Na wspinaczce* (premiera: 1958) – oba ze zdjęciami Sergiusza Sprudina (w rzeczywistości złożył się na to nieukończony dokument pt. *Biała etiuda*, realizowany w latach 1948–1949). Muzykę do *Narciarzy*, pierwszą w swojej karierze kompozytora filmowego, napisał 26-letni wówczas Wojciech Kilar. Po wieloletniej chorobie Natalia Brzozowska zmarła w niemal całkowitym zapomnieniu środowiska filmowców 19 listopada 1988 roku w domu opieki w Łodzi. Jej prekursorska pod wieloma względami twórczość stanowi przykład niespełnionych marzeń i wielkich nadziei polskiego dokumentu po wojnie.

Siedem sporządzonych wyżej portretów z pewnością nie wyczerpuje bogactwa indywidualnych losów twórców polskiego kina dokumentalnego w latach powojennych. Przez swoją egzemplaryczną wyrazistość stanowią one jednak źródło cennej wiedzy o wielokierunkowych poszukiwaniach i drogach rozwoju czołowych reprezentantów tej gałęzi twórczości filmowej w omawianym okresie.

KONFIGURACJA GATUNKÓW

Polski dokument lat 1944–1955 można przedstawić w wieloraki sposób, opisując go od strony: instytucjonalnej, produkcyjnej, technologicznej, poprzez poruszane tematy, sylwetki czołowych twórców i szczegółową prezentację wybranych najważniejszych osiągnięć. Jednym z poręcznych, lecz rzadko wykorzystywanych w badaniach kluczy otwierających furtkę do jego syntezy jest klucz genologiczny. Jeśli cały ten okres potraktować jako względnie spójną synchronię rozwojową, w ramach której współistnieją rozmaite napięcia międzygatunkowe i zachodzą określone przemiany – to klucz gatunków filmowych, odpowiednio zastosowany, okazuje się ciekawym aspektem jego historycznej charakterystyki.

Ogólniejsze spojrzenie na tę intrygującą kwestię, łączące w sobie aspekt diachroniczny z synchronicznym, pozwala dostrzec w sferze genologii rodzimego dokumentu nie tylko dynamikę ówczesnych przemian, ale także pole napięć, wokół których przemiany owe przebiegały. Zarówno w całym omawianym okresie, obejmującym lata 1944–1955, jak i w poszczególnych jego stadiach, w rozwoju polskiego dokumentu filmowego widać bardzo wyraźnie konflikt między dążeniem części twórców do subiektywizacji (*resp.* indywidualizacji) przekazu a wymogiem „obiektywizacji” (bezosobowego) spojrzenia, stawianym przez instytucje kinematograficzne państwa.

Stąd bierze się na przykład przed rokiem 1949 stosunkowo duża liczba impresji dokumentalnych, będących nie tyle quasi-obiektywną rejestracją, ile przejawem i wyrazem świadomie zsubiektywizowanego sposobu widzenia i filmowania rzeczywistości przez realizatora. Należy jednak wyraźnie podkreślić, że nie oznacza to bynajmniej istnienia czegoś w rodzaju „subiektywnych” i „obiektywnych” gatunków dokumentu. Pole napięć między jednym a drugim biegunem przebiega bowiem nie pomiędzy poszczególnymi gatunkami kina faktów, lecz także wewnątrz nich: jako osobista gra prowadzona z danym gatunkiem wypowiedzi przez autora filmu.

Zacznijmy od wyliczenia uprawianych wówczas gatunków, z których część była wtedy gatunkami często występującymi w pejzażu naszego życia filmowego, a dzisiaj nie pojawiają się one prawie wcale (a w każdym razie bez porównania rzadziej i nie w takiej jak niegdyś postaci). Należą do nich: relacja z frontu wojny (przykładowo *Bitwa o Kołobrzeg*, *Warszawa wolna*, *Zagłada Berlina*, *Na tropach UPA*), kalejdoskop publicystyczny (*Rok 1946*), plakat filmowy (*Wartość jednej minuty*, *Razem*, *Oświata – Prasa – Książka*), agitka propagandowa (*Trzy kroki naprzód*, *Sprawa najważniejsza*, *Brygada zaczyna szturm*, *Nowa sztuka*).

ka, Korea oskarża), reportaż dokumentalny (*Gdzie jest nasz dom?, Most, Kłeska powodzi*), sprawozdanie filmowe (*Marszałek Tito w Polsce, Ostatni Parteitag w Norymberdze*), dokument fabularyzowany (*Bronek z Widzewa*) i wreszcie – last but not least – impresja dokumentalna (*Ziemia Lubuska, Kopalnia, Święto kwitnącej jabłoni, Moje miasto*).

W konstelacji ówczesnych gatunków dokumentu szczególnie eksponowane miejsce przypada montażom archiwalnych materiałów zdjęciowych. W realizowaniu tego typu filmów propagandowych celowali: Ludwik Perski (*Warszawa 1945–1948, Warszawa. Dokumenty walki, zniszczenia i odbudowy*) i grawitujący w stronę rozbudowanego w swej konstrukcji reporterskiego dokumentu z użyciem filmowych archiwaliów Jerzy Bossak (*Pokój zdobędzie świat*, wspólnie z Jorisem Ivenssem, *Ślubujemy. Spotkanie w Warszawie, Powrót na Stare Miasto*). Obu realizatorów wspierał swymi nieprzeciętnymi umiejętnościami znakomity montażysta Polskiej Kroniki Filmowej (dziś powiedzielibyśmy raczej: reżyser montażu) Wacław Kaźmierczak. Należy w tym miejscu dodać, iż uprawiany na różne sposoby gatunek okolicznościowego (zwłaszcza rocznicowego) filmu montażowego na wiele następnych lat pozostał flagowym gatunkiem naszej powojennej propagandy filmowej.

Oprócz filmu montażowego natrafiamy też na inne formy gatunkowe, charakterystyczne dla ówczesnego dokumentu. Należą do nich: reportaż z wielkiej budowy (*Kierunek – Nowa Huta!, Wielka budowa, Brygada zaczyna szturm*), film produkcyjny (*Fabryka żarówek, Przemysł konserwowy w Polsce, Scentralizowana kontrola przebiegu produkcji, Mistrzowie szybkich wytopów, Na kurzej fermie, Nafta, Gwiazdy muszą płonąć*), dokument o tematyce wiejskiej (*Szlembark, Zaorane miedze, Pamiętniki chłopów, Ziemia czeka*), kronika aktualności (zob. osobny rozdział poświęcony Polskiej Kronice Filmowej), dokument lotniczy (*Podniebne zawody*), dokument o kolei (*Lokomotywa, Parowóz P.7-47, Kolejarskie słowo*), dokument szkolny (*Halinka w hucie szkła, W fabryce*), junacki, harcerski (*Harcerze na zlocie*), reportaż sportowy (*W pogoni za żółtą koszulką*), a także film o teatrze (*Testament Jaracza, Teatr mój widzę ogromny*) i dokument muzyczny, z reguły będący prezentacją występu lub koncertu (*Recital chopinowski w Dusznikach, Mazurki Chopina, Muzyka, Żelazowa Wola, Poemat symfoniczny „Bajka” Stanisława Moniuszki, „Mazowsze” – kolorowy koncert na ekranie*) i in.

Osobną grupę gatunków dokumentalnych tworzą: dokument oświatowy (*Karmik Jankowy, O amonicie i 14 harcerzach*), krajoznawczy (*Łopuszna – ziemia nieznana, Wieliczka, Z biegiem Dunajca*), popularnonaukowy (*Skroplone powietrze, Ziemia – nasza planeta*), instruktażowy (*Zbiór i suszenie tytoniu*), film medyczny i o ochronie zdrowia (*Zwalczamy gruźlicę, Krew leczy, Podstępny wróg*) oraz filmy o kulturze i sztuce (*Miniatury Kodeksu Behema, Wiek Oświecenia, Kazimierz – miasto polskiego renesansu, Jan Matejko*).

Gatunki te nie są wolne ani od wymowy propagandowej (nie bez przyczyny ich stałą figurą perswazyjną jest nowy ustrój, postęp, pokój, demokracja

ludowa, awans społeczny, odrzucona przedwojenna przeszłość, ruiny i zniszczenia wojenne, oświata, nauka, uprzemysłowienie kraju, lepsze jutro), ani też od marksistowskich, operujących uproszczonym determinizmem, trybów wyjaśniania osiągnięć oraz zjawisk w kulturze i sztuce. W porównaniu z innymi „bojowymi” gatunkami ówczesnego dokumentu zachowują one jednak względną neutralność ideologiczną obranego sposobu ujęcia tematu, która pozwala dostrzec w nich swoisty kontrpunkt i alternatywę dla mnożących się przejawów ostrej filmowej propagandy tamtego okresu.

Jak z powyższego wynika, okres 1944–1955 w polskim filmie dokumentalnym wykształcił zarówno specyficzny repertuar, jak i swoistą konfigurację form gatunkowych. Układ napięć pomiędzy nimi nie dotyczy tylko prostej konkurencji i rywalizacji alternatywnych form wypowiedzi filmowej. Rzecz by można, iż to nie gatunki kina dokumentalnego konkurują ze sobą, lecz sposoby ich użycia. Istota problematyki genologicznej rodzimego dokumentu tkwi bowiem w zagadnieniu alternatywności danego kształtu przekazu. Właśnie w tej sferze rozgrywa się w tamtych trudnych czasach ideologicznego dyktatu podskórna walka pewnej części realizatorów tych filmów o własny punkt widzenia i zachowanie koniecznego minimum twórczej wolności.

Linie napięć w ówczesnej dokumentalistyce przebiegają nie między poszczególnymi gatunkami filmowymi, lecz wewnątrz form gatunkowych. Przez cały ten okres gra filmowców z władzą toczy się nie o to, jaki gatunek filmowy wybrać (o tym w zasadniczej mierze przesądzało już otrzymane przez realizatora zamówienie), lecz o to, jak się nim posłużyć (a także nie posłużyć). Film produkcyjny, na przykład, nie był czymś *a priori* „gorszym” od impresji dokumentalnej bądź portretu miasta. Nawet w osławionych reportażach z wielkiej budowy, typowych dla doby wprowadzania w polskim kinie doktryny socrealistycznej, trafiają się pojedyncze ujęcia niczym z „czarnej serii” (na przykład obrazy straszliwej „galicyjskiej” biedy okolicznych mieszkańców w filmie Munka *Kierunek – Nowa Huta!*).

Prawidłowość, o której tu mowa, dotyczy nie tylko socrealistycznego produkcyjniaka, lecz wszelkich innych wymienionych gatunków. Film o sztuce dla przykładu, w zależności od okresu jego realizacji, pojawia się wówczas u tego samego autora, Tadeusza Makarczyńskiego, w wydaniu ortodoksyjnie dogmatycznym (*Nowa sztuka*, 1950) lub stosunkowo neutralnym pod względem propagandowym (*Warszawa Franciszka Kostrzewskiego*, 1955, do której sam Makarczyński napisał scenariusz).

Sporządzanego na potrzeby tych rozważań katalogu gatunków filmowych występujących w rodzimym dokumencie 1944–1955 nie należy zatem traktować w kategoriach zwykłego rejestru. Zbiór ten wiąże się z różnymi relacjami funkcjonalnymi. Ich układ i wzajemne napięcia tworzyły w ramach tamtej synchronii znaczącą konstelację. Szczególną uwagę zwraca w ich skonfigurowaniu akcent główny, padający na perswazyjny charakter

komunikatu. Nieprzypadkowo, bo funkcja perswazyjna kina przybierała w tamtym okresie kształt szczególnie wyrazisty, adresowany do bardzo szerokiego kręgu odbiorców.

Nacechowana ideologicznie nowomowa propagandy lat powojennych stanowiła powszechną codzienność nie tylko na ekranie, przemawiając do mas i agituując społeczeństwo za pośrednictwem komentarza zza kadru. Pełno jej również wokół filmu: w prasowych omówieniach i recenzjach, ale także w dokumentach produkcyjnych, które poprzedzały jego realizację. W tamtych czasach i w warunkach pełnego monopolu żaden film kierowany do produkcji nie mógł się bez niej obejść i być od niej całkowicie wolny. Dość szybko zaraz po wojnie wykształcił się żargon ideologiczny, którego używali zarówno filmowcy, jak i urzędnicy kinematografii.

Sięgnijmy po kilka wymownych przykładów filmowej nowomowy. W pełnej superlatyw opinii na temat pracownika PP „Film Polski” reżysera dokumentalisty Jarosława Brzozowskiego, sporządzonej przez ówczesnego dyrektora WFD „Polska Kronika Filmowa” Jerzego Bossaka, czytamy, iż nieukończony przez tego filmowca *Wielki redyk* jest rozpoczętym przed jego aresztowaniem w roku 1948 dokumentem „o przemianach społecznych i gospodarczych na góralszczyźnie”. Sam reżyser, jako więzień Rawicza ubiegający się w roku 1952 o darowanie reszty zasądzonej kary, określi w urzędowej korespondencji tenże *Wielki redyk* jako dokumentalny film „o rozwoju kolektywnej pracy wsi polskiej”. Liryczny dokument, któremu hołdował Brzozowski, był odstępstwem estetycznym, z którego w końcu roku 1949 należało się gęsto tłumaczyć. Nakręconą przez tego filmowca piękną impresję z Łącka, zatytułowaną *Święto kwitnącej jabłoni*, naczelny dyrektor PP „Film Polski” inż. Stanisław Albrecht w piśmie do władz z dnia 16 grudnia 1949 roku określa jako „kompozycję zdjęciowo-muzyczną na temat sojuszu robotniczo-chłopskiego”!²⁴

Bez takich naznaczonych nowomową etykietek i innych sloganowych przepustek nie może się obyć w tamtych czasach praktycznie żaden dokument. Wirtualny adresat tych filmów jest odbiorcą: masowym, niewykształconym, nieuświadomionym, słabo poinformowanym i nieustannie pouczanym. Nic dziwnego, skoro stoi za tym ideologiczny projekt nowego społeczeństwa, którego obywatele są – bądź staną się w przyszłości – jednostkami świadomymi celów budowanego ustroju. Kino dokumentalne i jego twórca w funkcji propagandysty mają w tym planowym procesie przebudowy świadomości odegrać ważną rolę „inżyniera dusz”. Tak traktowany dokument powinien się stać (osobna kwestia, czy rzeczywiście się stał) instrumentem propagandy i inżynierii społecznej.

²⁴ Zaświadczenie o pracy zawodowej Jarosława Brzozowskiego, wydane przez naczelnego dyrektora PP „Film Polski” inż. Stanisława Albrechta, z dnia 16 grudnia 1949 roku. Pismo podpisała w zastępstwie dyr. kadr „Filmu Polskiego” M. Sokorska.

KINO SŁUŻĄCE ZŁEJ SPRAWIE

Sfalsyfikowane wyobrażenie świata, inscenizowane zdarzenia, namiastka rzeczywistości, w której autentyczne wyglądy rzeczy istniejących realnie zostają poddane totalnej obróbce i manipulacji semantycznej. Wskazując po latach na wartościowe dokonania polskiego kina dokumentalnego lat 1944–1955, nie należy zapominać ani przemilczać równoczesnego istnienia w nim rozmaitych ciemnych stron i zjawisk negatywnych. Dotyczą one całego wspomnianego okresu, a nie tylko ofensywy ideologicznej, jaka nastąpiła w okresie socrealizmu, choć właśnie wtedy przybierały postać najbardziej wyrazistą i kuriozalną.

Nie tylko słowom w wersji drukowanej, deklamowanej bądź skandowanej odbierano znaczenie. Również obrazy demonstrowane na ekranie filmowym zatracaly swój rzeczywisty sens. Ekranowa wizja świata – skądinąd wyglądającego znajomo, zwłaszcza tego, który bezpośrednio widza otacza, ale i tamtego odległego, należącego do innego wymiaru – stawiała się wizją wykoncypowaną, spreparowaną za pomocą filmowych środków wyrazu na użytek propagandowy.

Kluczowe postaci dokumentu polskiego tamtych czasów, takie jak: Jerzy Bossak, Helena Lemańska czy Ludwik Perski, a także inni: Tadeusz Makarczyński, Tadeusz Cękański, Roman Banach, Franciszek Fuchs, Czesław Petelski, Maksymilian Wrocławski, Tadeusz Jaworski, Jan Łomnicki czy Andrzej Munk, miały niejedno na sumieniu. Dziesiątki lat później przypominają się jeszcze: *Zagłada Berlina*, *Młodość na uniwersytetach* i *Ślubujemy*. *Spotkanie w Warszawie* Jerzego Bossaka, *Częstochowa* Heleny Lemańskiej, *Na wielkiej budowie* Romana Banacha, *Kierunek – Nowa Huta!* Andrzeja Munka, *W walce o jakość* Tadeusza Jaworskiego, *Zaorane miedze* Maksymiliana Wrocławskiego, *Nowa sztuka* Tadeusza Makarczyńskiego i Franciszka Fuchsa, *Do redakcji nadszedł list* Tadeusza Makarczyńskiego, *Młodzi budują pokój* Czesława Petelskiego, *Akademicy czerwonej Łodzi* Ewy Petelskiej, *Brygada zaczyna szturm* Joanny Broniewskiej-Kozickiej, *Ziemia czeka* oraz *Kukurydza* Jana Łomnickiego.

Trzeba jednak pamiętać, o jakich czasach mówimy i czym było wówczas kino jako główne – obok prasy i radia – narzędzie masowej indoktrynacji i propagandy. Ofensywna retoryka tych filmów bynajmniej nie wynikała z zapotrzebowania na prawdę o tym, jak w Polsce jest i jak się ludziom żyje. Nie stosowała, nie tolerowała, jak również absolutnie nie potrzebowała przedstawień bardziej

subtelnych i zniuansowanych. Ich realizatorzy – z własnej woli i osobistego przekonania, ale także pod presją państwowego zleceniodawcy – dążyli do osiągnięcia całkowitej ideologicznej jednoznaczności każdego elementu na ekranie.

Można tu wręcz mówić o ponadgatunkowej krystalizacji różnych form dokumentu filmowego tamtej doby. O procesie ich ideologicznego zastępnienia, za sprawą którego replikują one tylko pewną z góry narzuconą propagandową wizję świata (nowego ustroju, społeczeństwa, roli pełnionej w nim przez jednostkę, odgórnie ustanowionych priorytetów życia codziennego etc.), wyrażając ją jednym wspólnym głosem i demonstrując milionom adresatów w skrajnie zunifikowanej postaci.

Twórcy filmów „czarnej serii” z lat 1955–1958 dokonywali rozliczenia z czymś, co wcześniej zdążyło już przybrać zaawansowaną, wysoce szkodliwą w skutkach, postać narzędzia masowej indoktrynacji. Aby pozostać instrumentem pełniącym doniosłą rolę społeczną, kino dokumentalne drugiej połowy lat pięćdziesiątych musiało odzyskać utraconą wiarygodność. Zafałszowywana rzeczywistość upomniwała się o swoje prawa. Niektórzy, jak Bossak, Wrocławski oraz Hoffman i Skórzewski, rozliczali się przy okazji z samymi sobą. Poza „czarną serią” i w nieco inny sposób rozliczenie owo dotyczyło również Makarczyńskiego, Jaworskiego czy Munka.

Na siedem grzechów głównych kina dokumentalnego okresu 1944–1955 składały się:

- 1) fasadowość ekranowych przedstawień
- 2) falsyfikowanie rzeczywistości
- 3) kampanijno-batalistyczna retoryka (obraz i komentarz)
- 4) tendencyjność przekazu, z reguły zmierzająca do nachalnego „udowodnienia” jednej z góry narzuconej tezy
- 5) konformizm zacierający wszelkie ostrości i przemilczający rzeczywiste konflikty
- 6) schematyzm w ukazywaniu obrazów otaczającego świata
- 7) urzędowy optymizm połączony z lakiernictwem.

Tak uprawiany film o charakterze „dokumentalnym” miał być niczym innym jak tubą maszyny propagandowej nowego ustroju. Typowe dla jego poetyki funkcje i cechy z góry wykluczały poszukiwanie i ukazywanie prawdy o otaczającej autora i widza rzeczywistości. Prowizoryczna w swej doraźności konstrukcja socrealistycznego przekazu filmowego mogła zostać łatwo zastąpiona inną. Gorzej z uwikłaną w schematyzm myślowy świadomością zarówno nadawcy, jak i adresata. Z tego względu charakterystyczna dla procesów rozwoju polskiego dokumentu odwilżowego i popaździernikowego *katharsis* nie dokonała się natychmiast, lecz trwała przez pewien czas, po roku 1957 coraz bardziej ograniczana przez władze.

Powstaje w tym miejscu zasadne pytanie, czy filmowiec dokumentalista mógł w okresie powojennym, a zwłaszcza w dobie stalinizmu, nie brać udziału w pracach propagandy i nie uczestniczyć w działaniach na pierwszej linii frontu ideologicznego? Innymi słowy, czy w systemie państwowej kinematografii istniała jakakolwiek ideologiczna luka, bądź też nisza, w której można było realizować filmy bez politycznego angażowania się w doraźne akcje propagandowe? Owszem, możliwość taka realnie istniała, a dawało ją – w ograniczonym co prawda zakresie – kino o charakterze oświatowym.

Dokumenty oświatowe, w rozmaitych swych odmianach gatunkowych (film przyrodniczy, krajoznawczy, popularnonaukowy etc.), stanowią specyficzną gałąź powojennej produkcji filmowej w Polsce. Twórczość tę zdominowały wybitne indywidualności: Marty i Karola Marczaków (i stworzonego przez nich przed wojną ośrodka o nazwie Instytut Filmowy – Pracownia Filmów Naukowych w Żyrardowie) oraz Włodzimierza Puchalskiego. Zarówno filmy Marczaków (*Grzyby*, *Pantofelek*, *Nieznani sprzymierzeńcy*, 1950), jak i filmy przyrodnicze Puchalskiego (*Kormorany*, *Czaple*, *Łabędzie*, 1950) stanowią na owe czasy wartościową formę realizacji idei dokumentu szkolnego i oświatowego. Z natury rzeczy nie one jednak wyznaczały główny kierunek rozwoju polskiego dokumentu kinowego tamtej doby.

Gatunki takie, jak film przyrodniczy, film krajoznawczy, film o sztuce, dokument oświatowy, popularnonaukowy, film szkolny, film wychowawczy itp., uprawiane i produkowane przez Łódzką Wytwórnę Filmów Oświatowych, stanowiły w latach naporu socrealizmu sposób na przetrwanie i formę zawodowego azylu dla tych filmowców (należeli do nich m.in. Janusz Star, Stanisław Urbanowicz, Wojciech Jerzy Has, Stanisław Lenartowicz, Krystyna Gryczelowska, Jerzy Popiel-Popiołek i Maciej Sieński), którzy w tamtym okresie próbowali, na ile było to możliwe, unikać robienia filmów propagandowych, nie chcąc się podporządkować presji obowiązującej doktryny.

Wiedząc o wszystkich wskazanych wyżej uwarunkowaniach twórczości dokumentalnej tamtego okresu, łatwiej będzie zarówno odczytać kody i szyfry nie zawsze czytelnej dla dzisiejszego widza wymowy poszczególnych filmów, jak i zajrzeć za kulisy historycznego kontekstu ich realizacji i społecznego odbioru. Chronologiczny przegląd dokonań polskiego dokumentu w pierwszych dwunastu latach po wojnie został podzielony na trzy okresy:

- 1) lata powojenne 1944–1948,
- 2) polski dokument filmowy doby socrealizmu,
- 3) początki Odwilży 1954–1955.

LATA POWOJENNE 1944–1948

Kiedy zaczyna się historia polskiego filmu dokumentalnego po wojnie? Na pozór, odpowiedź na to pytanie wydaje się prosta i oczywista: jego historia powinna zaczynać się wraz z zakończeniem wojny, czyli w maju 1945 roku.

Otóż, nic podobnego. Zwodnicza logika powyższej odpowiedzi okazuje się nie mieć nic wspólnego z rzeczywistymi dziejami polskiego dokumentu, które zaczynają się znacznie wcześniej. Pytanie: o ile wcześniej? Czy w grę może wchodzić rok 1944 albo nawet 1943? Oczywiście, że tak.

Na mapę drogową początków rodzimego dokumentu po wojnie składa się wiele różnych dróg i zawiera ona w sobie marszrutę nad wyraz złożoną. Nie sposób nie zauważyć, iż kapitalną rolę odegrały w tym procesie kroniki wojenne: te wywodzące się ze Wschodu²⁵ i te zrealizowane na Zachodzie. Jeśli uznamy, że kronika filmowa była matką polskiego dokumentu powojennego (zob. osobny rozdział poświęcony Polskiej Kronice Filmowej), to jego rodzicem był reportaż frontowy: zarówno krajowy (*Warszawa walczy!*, 1944, Antoniego Bohdziewicz i Jerzego Zarzyckiego)²⁶, jak i kręcony za granicą, by przywołać tylko: dokumenty dróg wojennych II Korpusu (*Monte Cassino*, 1944, Michała Waszyńskiego), filmy polskie wyprodukowane w Anglii (m.in. *Walczący pielgrzymi* i *Opowieść o mieście*, 1944, Stefana Osieckiego) oraz materiały filmowe, jakie nakręcili nasi operatorzy²⁷ w walkach na froncie zachodnim (*Droga do Wilhelmshaven*, 1944–1945, Mieczysława Leszczyca-Petreyki). Korzenie tkwią więc głęboko w produkcjach dokumentalnych okresu wojennego. Wiele z tych materiałów odkrywamy dopiero teraz, wiele innych czeka jeszcze na zbadanie w archiwach i kolekcjach filmowych rozsianych po świecie.

Generalnie jednak, przejście od wspomnianych dokumentów do serii powojennych produkcji dokumentalnych zrealizowanych nieco później przebiegało dość płynnie, dalece jednolita była bowiem czerpana z tradycji fotografii reporterskiej estetyka ówczesnych filmów dokumentalnych. To ona wyznaczała sposoby narracji, definiowała styl zdjęć, retorykę montażu, użycie słowa w komentarzu i w konsekwencji – kształtowała charakter ówczesnych

²⁵ Mowa o *Polsce Walczącej* i *Przysięgamy ziemi polskiej* (1943) Aleksandra Forda, do których zdjęcia nakręcili Władysław Forbert i Stanisław Wohl.

²⁶ Wstrząsający reportaż filmowy *Warszawa walczy!*, noszący skromny podtytuł ekranowy *Przegląd nr 1*, nakręcili w początkach Powstania Warszawskiego operatorzy: Andrzej Ancuta, Stefan Bagiński, Seweryn Kruszyński, Henryk Vlassak, Antoni Wawrzyniak i in.

²⁷ Należeli do nich między innymi: Stanisław Lipiński, Tadeusz Bortnowski, Seweryn Steinwurz, Mieczysław Leszczyca-Petreyko, Zbigniew Jaszcz, Stanisław Urbanowicz, Bernard Kunicki i Paweł Płonka.



Suita warszawska (1946) Tadeusza Makarczyńskiego

przekazów dokumentalnych: zarówno rodzimych, jak i pochodzących z kinematografii zagranicznych: radzieckiej, brytyjskiej etc.

Powróćmy jednak do poruszonej wyżej kwestii wyznaczenia chronologii początków. Możliwych cezur wyznaczających początki polskiego dokumentu da się wskazać kilka. Wszystkie one mają charakter: po pierwsze – względny, po drugie – konkurencyjny, po trzecie – umowny. Wybór którejkolwiek z nich zależy od dokonanej przez badacza doraźnej interpretacji faktów i zestawu konkretnych argumentów przemawiających za ich uznaniem bądź odrzuceniem na rzecz innych.

Przyjmijmy zatem, iż umowny początek krajowego polskiego dokumentu filmowego po wojnie wyznaczają: *Majdanek – cmentarzysko Europy* (premiera: Lublin, 1 listopada 1944), pierwsza krajowa edycja Polskiej Kroniki Filmowej z 15 listopada 1944 (zob. osobny rozdział na ten temat), reportaż *Gdzie jest nasz dom?*, którego realizacja rozpoczęła się w Stoczku Łukowskim jesienią 1944 roku, oraz impresja dokumentalna *Ballada f-moll*, wyprodukowana wiosną 1945 roku przez Warsztat Filmowy Młodych w Krakowie²⁸.

²⁸ Całkowicie nieprawdziwe jest twierdzenie zawarte w trzecim tomie *Historii filmu polskiego* (pod red. Jerzego Toeplitza), iż dokument Andrzeja Panufnika *Ballada f-moll* nie został

Dzieje rodzimego dokumentu filmowego omawiane w tym rozdziale są historią nadziei i zaprzepaszczonych szans. Wśród filmów dokumentalnych, które powstały w latach 1944–1948, znajdujemy tytuły doniosłe i wartościowe, budzące dzisiaj wysokie uznanie, a tuż obok – toporną i nieudolną filmową propagandę, opartą głównie na wzorcach sowieckich. Ta ostatnia nadawała, niestety, ton polskiej produkcji dokumentalnej, spychając dokument na margines twórczości i wytwórczości filmowej tamtego okresu. Inne wzorce uprawiania dokumentu, choć okazjonalnie dawały o sobie znać, uchodziły za nieprzydatne i obce.

Generalnie, nie sposób zaprzeczyć, że krótki metraż dokumentalny funkcjonował na co dzień niemal wyłącznie jako instrument doraźnej akcji propagandowej. Jeśli takim instrumentem nie był i się do tego w danej postaci nie nadawał, to trafiał do magazynu – odkładany bezterminowo na półkę. Nie liczyła się wartość poznawcza, historyczna czy walory estetyczne samego filmu, a jedynie jego temat i aktualna wymowa ideologiczna, będąca jedynym kryterium oceny dokonywanej wyłącznie w kategoriach propagandowej przydatności.

Znamienny przykład stanowi pod tym względem *Ulica Brzozowa*, nakręcona przez dwu ówczesnych debiutantów: Wojciecha Jerzego Hasa i Stanisława Różewicza. Dokument o mieszkających w ruinach warszawskiej Starówki powojennych robinsonach został zrealizowany wczesną jesienią roku 1947(!)²⁹. Historycznie jednak film należy do następnego okresu po tym, jak ówczesne władze kinematografii zdecydowały się wyposażać go w optymistyczne zakończenie (wiecha na nowo wzniesionym bloku mieszkalnym) i opatrzyć „słusznym” w swej wymowie komentarzem propagandowym napisanym przez Jerzego Piórkowskiego.

Co ciekawe i zaskakujące, rodzimy dokument tamtego okresu dość rzadko pojawiał się na ekranach kin. Należy w tym miejscu zauważyć, że system upaństwowionej kinematografii, mimo istnienia monopolu dystrybucyjnego, nie doprowadził po wojnie do ponownego wprowadzenia rozwiązań wypracowanych z niezłym skutkiem w Polsce przedwojennej. Chodzi o trzyczęściową konstrukcję seansu kinowego, który zaczynał się kroniką aktualności, a następnie przed filmem fabularnym oferował widzowi dodatek (nadprogram) w postaci krótkiego filmu dokumentalnego. Nadprogram dokumentalny (nie mylić ze specjalnymi wydaniem PKF) po wojnie się nie przyjął. Nie trzeba tłumaczyć, jak bardzo podniosłoby to rangę dokumentu filmowego, czyniąc tę gałąź produkcji nie propagandową tubą, lecz przekazem doniosłym i war-

ukończony. Kopia tego niezwykle pięknego i poruszającego filmu spoczywała przez dziesiątki lat w zbiorach Archiwum WFDiF; odkryta na nowo kilka lat temu, została zaprezentowana w cyklu *Skarby Filmoteki* na antenie TVP Kultura.

²⁹ Okoliczności nakręcenia tego filmu szerzej omawia książka Marka Hendrykowskiego *Stanisław Różewicz* (Warszawa 1999, s. 15–18).

tościowym społecznie, szczerze wspieranym i rzeczywiście docenianym przez państwowego mecenasa.

Historia rodzimego dokumentu tego okresu powinna też zawierać choćby wzmiankę na temat zagranicznych wersji niektórych polskich filmów dokumentalnych, które opatrywano napisami w języku angielskim i francuskim, aby posłużyć się nimi w celach propagandowych na Zachodzie. Niektóre z nakręconych zaraz po wojnie dokumentów (np. *Budujemy Warszawę*, *Suita warszawska*, *Gdzie jest nasz dom?*, *Człowiek w dzisiejszej Polsce*, *Łopuszna – ziemia nieznana*, *Wieliczka*, *Ręce dziecka*, *PCK działa!*, *Powódź*, *Kopalnia* i in.) do roku 1949 pojawiały się na ekranach zarówno na festiwalach filmowych (Cannes, Wenecja, Paryż), jak i przy okazji różnego rodzaju imprez i akcji propagandowych nie tylko w Europie, ale i za Oceanem. *Suita warszawska* doczekała się nawet specjalnego pokazu w obecności prezydenta Stanów Zjednoczonych w Białym Domu.

Widziane po latach, filmy dokumentalne wyprodukowane w okresie 1944–1948 zaskakują różnorodnością tematyki i form gatunkowych. Najwartościowsza ich grupa (tytuły zostały wymienione wyżej) stanowi świadectwo wielokierunkowych poszukiwań młodych twórców. Warto o tym pamiętać, mając na uwadze ideologiczny kaganiec, jaki został nałożony polskiej kinematografii w listopadzie 1949 roku na Zjeździe Filmowców w Wiśle.

POLSKI DOKUMENT FILMOWY DOBY SOCREALIZMU

Osią zasadniczego konfliktu, jaki zdominował drugą fazę rozwoju polskiego dokumentu po wojnie, jest administracyjne ustanowienie doktryny realizmu socjalistycznego w polskim filmie. Jego formalne zadekretowanie dokonało się na Zjeździe Filmowców w Wiśle w dniach 19–22 listopada 1949 roku.

Czy ówczesny krajowy dokument był przedmiotem krytyki władz? Na pewno nie stał się on głównym czarnym bohaterem zjazdowych obrad i raczej za drugorzędne zdarzenia uznać można wypowiedziane wówczas pod jego adresem krytyczne słowa i ideologiczne zarzuty ze strony referentów i dyskutantów³⁰. Ale generalne wytyczne doktryny realizmu socjalistycznego dotyczyły dokumentu w równym stopniu co fabuły (zob. przedstawioną uprzednio sylwetkę reżysera dokumentu Natalii Brzozowskiej).

Z drugiej strony, nie jest jednak tak, że twórczość dokumentalna znalazła się całkowicie poza terenem ostrzału ideologicznego. Owszem, ona również nie spełniała oczekiwań władz kinematografii, mimo że miała na swoim koncie wiele ewidentnych sukcesów i wartościowych osiągnięć. Cóż z tego, skoro nie znajdowały one uznania w oczach doktrynalnie pojmujących rolę filmu i kina ówczesnych decydentów. Jeśli dotychczasowy dokument nie był tym, czego się po nim spodziewano, to może zdołały to urzeczywistnić filmy dokumentalne następnego okresu, stając się w końcu sprawnym narzędziem propagandy nowego ustroju?

Mimo presji założeń realizmu socjalistycznego zbiór kilkudziesięciu filmów dokumentalnych nakręconych w Polsce w latach 1949–1953 ma charakter wewnętrznie zróżnicowany. Warto w tym miejscu wprowadzić na pozór mało istotne, a w gruncie rzeczy pierwszorzędnie ważne, rozróżnienie na dwie grupy dokumentów: filmy dokumentalne spod znaku stalinizmu (umownie mówiąc: „dokumenty stalinowskie” w rodzaju *Nowej sztuki*, *Szerokiej drogi* itp.) oraz niekoniecznie tożsame z tamtymi filmy dokumentalne okresu socrealizmu. Władzom chodziło o przekazy „bojowe”, „ofensywne” w sposobach agitacji. Reszta (wcale liczna) była przez nie zaledwie tolerowana.

Wbrew dość powszechnie panującemu przekonaniu, „dokument stalinowski” i „dokument socrealistyczny” to nie to samo. Nie każdy dokument socrea-

³⁰ Jeden z wyprodukowanych filmów dokumentalnych *Szeroka droga* (1949) Konstantego Gordona o budowie warszawskiej Trasy W-Z doczekał się nawet słów oficjalnej akceptacji ze strony władz jako wzorzec godny naśladowania.



listyczny (określenie użyte w znaczeniu: film nakręcony w okresie panowania doktryny tzw. realizmu socjalistycznego) jest dokumentem stalinowskim w swej wymowie. Widać tutaj znaczącą i wymowną różnicę. W odróżnieniu od grupy dokumentów nakręconych w okresie socrealizmu, czyli w latach 1949–1953, stalinizm w polskim dokumencie³¹ reprezentuje pewna liczba skrajnie zideologizowanych filmów propagandowych, mających najczęściej gatunkową postać: reportażu z budowy, plakatu filmowego, agitki bądź satyry politycznej (*Kierunek – Nowa Huta!*, *Nowa sztuka*, *List górnika*, *Młoda wieś*, *Odpowiedź*, *Do redakcji przyszedł list*, *Pokój zwycięży!*, *Zaorane miedze*, *Brygada zaczyna szturm*, *Go Home. Wracaj do siebie*).

Nie wystarczy przy tym powiedzieć, że dokument okresu socrealizmu jest „słabszą” wersją dokumentu stalinowskiego. Różnica między nimi polega na czymś więcej, mianowicie na zasadniczej odmienności funkcji przekazu. W przypadku modelu filmu socrealistycznego mamy do czynienia z agitacją o charakterze perswazyjnym. Filmowy adresat jest tu kimś, kogo filmy te w różny sposób mają do czegoś przekonać. Tym czymś może być na przykład

³¹ Kwintesencję propagandowego patosu poetyki dokumentu stalinowskiego stanowi wydanie specjalne Polskiej Kroniki Filmowej po śmierci Józefa Stalina, pomysłowo wykorzystane kilkadziesiąt lat później – jako niezwykle wymowny cytat filmowy – przez Janusza Zaorskiego w *Matce Królów* (1982).

racja polityczna lub ewidentna wyższość nowego ustroju, ale także swoiście rozumiane dobro społeczne czy dobro natury. Dyskurs ekranowy typu perswazyjnego, jaki się w nich prowadzi, ma jednak to do siebie, że nie eliminuje i nie wyklucza całkowicie odmiennych racji drugiej strony, choć je z oczywistych względów dalece ogranicza i spycha do defensywy.

Specyfika polskiej odmiany dokumentu socrealistycznego wynika jeszcze z czego innego. Chodzi o tzw. pierwiastek „narodowy”, stanowiący istotny składnik wielu z tych filmów. Na początku lat pięćdziesiątych powojenny zapał społeczeństwa odbudowującego kraj z wojennych zniszczeń uległ wyczerpaniu. Zapanował nastrój rosnącego przygnębienia, wynikający ze skrajnie trudnych warunków życia milionów ludzi. Aby go przełamać i ponownie zmobilizować społeczeństwo do wzmożonego wysiłku, partia postanowiła obrać nacjonalistyczny kurs propagandowy na zbiorową dumę z tego, co polskie: w kulturze, sztuce, w narodowej historii i postępowej (bezwzględnie) tradycji³².

Nadawał się do tego celu zarówno folklor, jak i panteon narodowy z odpowiednio wyeksponowaną „postępową” tożsamością ideową wielkich Polaków. Tendencja ta, obecna w życiu politycznym już w latach 1944–1945, przejściowo stłumiona w roku 1948 w związku z ogłoszeniem przez Titę secesji Jugosławii, opuszczającej obóz krajów demokracji ludowej, oraz procesami działaczy oskarżonych o „odchylenia nacjonalistyczne”, powróciła na dłużej w roku 1951 i rychło znalazła swoje odzwierciedlenie w tematach zrealizowanych wówczas filmów: nie tylko fabularnych (*Warszawska premiera*, *Młodość Chopina*), ale również dokumentalnych.

Pozorna „apolityczność” tego typu produkcji znajduje swoje przedłużenie w praktyce warsztatowej. Chodzi o praktykowanie przez realizatorów szczególnego rodzaju kaligrafizmu, jaki charakteryzuje te filmy od strony użytych w nich środków wyrazu.

Nie było to czymś absolutnie nowym i dotąd w kinie powojennym niepraktykowanym. W filmografii całego omawianego okresu nie brak produkcji o takiej właśnie wymowie, na pozór wolnych od natrętnej agitacji i propagandy ustroju. Należą do nich przykładowo: *Budujemy Warszawę* (1945), *Recital chopinowski w Dusznikach* (1947), *Wielki reżyk*, *Mazurki Chopina*, *Żelazowa Wola* (1949), *Chleb ojczyźnie* (1951), *„Mazowsze” – kolorowy koncert na ekranie* (1952), *Miniatury Kodeksu Behema*, *Wiek Oświecenia*, *Nad Odrą świta*, *Jan Matejko* (1954), *Kazimierz – miasto polskiego renesansu*, *Warszawa Franciszka Kostrzewskiego*, *Idę do słońca*, *Polska i Pod znakiem Chopina* (1955).

Analogiczny kurs propagandowy wprowadzony w tamtym okresie dotyczył grupy rodzimych produkcji dokumentalnych o wymowie internacjona-

³² Na temat legitymizacji systemu komunistycznego w Polsce lat powojennych, łączenia tendencji nacjonalistycznych z propagandą stalinowską i tzw. małej odwilży zob. szerzej rozważania Macieja Zaremby w książce *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm* (Warszawa 2005, s. 170 i nn.).

Ulica Brzozowa (1947)
Wojciecha Jerzego Hasa
i Stanisława Różewicza



listycznej, ze szczególnym podkreśleniem walki o pokój (skierowana przeciw Zachodowi rozwinięta propaganda okresu zimnej wojny) oraz narodowowyzwoleńczej walki z kolonializmem. Mowa tu

o takich filmach lat 1950–1955, jak: *Maj pracy, walki i pokoju*, *Ludzie wybierają życie*, *Pokój zwycięży!*, *Pokój zdobędzie świat*, *Korea oskarża*, *Go Home. Wracaj do siebie*, *Sztuka francuska w walce o pokój i demokrację*, *Ludy kolonialne*, *W obronie pokoju*, *Spotkanie w Helsinkach*.

W odróżnieniu od filmu socrealistycznego dokument stalinowski nikomu niczego nie perswaduje, lecz poprzez jawnie uprawianą frontalną indoktrynację podaje do wierzenia i nakazuje. Stalinowski dokument filmowy jest instrumentem agitacji i orężem walki. Wszystko, co pojawia się na ekranie, zostało podporządkowane wszechobecnemu działaniu manipulacji dokonywanej za pomocą agresji propagandowej i chwytów należących do arsenału retoryki języka ruchomych obrazów. Nie ma tu miejsca na inne spojrzenie. Miejsce perswazji zajmuje forsowne manipulowanie zawartością przekazu, dokonywane przez nadawcę w imię wyznawanej przez niego doktryny.

W porządku retoryki dokumentu stalinowskiego inaczej myślący nie są w ogóle brani pod uwagę. W konstrukcji przekazu – jako wbudowany weń twór wirtualny – liczą się wyłącznie ci, którzy myślą (czytaj: powinni i mają myśleć) tudzież czynią coś karnie i jednakowo. Zgodnie z ideologią, istnieje bowiem tylko jedna wytyczona przez kierownictwo partii, a więc również jedynie słuszna, racja będąca naszą racją: racją postępu, racją budowania ustroju sprawiedliwości społecznej, walki o pokój, lepszego jutra etc. Dokument stalinowski ma ją wykrzyczeć, wyskandować na ekranie. Nie chodzi w nim o perswadowanie czegokolwiek. To nie kwestia logicznej słuszności użytych argumentów, lecz płomiennego wyznania wiary w religię nowego ustroju. Dokument stalinowski jest jak rozkaz i okrzyk bojowy.

Różnica pomiędzy jednym a drugim (to jest między dokumentem okresu socrealizmu a propagandowym dokumentem stalinowskim), choć nie zawsze wyraźnie widoczna, bywa jednak w danym filmie zauważalna. Pewna liczba dokumentów nakręconych w tym okresie, z konieczności podporządkowując się konwencji filmowego socrealizmu (z jego dwuwartościową wizją świata, typażem, postępowością zakładanej wymowy ideowej itp.), w rozmaity spo-

sób próbowała uwzględniać, adaptować, a niekiedy także omijać wytyczne poetyki kina socrealistycznego. Podczas gdy w dokumencie stalinowskim mamy do czynienia z tonem bojowym. Wyraża się on w ostentacyjnej formie pełnego podporządkowania regułom ostrej ofensywy tzw. frontu ideologicznego – realizującej doraźnie wyznaczone cele, ilustrującej głoszone w owym czasie hasła i wspierającej określone akcje (nieprzypadkowo zwane kampaniami) prowadzone przez ówczesny aparat propagandy.

Kontrast jako podstawowy chwyt poetyki filmów okresu socrealistycznego z reguły nie wykracza poza ramy dyskursu publicystycznego. Sztucznie powołany do istnienia, wynika z retoryki przekazu, a nie z pozaekranowej rzeczywistości. Ma charakter przedustawny. Z góry wiadomo, jaki świat jest (a właściwie – jaki powinien być). Funkcja perswazyjna tych przekazów od pierwszego do ostatniego ujęcia respektuje nieskomplikowany dwubiegunowy układ przeciwieństw: my–oni, nasze–obce, postępowość–wsteczność (zacofanie, reakcja), pokój–wojna, słuszne–niesłuszne, wczoraj–dzisiaj, dzisiaj–jutro, dobro–zło.

Dyskurs ideologiczny staje się w tej sytuacji grą, której wynik jest z góry przesądzony. Inscenizowana fikcja (w istocie swej pseudodokumentalna) żąda dla siebie całkowitej wiarygodności z tytułu posłużenia się fotograficzną repliką wyglądu realnego świata, mającą na zasadzie empirycznego świadectwa potwierdzać założoną przez nadawcę tezę filmu. Komentator pełni w nim rolę „ukrytego podpowiadacza” (określenie Vance’a Packarda), podczas gdy przemyślnie dobrane i ułożone w montażu ekranowe obrazy okazują się mniej lub bardziej atrakcyjną w swym kształcie ilustracją słów komentarza.

Podstawową funkcją tych komunikatów nie jest funkcja poznawcza, lecz funkcja impresywna. Ich cel stanowi wywarcie propagandowej presji na adresata. „Dokumentalność”, jeśli o takiej w ogóle można w tym przypadku mówić, zostaje sprowadzona do bycia *vehiculum* – całkowicie podporządkowanego prymatowi przesłania. To właśnie sprawia, że traci ona swą wiarygodność, nośność, dynamikę i siłę wyrazu, stając się ludząco podobną atrapą i namiastką rzeczywistości.

Przełomowa dla historii powojennego dokumentu cezura lat 1948–1949, oprócz uzasadnienia politycznego, zawiera w sobie także inny aspekt: *stricte* filmowy. Jest nim przypadający na ten moment początek działalności łódzkiej Szkoły Filmowej. W historii polskiego dokumentu placówka ta odegrała trudną do przecenienia rolę. Jeśli nie liczyć potwierdzających regułę wyjątków (w rodzaju grupy filmowców kojarzonych z ośrodkiem krakowskim, takich jak: Jarosław i Natalia Brzozowscy, Tadeusz Makarczyński, Jerzy Kaden, Wojciech Jerzy Has i Mieczysław Jahoda, a także absolwentów moskiewskiego WGIK (Wsierosijskij gosudarstwiennyj institut kinematografii – Wszechrosyjski Państwowy Uniwersytet Kinematografii) – Jerzego Hoffmana, Edwarda Skórzewskiego, Krystyny Gryczelowskiej i Roberta Standy, czy absolwenta

praskiej FAMU (Filmová a televizní fakulta akademie múzických umění – Wyższa Szkoła Filmowa i Telewizyjna Akademii Sztuk Sceniczných) – wybitnego operatora dokumentalisty Stanisława Niedbalskiego) – okaże się, że niemal wszyscy najwybitniejsi twórcy rodzimego dokumentu u progu swej kariery byli z tą uczelnią związani jako studenci. Dokumentalnego rzemiosła uczyli się od swoich mistrzów. Nie sposób w tym miejscu nie wspomnieć dwu wybitnych wykładowców PWSF – profesorów: Jerzego Bossaka (1910–1989) i Stanisława Wohla (1912–1985).

To właśnie w nowo utworzonej Szkole wprowadzony do programu nauczania od pierwszego roku studiów dokument zyskał rangę pełnoprawnej dziedziny twórczości filmowej. Dydaktyczno-artystyczny walor tej decyzji okazał się brzemienny w skutki. Mowa o niezmiernie cennym – unikatowym w skali światowej – modelu nauczania adeptów reżyserii i sztuki operatorskiej, wypracowanym w pierwszych latach istnienia Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej w Łodzi. Podstawą zaliczania poszczególnych lat studiów na obu wydziałach: reżyserii i operatorskim, stała się w nim realizacja etiid studenckich: dokumentalnych i fabularnych. Realizowali je nie tylko: Kazimierz Karabasz, Jan Łomnicki, Danuta Halladin, Tadeusz Jaworski, Robert Stando, Bohdan Kosiński, Włodzimierz Borowik czy Władysław Ślesicki, ale także: Andrzej Munk, Andrzej Wajda, Ryszard Ber, Bohdan Poręba, Ewa i Czesław Petelscy, Jerzy Gruza, Janusz Nasfeter czy Konrad Nałęcki.

Czy etiudy dokumentalne nakręcone przez studentów PWSF należą do historii polskiego dokumentu lat 1949–1955? W moim przekonaniu, niektóre z nich bez wątpienia na to zasługują i należy je do niej włączyć. Przemawia za tym szereg argumentów, w tym jeden świeżej daty, dotąd nieprzywoływany, a mianowicie zapisany na taśmie filmowej ślad ówczesnej rzeczywistości, który między innymi posłużył Maciejowi Drygasowi za materiał dokumentalny wykorzystany przez niego niedawno w filmie *Cudze listy* (2011). Na przekór epoce socrealizmu, wyspecjalizowanej w kreowaniu namiastek będących ilustracjami propagandowej wizji świata, w etiudach tych (także fabularnych!) zapisały się, pomimo wszystko, obrazy niekiedy zaskakująco wiarygodne w swym niefałszowanym autentyzmie.

Konsekwentne łączenie dokumentu i fikcji fabularnej w procesie dydaktycznym PWSF przyniosło z biegiem lat znakomite efekty twórcze, czyniąc wszechstronną i gruntowną znajomość obu tych rodzajów filmowych komplementarnym doświadczeniem zawodowym kilku pokoleń filmowców. Film dokumentalny, w różnych jego odmianach, pełnił przez dziesiątki lat funkcję ważnego sprawdzianu i etapu rozwoju w karierze zawodowej zarówno początkujących reżyserów, jak i operatorów. W warunkach względnej autonomii warsztatowych poszukiwań, które zapewniała swoim studentom łódzka Szkoła Filmowa, tak traktowany dokument nie był ani odrębną, ani przeciwstawną, lecz alternatywną formą twórczości reżyserskiej i operatorskiej.

Pogląd na temat równorzędności i partnerskiej relacji pomiędzy filmem faktów i filmem fikcji przetrwał praktycznie do chwili obecnej. Wczorajsi studenci (Jerzy Lipman, Andrzej Munk, Kazimierz Karabasz, Andrzej Brzozowski i inni) w roli profesorów stawali się twórczymi kontynuatorami takiego podejścia do przekazu filmowego i takiego sposobu myślenia o kinie, sztuce filmowej, a także o funkcjach społecznych filmu jako medium komunikowania.

Dokumentalizm okazuje się w powojennym kinie polskim o wiele więcej niż stylem czy poetyką. Wykazuje właściwości osmotyczne w stosunku do fikcji fabularnej, zasilając ją pierwiastkami szeroko pojętej realności. Tą drogą wpływa na ciężar właściwy przekazu. Jego stała obecność w procesie komunikowania o życiu społecznym i świecie stanowi jedną z najcenniejszych wartości rodzimej sztuki filmowej, będąc zarówno wyznacznikiem, jak i doniosłym impulsem wielu jej późniejszych poszukiwań i przemian.

POCZĄTKI ODWILŻY 1954–1955

Fenomen filmów „odwilżowych” nie daje się sprowadzić do jednej stałej cechy wyróżniającej, która wynikałaby przykładowo z ich odmiennej tematyki, specyficznych środków wyrazu, określonego stylu itp. Filmografia polskiego dokumentu okresu Odwilży lat 1954–1955 zawiera skromną liczbę zaledwie nieco ponad czterdziestu nakręconych tytułów. Zbiór ten wypada po przebadaniu uznać za niejednorodny i wysoce przypadkowy. Właściwy mu eklektyzm zawiera w sobie szereg różnych – niekiedy nawzajem wykluczających się – dążeń i cech. Wszystkie one okazują się jednak częścią bardziej generalnego obrazu tej dziedziny twórczości w interesującym nas okresie jej rozwoju. Okresie, który cechuje osobliwa dwoistość, wewnętrzna niezborność i chwiejność typowa dla nadchodzącego przełomu. Pisze o tym szerzej Andrzej Szpulak w następnym rozdziale, skupiając uwagę przede wszystkim na fenomenie „czarnej serii” polskiego dokumentu.

Zachodzi w tym miejscu pytanie, czy rzeczywiście mamy do czynienia ze zbliżającym się przełomem w rodzimej dokumentalistyce? Odpowiedź na tak postawione pytanie nie należy do prostych. Dla niewprawnego oka i ucha współczesnego widza wszystkie wyprodukowane wówczas filmy są niczym innym jak ewidentną kontynuacją dogmatycznego socrealizmu. Zaledwie kilka z nich ukazuje coś, co jeszcze do niedawna było nie do pomyślenia jako przejaw nieprawomyślności dokumentalisty (ujawnienie problemu chuligaństwa w *Uwaga, chuligani!* Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórzewskiego czy umierające Kłodzko w *Mieście, które może zginąć* Roberta Standy). Reszta ówczesnej produkcji tkwi jeszcze w stalinowskim modelu filmu dokumentalnego, starannie unikając wszystkiego, co mogłoby zostać poczytane za krytykę ustroju, władzy ludowej etc. – i w konsekwencji sprowokować ingerencję cenzury zarówno ze strony Centralnego Urzędu Kinematografii, jak i Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk.

A jednak, kiedy po latach uważnie przyjrzeć się i przysłuchać tym filmom, uwagę zwraca w nich charakterystyczna odmienność spojrzenia i związana z nią ściśle różnica poetyki. Z upływem czasu osłabia się, a w końcu niemal zupełnie zanika, kampanijna retoryka totalnego zagrożenia społeczeństwa budującego nowy ustrój, typowa dla czasów apogeum zimnej wojny propagandowej (zob. analityczne uwagi na temat przemian Polskiej Kroniki Filmowej lat 1955–1957 zamieszczone w rozdziale dotyczącym PKF). Nie koniec na tym. Pierwszorzędnie ważna dla formuły dokumentów socrealistycznych funkcja agitacyjna, skutkująca wpisaną w przekaz wszechobecną presją wymowy

ideologicznej filmowego przekazu, stopniowo słabnie, schodząc na dalszy plan. Zauważalny we wspomnianym stadium zanik tej cenzuralnej presji w jej ostrej dotąd formie administracyjnej pozwala mówić o symptomach politycznej Odwilży.

W okresie tym dają o sobie znać sygnały odmiennego traktowania dokumentu. Zamiast natrętnej agitacji, uprawianej dotąd przez nowy ustrój w formie propagandy filmowej, pojawia się coraz śmielej akcentowany, przynajmniej w niektórych spośród tych filmów, kurs na indywidualizację postaci bohatera, na jego życie osobiste i szeroko rozumianą prywatność. Ekranowe sylwetki ludzi nie są już jak dawniej atrapową ilustracją z góry założonej tezy. Stają się one konstrukcjami coraz pojemniejszymi znaczeniowo i bogatszymi w osobisty wyraz (*Idę do słońca*, *Niedzielnny poranek*). Warto porównać od tej strony nakręcony przez Andrzeja Munka wiosną 1955 roku „odwilżowy” *Niedzielnny poranek* z dwoma wcześniejszymi, należącymi do poprzedniego okresu filmami tego reżysera: *Kolejarskie słowo* (1953) i *Gwiazdy muszą płonąć* (1954, wspólnie z Witoldem Lesiewiczem). Różnica poetyki, uchwytne natychmiast w sposobie potraktowania ich bohaterów, jest wręcz uderzająca.

Nie znaczy to jeszcze, że rodzimy dokument nie napotyka żadnych przeszkód i z dnia na dzień rozkwita. Była już mowa o tym, że filmów doku-



Niedzielnny poranek (1955) Andrzeja Munka

mentalnych nakręcono w ciągu tych dwóch lat zaskakująco mało. Przyczynę tej posuchy nietrudno wskazać. Czas zatwierdzania projektów i gotowych scenariuszy z tych dwu sezonów przypadł na rok 1953. Po śmierci Stalina pilnowano prawomyślności ze zdwojoną czujnością. Nic dziwnego, że przez sito wielostopniowej kontroli zdołało się przedostać do realizacji tak niewiele projektów i tematów uznanych za absolutnie „bezpieczne”: tematyka sportowa (szybownictwo, taternictwo, Wyścig Pokoju), Chopin, sztuka Meksyku, Jan Matejko, amatorski zespół artystyczny, Warszawa roku 1905, Kazimierz – perła polskiego renesansu, postępową myśl wieku Oświecenia, Xawery Dunikowski (zasłużony artysta, wyróżniony tytułem Budowniczego Polski Ludowej), górnictwo, rozwój energetyki, przodownictwo pracy, V Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów w Warszawie.

W tamtym czasie nieprawomyślne politycznie mogło się okazać z dnia na dzień praktycznie wszystko. Kapitałnego przykładu dostarcza na to zwykły, na pozór, reportaż sportowy. Niecałe siedem tygodni po śmierci Stalina, w dniach 17–24 maja 1953 roku, odbyły się w Warszawie Mistrzostwa Europy w boksie. Zakończyły się one wielkim triumfem gospodarzy. Aż siedmiu z nich znalazło drogę do finału. Obszerna filmowa relacja z przebiegu imprezy przypadła w udziale znanemu sprawozdawcy radiowemu Bohdanowi Tomaszewskiemu. Na pozór zwykły film dokumentalny, a jednak materiał powędrował w WFD na półkę z prohibitami³³.

Cóż tak bardzo niecenzuralnego może być w mistrzostwach bokserskich – zapyta ktoś? Nic, chyba że bokserzy ZSRR zdobędą w turnieju tylko dwa tytuły mistrzowskie, a polscy aż pięć – w tym aż trzy „na Rosjanach”. Sukces polskich pięściarzy wywalczony w warszawskiej Hali Mirowskiej podzielał wtedy elektryzująco na miliony Polaków. Aparat propagandowy musiał wykazać się ideologiczną czujnością i sobie z tym zaskakującym zwycięstwem poradzić. Było ono bowiem samo przez się równie efektowne jak niecenzuralne – jako przejaw wyższości szkoły Stamma nad Wielkim Bratem. Zmontowany materiał liczył pięć pełnych aktów i zaraz po ukończeniu filmu trafił do magazynu. W metryczce ma datę ukończenia 1955, ale od nakręcenia nigdy nie był szerzej rozpowszechniany.

Analizowane film po filmie, kino dokumentalne okresu przedpaździernikowej Odwilży w sumie nie daje badaczowi dostatecznych podstaw do twierdzenia, iż nastąpił wtedy zasadniczy przełom. Nie zostało ono przecież

³³ Na ekranach ukazała się tylko dalece okrojona relacja w Polskiej Kronice Filmowej (PKF 1953, wyd. 25), z mocno zaakcentowanymi zwycięstwami reprezentantów ZSRR, opatrzona wymownym tytułem *Pożegnanie bokserów radzieckich*. Tak samo postąpiła ówczesna prasa, pisząc w nagłówkach o „triumfie radzieckiej szkoły boksu”. W roku 1955, na kolejnych mistrzostwach Europy w boksie w Berlinie Zachodnim, sytuacja powtórzyła się. Znowu lepsi byli Polacy (trzy złote medale, w tym zwycięstwa nad reprezentantami ZSRR) i raz jeszcze – gotowy do rozpowszechniania – pięcioaktowy reportaż stał się na długie lata prohibitem. Zob. Marek Hendrykowski, *Stalinizm za podwójną gardą*, „Kultura Popularna” 2014, nr 2.

momentalnie uwolnione przez CUK od wzorców propagandowego dokumentu socrealistycznego. Nic dziwnego, że od czasu do czasu zdarzają się w nim jeszcze przypadki forsownej propagandy jakby żywcem wyjęte z ducha socrealizmu (*Kukurydza*, 1955). Istnieje jednak między jednym a drugim zauważalna zasadnicza różnica. Bohaterowie dokumentów „odwilżowych” stają się coraz mniej makietowi, schematyczni i pomnikowi. Nie reprezentują już, jak miało to miejsce w dokumencie agitacyjnym, jednowymiarowej monolitycznej typowości, do której przykrawano realnych ludzi pokazywanych na ekranie (kapitałnego przykładu dostarcza tutaj nakręcona wiosną 1955 roku impresja dokumentalna Andrzeja Munka *Niedzielny poranek*).

W ówczesnej skrajnie scentralizowanej kinematografii, w warunkach panowania socrealistycznego jednogłosu, dokument lat 1954–1955 nadal musi wypełniać różne ideologiczne serwituty, na straży których czujnie stoi zarówno aparat cenzury, jak i administracja Centralnego Urzędu Kinematografii. Doktryna socrealizmu słabnie, ale nadal rzutuje na kształt i wymowę filmów kierowanych do produkcji. Monogłos zaczyna się jednak łamać, a monolit władzy – kruszeć. Krok po kroku pojawia się inna perspektywa. Widać to najlepiej na przykładzie bohatera tych filmów. Jego modelowa figura wykazuje coraz więcej odstępstw od wyraziście inscenizowanego wcześniej typu. Coraz wyraźniej widać w nich poszukiwania alternatywnych rozwiązań i postępujące rozluźnienie socrealistycznego *decorum*.

Pojawia się jeszcze inny charakterystyczny symptom zmiany. Chodzi o zmodyfikowaną w stosunku do poprzednio realizowanej funkcję komentarza zza kadru. Podniosły i autorytatywny, a kiedy trzeba urzędowo optymistyczny ton lektora dokumentów socrealizmu ustępuje miejsca całkiem odmiennej stylistyce komentarza, mówionego w formie niezobowiązującej, zdystansowanej, momentami osobistej, a niekiedy wręcz przekornej i z lekka ironicznej (tak właśnie komentuje ekranowe wydarzenia Kazimierz Rudzki w *Niedzielnym poranku*, 1955, Andrzeja Munka). W jednym i tym samym wydaniu PKF, w zależności od wymowy materiału, lektor kroniki Andrzej Łapicki czyta komentarz w dwu odmiennych stylach: patetycznym (rola agitatora) i familiarnym (rola zaprzyjaźnionego sąsiada). Dotychczasowy skrajnie schematyczny model uprawiania dokumentu z wolna zaczyna przechodzić do historii³⁴.

Upłynie niewiele czasu i w polskim kinie dokumentalnym pojawią się filmy zaskakująco odmienne w swej wymowie – do niedawna jeszcze nie do pomyślenia w warunkach ideologicznego dyktatu i ostrej socrealistycznej cenzury, jakiej wcześniej podlegała nasza kinematografia.

³⁴ Już niebawem widzowie polskich filmów dokumentalnych – zamiast dyżurnego głosu Andrzeja Łapickiego – usłyszą zza kadru całkiem odmienny w tonie komentarz w wykonaniu: Kazimierza Rudzkiego, Aleksandra Bardiniego i Tadeusza Łomnickiego, w kronice zaś nastanie czas lektorowania Włodzimierza Kmicika.

FILMY DOKUMENTALNE LAT 1945–1955 WYBÓR

Spis poniższy zawiera wykaz tytułów filmów dokumentalnych zrealizowanych w pierwszym dziesięcioleciu po wojnie z uwzględnieniem filmów nakręconych przez dokumentalistów pracujących w tym okresie poza granicami kraju na emigracji (Franciszek Ożga, Mieczysław Leszczyk-Petryko, Jerzy Z. Januszajtis, Konstanty Palukiewicz i in.). Sporządzenie rejestru poprzedziła gruntowna kwerenda źródłowa, dzięki której udało się sprostować szereg funkcjonujących w powszechnym obiegu nieścisłych informacji. Potrzebę zamieszczenia takiego spisu i udostępnienia go Czytelnikom uzasadnia przede wszystkim brak podobnego wykazu w dotychczasowej literaturze przedmiotu. Oprócz dokumentów powszechnie znanych zostały w nim uwzględnione również tytuły nie figurujące dotychczas w żadnym dostępnym spisie polskich produkcji dokumentalnych lat 1945–1955.

1945

- 22 lipca – Święto Odrodzenia Polski, real. Jerzy Bossak
I Kongres Związków Zawodowych, real. Jerzy Bossak
Ballada f-moll, real. Andrzej Panufnik
Bitwa o Kołobrzeg, real. Jerzy Bossak
Budujemy Warszawę, real. Stanisław Urbanowicz
Droga do Wilhelmshaven, real. Mieczysław Leszczyk-Petryko
Gdzie jest nasz dom? real. Irena i Tadeusz Byrscy
Hallo! – tu Polskie Radio Łódź, real. Antoni Bohdziewicz
Idziemy, real. Franciszek Ożga
KRN 1943–1945, real. Jerzy Bossak
Kronika Filmowa 1 Dywizji Pancerniej, real. Roman Banach, Jerzy Z. Januszajtis, pięć wydań
1945–1947
Krótka wędrówka po Poznaniu 1945, real. Stanisław Kusza
Łódź 1939–1945. Pamięci robotników łódzkich ofiar terroru hitlerowskiego poległych w latach 1939–1945, real. Leonard Buczkowski
Mary odwiedza Polskę (*Mary visits Poland*), real. Eugeniusz Cękański
Młodzież polska w Wielkiej Brytanii, real. Mieczysław Ożga, Zbigniew Jaszcz, Mieczysław Leszczyk-Petryko
Morze, real. Kazimierz Czyński
Na zachód, real. Jerzy Bossak
Niewidzialny wróg, real. Stanisław Urbanowicz
Niezlomna wiara (*Unbroken Faith*), real. B. Lewin
Niezwyciężeni – idziemy (*Opowieść żołnierza*), real. Franciszek Ożga, Stanisław Lipiński
PCK działa (inny tytuł: *PCK w służbie społeczeństwa*), real. Stanisław Urbanowicz
Pokłosie wojny, real. Eugeniusz Jarczyewski
Polacy do broni!, real. Jerzy Bossak
Polska – kraj i ludzie (*Poland the Country and the People*), real. Eugeniusz Cękański
Przyjazd Rządu Jedności Narodowej do Warszawy, real. Jerzy Bossak
Spółdzielczość, real. Eugeniusz Jarczyewski
Swastyka i szubienica, real. Kazimierz Czyński
Testament Jaracza, real. Jerzy Bossak
Ucieczka Niemców z Krakowa, real. Tadeusz Franiszyn
Uśmiech uwolnionych (*Smile of the Liberated*), real. Franciszek Ożga

Warszawa wolna, real. Jerzy Bossak
Wierni synowie (Faithful Sons), real. Mieczysław Leszczyc-Petreyko
Wieś i miasto, real. Eugeniusz Jaryczewski
Zagłada Berlina, real. Jerzy Bossak

1946

600-lecie Bydgoszczy, real. Jerzy Bossak
BGS, real. Eugeniusz Jaryczewski
Budujemy nowe wsie, real. Wanda Jakubowska
Byliśmy na wczasach, real. Jadwiga Plucińska
Fabryka żarówek, real. Konstanty Gordon
Gimnastyka dla wszystkich, real. Natalia Brzozowska, Konstanty Gordon
Krążenie azotu w przyrodzie, real. Marta Marczak
Kronika Stanisława Lorentza, real. Jan Rojewski
Lokomotywa, real. Stanisław Urbanowicz
Ludzie ognia i stali, real. Aleksander Świdwiński
Łopuszna – ziemia nieznana, real. Tadeusz Makarczyński
Marszałek Tito w Polsce, real. Jerzy Bossak i zespół PKF
Młodzież na uniwersytetach, real. Jerzy Bossak
Most, real. Jerzy Bossak
Na szlaku wielkiej odbudowy, real. Jerzy Szelubski [Jerzy Bossak]
Odrą do Bałtyku, real. Stanisław Urbanowicz
Ostatni Parteitag w Norymberdze, real. Antoni Bohdziewicz
Pałace, real. Natalia Brzozowska
Ręce dziecka, real. Tadeusz Makarczyński
Skroplone powietrze, real. Jarosław Brzozowski
Sprawa najważniejsza, real. Ludwik Perski
Suita warszawska, real. Tadeusz Makarczyński
Symbol C, real. Eugeniusz Jaryczewski
Teatr mój widzę ogromny, real. Jerzy Zarzycki, Jan Marcin Szancer
Trzy kroki naprzód, real. Ludwik Perski
W pracowniach plastyków, real. Jarosław Brzozowski
Wieliczka, real. Jarosław Brzozowski

1947

40 dni wrocławskiej fabryki wagonów, real. Konstanty Gordon
Hotel Polonia, real. Jan Rojewski
Kopalnia, real. Natalia Brzozowska
Lody ruszyły!, real. Jerzy Bossak
Nasze porty, real. Eugeniusz Jaryczewski
Nasze Ziemie Zachodnie, real. Eugeniusz Cękański
Na tropach UPA, real. Jerzy Szelubski [Jerzy Bossak]
Odra w Polsce, to pokój w Europie, real. Maciej Sieński
Półwy dalekomorskie, real. Stanisław Możdżeński
Powódź, real. Jerzy Bossak, Waław Kaźmierczak
Przemysł konserwowy w Polsce, real. Jan Rojewski

Ptasia wyspa, real. Włodzimierz Puchalski
Recital chopinowski w Dusznikach, real. Tadeusz Makarczyński
Rok 1946, real. Jerzy Bossak
Rybactwo morskie, real. Eugeniusz Jaryczewski
Tak w każdym porcie..., real. Kazimierz Czyński
Ulica Brzozowa, real. Wojciech Jerzy Has, Stanisław Różewicz
Włókiennictwo łódzkie, real. Eugeniusz Jaryczewski
Wrocław miasto studentów, real. Jadwiga Plucińska
Z mazurskiej ziemi, real. Stanisław Możdżeński
Zamość renesansowy, real. Jarosław Brzozowski, Czesław Olszewski
Ziemia Lubuska, real. Natalia Brzozowska

1948

Bronek z Widzewa, real. Eugeniusz Cękański
Co ty tu robisz?, real. Stanisław Wohl
L'homme d'aujourd'hui en Pologne, real. Stefan Bałuk
L'industrie en Pologne, real. Stefan Bałuk
Kwitną jabłonie..., real. Jarosław Brzozowski
List, real. Konstanty Gordon
Młodzież na Wybrzeżu, real. Jarosław Brzozowski
Muzyka, real. Natalia Brzozowska
Przemysł metalowy, real. Eugeniusz Jaryczewski
Ratujcie nasze dzieci, real. Jadwiga Plucińska
Razem, real. Roman Banach
Skarby Franusia, real. Janusz Star
Stocznie pracują, real. Stanisław Możdżeński
Szczecin, real. Stanisław Możdżeński
Szlembark. Film o wsi, w której czas zatrzymał się w miejscu, real. Tadeusz Makarczyński
W dworach i pałacach, real. Jadwiga Plucińska
W służbie świata pracy, real. Kazimierz Czyński
Warszawa 1945–1948, real. Ludwik Perski
Wartość jednej minuty, real. Joanna Rojewska
Z biegiem Dunajca, real. Zbigniew Bochenek

1949

Budujemy, real. Roman Banach
List górnika, real. Joseph Vogel
Mazurki Chopina, real. Tadeusz Makarczyński
Młoda wieś, real. Stanisław Januszewski [Stanisław Urbanowicz]
Nasz dom, real. Jadwiga Plucińska
Obóz w Foxley, real. Konstanty Palukiewicz
Obóz w Catterick, real. Konstanty Palukiewicz
Odpowiedź, real. Rafał Praga, Bronisław Wiernik
Oświata – Prasa – Książka, real. Mieczysław Wiesiołek, Jerzy Pyrkosz
Parowóz P.7-47, real. Wojciech Jerzy Has
Pije Kuba, real. Stanisław Januszewski [Stanisław Urbanowicz]

Straż nad Bałtykiem, real. Jerzy Bossak
Szeroka droga, real. Konstanty Gordon
Sztuka młodych, real. Andrzej Munk i zespół studentów PWSF
Tour de Pologne, real. Sergiusz Sprudin, Mieczysław Wiesiołek
Trasa W-Z otwarta, realizacja zbiorowa
Wielki redyk, real. Jarosław Brzozowski, Stanisław Możdżeński
Żelazowa Wola, real. Eugeniusz Cękański

1950

Akademicy czerwonej Łodzi, real. Ewa Głowacka (Petelska)
Budujemy rudowęglowce, real. Stanisław Możdżeński
Czaple, real. Włodzimierz Puchalski
Do redakcji nadszedł list, real. Tadeusz Makarczyński
Dzieci trudne, real. Stanisław Lenartowicz
Dzieło Mistrza Stwosza, real. Stanisław Możdżeński
Dzisiejsza gazeta, real. Lech Pijanowski
Halinka w hucie szkła, real. Stanisław Urbanowicz
Jacht Generał Zaruski, real. Stanisław Możdżeński
Jedna z wielu, real. Jadwiga Plucińska
Julian Marchlewski, real. Ludwik Perski
Kormorany, real. Włodzimierz Puchalski
Kujawy, real. Zbigniew Bochenek, Włodzimierz Puchalski
Ludzie wybierają życie, real. Bronisław Wiernik, Rafał Praga
Łabędzie, real. Włodzimierz Puchalski
Mali obywatele, real. Janusz Nasfeter
Mistrzowie szybkich wytopów, real. Roman Banach
Młode skrzydła, real. Roman Banach
Moje miasto, real. Wojciech Jerzy Has
Murowanie systemem zespołowym, real. Janusz Star
Nieznani sprzymierzeńcy, real. Karol Marczak
Nowa sztuka, real. Tadeusz Makarczyński, Franciszek Fuchs
Pantofelek, real. Marta Marczak
Pierwszy plon, real. Wojciech Jerzy Has, Jan Zelnik
Pokój zwycięży!, real. Jerzy Szulbowski [Jerzy Bossak]
Racjonalizator, real. Kurt Weber
Ruch wirowy, real. Janusz Star
U stóp Karkonoszy, real. Włodzimierz Puchalski
W walce o jakość, real. Tadeusz Jaworski
Zwalczamy gruźlicę, real. Roman Woźniakowski

1951

Ceramika ilżecka, real. Andrzej Wajda
Chleb ojczyźnie, real. Jerzy Waśniewski
Częstochowa, real. Helena Lemańska i zespół PKF
Feliks Dzierżyński, real. Eugeniusz Cękański
Grzech, real. Tadeusz Makarczyński

Kierunek – Nowa Huta!, real. Andrzej Munk
Kobiety naszych dni, real. Jan Zelnik
Korea oskarża, real. Bronisław Wiernik
Krew leczy, real. Jerzy Popiel-Popiołek
Letnia spartakiada 1951 r., real. Stanisław Możdżeński
Maj pracy, walki i pokoju, real. Maksymilian Wrocławski
Matrosowcy, real. Roman Banach
Mechanizacja robót ziemnych, real. Wojciech Jerzy Has
Młodzi budują pokój, real. Czesław Petelski
Nauka bliżej życia, real. Andrzej Munk
Pokój zdobędzie świat, real. Joris Ivens, Jerzy Szelubski [Jerzy Bossak]
Praca sprzedawcy w sklepie GS, real. Maria Chybowska
Przyjaźń, real. Artur Międzyrzecki, Ludmiła Niekrasowa
Przyjaźń, która buduje, real. Joanna Rojewska
Scentralizowana kontrola przebiegu produkcji, real. Wojciech Jerzy Has
Sztuczne włókno, real. Stanisław Urbanowicz
Tynkowanie zespołowe, real. Janusz Star
W Berlinie złączyły się dłonie, real. Jan Zelnik
W fabryce, real. Janusz Nasfeter
Walka trwa, real. Konstanty Gordon
Wczoraj i dziś, real. Ewa Petelska
Wszyscy na start, real. Jadwiga Plucińska
Wycieczki świata pracy, real. Ewa Petelska
Zbieramy złom, real. Janusz Star
Zimowe mistrzostwa Polski zrzeszeń sportowych, real. Stanisław Możdżeński
Żerań – fabryka jutra..., real. Witold Lesiewicz

1952

1 Maja w Warszawie 1952, real. Maksymilian Wrocławski
Czym powitasz złot, real. Joanna Rojewska
Dzieci przywrócone życiu, real. Danuta Halladin
Go Home. Wracaj do siebie, real. Bronisław Wiernik
Harcerze na zlocie, real. Stanisław Urbanowicz, Wojciech Jerzy Has
Igrzyska harcerskie, real. Witold Leśniewicz
Jutro jest bliższe, real. Joanna Rojewska, Bronisław Wiernik
Karmik Jankowy, real. Wojciech Jerzy Has
Ludy kolonialne, real. Joanna Rojewska, Bronisław Wiernik
„Mazowsze” – kolorowy koncert na ekranie, real. Tadeusz Makarczyński
Na kurzej fermie, real. Tadeusz Jaworski
Na wielkiej budowie, real. Roman Banach
O amonicie i 14 harcerzach, real. Krystyna Gryczelowska
Pamiętniki chłopów, real. Andrzej Munk
Poemat symfoniczny „Bajka” Stanisława Moniuszki. Koncert w Klubie Fabrycznym Zakładów „Ursus”, real. Andrzej Munk
Sztuka francuska w walce o pokój i demokrację, real. Konstanty Gordon
Ślubujemy. Spotkanie w Warszawie, real. Jerzy Bossak
Towarzysze pancerni, real. Stanisław Możdżeński
Towarzyski pracy, real. Stanisław Możdżeński

W pracowniach polskich astronomów, real. Janusz Star
Warszawa. Dokumenty walki, zniszczenia, odbudowy, real. Ludwik Perski
Wesoła II, real. Witold Lesiewicz
Wszyscy chcemy widzieć, real. Janusz Star
Wyścig Pokoju 1952 r. Warszawa – Berlin – Praga, real. Joris Ivens
Z dziejów malarstwa polskiego, real. Jerzy Mierzejewski
Zaorane miedze, real. Maksymilian Wrocławski
Zielarze z Kamiennej Doliny, real. Wojciech Jerzy Has

1953

Brygada zaczyna szturm, real. Joanna Broniewska-Kozicka
Budowa Pałacu Kultury i Nauki imienia Józefa Stalina. Konstrukcja i montaż iglicy, real. Jan Jacoby
Hodujemy króliki, real. Jadwiga Żukowska
Kiedy ty śpisz, real. Andrzej Wajda
Kina ruchome, real. Włodzimierz Pomianowski
Kolejarskie słowo, real. Andrzej Munk
Konkurs im. Wieniawskiego, real. Leonard Zajączkowski
Miniatury kodeksu Behema, real. Stanisław Lenartowicz
Nafta, real. Jan Łomnicki
Początek abecadła, real. Witold Lesiewicz
Podstępny wróg, real. Jerzy Popiel-Popiołek
Powrót na Stare Miasto, real. Jerzy Bossak
Preparat 'T', real. Włodzimierz Borowik
Reportaż z trzeciej płaszczyzny, real. Zbigniew Raplewski
Telewizja, real. Janusz Star
W obronie pokoju, real. Maksymilian Wrocławski
W teatrze satyryków, real. Ludwik Perski
Wiek Oświecenia, real. Maciej Sieński
Z Mistrzostw Europy w boksie, real. Bohdan Tomaszewski
Zawsze pierwsi, real. Joanna Rojewska
Ziemia – nasza planeta, real. Maciej Sieński

1954

Biały węgiel, real. Danuta Halladin
Czy jesteś wśród nich?, real. Jerzy Hoffman, Edward Skórzewski
Gwiazdy muszą płonąć, real. Andrzej Munk, Witold Lesiewicz
Jan Matejko, real. Jerzy Mierzejewski
Jestem lotnikiem, real. Sergiusz Sprudin
Kazimierz – miasto polskiego renesansu, real. Tadeusz Jaworski
Nad Odrą świta, real. Włodzimierz Borowik
Podniebne zawody, real. Jerzy Kaden
Saperzy, real. Stanisław Możdżeński
Synowie ludu, real. Ludwik Perski
W cyrku, real. Ludwik Perski, Ludmiła Niekrasowa
W pogoni za żółtą koszulką, real. Jerzy Bossak
Wrak, real. Stanisław Możdżeński
Zdobywcy Orlej Perci, real. Sergiusz Sprudin, Mieczysław Wiesiołek
Ziemia czeka, real. Jan Łomnicki

1955

Gdy 202 nie odpowiada, real. Stanisław Możdżeński
I dla nas świeci słońce, real. Bohdan Poręba
Idę do słońca, real. Andrzej Wajda
Jak co dzień..., real. Kazimierz Karabasz
Kukurydza, real. Jan Łomnicki
Łódzie wyphywają o świecie, real. Ryszard Ber
Miasto, które może zginąć, real. Robert Stando
Mistrzostwa Europy w boksie, real. Bohdan Tomaszewski, zdjęcia Mieczysław Wiesiołek, Czesław Staśkiewicz
Mój Szczecin, real. Witold Lesiewicz
Na polskiej ziemi, real. Maksymilian Wrocławski
Nasz zespół, real. Wojciech Jerzy Has
Niedzielny poranek, real. Andrzej Munk
Od źródeł Wisły do Krakowa, real. Janusz Star
Pieśni nad Wisłą, real. J. Posielski
Pod jednym niebem, real. Kurt Weber
Pod znakiem Chopina, real. Stanisław Możdżeński
Polska, real. Konstanty Gordon
Spotkanie w Helsinkach, real. Joanna Rojewska, Sergiusz Sprudin
Spotkanie w Warszawie, real. Jerzy Bossak
Szarlejka, real. Jan Łomnicki
Sztuka Meksyku, real. Jerzy Mierzejewski
Uwaga, chuligani!, real. Jerzy Hoffman, Edward Skórzewski
Warszawa 1905 roku, real. Tadeusz Jaworski
Warszawa Franciszka Kostrzewskiego, real. Stanisław Sapiński
Wisłą od Warszawy do Gdańska, real. Janusz Star
Witamy młodzież świata, real. Wiktor Janik, Jerzy Pyrkosz, Stanisław Sławkowski, Karol Szczeciński
Wyprawa na Czarcą Wyspę, real. Krystyna Gryczelowska, Witold Leśniewicz
Z mistrzostw Europy w boksie, real. Bohdan Tomaszewski

BIBLIOGRAFIA

Bocheńska Jadwiga, *Film dokumentalny (1950–1954 i 1955–1956)*, w: *Historia filmu polskiego*, t. 3: 1939–1956, red. Jerzy Toeplitz, WAiF, Warszawa 1974
Gębicka Ewa, „Kino w Polsce w latach 1944–1965. Polityka kulturalna. Ekonomia. Repertuar”, dysertacja doktorska, Uniwersytet Wrocławski, 1992
Halberda Marek, *Zjazd Filmowy w Wiśle*, „Arka” 1990, nr 30
Hendrykowska Małgorzata, *Kronika kinematografii polskiej 1895–2011*, Ars Nova, Poznań 2012
Hendrykowski Marek, *Paradoksy poetyki socrealizmu w filmie polskim*, „Blok” nr 1, 2002
Jakubowska Wanda, *Film polski w walce o socjalizm. Przemówienie reż. Wandy Jakubowskiej na Kongresie Zjednoczeniowym*, „Gazeta Filmowa” 1949, nr 1
Lemann-Zajicek Jolanta, *Kino i polityka. Polski film dokumentalny 1945–1949*, PWSFTviT, Łódź 2003

- Lubelski Tadeusz, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Videograf II, Katowice–Chorzów 2009
- Madej Alina, *Zjazd Filmowy w Wiśle, czyli dla każdego coś przykrego*, „Kwartalnik Filmowy” nr 18, 1997
- Madej Alina, *Kino, władza, publiczność. Kinematografia polska w latach 1944–1949*, Prasa Beskidzka, Bielsko-Biała 2002
- Marszałek Rafał, *Lekcja Munka*, „Film” 1971, nr 38
- Michałek Bolesław, *Sztuka faktów. Z historii filmu dokumentalnego*, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1958
- Michałek Bolesław, *Polska przygoda neorealizmu*, w: tegoż, *Ćwiczenia z anatomii kina*, WAiF, Warszawa 1976
- Ozimek Stanisław, *Film polski w wojennej potrzebie*, PIW, Warszawa 1974
- Prafilmówka krakowska 1945–1947. Nauczyciele – słuchacze – filmy*, Filmotechnika, Kraków 1998
- Świeżyński Wacław, *Film dokumentalny (1944–1949)*, w: *Historia filmu polskiego*, t. 3: 1939–1956, red. Jerzy Toeplitz, WAiF, Warszawa 1974
- Zajíček Edward, *Poza ekranem. Kinematografia polska 1918–1991*, FilMOTEKA Polska – WAiF, Warszawa 1992

POLISH DOCUMENTARY FILMS 1944–1955

Summary

Polish documentary films of the postwar period represent a research area which has not been fully explored yet. Views on this subject are revised not only because the base of sources is constantly being developed (this base has been extremely narrow until recently) and can currently be accessed by contemporary researchers, but also because there are major methodological differences in this area.

These differences are mostly related to the issue of defining the object of research, but they also concern the approach to studying documentaries and reconstructing their historical and sociocultural contexts. All of these differences are connected with reconstructing a previously created picture, i.e. revising the existing sources, and assessing the far-reaching change which was caused by alternative methods of interpreting the complex phenomenon of Polish documentaries that were made in the years 1944–1955. The Polish documentary film industry of that period was not a marginal phenomenon. It constituted a full-fledged part of the process of changes (related to production and implementation as well as aesthetic and, primarily, ideological ones) and it was as important as the feature film industry. This process significantly transformed the core of Polish cinema.

When understood as an object of research, film documentaries of the period from 1944 to 1955 are not culturally identical; on the contrary, they represent many different pursuits and basic contradictions. The development of documentaries was a complicated, and not an evolutionary linear process. This genre underwent intense changes and transformations, which resulted from the constant conflicts that occurred in relation to this area of activity. These conflicts arose both within the film community, whose members had different attitudes and objectives, and between filmmakers and the authorities.

The history of documentaries from this period is reinterpreted in order to identify the axiological differences that were represented by films made at that time. A more nu-

anced picture of the films' value allows one to discover anew, in the history of postwar documentaries, those pieces that are valuable and separate them from a mass of banal pictures that were routinely made as well as propaganda films whose authors manipulated rather than edited the material.

As for films that were made during the period between 1949 and 1955, Marek Hendrykowski's study identifies two categories of documentaries. The category of documentaries from the socialist realism period (i.e. all forms of documentary films of that time which were made and functioned in the same historical context) is juxtaposed with another category of documentaries, i.e. those of the Stalinist times, which nonetheless constitute an integral part of the former category. Documentary films belonging to both these categories were produced in the same place and at the same time. The collection of the so-called Stalinist documentaries, which have certain characteristics of extremely ideological pictures, constitutes a subset of the category of documentaries from the era of socialist realism. Documentary films of the Stalinist period were characterized by: (1) a manipulated message, which was being ideologically justified; (2) a false image of reality, which was justified by the need for "a new order of historical progress", as was demonstratively emphasized; and (3) an aggressive propaganda message, which resulted from the ideological offensive of cinema of that time.

The clearly defined, common denominator for Stalinist documentaries was the ideological pressure that they exerted. Their implicit directors turn out to be anonymous and extremely uniform. The fact that they use ideology causes the message of their films, which are regarded as non-fiction, to fictionalize reality in a devious way by creating a substitutive, phantom pseudo-reality. The author of a Stalinist documentary assumes the role of "the engineer of souls", thus acting as an aggressive agitator. This person is a hidden manipulator whose aim is to impose a specific vision of the world on viewers by using all possible means of cinematic expression.

Cinematic awareness is the basic concept that is used to describe the studied phenomenon. It is cinematic awareness that best allows one to see what documentary films were like at that time, what function they performed, what was expected of films of this kind and how the awareness of this genre, as reflected in the practice of social communication, evolved over time. Documentary films were instruments of the ideological apparatus which were used as propaganda to promote the new order, but they also constituted a form of peculiarly understood creativity. The permanent – and sometimes very sharp – conflict between filmmakers and the authorities was over how the role of documentaries, which are a chronicle of particular times, should be perceived. This conflict constantly revealed the polarized attitudes and the dilemma of deciding whether cinema and the documentary genre, which constituted a specific medium of social communication, should solely reflect the authorities' official stance and perspective or if it should adhere to the principle of historicity, whereas its social mission should be to record the history and activity of the human being or a given community on tape.

Communist censorship was an integral part of the background to documentary film production and art at that time. Just anything in a documentary could turn out to be censurable. The constant fear of being accused of making films that sent a disloyal message, the visibly active censorship and necessity of self-censorship that was felt instinctively left a more or less profound imprint on nearly every documentary that was made during this period. It is precisely for this reason that both the relative freedom of the early years of documentary filmmaking in postwar Poland as well as signs of the Khrushchev Thaw in the years 1954–1955 acquire a specific meaning.

CZAS PRZEOBRAŻEŃ 1956–1960

WPROWADZENIE

Rok 1956 to był moment wstrząsu. Zaznaczył się on we wszystkich najważniejszych dziedzinach życia zbiorowego – od polityki, spraw społecznych, obyczajowych, po kulturę i ekonomię. Był więc niewątpliwie potężny, ale – jak się w rezultacie okazało – krótkotrwały (to akurat należy do natury wstrząsów), nie dość pogłębiony, taktycznie skanalizowany przez komunistyczną władzę i w dużym stopniu rozczarowujący swymi ostatecznymi efektami. Rozpoczyna on okres drugiej połowy lat pięćdziesiątych, o którym będzie mowa w tym rozdziale, wywiera nań przemożny wpływ, lecz z czasem zdaje się coraz bardziej odchodzić w niebyt, powiększając poczucie rozgoryczenia opanowujące ludzi z natury rzeczy lub z wyboru zaangażowanych w sprawy ogólne – w tym filmowców, a jeszcze bardziej dokumentalistów. Okres ten w wypadku kinematografii symbolicznie kończy uchwała Sekretariatu Komitetu Centralnego PZPR z roku 1960, dezawuuująca dorobek kina lat poprzednich – jako niewyrażający wartości socjalizmu, niewychowawczy – i zarazem zapowiadająca zmiany polegające na wzmożeniu kontroli i promowaniu treści ideologicznie zaangażowanych i poprawnych¹. Tekst uchwały dotyczył w głównej mierze filmów fabularnych, ale nie można było wątpić, że musi on mieć swoje konsekwencje także na polu dokumentu. Stanowił on znanie pełnej restauracji – dominującej w Polsce – pozycji narzuconych przez Moskwę komunistów.

Wydarzenia lat 1954–1955 przygotowały wspomniany wstrząs. Dyskusja prasowa o bardzo szeroko definiowanym zjawisku chuligaństwa wśród młodzieży, Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów, krytyczne głosy na III Plenum KC PZPR, odsłanianie kulis działania bezpieki w Polsce przez zbiegłego na Zachód pułkownika Józefa Światłę, premiera *Pokolenia* Andrzeja Wajdy, przejęcie redakcji tygodnika „Po prostu” przez niezetempowską „mło-

¹ Tekst opublikowała m.in. Małgorzata Hendrykowska, *Kronika kinematografii polskiej 1895–1997*, Poznań 1999, s. 232.

dą inteligencję” – te i wiele jeszcze innych zdarzeń budowało klimat zmiany. Dla dokumentalistów szczególnie ważne okazało się otwarcie Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie. Ten symbol sowieckiej hegemonii w następnych latach bardzo często zapładniał ich filmową wyobraźnię, pojawiając się w wielu utworach, bynajmniej jednak nie zawsze w funkcji, jakiej życzyliby sobie inspiratorzy jego powstania.

Dopiero jednak rok 1956 pozwolił w określony sposób spełnić oczekiwania demontażu twardego stalinizmu z jego socrealistyczną doktryną w sztuce. Zaczęło się od tajnego referatu sekretarza generalnego KPZR Nikity Chruszczowa, wygłoszonego 25 lutego podczas zjazdu partii w Moskwie. Referat piętnował zbrodnie minionego okresu i minionej ekipy rządzącej, nazywając je błędami i wypaczeniami. Wywołał on wrzenie, stał się katalizatorem kryzysu wewnątrz samej partii komunistycznej w Polsce. Wskutek krwawego stłumienia czerwcowego powstania w Poznaniu udało się nawet zmienić władze partyjne i państwowe. Nowym przywódcą został uwolniony z więzienia Władysław Gomułka, witany z powszechnym entuzjazmem jako znak nadziei na rzeczywistą zmianę.

Procesy rehabilitacyjne więźniów politycznych, daleko posunięte ograniczenie terroru na rzecz innych technik kontrolnych, demontaż systemu kolektywizacji rolnictwa, repatriacja Polaków z ZSRR, uwolnienie kardynała prymasa Stefana Wyszyńskiego, odejście Rosjan z polskiej armii – to były realne zmiany. Jednocześnie jednak zmiany niedostateczne, niemodyfikujące sytuacji zniewolenia w wymiarze zbiorowym, ale także bardzo często indywidualnym, nieredukujące skali niesprawiedliwości, braku perspektyw, ekonomicznego niedowładu i zafałszowania obrazu rzeczywistości.

Ten ostatni problem stał się kluczowy dla artystów, a w tym – środowiska filmowego. W roku 1956 padły postulaty rozszerzenia wolności słowa, likwidacji cenzury. I rzeczywiście, udało się odrzucić socrealizm, przełamać tabu w sferze społecznej, do pewnego stopnia także obyczajowej. Ale, po pierwsze, granice swobody zostały zakreślone arbitralnie i relatywnie wąsko, a po drugie – nowa władza zmierzała do możliwie szybkiego przejścia pełnego panowania nad przekazem formułowanym w sferze kultury. Już rok po październikowej euforii, jesienią roku 1957, zamknięte zostało „Po prostu”, najważniejsza tribuna młodych rewizjonistów. Zamieszki, które decyzja ta wywołała wśród studentów, spacyfikowano za pomocą brutalnej interwencji milicji.

Protest studentów był zjawiskiem symptomatycznym. To był moment aktywności pokoleniowej dwudziestokilkulatków, ich pełnego impetu przekroczenia bram dorosłości. Również to, co najwartościowsze w kinie – zarówno dokumentalnym, jak i fabularnym – tworzone było w tych latach przez młodych. Studenci i pierwsi absolwenci PWSF w Łodzi dość gwałtownie dążyli do wydostania się z kleszczy normatywnej poetyki socrealizmu oraz zastoju produkcyjnego ostatnich lat. Ta negacja była ich wspólnym programem. Ich

doświadczenie z ideologiczną sztafpą było krótkie, lecz bardzo bolesne. Za wszelką cenę szukali własnej ścieżki i chociaż stworzyli dwa arcyważne w dziejach polskiego kina nurty – polską szkołę filmową i „czarną serię” polskiego dokumentu – to w istocie stawiali na rozwój indywidualny, na rywalizację. Ich talent i ambicja sprawiły, iż na kilka dekad stali się pierwszoplanowymi postaciami filmu.

Jeżeli chodzi o dokument, to starsi raczej im towarzyszyli, kontrolowali. Ich rola w kreacji nowych form filmowych była drugorzędna. Poza wszystkimi innymi okolicznościami na większości z nich ciążyła odpowiedzialność za stworzenie i kilkuletni udział w systemie produkcji ekranowego kłamstwa, odpowiedzialność tym większa, że owo kłamstwo pokrywało prawdę najbardziej odrażającą, prawdę o nieludzkim systemie sprawowania władzy. Mało kto zdobywał się wówczas na tak jasne wyeksplikowanie tej odpowiedzialności jak pisarz Witold Wirpsza, który 25 marca 1956 roku podczas spotkania partyjnej Rady Kultury i Sztuki skonstatował:

Czy był taki okres w moim życiu, kiedy byłem naprawdę przekonany o tym, że bohaterowie procesów moskiewskich byli rzeczywiście zdrajcami i agentami faszyzmu? Nie, zawsze miałem co do tego niejakię wątpliwość albo, mówiąc ogólniej, odczuwałem co do tego pewien niepokój. [...] W głównej mierze ja sam likwidowałem w sobie ten niepokój. I dlatego, że przez dłuższy czas odbywała się we mnie ta likwidacja – dlatego jadłem tę żabę².

Dokument ściśle rozliczeniowy w tamtych latach nie powstał. Nie stworzyli go ani reżyserzy starsi, ani młodszy. Nie powstał przede wszystkim dlatego, iż nie było ku temu warunków cenzuralnych. Tego rodzaju wątki pojawiały się szczególnie w ramach dzieł „czarnej serii”, jednego z najbardziej spektakularnych zjawisk w dziejach dokumentu w Polsce. Najważniejszym elementem poznawczym tych filmów były jednak ponawiane i doskonalone próby krytycznego oglądu, a nawet bilansu zastanej rzeczywistości. One zdominowały okres 1956–1958. Ostatnie dwa lata dekady to w większym stopniu poszukiwanie przez młodych ich własnych sposobów mówienia o świecie.

Repertuar sposobów mówienia znacznie się natomiast poszerzył, choć przecież nie był to jeszcze czas przełomu technicznego, którego dokumentaliści niewątpliwie oczekiwali. Sprzęt, jakim dysponowali, jakością zbliżony był do tego z lat poprzednich. W swych nowych doświadczeniach musieli korzystać z własnej pomysłowości i determinacji, co tym lepiej o nich świadczy. Trzeba jednak pamiętać, iż innowacyjność formalna obejmowała – tak jak to się zwykle dzieje – mniejszą część produkcji. Do „czarnej serii” np. można zaliczyć mniej więcej co czterdziesty dokument zrealizowany w drugiej po-

² Cyt. za: Eryk Krasucki, *Dobijając „mezozoicznego zwierza”. Wokół dyskusji na temat kultury polskiej wiosną 1956 roku (w świetle dokumentów partyjnych)*, w: *Październik 1956 w literaturze i filmie*, red. Mariusz Zawodniak, Piotr Zwierzchowski, Bydgoszcz 2010, s. 15.

łowie lat pięćdziesiątych. A trzeba dodać, że w tym czasie udało się zrealizować kilka razy więcej dokumentów niż w poprzedzającym pięcioleciu. Poza orbitą wpływów serii powstały także utwory ważne, inspirujące lub choćby z jakiegoś względu ciekawe. Zdecydowana większość jednak to produkcje zrealizowane wedle sprawdzonych i ściśle określonych receptur i standardów. One także – czasem lepiej, czasem gorzej – świadczą o poziomie polskiego dokumentu czasu Odwilży.

„CZARNA SERIA” POLSKIEGO DOKUMENTU

W historii polskiego filmu dokumentalnego „czarna seria” zajmuje miejsce szczególne, gdyż jest nurtem najlepiej rozpoznawalnym w powszechnej świadomości, dość szeroko dyskutowanym, przypominanym³, rozumianym jako przestrzeń źródłowa i punkt wyjściowy dla dalszego rozwoju tej sztuki. Trochę przypomina to pozycję szkoły polskiej w historii ekranowej fabuły. Oba te zjawiska zrodziły się i uzyskały warunki do funkcjonowania w czasie okłopażdziernikowej Odwilży, oba zrewolucjonizowały zastany język filmowy, oba dość szybko uległy erozji – tyle tylko, że szkoła polska, nurt bardziej pojemny i różnorodny, przede wszystkim ze względów politycznych, a „czarna seria” raczej skutek wyczerpania się artystycznej formuły. Najważniejszą jednak paralełą jest pojawienie się grona twórczych indywidualności reżyserskich i operatorskich, które znacząco wpływały na oblicze polskiego kina przez następne dekady. Spośród dokumentalistów i w odniesieniu do dokumentu byli to nade wszystko Kazimierz Karabasz i Władysław Ślesicki.

Młodzi autorzy „czarnej serii” i szkoły polskiej byli w znakomitej większości absolwentami łódzkiej Szkoły Filmowej. Studiowali na tych samych rocznikach. Oglądali i analizowali te same filmy, przeważnie zresztą radzieckie⁴. Dzielili te same fascynacje, które koncentrowały się wokół włoskiego neorealizmu⁵. Mieli zbliżone pragnienia, polegające przede wszystkim na przezwyciężeniu tradycji kina przedwojennego oraz likwidacji opartej na ideologicznej doktrynie normatywnej poetyki socrealizmu, w okresie ich studiów realizowanej zarówno w dokumencie, jak i w fabule. Wielu z nich praktykowało przecież na planach tych filmów, podróżowało z ekipami PKF⁶. Inni zdążyli już coś w ramach tej poetyki zrealizować⁷. A więc rządzące ówczesną produkcją mechanizmy twórcze były im znane także od środka. Chcieli wykreować nowy język filmowy, taki, który ich zdaniem konweniowałby ze współczesną rzeczywistością, biorąc pod uwagę jej aspekt zewnętrzny, tj.

³ W roku 2008 w redagowanej przez Tadeusza Sobolewskiego serii „Polska Szkoła Dokumentu” Narodowy Instytut Audiowizualny opublikował dwupłytowe wydawnictwo *Czarna seria*, zawierające właściwie wszystkie filmy nurtu wraz z utworami kontekstowymi. Prawdopodobnie w związku z ukazaniem się tej publikacji filmy te pojawiły się także w popularnych serwisach internetowych.

⁴ Mikołaj Jazdon, *Kino dokumentalne Kazimierza Karabasza*, Poznań 2009, s. 13 i 112.

⁵ Kazimierz Karabasz, *Bez fikcji. Z notatek filmowego dokumentalisty*, Warszawa 1985, s. 19–20; Mikołaj Jazdon, dz. cyt., s. 13.

⁶ Por. np. Mikołaj Jazdon, dz. cyt., s. 14–15, 112.

⁷ Np. Maksymilian Wrocławski – *Zaorane miedze* (1952), *W obronie pokoju* (1953), *Na polskiej ziemi* (1955), czy Włodzimierz Borowik – *Nad Odrą świta* (1954).

rejestrację faktów, sytuacji, wyglądów, jak i wewnętrzny – odtworzenie dynamicznie zmieniającej się wrażliwości i postrzegania świata przez jednostkę ludzką, a w większym jeszcze stopniu – przez zbiorowość. Akces ówczesnych absolwentów łódzkiej uczelni do pracy w Wytwórni Filmów Dokumentalnych okazywał się nader często dziełem przypadku. Podyktowany był przeświadczeniem, że w tej instytucji szybciej uda się zrobić pierwszy samodzielny film⁸. Choć oczywiście pojawiali się twórcy, jak na przykład Karabas⁹, którzy już w trakcie nauki zdali sobie sprawę, iż to właśnie język dokumentu jest odpowiednią dla nich formą wyrażania się.

Jeśli jednak punkt wyjścia dla młodych fabularzystów i dokumentalistów był tożsamy, to tematy dominujące „czarną serię” i szkołę polską znacznie się różniły. Z jednej strony pojawiła się próba krytycznego oglądu współczesnej rzeczywistości i jego konfrontacji z obowiązującą w mijającym okresie zideologizowaną kreacją świata. Z drugiej, tej fabularnej, uruchomiony został dyskurs historyczny, starający się spenetrować doświadczenia wojenne i powojenne dotąd niemożliwe do pokazania na ekranie. Teoretycznie można by oczywiście taki podział uznać za szczęśliwy, gdyby okazało się, że oba nurty tworzą komplementarny obraz całości, mieszczący żywe doświadczenie teraźniejszości oraz bolesną pamięć niedawnej przeszłości. Tak się jednak nie stało i zresztą stać nie mogło. Październikowa Odwilż nie oznaczała przecież realnej wolności wypowiedzi. Zarówno „czarna seria”, jak i szkoła polska nosiły w sobie liczne ułomności wewnętrzne, wynikające w większej części z barier cenzuralnych (w tym autocenzuralnych), ale także z niezbywalności punktu odniesienia, jakim pozostała ideologiczna (komunistyczna) wykładnia obrazu świata, niepozwalająca usunąć sztywnych ram intelektualnych, a wreszcie – z dość powszechnej wśród młodych twórców wiary w możliwość realnej odnowy, wiary w „socjalizm z ludzką twarzą”¹⁰. W odniesieniu do „czarnej serii” znaczącą ułomnością okazał się jednak deficyt bardziej pogłębionego kontekstu historycznego. Ten brak sprawiał, że założony przez autorów krytycyzm miał charakter wyraźnie ograniczony, a w pewnych przejawach nawet fałszował rzeczywistość.

Dochodzimy tu oczywiście do kwestii, która mieści się w bardziej uogólnionej refleksji na temat „czarnej serii”. Trudno zaś formułować ją w uwagach wstępnych, kiedy jeszcze nie pojawiły się żadne treści analityczne. Istotne jest jednak, aby już w tym miejscu dać wyraz świadomości, że w postrzeganiu tego nurtu pojawia się niepokojąca podwójność perspektywy. Wpisany on zostaje w proces historycznofilmowy, a więc w odniesienia do tego, co po-

⁸ Por. Edward Zajiček, *Poza ekranem. Kinematografia polska w latach 1896–2005*, Warszawa 2009, s. 163–164.

⁹ Mikołaj Jazdon, dz. cyt., s. 15.

¹⁰ Małgorzata Fiejdasz, „Czarna seria” w polskim filmie dokumentalnym, „Kwartalnik Filmowy” nr 23, 1998, s. 43.

jawiało się na ekranach przed nim, co po nim, co równolegle do niego, jakie czynniki zewnętrzne (artystyczne, społeczne, polityczne...) kształtowały jego profil, jaka była jego recepcja. Ale istnieje też pokusa – z racji jego wagi oraz faktu, iż należy do sfery dokumentu, skwapliwiej niż fabuła weryfikowanego przez kryterium prawdy – konfrontowania go ze współczesną wrażliwością historyczną, bez brania pod uwagę ówczesnych uwarunkowań albo z pomniejszeniem ich znaczenia¹¹. To sprawdzian aktualności. Obie perspektywy wydają się niezbędne. Uzupełniają się. Ale w miarę możliwości nie powinno się ich mieszać.

Co ciekawe, koryfeuszami „czarnej serii” nie byli jednak absolwenci łódzkiej Filmówki, lecz moskiewskiego WGIK. Dwaj bardzo młodzi adepci reżyserii – Jerzy Hoffman (ur. 1932) oraz Edward Skórzewski (ur. 1930) – realizując w roku 1955 film *Uwaga, chuligani!*, zrobili na swoich kolegach wielkie wrażenie¹², zainspirowali ich do samodzielnych poszukiwań, ale też jakoś je ukierunkowali. Ten utwór można bez wątpienia uznać za pierwszy film formującego się nurtu. Następne, i to od razu w większej liczbie, pojawiły się dopiero w roku następnym. Dlaczego ci właśnie twórcy odważyli się zrewolucjonizować dominujący w dokumencie pierwszej połowy lat pięćdziesiątych sposób postrzegania rzeczywistości? Bo ich inwencja w mniejszym stopniu dotyczyła samej formy filmowej. Okazało się, iż to moskiewski dyplom może być glejtem dającym szansę na większą swobodę¹³. Warto przy tej okazji zwrócić uwagę, że wśród znaczących twórców „czarnej serii” znalazł się kolejny „przybysz” z Moskwy – twórca *Miasteczka* Jerzy Ziarnik¹⁴, a także absolwent praskiej FAMU, pracujący z Kazimierzem Karabaszem i Władysławem Ślesickim operator Stanisław Niedbalski, postać zgoła nietuzinkowa, co udowadniają już te pierwsze filmy.

Stosunkowo łatwo wskazać moment inicjacyjny „czarnej serii”, zdecydowanie trudniej określić, kiedy przeszła do historii oraz zdefiniować istotę tego artystycznego zjawiska. W jego ścisłe ramy należy wpisać kilkanaście filmów powstałych w WFD do końca roku 1958. Ale przecież wytworzony przez te utwory sposób patrzenia na rzeczywistość, pewne wspólne elementy poetyki, oddziaływały na szereg innych filmów oraz ich twórców niezaangażowanych bezpośrednio w kreowanie serii, tworząc dla niej dość szeroki – także polemiczny – kontekst. Z kolei wewnętrzna ewolucja i dojrzewanie artystów „seryjnych” powodowały, że wyłamywali się z narzuconych sobie wcześniej

¹¹ Podobną perspektywę przyjął Mikołaj Jazdon, *Czarne filmy posiwiwały. „Czarna seria” polskiego dokumentu*, w: *Widziane po latach. Analizy i interpretacje filmu polskiego*, red. Małgorzata Hendrykowska, Poznań 1998, s. 47–60. Autor uczynił słusznie, gdyż zamysłem tomu była prezentacja reinterpretacji znanych z historii utworów czy też nurtów filmowych.

¹² Kazimierz Karabasz, dz. cyt., s. 19.

¹³ Tamże, s. 12.

¹⁴ Jeszcze jedna absolwentka WGIK, tym razem scenopisarstwa – Krystyna Gryczelowska, brała udział w przygotowaniu *Miasteczka*.

sposobów wypowiedzi, z narzuconej sobie tematyki. Jedni radykalnie stawiali siebie poza nurtem, jak Hoffman i Skórzewski *Sopotem 1957* (1957) czy *Pamiętką z Kalwarii* (1958), inni zaś pozostawali na pograniczu, stwarzając „problemy kwalifikacyjne”. Czy *Z Powiśla* (1958) Karabasa z całym bagażem swej liryczności, nostalgii, pozostaje elementem „czarnej serii”? Decyzja w tej kwestii zawsze będzie tyleż arbitralna, co wątpliwa.

Niektórzy twórcy czy też publicyści dezawuowali sens zrodzonej w prasowych dyskusjach nazwy „czarna seria”¹⁵, a nawet sens tworzenia wspólnego mianownika dla tych filmów. Jerzy Hoffman wielokrotnie podkreślał odmiennność poetyki stosowanej przez siebie i Edwarda Skórzewskiego od tego, co tworzyli Kazimierz Karabasz i Władysław Ślesicki, Jerzy Ziarnik czy Włodzimierz Borowik¹⁶. Ten argument nie wydaje się jednak trafiony, gdyż nie poprzez jedność poetyki definiuje się zazwyczaj istotę tego nurtu. Podobnie zresztą rzecz ma się z fabularną polską szkołą filmową. Na pierwsze miejsce wysuwają się spójna i nowa tematyka, implikowane przez nią obrazy o zbliżonej tożsamości, a także fakt krystalizowania się oryginalnych poetyk, charakterystycznych dla poszczególnych indywidualności twórczych, imperatyw poszukiwania lepszych rozwiązań w zakresie języka filmowego, zmiana sposobu wypowiedzi o rzeczywistości. W ramach „czarnej serii” tworzyli swoje dzieła filmowcy najbardziej w tym ostatnim względzie ambitni, co ma ogromne znaczenie dla oceny rangi tego fenomenu. Gdyby nie zaangażowanie prawdziwych indywidualności twórczych, zajmowałby on teraz skromne miejsce w lamusie historii.

Właściwą i zarazem obrazową formułę dla określenia punktu startowego serii znalazł Bolesław Michałek, odwołując się do pewnego ujęcia z filmu Ludwika Perskiego *Warszawa* (1952–1954). To utwór pełen dobrze wyselekcjonowanych i wystudiowanych obrazów odbudowanej Warszawy, najczęściej bardzo statycznych. Jest wśród nich ujęcie placu Zamkowego z górującą nad nim, a przecież podniesioną z bruku, kolumną Zygmunta. „Gdyby jednak przesunąć kamerę o dwa stopnie w prawo, ujrzelibyśmy na ekranie gruzy Zamku Królewskiego, a na lewo nieporządku u wylotu ulicy Piwnej i Świętojańskiej”. Ale przy próbach tego rodzaju ruchów „kamera samoczynnie wyłączała się”¹⁷. Chodziło więc o to, by tego przesunięcia, i to na trwałe, jednak dokonać, by przyjrzeć się rzeczywistości takiej, jaką ona jest, by odreagować owe lata sfalsyfikowanych pocztówkowych widoczków. Kwestie architektoniczno-urbanistyczne nie były przy tym najważniejsze, choć stale obecne, a szczególnie silnie stematyzowane w filmach Bohdana Kosińskiego i Jerzego Bossaka, w których powtarza się np. ujęcie Pałacu Kultury i Nauki,

¹⁵ Nazwę spopularyzował i w znacznym stopniu usankcjonował artykuł Aleksandra Jackiewicza *Czarne filmy* („Po prostu” 1957, nr 15).

¹⁶ Np. Kazimierz Karabasz, dz. cyt., s. 13.

¹⁷ Bolesław Michałek, *Szkice o filmie polskim*, Warszawa 1960, s. 22.

symbolu minionych kilku lat, widzianego na tle pobliskich ruin i pustkowi. Zakładano możliwie głęboką i zarazem krytyczną penetrację przestrzeni społecznej współczesnego życia, swoisty „zwiad społeczny”. Podobne założenie uderzało już nie tylko w takie produkcje, jak wspomniany utwór Perskiego, ale nade wszystko w dominujące w dokumencie pierwszej połowy lat pięćdziesiątych filmy skoncentrowane na tematyce pracy, rysujące całkowicie fałszywą, inscenizowaną wizję rzeczywistości. Spostrzeżenie Michałka jest metaforą wielopoziomową.

Mechanizm następującej wraz z „czarną serią” zmiany można znakomicie zauważyć i opisać, konfrontując *Uwaga, chuligani!* z poprzednim filmem Hoffmana i Skórzewskiego – zrealizowanym w roku 1954 *Czy jesteś wśród nich?* Film ten jest rozdzieloną na kilka sekwencji filipiką przeciw rozmaitym szkodnikom, dewastującym społeczne mienie i narażającym omnipotentne państwo na straty. Dostaje się więc niechlujom zostawiającym sterty śmieci po plenerowej zabawie tanecznej na Mariensztacie, „plujkom ulicznym”, rozpalanym kumoszkom w ferworze korytarzowego plotkarstwa zapominającym o płynącej z kranów wodzie, miłośnikom autografów na ścianach, rozpruwaczom kontaktów, osobnikom depczącym trawniki i niszczącym zieleń, aż wreszcie – wandalom autobusowym. To zestawienie podsumowane zostaje przez wyrażone cyfrowo wyliczenie, ileż to nowych parków, autobusów i bloków mieszkalnych pojawiłoby się w miastach, gdyby nie zauważone „plagi”. Na koniec pojawia się zrealizowane w bardzo rozległym planie i trochę zamglone ujęcie stolicy z Pałacem Kultury w centrum oraz znamienym komentarzem: „Odbudowaliśmy Warszawę nie po to, aby niszczyli ją wandal, lecz po to, aby cieszyła nas świeżością nowych domów...”

Znamienność tego stwierdzenia bierze się z kilku przyczyn. Pierwsza związana jest z użyciem czasu i trybu w rozpoczynającym komentarz orzeczeniu. Stwierdza się w nim fakt, któremu daleko jeszcze do urzeczywistnienia. Mamy więc do czynienia z manipulacją, a właściwie – oczywistym kłamstwem. Druga – to mentorski ton, dydaktyzm i moralizatorstwo. Od trzeciej zaś, najmniej może rzucającej się w oczy, wypada zacząć szersze omówienie. Jest ona bowiem najbardziej znacząca. Wiąże się z ustanowieniem szczególnej antropologii.

W tym krótkim zdaniu człowiek zestawiony zostaje z materialnym osiągnięciem cywilizacji. Tyle że człowiek to wandal, materialne osiągnięcie cywilizacji zaś to nowy, pachnący świeżością dom. I tak pomyślana antynomia rozciąga się na cały film. Człowiek niszczy to, co stworzyła cywilizacja, państwo, a w najlepszym przypadku – zdrowa tkanka społeczna. A potem państwo, maszyna i zdrowa tkanka społeczna, niepotrzebnie tracąc czas, energię i środki, musi naprawiać to, co zniszczył człowiek. Podczas wieczornej zabawy działają reflektory, z głośników gra muzyka na ludową nutę. Nic,

tylko miło spędzać czas. A rano „specjalistyczny sprzęt” przy pewnej pomocy obsługi sprzęta zarzucony śmieciami plac. Albo sytuacja z jednej z kolejnych sekwencji. Tłum szturmuje bezbronny czerwony autobus. Ludzie wiszą na zewnątrz, wchodzą na dach, wyrwają, kopią, rozcinają, rozszarpują. I oto pojazd po przejściach, istny kadłubek, pokazany zostaje w ujęciach w warsztacie remontowym. Komentator, bolejąc, antropomorfizuje: „Pocziwe czerwone autobusy dopiero na cmentarzu porządnie odpoczywają. Z niepokojem myślą o remoncie i powrocie do służby”. Oto więc jednostka ludzka, na ogół oglądana z charakterystycznym dla radzieckiego typu, zainscenizowanym grymasem, nienaturalnym skretem ciała, wystudiowanym ruchem, staje się największą przeszkodą dla urzeczywistnienia ładu. Godzien współczucia jest ten właśnie pokrzywdzony ład. To nic, że, jak świat światem, po zabawie trzeba sprzątnąć. Albo że gdyby nie było konieczności, nikt nie podróżowałby na tylnym zderzaku autobusu. Napiętnowana zostaje nieuporządkowana jednostka.

W *Uwaga, chuligani!* także pojawia się ujęcie z przepełnionym autobusem. Zresztą w większości filmów „czarnej serii” taki motyw występuje, tworząc wraz z wizerunkami ruder i ruin, życia knajpianego czy nocnej ulicy, stały repertuar obrazów. Również tutaj na pojeździe zawisają negatywni bohaterowie. Ale wektor piętnującego ataku skierowany jest już inaczej, z nieco większą subtelnością. Winowajcami szerzenia się zjawiska chuliganerii, poza samymi młodymi przestępcami oczywiście, są wszyscy, którzy nie reagują na przejawy zła, także tego najbardziej pospolitego i pozornie nieszkodliwego. Owych wszystkich uosabia twarz mężczyzny zasłaniającego się gazetą przed widokiem rozboju w wagonie kolejowym, twarz bez zindywidualizowanego wyrazu i znaczenia. Ujęcie powraca kilkakrotnie. Takie twarze, swoiście alegoryczne figury, pojawiają się i w innych utworach dwójki młodych absolwentów WGIK, choć nie są aż tak wyeksponowane. Istotą tych filmów, poprzedniego, tego oraz następnego (*Dzieci oskarżają*, 1956), pozostaje atak, formułowanie oskarżeń, szukanie winnych. Dzieje się tak już na poziomie tytułów. Przecież żaden z nich nie pozostaje bez obnażonego ostrza.

Spojrzenie twórców nakierowane zostaje na ludzi postrzeganych jedynie w swej funkcji społecznej, w istocie wykreowanych, zainscenizowanych na potrzeby



Potańcówka. Kadr z filmu *Uwaga, chuligani!* (1955) Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórzewskiego

wywodu i tezy, a nawet zagranych przez aktorów, jak choćby ów młody robotnik Janek z *Uwaga, chuligani!*, w którego wcielił się ówczesny student łódzkiej Filmówki, a później wybitna postać polskiego kina i teatru – Roman Wilhelm. Rzecz jasna piętnowanie zjawiska chuligaństwa czy alkoholizmu, co ma miejsce w filmach „czarnej serii”, ma głębsze uzasadnienie niż wywody z *Czy jesteś wśród nich?*, zło jest bardziej autentyczne, a jednak sposób rozumowania pozostaje zbliżony. Zarysowany zostaje pewien stan idealny, np. grzeczny taniec grzecznych i ładnych par w knajpie. Potem stan ten zostaje zaburzony poprzez wtargnięcie na parkiet pijanych „kolegów Janka” wraz z żywiołową muzyką jazzową. A w rezultacie dochodzi do katastrofy – zabójstwa oraz więzienia. Elementu dydaktycznego, moralizatorskiego, wychowawczego, a także propagandowego nie można zatem w przypadku Hoffmana i Skórzewskiego nazwać wartością dodaną, lecz raczej esencjonalnym sposobem myślenia przekładanym na filmową formę. Ich utwory „czarnoseryjne” właściwie niewiele się zmieniają w stosunku do okresu poprzedzającego, a więc w ogóle w stosunku do tego, co zastają w polskim dokumencie.

Na użytek esencjonalnego żywiołu dydaktyki i kryjącej się za nią wyidealizowanej (propagandowej?) wizji świata oddany zostaje bardzo bogaty aparat retoryczny, wyćwiczony w radzieckim systemie edukacyjnym. Jeśli o dydaktyzmie można w różnym stopniu mówić w odniesieniu do większości utworów „czarnej serii”, to ta cecha staje się z pewnością pierwszoplanowa dla tandemu Hoffman–Skórzewski. I w tym kontekście *Czy jesteś wśród nich?* okazuje się dziełem dużo mniej dojrzałym niż dwa następujące po nim.

Z punktu widzenia narracji stanowi on w zasadzie zestaw kilku autonomicznych sekwencji, obrazujących poszczególne przywary ludzkiej społeczności, zwieńczonych graficznym wyliczeniem powstałych w ich wyniku strat materialnych oraz opisaną wyżej ogólną konkluzją. Konstrukcja to i nieskomplikowana, i nieco nużąca, nierodząca odpowiedniego poziomu napięcia.

Dwa następne filmy oparte zostały na zdecydowanie bardziej rozwiniętej koncepcji narracyjnej, oba na niemal dokładnie tej samej. Cała rzecz rozpoczyna się od dramatycznej ekspozycji. W *Uwaga, chuligani!* to scena nocnej bójki grup chuligańskich, interwencji milicji oraz śmierci jednego z uczestników zajścia, której świadkiem jest czekająca pod salą operacyjną matka. W *Dzieci oskarżają* sekwencja ta obejmuje spacer eleganckiej mamy z dzieckiem po sklepach i ulicach wielkiej, ludnej metropolii (tak pokazana zostaje Warszawa), śmiertelne potrącenie kobiety przez samochód, scenę ogłoszenia wyroku na sprawcę, w chwili wypadku będącego pod wpływem alkoholu, oraz wyjście obu zdekompletowanych rodzin (rodziny ofiary i rodziny sprawcy) z budynku sądu. Na początek zaplanowany więc zostaje emocjonalny wstrząs, wynikający z faktu śmierci i skrótego obrazu tragedii bliskich, a podkreślony

komentarzem, skonwencjonalizowanymi efektami dźwiękowymi, montażem, także wewnątrzjęciowym – np. zbliżenie na oczy matki dowiadującej się o śmierci dziecka. Pod tym względem znaczące jest też owo zestawienie w jednym kadrze rodzin opuszczających gmach sądu.

W retorycznym wywodzie ta ekspozycja okazuje się obrazem efektów patologicznych sytuacji społecznych. Następną sekwencja każdego z filmów poświęcona jest pokazaniu źródeł owych patologii. Mamy więc wagary, prześiadanie po knajpach, handel biletami pod kinem, tradycję picia wódki, praktykowaną w rodzinach, a nawet namawianie dzieci do „spróbowania” i akceptowanie spożywania alkoholu, gdy mają zaledwie kilkanaście lat. Fragmenty te nieco wyciszają napięcie.

Narasta ono w sekwencjach poświęconych osobowym egzemplifikacjom patologii. W każdym z utworów znajdują się dwa tego rodzaju fragmenty. W *Uwaga, chuligani!* spośród „gości” izby zatrzymań dla nieletnich wybrany zostaje przez kamerę czternastoletni Włodek – ofiara egzystencji w rodzinie z problemem alkoholowym. Po nim pojawia się postać młodego, świeżo przybyłego ze wsi robotnika Janka, który wobec iluzoryczności kierowanej do niego oferty instytucjonalnej (biblioteka, świetlica) zaczyna spędzać wolny czas z grupą chuliganów, nasiakając ich sposobem życia. W *Dzieci oskarżają* najpierw widzimy tokarza Janickiego, który z powodu wizyty w knajpie spóźniony i pijany odbiera dziecko z przedszkola, a potem wielodzietną rodzinę, w której ostatnie pieniądze wydaje się nie na jedzenie dla głodnych dzieci (efektowny obraz chłopca zatrzymującego się przed wystawą sklepu spożywczego), lecz na alkohol dla rodziców.

Filmy zwieńczają sekwencje w szybkim montażu powracające do najbardziej dramatycznych momentów akcji, opatrzone odpowiednio ukształtowanym komentarzem. Aż wreszcie pojawia się widok ofiar zła społecznego, które zostało odsłonięte. Kamera pozwala przyrzeć się twarzom chłopców zatrzymanych po zabójstwie jednego z chuliganów, a w drugim filmie – twarzą dzieci chorych na zespół alkoholowy płodu (FAS).

Trzeba było tak szczegółowo odtworzyć strukturę narracyjną tych utworów, aby w pełnym świetle ujrzeć ich istotę. Punktem wyjścia dla nich i podstawowym poziomem konstrukcyjnym jest oparty na ściśle przestrzeganych zasadach retorycznej perswazji dyskursywny wywód. Wszelkie dostępne realizatorom środki filmowe są mu podporządkowane. Żywiół obserwacji świata i podążania za tym, co ona przynosi, a więc żywiół dokumentalizmu, w tych przypadkach praktycznie nie istnieje. Efektem takiej postawy musiała być w zasadzie pełna inscenizacja z udziałem aktorów, a także korzystanie z chwytów i technik rodem z filmu fabularnego albo też filmu propagandowego. Celem wyvodu okazuje się uruchomienie odpowiedniego napięcia między tym, co właściwe (obraz miłej i spokojnej zabawy tanecznej, obraz dzieci beztrudnie bawiących się w przedszkolnych ogródkach), a tym, co tę

poprawność niszczy. U podstaw tego filmowego świata tkwi więc recepta na rzeczywistość, w istocie tę rzeczywistość całkowicie instrumentalizująca¹⁸.

W warstwie słownej nader często akcentowana jest funkcja fatyczna. Dzieje się tak nawet w przypadku tytułów filmów (poza ostatnim *Dzieci oskarżają*). Nie chodzi tu jednak tylko o wzmoczenie odbiorczej aktywności, lecz o pogłębienie efektu perswazji. Częste zwroty w kierunku widza oznaczają pouczenie: „nie zasłaniaj się, patrz”, „rozejrzyj się dokoła siebie”. Ale przecież nie chodzi tu o patrzenie w ogóle, o percepcyjną aktywność wobec rzeczywistości, do której ze swej natury skłania film dokumentalny. Spojrzenie ma być ściśle ukierunkowane i piętnujące, tak jak działania kamery w zainscenizowanej przestrzeni, ma wyszukiwać potwierdzenia założonego obrazu świata. Czasem pouczenie pojawia się w nieco bardziej rozbudowanej formie jako dydaktyczna eksplikacja. „Ile razy w ten sposób kupowałeś bilety. To akurat tak samo, jakbyś tego dzieciaka zaprowadził na wódkę” – mówi komentator, gdy na ekranie pokazana zostaje scena pokątnej sprzedaży biletów do tłumnie obleganego kina. W rezultacie odbiorca w jeszcze większym stopniu pozbawiony zostaje samodzielności i swobody w obcowaniu z filmowym obrazem oraz możliwości jego interpretacji.

Nie zostaje natomiast pozbawiony elementów pozytywnie wpływających na atrakcyjność przekazu. Rozpoczynająca film *Uwaga, chuligani!* scena napadu jednej z grup przestępczych na inną i wywiązującej się między nimi walki skonstruowana została niczym początek klasycznego kryminału filmowego albo np. sekwencji obrazującej uliczną akcję partyzancką. Po dynamicznym, rejestrowanym w ruchu ujęciu nóg zbliżających się szybko ludzi następują krótkie ujęcia twarzy i sylwetek czających się napastników. Przenosimy się z jednej na drugą, śledzimy powtarzający się gest odrzucania papierosów i wyciągania noży. Wszystko zmontowane zostaje szybko i wyraziście. Do konwencji musicalowej odsyła scena, w której tytułowi chuligani zaczynają w nocnym lokalu swój „zły”, żywiołowy taniec. Oto bowiem podtatusiali muzycy tanecznej orkiestry nie tylko grają dla nich dynamiczny jazzowy kawałek, ale też w jednej chwili w sposób umotywowany wyłącznie odrealniającą konwencją zmieniają swoje stateczne zachowanie i stają się przez to współuczestnikami chuligańskich wybryków na parkiecie. Widz wprowadzony zostaje w obręb pełnej iluzji, ale też poddany sprawnie sprowokowanemu skokowi napięcia. Typowa dla fabuły gra zostaje uruchomiona. Podtrzymywana jest ona wielokrotnie, zarówno w tym, jak i w następnym filmie, w którym dominują konwencje melodramatyczne z użyciem typu.

Utwory Hoffmana i Skórzewskiego nader swobodnie korzystają z utrwalonych sposobów filmowego przedstawiania świata, nie stawiają na konsekwentne budowanie jakiegokolwiek iluzji, na którą można by się z widzem umówić,

¹⁸ O dokumentalizmie i fabularności filmów Hoffmana i Skórzewskiego pisze Gabriela Nastalek-Żygadło, *Filmowy portret problemów społecznych w „czarnej serii” (1956–1958)*, Warszawa 2013, s. 34–36.



Ekranowy bubek. Kadr z filmu *Uwaga, chuligani!* (1955) Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórzewskiego

ani fabularnej, ani dokumentalnej. Szczególnie oczywistym tego wyrazem jest pewne ujęcie z *Uwaga, chuligani!* „Twoja córka na pewno jest w szkole – padają słowa komentarza. – Na pewno? A może w towarzystwie tego bubka?”,

a jednocześnie pojawia się spojrzenie bezceremonialnie rzucone przez owego „bubka” do kamery. Chodzi o to, by odbiorca przestał postrzegać siebie jako obserwatora bezpiecznie podpatrującego zaistniałą na ekranie sytuację.

Taka postawa reżyserów wobec języka, konwencji i samego widza mogłaby być uznana za twórczą i odważną, gdyby nie fakt, że cała ta pozorna swoboda zorganizowana zostaje i tłumaczy się przez nadrzędną funkcję wywodu ideologicznego oraz służących mu efektów emocjonalnych. Fakt, że tego rodzaju spojrzenie gogusiowatego „bubka”¹⁹ w ogóle zostaje włączone do filmu – a przy tym jest przecież wyzywające, nawet drwiące – nie stanowi bynajmniej intrygującej gry intelektualnej, lecz raczej nieskomplikowaną grę emocjonalną. Ma ono bowiem za zadanie wzbudzić negatywne odczucia widza wobec patrzącego nań bohatera – i to jest podstawowy, a właściwie jedyny cel jego pojawienia się. Można sobie w tym wypadku bez ryzyka abstrahować od czystych rodzajowo konwencji, idąc w kierunku synkretyzmu.

Młodzi reżyserzy nie byli, rzecz jasna, twórcami takiej formuły filmowej, przejęli wzory radzieckie, dokładnie przyswojone przez kilkuletnie studia w Moskwie. Plakat filmowy, bo taką nazwę nosi ten gatunek filmu, z pewnością okazał się nieporównanie bardziej atrakcyjnym środkiem formułowania przekazu ideologicznego niż powstająca w WFD wcześniej socrealistyczna produkcja propagandowa. Tym bardziej że coraz silniej manifestowały się nastroje odwilżowe, sprzyjające rozluźnieniu form wypowiedzi. Kontrolowana swoboda obniżała stopień napięcia zarówno wśród twórców, jak i odbiorców. A przecież plakat czerpie z różnych poetyk gatunkowych, posługuje się ironią i twórczym montażem, a także – co z naszej perspektywy szczególnie ważne – nie jest czysty rodzajowo²⁰.

¹⁹ O bikiniarskich źródłach filmowego „bubka” – tamże, s. 96.

²⁰ Znaczący jest fakt, że Marek Hendrykowski najpierw określa ten gatunek jako plakat dokumentalny (*Słownik terminów filmowych*, Poznań 1993), by po kilku latach zmodyfikować swoje stanowisko i zdefiniować go jako plakat filmowy (*Leksykon gatunków filmowych*, Poznań–Wrocław 2001) i tym samym pozbawić jednoznacznej kwalifikacji rodzajowej.

Sygnalizowana powyżej intuicja o kruchości przesłanek, które pozwalałyby zaliczyć omawiane dzieła do kategorii dokumentu (także w kreacyjnej jego odmianie), bierze się z pewnego utrwalonego sposobu definiowania tego rodzaju filmowego²¹. Definiowanie to uznaje nadrzędną wartość napięcia, jakie wytwarza się w zestawieniu przeciwstawnych metod: obserwacji oraz inscenizacji. W największym uproszczeniu można powiedzieć, że żywioł obserwacji to oczywiście domena dokumentu, inscenizacji zaś – domena fabuły. Myślenie takie opiera się na przekonaniu, iż podstawowe znaczenie dla określenia rodzaju filmowego ma proces twórczy. Hołdują temu myśleniu, co zrozumiałe, twórcy z aspiracjami do teoretyzowania, ale także pierwszoplanowi naukowcy-teoretycy²². Biorąc pod uwagę powyżej zaprezentowaną charakterystykę filmów Hoffmana i Skórzewskiego, można skonstatować, iż w świetle takiego postrzegania natury dokumentu ani *Uwaga, chuligani!*, ani *Dzieci oskarżają* do niego nie należą. Oprócz prymatu dyskursu ideologicznego i związanej z nim retoryki, oprócz nadmiaru konwencji fabularnych przekonuje o tym sąsiedztwo współczesnych im utworów, takich jak np. *Gdzie diabeł mówi dobranoc* (1956) i *Ludzie z pustego obszaru* (1957). Te zrealizowane przez Kazimierza Karabasza i Władysława Ślesickiego dzieła, także przecież zaliczające się do „czarnej serii”, nie są wolne od serwitutów propagandowo-ideologicznych, ale w wyraźny sposób manifestuje się w nich fenomen obserwacji. Kamera, w dużo większym stopniu oswobodzona od ukierunkowującego przekaz komentarza, stara się podążać za bohaterami. Efekt nie jest może jeszcze diametralnie różny od tego z omawianych filmów, ale strategia radykalnie odmienna. Zaowocuje ona już w niedalekiej przyszłości arcydziełami polskiego dokumentu, takimi jak *Muzykanci* (1960) czy *Rodzina człowiecza* (1966).

Można jednak definiować dokument także z innej perspektywy. A mianowicie z perspektywy odbioru. W tym postrzeganiu dokumentu pierwszoplanowe miejsce zajmuje kwestia użytych konwencji, a także kwestia społecznej funkcjonalności, stylu, kontekstów itp. Na przykład Marek Hendrykowski – zestawiając oba rodzaje filmowe, rozumiane jako film faktu i film fikcji – pisze: „Faktograficzny charakter pierwszego z nich i fikcyjny charakter drugiego nie wynikają z niczego innego jak z komunikacyjnej umowy między autorem danego przekazu a jego adresatem”²³. Takie rozumienie podziału rodzajowego w kinie z pewnością komplikuje wydanie jednoznacznej opinii na temat tożsamości dwóch filmów Hoffmana i Skórzewskiego. Bez wątpienia ich nasycenie konwencjami fabularnymi jest, jako się rzekło, bardzo znaczące, ale pozostaje pytanie o sposób czytania

²¹ O jego trwałości i powszechności świadczy choćby to, że hołduje mu jedyna definicja „oficjalna”, ogłoszona w roku 1948 przez Światowy Kongres Dokumentalistów.

²² Mirosław Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk 2000.

²³ Marek Hendrykowski, *Sztuka krótkiego metrażu*, Poznań 1998, s. 56.

tych konwencji. Kluczowa wydaje się tu uwaga Mikołaja Jazdona. Badacz rejestruje zmianę w recepcji omawianych filmów. Zauważa, że w miarę upływu dekad ich „dokumentalność” staje się coraz bardziej problematyczna, coraz mniej akceptowalna dla odbiorców²⁴. W momencie gdy pojawiły się na ekranach, odbierane były – o czym zaświadcza gorąca dyskusja prasowa – jako wierny obraz rzeczywistości, a przynajmniej – jej nieobecnych dotąd w kinie rejonów. Dziś – pozbawieni emocji, umieszczeni w zupełnie innym kontekście, bardziej świadomi konwencjonalności języka filmowego, możliwości manipulacji, jaką owa konwencjonalność stwarza – skłonni jesteśmy dostrzegać „sztuczność” przedstawionego świata, a nawet ową „sztuczność” tropić. Można więc powiedzieć, że w perspektywie odbioru przynależność rodzajowa dwóch interesujących nas utworów podlega zmienności w czasie. Obecnie przesunęła się ku fikcjonalności.

Bilans, jaki powstaje po zważeniu przedstawionych punktów widzenia, w mojej opinii każe zweryfikować dotychczasowe mechaniczne umieszczanie *Uwaga, chuligani!* oraz *Dzieci oskarżają* w obrębie dokumentu filmowego. Nie sądzę jednak, aby w związku z tym miały się one nie pojawić na kartach *Historii polskiego filmu dokumentalnego*, gdyż zarówno w chwili swego powstania, jak i przez następne dekady, w których miały jeszcze jakąś większą siłę oddziaływania, uważane były właśnie za dokument i mimo wszystko stanowią część jego spuścizny.

Owo przesunięcie kamery, o którym wspomina Michałek, w tym przypadku tyćzące nade wszystko tematyki oraz wynikającego z niej przestrojenia wizji świata z optymistycznej na przyciemnioną, w mniejszym zaś stopniu wiążące się ze sposobem podchodzenia do rzeczywistości, budowania przekazu i kreowania sensów, powoduje, że ekran zaludniają postacie w latach poprzednich na nim nieobecne, a wręcz niemożliwe do pokazania: chuligani, niebieskie ptaki, wagarujące dziewczyny, schodzący na manowce robotnicy, patologiczne rodziny alkoholików. Jest sekretne życie nocne, mroczne przestrzenie miasta, bójki uliczne, pijatyki, podsłuchane rodzinne awantury. Ale, co znaczące, w bardzo słabym stopniu znajduje tu swoje odzwierciedlenie kluczowy dla późniejszych utworów „czarnej serii” dominujący problem materialnej biedy, a nawet nędzy. Piętnowane w filmach społeczne zło nie ma właściwie swoich źródeł. Istnieje samo przez się.

To jednakże właśnie jego obraz stał się dla młodych polskich dokumentalistów impulsem do dalszych poszukiwań. Znakomicie wpisał się on w klimat przełomu, symbolizowany choćby przez wielkie zainteresowanie prozą Marka Hłaski czy rangę nadaną słynnemu *Poematowi dla dorosłych* Adama Ważyka, a przejawiający się na co dzień w coraz bardziej otwartych dyskusjach prasowych. Można by go nazwać klimatem emocjonalnego, egzystencjalnego

²⁴ Mikołaj Jazdon, *Czarne filmy posiwały...*, s. 52.

i społecznego mroku jako reakcji na otaczającą rzeczywistość, na jej rysowany przez ostatnie lata artystyczny i publicystyczny wizerunek, a właściwie na rozbrat między nimi.

Śladem autorów *Uwaga, chuligani!* poszli Kazimierz Karabas i Władysław Ślesicki. Film kolegów z WGİK zrobił na nich ogromne wrażenie już podczas pierwszej projekcji. Uznali go za jedyny z powstałych w WFD, który przedstawiał jakąkolwiek wartość, który mógłby stać się inspiracją dla ich poszukiwań. Zmieniał on zastany układ produkcji socrealistycznej. Poczucie radykalizmu tej zmiany było oczywiście dużo większe niż można by się tego spodziewać, patrząc na te utwory z perspektywy kilkudziesięciu lat. Wiązało się ono przecież z intensywnością oddziaływania całości procesów odwilżowych, z przełamaniem wszechobecności dekretności kłamstwa poetyki socrealizmu. Jednakże autentycznemu zachwytowi towarzyszyła od samego początku także świadomość pewnego dystansu. „[...] może to nie jest to, o czym marzymy, może to można zrobić inaczej, lepiej, wreszcie może to nie jest wzorzec i inspiracja uniwersalna” – pośród innych także takie wrażenia własne i kolegi odnotował po latach Karabas²⁵.

Dystans ten nie może dziwić w przypadku Karabasa, twórcy, którego niezmiennie *credo* dokumentalisty opierało się na poszukiwaniu bohatera z jego konkretną, pojedynczą egzystencją, tropieniu prawdy w spontanicznych zachowaniach ludzi, w fotografovaniu opartym na znaczeniu zaobserwowanego szczegółu, w uproszczonym retorycznie montażu²⁶. Wchodziła więc tu w grę odmienna od zaproponowanej przez Hoffmana i Skórzewskiego wrażliwość. Młodzi twórcy *Gdzie diabeł mówi dobranoc* (1956) pragnęli oprzeć się na żywiole obserwacji, skierować się „w stronę bardziej nieskrępowanego zbierania materiału na obrany temat, by nadać mu ostateczny kształt pełnowartościowego utworu podczas montażu”²⁷.

Taka strategia napotykała przeszkody. Jedne wynikały z małego doświadczenia reżyserów oraz niedostatecznego poznania przez nich osiągnięć światowego dokumentu, inne – z uwarunkowań technicznych i produkcyjnych. Do dyspozycji twórców WFD pozostawały ciężkie kamery 35 mm. Były to przy tym przede wszystkim kamery „nieme”, nierejestrujące dźwięku. Jeśli decydowano się na zdjęcia stuprocentowe, tj. z udziałem dźwięku rejestrowanego synchronicznie, trzeba było użyć znaczącego gabarytowo dodatkowego sprzętu. Kolejne trudności wynikały z jakości taśmy, a także z jej ścisłego limitowania. Była to taśma o niskiej czułości, co wywoływało konieczność stosowania bardzo rozbudowanego parku oświetleniowego, szczególnie podczas zdjęć we wnętrzach. Wreszcie proces produkcyjny w Wytwórni wymagał przedłożenia

²⁵ Kazimierz Karabas, *Rok przełomu – rok startu*, „Kamera” 1970, nr 1.

²⁶ Kazimierz Karabas, *Bez fikcji...*, s. 23.

²⁷ Mikołaj Jazdon, *Kino dokumentalne...*, s. 116.

przed rozpoczęciem zdjęć ścisłego i szczegółowego scenariusza, którego realizacja stawała się przedmiotem kontroli²⁸.

Wszystkie te czynniki w sposób oczywisty utrudniały realizację strategii młodych twórców, zarówno Karabasza i Ślesickiego, jak i innych. Skłaniały ich – a niekiedy zmuszały – do stosowania technik inscenizacyjnych. Dla Hoffmana i Skórzewskiego, z ich podejściem do języka filmu, były to jednak okoliczności daleko mniej obciążające.

Specyfiką drogi Karabasza i Ślesickiego w ramach „czarnej serii” były konsekwentnie podejmowane próby uruchomienia dynamizmu samej rzeczywistości. Autor *Muzykantów* notuje:

Staraliśmy się patrzeć na wybrany temat jak na zbiór sytuacji, które trzeba sfotografować. Ale tak naprawdę film powstawał w montażowni. Tylko tam można było ocenić wartość emocjonalną zebranych materiałów – i ułożyć je według „wewnętrznego” klucza. Musiał on oczywiście respektować ogólną logikę sytuacji, ale w szczegółach opierał się na naszej intuicji. To była radykalna zmiana sposobu narracji, która przyniosła nam poczucie, że pracujemy w konkretnym związku z rzeczywistością, a nie jesteśmy realizatorami jakichś z góry przyjętych, wydumanych schematów²⁹.

Jak wypada weryfikacja tych założeń poczynionych przez „ucznia” Zavattiniego? Nade wszystko należy stale pamiętać o ograniczonych możliwościach. „Z wiarą, że uda nam się choćby ćwierć tego, co zamierzamy – zabraliśmy się do naszego pierwszego, zawodowego filmu” – pisał Karabasza³⁰. Zarówno pierwszy, jak i drugi film obfitują w obezwładniający widza komentarz, w sceny wyraźnie inscenizowane, w walory publicystyczne porządkujące przekaz i nadrzędne intelektualnie. A jednak pojawia się niezaprzeczalnie element obserwacji, który pozwala odbiorcy zajrzeć poza spreparowaną filmową fasadę. Wytworzone zostaje przez jego obecność dodatkowe napięcie, wynikające z poszukiwania czasem nieomal instynktownej możliwości obcowania z obrazem rzeczywistości nieprzetworzonej. Jest to napięcie charakterystyczne dla dokumentu.

Wybierając spośród elementów świata przedstawionego, wypada spojrzeć na bohatera. To spojrzenie powinno wiele wyjaśnić. Bohaterem może być miejsce, kolejne warszawskie dzielnice: Targówek w *Gdzie diabeł mówi dobranoc*, Praga w *Ludziach z pustego obszaru*, a wreszcie Powiśle w filmie *Z Powiśla*. Kamera interesuje się ich wyglądem, charakterem, wewnętrznym zróżnicowaniem. Dobór konkretnych lokacji jest podporządkowany filmowemu dyskursowi (najmniej w ostatnim z wymienionych utworów, bo w nim dyskurs w porównaniu z poprzednimi jest po prostu wąty), ale rysuje się stosunkowo żywy i spójny wizerunek egzystencji w określonych przestrzeniach. Pojawiają

²⁸ Tamże, s. 112–113.

²⁹ Kazimierz Karabasz, *Odczytać czas*, Łódź 2009, s. 41.

³⁰ Kazimierz Karabasz, *Bez fikcji...*, s. 23.

Obywatele Targówka. Kadr
z filmu *Gdzie diabeł mówi dobranoc*
(1956) Kazimierza Karabasa
i Władysława Ślesickiego



się również nieliczne, lecz bardzo przez to wymowne, obrazy metaforyczne czy wręcz alegoryczne – jak ów niedokończony, opustoszały, obłożony rusztowaniami, górujący nad okolicą gmach dzielnicowego domu kultury, wokół historii które-

go zbudowana została narracja w pierwszym filmie Karabasa i Ślesickiego, albo jak wyeksponowany w kolejnym dziele pomnik żołnierzy radzieckich.

W portretowanych miejscach mieszkają konkretne społeczności ludzkie i to przede wszystkim one są przedmiotem zainteresowania i punktem odniesienia. Bohater tych filmów pozostaje zbiorowy. Autorów nade wszystko interesuje młodzież i to jej poświęcają najwięcej uwagi, ale przecież w kadrach pojawiają się bardzo różne twarze. W *Gdzie diabeł mówi dobranoc* widzimy szczególnie wiele różnych twarzy mieszkańców Targówka. I ta ich obecność, to niby przypadkowe i efemeryczne przewijanie się przez ekran kreuje dokumentalną wiarygodność. Twarz kobiety niosącej wodę spod pompy albo tych rozmawiających na bazarze, którym dodano nieistniejące dialogi – to zawiesina realnego świata.

W *Ludziach z pustego obszaru* narracja zogniskowana zostaje wokół wyselekcjonowanej grupki młodych ludzi. Praskie nastolatki, na ogół niedostosowane, znudzone, egzystujące bez wyraźnego celu, z dnia na dzień, pośród ersatzów prawdziwych doznań, w większości niepracujące i nieuczące się, funkcjonujące na marginesie głównego nurtu zdarzeń – tak są portretowani. Tak o nich opowiada narrator. Poznajemy ich z twarzy, niektórych z imienia, z opisu ich sytuacji życiowej. Nie ma wśród nich postaci jawnie wykreowanych, jak niektórzy bohaterowie *Chuliganów*. Można jednak powiedzieć, że brak tu rzeczywistej indywidualizacji. Filmowane osoby zawsze pozostają grupą, reaguja w zbliżony i zaprogramowany sposób, robią to samo, rzucają bardzo podobnie spojrzenia... „Próbowaliśmy też indywidualizować postacie – komentuje Karabas – w tej grupie jednak z mizernym skutkiem. Najsilniejsze były sceny zbiorowe”³¹. Warstwa komentarza, choć ograniczona, dodatkowo zamyka możliwości interpretacyjne, prowadząc jednopłaszczyznowy, krytyczny wywód publicystyczny. Dzieje się tak mimo pozorów żywego dokumentalizmu i upodmiotowienia bohaterów, które zawierają zwroty w rodza-

³¹ Kazimierz Karabas, *Odczytać czas...*, s. 44.



Dom kultury w budowie. Kadr z filmu
Gdzie diabeł mówi dobranoc (1957)
Kazimierza Karabasza
i Władysława Ślesickiego

ju: „Powiedzieli nam: przyjdźcie pod pomnik. Tam się zbieramy codziennie”. Ale i większość ujęć nosi charakter sprowokowanych inscenizacji. Tylko od czasu do czasu pojawia się element wychodzący poza ścisły tok opowieści,

jak choćby ujęcie przedstawiające dwóch pijanych mężczyzn podążających ulicą w biały dzień.

Biorąc pod uwagę obraną przez reżyserów strategię, stwierdzić można, że musieli oni podjąć wyzwanie, jakim było takie ukształtowanie dźwięku, aby poszerzał on znaczenia, sankcjonował wiarygodność obrazu, kreował nastrój, a nawet niósł wartości poznawcze. O świadomości twórców w tym względzie zaświadcza choćby fakt, że Kazimierz Karabasz jako swą pracę dyplomową przedstawił tekst temu zagadnieniu poświęcony, zatytułowany „Notatki o dźwięku w filmie dokumentalnym”³², albo fakt odrzucenia komentarzy przygotowanych dla ich dwóch pierwszych filmów przez Marka Hłaske i Ryszarda Kapuścińskiego³³.

Już w *Gdzie diabeł mówi dobranoc* przyjęta zostaje niezwykła strategia. Sfera audialna oparta została na autentycznej piosence więziennej z Targówka, na rozbudowanych efektach dźwiękowych i komentarzu. Nie ma wszechobecnej dotąd ilustracji muzycznej. Dźwięk buduje więc klimat surowej autentyczności (tutaj szczególnie jest rola piosenki), pogłębia poczucie realizmu, stwarzając także bogatą przestrzeń pozakadrową (sceny na bazarze, w knajpie), a wreszcie wywołując silne efekty dramaturgiczne (dźwięk lokomotywy, odgłosy targowiska, a nawet cisza). Nieco inaczej postąpili twórcy w *Ludziach z pustego obszaru*. W tym filmie zastosowano stosunkowo rozbudowaną ilustrację muzyczną, efekty dźwiękowe zaś umieszczono w drugim planie, z rzadka tylko eksponowano je wyraźnie. Uzyskano przez to wrażenie większej płynności przekazu.

Tak różne i twórcze podejście do kwestii dźwięku w filmach zrealizowanych jeden po drugim w bliskiej odległości czasowej wskazuje aż nadto wyraźnie, iż „czarna seria” poza wszystkim innym była dla polskich dokumentalistów szkołą rzemiosła i swoistym poligonem doświadczalnym. Fakt ten miał zaowocować wielkimi i nowatorskimi osiągnięciami już kilka lat później.

³² Szerzej o tej pracy: Mikołaj Jazdon, *Kino dokumentalne...*, s. 70–75.

³³ Tamże, s. 76.

W praktyce twórczej czarnej serii szczególne miejsce zajmował komentarz. Wynikało to z zawsze przynajmniej po części publicystycznego charakteru tych filmów. U Hoffmana i Skórzewskiego odgrywał on rolę kluczową, wokół niego tworzył się filmowy dyskurs. U Karabasza i Ślesickiego – wobec ich nastawienia do materii rzeczywistości – tak być nie mogło. Tekst podawany jest nieśpiesznie, z wyraźnymi odstępami czasowymi, uwalniającymi proces obcowania widza z autonomiczną materią wizualną. W suchy tekst relacji wprowadzony został żywioł kolokwialności (czytane przez lektorkę dialogi kobiet na bazarze w *Gdzie diabeł mówi dobranoc*) oraz pośrednia obecność bohaterów poprzez przytaczanie ich wypowiedzi (*Ludzie z pustego obszaru*). Najmniej przekonująca jest w nim publicystyczna – można by powiedzieć: gazetowa – retoryka pytań. W rezultacie jednak – jeśli oceniać komentarz, efekty akustyczne i muzykę – wykreowana przez dwóch młodych filmowców przestrzeń dźwiękowa okazywała się bardziej zintegrowana z obrazem, niż to się działo w jakichkolwiek innych dziełach serii, nawet w *Paragrafie zero* (1957) Włodzimierza Borowika, zrealizowanym z dużym udziałem zdjęć stuprocentowych.

Usilne i świadome próby uruchomienia dokumentalnej obserwacji oprócz przeobrażeń w sferze audialnej spowodowały też specyficzne ukształtowanie narracji. Filmy stanowią próbę penetracji określonych miejsc i egzystujących w nich ludzi. Siłą rzeczy mają więc budowę nieco luźną, epizodyczną. Chodzi o pokazanie różnych pejzaży miejskich i różnych sytuacji. Całość w przypadku filmu o Targówku spajana jest historią budowy dzielnicowego domu kultury. Wokół niej prowadzony jest wywód publicystyczny. Ona też stanowi lejtmotyw wizualny. Jej obecność jest jednak na tyle subtelnie poprowadzona, że pozwala uruchomić wiele obrazów, które wiążą się z nią luźniej. Z kolei w utworze zrealizowanym na Pradze opowieść organizuje obecność kiluosobowej grupy młodzieży. Kamera podąża wraz z nimi, odsłaniając cierpliwie przestrzenie ich życia. Karabasza i Ślesicki w dużo mniejszym stopniu niż autorzy *Dzieci oskarżają* skupiają się na kreowaniu napięcia, kulminacji, zmianach rytmu. Choć na przykład chętnie posługują się sekwencjami montażowymi.

Formułę artystyczną zaproponowaną przez dokumentalistów w dwóch pierwszych dziełach w obrębie „czarnej serii” zwieńcza samodzielny film Karabasza *Z Powiśla*. Rzecz jasna, jego zaliczenie w poczet reprezentantów nurtu jest problematyczne. Funkcjonuje on już gdzieś na jego obrzeżach. Jednakże warto powiedzieć o nim kilka słów właśnie w tym kontekście, gdyż stanowi on prostą konsekwencję poprzednich dokonań autorów *Ludzi z pustego obszaru*.

Pojawia się w nim portret kolejnej warszawskiej dzielnicy, kolejnej z tych, do których w poprzednich latach kamera raczej nie zaglądała, zmarginalizowanych, zaniedbanych, na poły zapomnianych. Portret ten jednak ukształtowany



Zatrzymany czas. Kadr z filmu
Z Powiśla (1958)
Kazimierza Karabasza

został inaczej. Mamy tu bowiem do czynienia raczej z liryczną impresją niż z dokumentem interwencyjnym, bardziej z przejawem pewnego zauroczenia przestrzenią niż z jej krytycznym oglądem. A przestrzeń, jeśli chodzi o jej

użytkowe właściwości, niewiele się różni od targowcańskiej. Inny jest po prostu sposób patrzenia. Oglądamy świat i przejawy życia zdegradowanego przez wojnę, a mimo to trwającego w swoim własnym, powolnym rytmie, pozwalającym zajrzeć nawet w czasy przed katastrofą, gdzie indziej dawno minione. Ludzkie zachowania pokazywane są rzadziej, a przez to zyskują na intensywności wyrazowej – jak choćby gra w piłkę pośród ruin. Przypatrujemy się zdewastowanym budynkom, ulicom, twarzom. Kreowany jest nostalgiczny, trochę elegijny klimat. Także w sferze audialnej – poprzez balladową melodię, motyw charakterystyczny dla katarynki, ale grany na akordeonie.

Po paru latach w jednym z wywiadów prasowych sam reżyser źle ocenił swoje dzieło – twierdził, że nie da się budować filmu na samym klimacie i wyżej cenił zmysł obserwacji charakterystyczny dla dwóch pierwszych obrazów³⁴. Z perspektywy kilku dekad można jednak skonstatować, iż ów zmysł obserwacji bardziej przekonująco manifestuje się w przekazie uwolnionym od serwitutów publicystycznych i związanej z nimi perswazyjności. W komentarzu pojawia się ona tylko szczątkowo.

Karabasz i Ślesicki wnieśli do „czarnej serii” konsekwentnie realizowaną wolę przemiany dokumentu w stronę upodmiotawiającej rzeczywistość obserwacji, nieobarczonej naddanymi arbitralnie znaczeniami. Nie było to zadanie ani łatwe, ani też możliwe do wykonania natychmiast, dlatego dokonywała się tu raczej żywa ewolucja niż gwałtowna rewolta. A jej dojrzałe owoce w wypadku obu twórców przyszły niedługo później.

Można by powiedzieć, że swego rodzaju rewolty dokonał Włodzimierz Borowik, realizując wspomniany nieco wyżej *Paragraf zero*. Radykalna innowacja polegała w tym wypadku na zastąpieniu inscenizacji rejestracją zdarzeń, także przy użyciu ukrytej kamery i jakże niewygodnego osprzętowania dźwiękowego. Przy czym zastąpienie to dokonuje się w obszernych partiach filmu.

³⁴ Maria Oleksiewicz, *Obserwacja, cierpliwość, selekcja. O trzech przykazaniach dokumentalistów* mówi Kazimierz Karabasz, „Kamera” 1961, nr 3.

Jest to bez wątpienia niebagatelnej rangi fenomen, lecz raczej wyłącznie natury technicznej. Borowik nie był twórcą na tyle oryginalnym, świadomym czy nawet utalentowanym, by móc w pełni wykorzystać swoje doświadczenia, by wokół nich zbudować zindywidualizowaną, zintegrowaną poetykę, by wywrzeć głębszy wpływ na rozwój polskiego dokumentu. Niemniej to, czego dokonał w *Paragrafie*, pozostanie jednym z najważniejszych sukcesów „czarnej serii”, nawet jeśli nie *stricte* artystycznych.

W jej ramach powstały dwa jego utwory. Zanim pojawił się film o zjawisku prostytucji, rok wcześniej na ekranach można było oglądać *Skalną ziemię* (1956), pierwsze z omawianych dzieł „czarnoseryjnych”, które swą akcję przenosi poza Warszawę, w Gorce, do krainy, gdzie – jak głosi komentarz – „twarde było życie od wieków, krzywda uczyła nieufności, nędza rodziła ciemnotę”.

Słowa te, rozpoczynające wypowiedź narratora, wskazują na interwencyjny charakter materiału, a także na uprzedmiotawiający, paternalistyczny sposób podejścia autora do przedstawianego przez niego świata, co znajduje potwierdzenie i w tym utworze, i w następnym. Oba te czynniki obecne są w większości filmów wchodzących w skład „czarnej serii”, lecz gdy np. Karabasze ze Ślesickim starali się je coraz bardziej ograniczać, to u Borowika przejawiają się one w czystej postaci i bez zastrzeżeń.

Świetnie ilustruje to zjawisko zestawienie *Skalnej ziemi* z portretującym niemal to samo miejsce *Szlembarkiem* (1948) Tadeusza Makarczyńskiego³⁵. W tamtym filmie – pod względem realizacyjnym znakomitym i bardzo zindywidualizowanym – obraz społeczności wsi gorczańskiej oraz jej życia, zapośredniczony do pewnego stopnia w rysunkach Tadeusza Kulisiewicza, uzyskuje walor autonomicznej, niezbywalnej wartości, pomimo trudnych uwarunkowań bytowych, a może po części także dzięki nim. Nie ma mowy o przesadnej estetyzacji tego świata lub heroizacji jego mieszkańców, jest natomiast zrozumienie i szacunek, rzeczywiście humanistyczne przesłanie akceptacji. Pojawia się też centralna u Borowika tematyka choroby, nade wszystko choroby dziecka. U Makarczyńskiego obraz reakcji na nią wśród mieszkańców wioski nie jest demonizowany. W *Skalnej ziemi* natomiast wektory znaczeń ustawione są w przeciwną stronę. Społeczność, jej egzystencja oraz świat wyobrażeń jest przedmiotem deprecjacji, ataku, sprymitywizowania. Górale gorczańscy to ludzie bez świadomej podmiotowości, mogący stanowić jedynie przedmiot akcji edukacyjnej, działalności społecznikowskiej itp. Rodzi się postulat ratowania ich przed nimi samymi.

Utwór pokazuje trudności w krzewieniu opieki zdrowotnej wśród ludu, jakie napotyka młody lekarz z zacięciem społecznikowskim. Problemem jest – zarysowana również u autora *Kantyczki z drewna* – bieda, trudne warunki życia, brak podstawowej infrastruktury, choćby bitej drogi. Ale problem najbardziej

³⁵ Film Makarczyńskiego ujrzał światło dzienne dopiero w roku 1956, opatrzony nowym komentarzem i nową warstwą muzyczną. Stanowił więc jak najbardziej aktualny kontekst.



Ksiądz i lekarz. Kadr z filmu
Skalna ziemia (1956)
Włodzimierza Borowika

elementarny – wedle autora – to mentalność wiejskich społeczności. Wyraża się ona w niechęci do metod nowoczesnej medycyny, a nawet w strachu przed nimi, wyraża się w zaufaniu do tradycyjnych praktyk znachorskich i lokal-

nej obrzędowości, w skłonności do izolacji, w biernym poddaniu swego życia wyrokom Opatrzności. *Skalna ziemia* to jedyny film „czarnej serii”, który dotyka problemu funkcjonowania religii, społecznych skutków rangi i działalności Kościoła w Polsce. W widnokregu twórców tego nurtu obecność katolicyzmu podlega amputacji, odsyłana jest co najwyżej w rejony wiejskie, i to te uznawane za szczególnie zacofane. To rzucający się w oczy element zafałszowania obrazu rzeczywistości.

Zestawienie lekarza i księdza w sekwencji ich wspólnej nocnej wędrówki do umierającego dziecka ma wyrazisty walor perswazyjny. Medyk to człowiek drugiego planu, skromny, czyniący dyskretnie to, co da się w tych warunkach zrobić (zastrzyk przeciwko dyfterytowi), poddający się zwątpieniu (pierwszoosobowy komentarz), przez chłopów ledwie tolerowany, kapłan zaś to figura niezindywidualizowana, bez twarzy, reprezentant instytucji sprawującej w tym miejscu rząd dusz i we własnym interesie konserwującej je w tym niewłaściwym stanie, osoba otoczona nabożnym szacunkiem. W ujęciu na tle porannego nieba widzimy księdza, jak zakłada na głowę biret, znak duchowej władzy, i mimo śmierci dziecka z całym spokojem czyniącego na sobie znak krzyża, a obok niego drobniejszą postać lekarza głęboko poruszonego zgonem małego pacjenta. Jest to perswazja dość subtelna, bo nieoperująca werbalną propagandą antyklerykalną, a inscenizująca wymowny, wizualny kontrast.

Narracja oparta jest na opowiadaniu lekarza, który przywołuje historię dwojga dzieci: jednego – przemocą odebranego z domu rodzinnego, wyleczonego i przychodzącego wraz z matką z podziękowaniem, oraz drugiego, które – nie uzyskawszy pomocy w porę – umiera. Kolejne sceny ilustrują opowiadanie, następują po sobie zgodnie z zaprojektowanym komentarzem, podbijając jego wartość o stronę wizualną.

Inne jest już podejście w *Paragrafie zero*. Ponieważ film ten to rejestracja zdarzeń jednej nocy, siłą rzeczy materia wizualna porządkuje opowiadanie. Inszenizowana introdukcja wskazująca na obecność zjawiska prostytucji w życiu stolicy, i to w różnych kręgach społecznych, staje się manifestacją pew-

Przesłuchanie prostytutki.
Kadr z filmu *Paragraf zero* (1957)
Włodzimierza Borowika



nego nonkonformizmu³⁶. Podjęcie tego tematu było oczywistym wkroczeniem w sferę tabu, gdyż mijająca epoka stalinowska zdekretowała nieobecność instytucji płatnego seksu w społeczeństwie socjalistycznym, co skutkowało m.in. faktyczną depenalizacją stręczycielstwa. Ale dopiero towarzyszenie z kamerą milicjantom, którzy przy okazji poszukiwania przestępców penetrują siedliska prostytucji i zwożą spotkane w nich kobiety do komisariatu, a potem je przesłuchują, wprowadza ów dotąd w takich rozmiarach niespotykany element rejestracji. Oglądamy wnętrza melin położonych w ruinach, na strychach i w piwnicach, śledzimy gest zasłaniania twarzy przez kobiety wprowadzane do milicyjnych pomieszczeń, dzięki ukrytej kamerze widzimy i słyszymy awanturę, jaka we wnętrzu komisariatu wybucha między prostytutkami i sutenerem, wreszcie – uczestniczymy w kolejnych przesłuchaniach, podczas których wizerunki indagowanych osób pozostają częściowo zaczernione. Niezwykle atrakcyjne dla widza sceny przesłuchań – bo pozwalające mu dotknąć na ogół nieznaną, wywołującą emocje rzeczywistości półświatka – ułożone są w kolejności wynikającej z autorskiego konceptu. Najpierw pojawia się niepełnoletnia dziewczyna, potem młoda kobieta, kobieta w średnim wieku, aż wreszcie – najstarsza. Korowód ten ma obrazować typowy los prostytutki.

Autor zdaje sobie sprawę – i w komentarzu daje temu wyraz – że obserwuje zjawisko prostytucji tylko w jego wycinku, tym, który dotyka materialnej nędzy. Do innych nie ma dostępu. Jednakże właśnie odkrywanie obszarów nędzy pasjonowało twórców „czarnej serii”. W *Paragrafie zero* Borowik wykreował formę interwencyjnego reportażu w czystej postaci, formę pretelewizyjną. Służą temu wszystkie powyżej przywołane zabiegi formalne. Trzeba więc powiedzieć, że choć jego dokonanie pozbawione jest zindywidualizowanego stylu, nie funduje twórczości szczególnie wartościowej w dziejach polskiego dokumentu, to otwiera bardzo wyraźne perspektywy przeobrażeń technicznych i gatunkowych.

³⁶ Gabriela Nastalek-Żygadło, dz. cyt., s. 80–92. Autorka postrzega film jako odpowiadający ówczesnym ustaleniom socjologów, dobrze odtwarzający stołeczną topografię zjawiska, lecz powierzchowny. Nadmienia także, iż Borowik nie mógł nawet wspomnieć o prostytutkach pracujących dla UB.



Widok od frontu i widok od podwórza.
Kadry z filmu *Lubelska starówka* (1956)
Bohdana Kosińskiego



Nieco odmienny od dotąd przedstawionych świat filmowy kreuje w ramach „czarnej serii” Bohdan Kosiński. W ramy nurtu wpisują się dwa jego filmy: *Lubelska starówka* (1956) oraz *Miasto na wyspach* (1958, wspólnie z Janem Dmowskim). W obu obiekt jego zainteresowania stanowi przestrzeń miejska, jej wygląd, funkcjonalność, dostosowanie do potrzeb ludzi. Wypadałoby raczej powiedzieć: niefunkcjonalność i niedostosowanie. Jest to bowiem ogląd bardzo krytyczny, odsłaniający to, co wstydliwie ukryte. W mniejszym stopniu interesuje autora konkretna osoba czy zbiorowość ludzka z ich kondycją społeczną, moralną oraz historią.

W poetyce tych filmów prymarny jest bez wątpienia koncept, wyrażający się w dość gęstym i ekspansywnym komentarzu. Można jednak powiedzieć, iż jest to przede wszystkim koncept wizualny. W zestawieniu obrazów leżą jego źródła. W *Lubelskiej starówce* zasadza się on na wyzyskaniu kontrastu między wyglądem fasad kamienic odnowionych z okazji dziesięciolecia ogłoszenia Manifestu PKWN a stanem tego, co się za owymi fasadami kryje – podwórka, klatek schodowych, mieszkań. Przy dźwiękach hejnałowej muzyki oglądamy na początku rzeczywistość pocztówkową (co ciekawe, na ekranie widzimy turystów rzeczywiście wysyłających pocztówki). Na tle pogodnego nieba frontony zabytkowych budynków prezentują się, jak na warunki powojenne, imponująco. Taki widok mógłby mieć jeszcze i ten propagandowy walor, że pokazywałby troskę państwa nie tylko o budowę nowych fabryk i osiedli, ale i o pamięć historyczną. Bez cięcia montażowego kamera przenosi się jednak w przestrzeń podwórek. Jasność dnia zastąpiona zostaje półmrokiem. Muzyka ciszą, a potem – stłumionymi efektami dźwiękowymi imitującymi gwar życia w tym miejscu. Dzieci grają w piłkę w ciemnej, studziennej przestrzeni. Obok stoją pełne kubły na śmieci, stare wychodki. Drabina pojawia się zamiast schodów. Śledzimy pęknięcia i dziury w ścianach, sypiące się resztki tynków,

drewniane stemple podtrzymujące pękające sufity w pokojach. Wszystko w stanie bliskim zawalenia. A w tych okolicznościach – mieszkańców z ich codziennymi zajęciami.

O wielkiej wizualnej nośności tego filmowego konceptu świadczy fakt, że komentarz do tych obrazów wydaje się zupełnie zbędny. Dobrym rozwiązaniem byłaby nawet rezygnacja z niego. A tymczasem on się pojawia, i to – jako się rzekło – w sposób wyrazisty. Jego tekst oraz sposób wygłoszenia różnią się jednak od tych, z którymi mamy do czynienia w innych filmach serii. Tamte – na ogół poważne, wypowiedane z namaszczeniem – hołdują nade wszystko wartościom dydaktycznym, perswazyjnym. Ten natomiast operuje ironią, tworząc emocjonalny i intelektualny dystans. Zabieg, który pozwala na uruchomienie owej ironii, jest bardzo prosty. W pierwszych „jasnych” scenach filmu uruchomiona zostaje szacowna perspektywa historyczna: „Tutaj przecież mieszkali Jan z Czarnolasu, Szymon Klonowic, Sobieski”. A po przejściu do obrazów spoza fasad konsekwentnie jest ona wyzyskiwana. Narrator daje opis udanej historycznej rekonstrukcji. „Sztuczne śmieci i antyczne zapachy”, „stary ganek zaopatrzone w oryginalne pęknięcia, które pamięta czasy samego Biernata z Lublina”, „misternie wykonano pajęczą sieć sufitowych pęknięć” – komentuje kolejne obrazy, prezentujące stan budynków. Słowo nie replikuje znaczeń obrazu, lecz uzyskuje dla nich inną, poszerzoną perspektywę.

Zwieńczeniem utworu jest powrót w przestrzeń Rynku. Drodze prowadzonej przez kamerę kobiety, która z podwórka wychodzi przed front kamienicy, towarzyszą już słowa komentarza syntetyzującego: „wnętrza i fasady grają u nas zupełnie odmienne role”. Zaś obrazowi stojącego na wieży hejnalisty jego rozwinięcie: „Fasadowość wizualnym dodatkiem do trąbienia. Więc trąbmy dalej”. Krytyczne spojrzenie zyskuje zatem wartość zabarwionego ironią uogólnienia. Interwencyjność filmu Kosińskiego – zarówno tego, jak i zresztą następnego – ma więc walor felietonowy, a nie jak u Borowika – reporterski. Taka poetyka zbliżona jest do materiałów PKF, ale raczej późniejszych niż wcześniejszych.

Miasto na wyspach nie opiera się już na tak klarownej koncepcji jak poprzedni utwór. Jest to film niemal o połowę dłuższy, a więc trudno byłoby utrzymać aż tak wyczelowaną spójność i jedność. Niemniej główne zasady poetyki są w nim kontynuowane. Krytyczny wizerunek warszawskiej polityki urbanizacyjnej – a nade wszystko sfunkcjonalizowania centrum jedynie jako stacji przesiadkowej dla poruszających się po stolicy mieszkańców – opiera się zarówno na serii wymownych obrazów, jak i ironicznym komentarzu. W tym wypadku tekst zawiera jednak więcej informacji, tłumaczy, poszerza horyzonty poznawcze. Zdarza mu się opisem dublować rzeczywistość ekranową. Żywioł słowa zdaje się kształtować przebieg narracji, i to z dużą intelektualną precyzją, ale umiejętność budowania kontrastowych zestawień wizualnych



Warszawa – przestrzeń kontrastów.
Kadr z filmu *Miasto na wyspach* (1958)
Bohdana Kosińskiego
i Jana Dmowskiego

autonomizuje obraz. Krowa i wiejska chata na tle nowego osiedla mieszkaniowego, wizerunek ruin, nad którymi góruje Pałac Kultury (ujęcia obecne już w *Warszawie 56* Bossaka), a wreszcie – zestawienie

międzywojennych fotografii ludnego i w sposób zwarty zabudowanego centrum miasta z współczesnym jego wyglądem, w którym przeważają pustkowia i ruiny. Kontrasty decydują o intensywności przekazu.

Z podobnej materii obrazowej – bo powtarzają się nie tylko obrazy z filmu Bossaka, wystarczy wspomnieć wszechobecne w utworach „czarnej serii” ujęcia zatłoczonych tramwajów – Kosiński stwarza kolejny wariant dokumentu, odmienny od zaproponowanych przez Hoffmana, Karasza czy Borowika. To swoisty filmowy felieton, poddany intelektualnej dyscyplinie, bardzo świadomie wytwarzający znaczenia, emocjonalnie zdystansowany, można by nawet rzec: chłodny, pozbawiony nastrojowości, a zarazem prześmiewczy, doraźny, ale jednocześnie – choć nie tak brzemienne w skutki dla polskiego dokumentu jak np. filmy Karasza i Ślesickiego – to chyba najmniej pokryte patyną spośród dzieł „czarnej serii”.

Kilkakrotnie – także w poprzednim akapicie – mowa była o bardzo jednorodnej materii świata przedstawionego, która staje się najbardziej rzucającym się w oczy, gdyż wizualnym, spoiwem utworów „czarnej serii”, zrealizowanych przecież w różniących się od siebie poetykach.

Wyczerpujący katalog filmowych scenerii nie jest bardzo długi: ulica (także nocą), knajpa, ruiny, nędzne mieszkania, rzadko i jako ozdobnik – nowe bloki, do granic możliwości zatłoczone tramwaje i autobusy, miejskie pustkowia, zaprzyiałe podwórka, dzielnice, a nawet całe miasteczko, klub-świetlica-biblioteka, sala sądowa, urząd, bazar, komisariat milicji, szpital. Z tego pejzażu siłą rzeczy wyłamuje się jedynie *Skalna ziemia* Borowika, której akcja toczy się w Górcach, w najbardziej odosobnionych górskich wioskach.

Ta jednorodność przenosi się również na obrazy ludzkich zachowań. Oprócz osób, które wykonują zajęcia naturalne dla konkretnych scenerii, tj. poruszanie się po mieście tramwajem, popijanie alkoholu przy knajpianym stoliku czy bazarowy handel, obserwujemy czynności charakterystyczne, mówiące o nich więcej. Widzimy więc postacie ludzi wałęsających się wśród miej-

skiej przestrzeni w poszukiwaniu tych czy innych wrażeń. Śledzimy dziecięce zabawy, młodzieńcze wtajemniczenia. Przebiegają przed naszymi oczami obrazy życia w trudnych warunkach bytowych: noszenie wody, wieszanie prania, hałaśliwa praca w ciasnym mieszkaniu, w którym przebywa cała rodzina, wspinanie się po drabinie zastępującej schody.

Są nawet tożsame ujęcia. Efektowne, jak filmowanie z lotu ptaka (tak np. zaczyna się *Lubelska starówka* oraz *Z Powiśla*), filmowanie przez okna jadącego samochodu (np. *Ludzie z pustego obszaru*, *Paragraf zero* i *Miasto na wyspach*), sekwencje montażowe (*Gdzie diabeł mówi dobranoc* i *Miejsce zamieszkania*, 1957, Maksymiliana Wrocławskiego), ale i te mniej zwracające uwagę, a wszechobecne.

Jedną z rękojmi takiej wizualnej tożsamości filmowych światów w ramach „czarnej serii” jest postać operatora, kolejnego absolwenta WGİK – Antoniego Staśkiewicza. Zrealizował on zdjęcia do pięciu filmów zaliczanych do tego nurtu, do filmów Hoffmana i Skórzewskiego oraz do filmów Borowika, Kosińskiego i Ziarnika.

O ostatnim z wymienionych twórców, jeszcze jednym adeptcie reżyserii przybyłym z Moskwy, nie było dotąd mowy. A tymczasem jego debiutanckie *Miasteczko* (1956), film opowiadający o typowym losie małej miejscowości, a zrealizowany w świętokrzyskim Staszowie, znakomicie wpisuje się w powyżej zarysowany sposób obrazowania. Wizerunek wyludniającego się, egzystującego w beznadziejnym marazmie miasteczka zubożałych szewców, często skazywanych za pokątny handel skórą – nielegalny, ale konieczny dla utrzymania rodzin – albo po prostu byłych szewców, wyjąwszy kwestie komunikacji miejskiej, pokazywany jest w tych samych sceneriach: ulica, knajpa, mieszkanie-rudera, urząd, targ. Powolniejszy jest tylko rytm ruchu wewnątrzkadrowego i montażu. Pozostaje interwencyjny, krytyczny wobec rzeczywistości charakter oraz postulujący bliżej nieokreślone zmiany komentarz. Jerzy Ziarnik nie stworzył jednak w *Miasteczku* tak wyraziście odrębnej jakości filmowej w obrębie „czarnej serii” jak poprzednio omówieni reżyserzy. Być może dlatego, iż po zrealizowaniu jednego utworu zrezygnował z udziału w tym zbiorowym doświadczeniu młodych filmowców, a także z manifestującej się w nim postawy krytycznej, do pewnego stopnia nonkonformistycznej.



W cieniu rzeczywistości. Kadr z filmu *Miasteczko* (1956) Jerzego Ziarnika

Interwencyjność filmów „czarnej serii” obejmowała oczywiście stale aktualne – można by rzec: uniwersalne – patologie społeczne, jak alkoholizm czy prostytutka. Świeżość polegała tu jednak już na samym podjęciu tych zagadnień, gdyż w okresie poprzedzającym okłopażdziernikową Odwilż ich obecność świadomie wyeliminowana została z horyzontu refleksji społecznej i kulturowej. Nie tylko z filmowego dokumentu, ale i z całej publicystyki, ze wszystkich środków przekazu społecznego i kreowanych przez nie obrazów rzeczywistości. Dla odbiorców późniejszych, także współczesnych, świeżość leży w większym stopniu po stronie nowatorskiego ujęcia tematów, które pozwala wejrzeć – szczególnie w *Paragrafie zero* – w realia dawno minionego czasu.

Jeżeli jednak szukać elementów napędzających i zarazem spajających interwencyjność serii, to trzeba wskazać na dwa podstawowe: obraz warunków bytowych, a przede wszystkim mieszkaniowych, w których zmuszeni są egzystować ludzie, oraz kwestię młodzieży, jej kondycji etycznej i perspektyw życiowych. Przy czym oczywiście nie są to tematy zupełnie od siebie oddzielone – w istocie jest wręcz przeciwnie.

Są filmy poświęcone prawie wyłącznie pierwszemu z nich, jak *Lubelska starówka* czy *Warszawa 1956* (1956) Jerzego Bossaka. Oba operują poetyką kontrastu, zestawiając wygląd przestrzeni reprezentacyjnej, przygotowanej dla oka kamery, oraz tej, która ma być przed nim ukryta. I dotąd była. Bossak śledzi życie rodzin, przebiegające w na wpół zrujnowanych budynkach, znajdujących się nieopodal górującego nad tą częścią miasta Pałacu Kultury. Znajduje pewien drobny, ale szczególnie drastyczny, element tego świata i skrupulatnie wyzyskuje tkwiącą w nim dramaturgię, oddziałując silnie na wyobraźnię odbiorcy i wzbudzając jego emocje. Pokazuje on mianowicie „klatkę schodową” jednego z budynków. Po jednej jej stronie znajdują się otwarte wejścia do mieszkań, po drugiej zaś – niczym nie ograniczona możliwość lotu kilka pięter w dół. Oglądamy niegdyśiejszego „lotnika”, chłopca z nogą w gipsie, potem matkę zajmującą się leżącym w łóżeczku dzieckiem i, jak przekonuje „narrator”, cieszącą się, że ono jeszcze nie chodzi, aż wreszcie niezgrabnie

poruszającego się malucha, który zerwał się z przygotowanej przez matkę uwięzi i balansuje na krawędzi śmierci, przez nieskończenie dłużącą się chwilę swobodnie biegając po korytarzu. Siła tej ostatniej sceny tkwi także w tym, że jest



Na klatce schodowej.
Kadr z filmu *Warszawa 1956* (1956)
Jerzego Bossaka

Rodzinny obiad mieszkańców
Pleszowa. Kadr z filmu
Miejsce zamieszkania (1957)
Maksymiliana Wrocławskiego



pozbawiona komentarza. Reżyser oddał głos dobrze zainscenizowanemu obrazowi rzeczywistości.

W utworach „czarnej serii” mamy całą galerię różnych miejsc zamieszkania: drewniane baraczki bez najmniejszych udogodnień, walące się kamienice, ruiny, ciasne wielofunkcyjne izby, w których gnieździć się muszą całe liczne rodziny, nowy blok ze wspólną kuchnią, jedną na czterdzieści mieszkań, itp. Wszystko, co wyrывa się z tego standardowego zestawu, znajduje się jakby na marginesie, kontekstowo. Stąd licznie pojawiające się w prasie oskarżenia o „przyczerwienie” obrazu współczesnej Polski. Najistotniejsze jednak – co pokazał Bossak – są relacje tak ukształtowanego otoczenia z egzystencją konkretnych ludzi.

Najbardziej kompleksowo podszedł do tego Maksymilian Wrocławski. W swoim *Miejscu zamieszkania*, filmie, którego akcja toczy się w Pleszowie, mieszkalnej części krakowskiej Nowej Huty, wskazał kilka zasadniczych problemów, wiążących się z bytem młodych robotników w specjalnie dla nich stworzonym osiedlu. Młodzi chłopcy, którzy trafili na wielką budowę najczęściej ze wsi, w warunkach im zaproponowanych – tj. w barakach z piętrowymi łózkami, bez żadnych wygód, zbudowanych wzdłuż wytyczonych w błocie uliczek, bez sensownego dostępu do odpowiednich dla nich, a rozwijających, rozrywek, bez perspektyw polepszenia warunków – przeistaczają się w ludzi niebezpiecznych, swoisty lumpenproletariat.

Szansą nie jest w tej sytuacji założenie rodziny. Oglądamy codzienne życie rozdzielonego małżeństwa. Żona podaje mężowi zupę przez okno żeńskiego hotelu robotniczego. Mąż bezskutecznie dobija się do bram tegoż, gdy jego żona rodzi. Aż wreszcie widzimy ich spacerujących w późnojesiennym, deszczu i błocie, w miejscu, które daje jedyną szansę na bardziej intymne spotkanie.

Jest w *Miejscu zamieszkania* rozbudowana sekwencja, którą można by nazwać antyurzędniczą. Wątek destrukcyjnej biurokracji pojawia się w wielu filmach nurtu. Swoją genialną wizualną syntezę znajdzie w znanym epizodzie z fabularnego *Zezowatego szczęścia* (1960) Andrzeja Munka, ale tutaj staje się przedmiotem prawdziwego dyskursu. Rzeczywistość decydentów to świat „za watowanymi drzwiami”, świat ludzi bez twarzy, świat niezliczonych teczek, świat hierarchii, w której petent robotnik znajduje się na ostatnim miejscu.

Wrocławski, opowiadając w swoim filmie o mieszkańcach Pleszowa, dotyka rzecz jasna także kwestii młodzieży, w tym wypadku robotniczej. I rzeczywiście, ta kwestia jest dla „czarnej serii” podstawowa. *Uwaga, chuligani!*, *Ludzie z pustego obszaru* czy właśnie *Miejsce zamieszkania* to filmy jej poświęcone. Standardem, jeśli chodzi o warstwę komentarza, jest dydaktyczny paternalizm, wyraziste moralizatorstwo. Takie podejście – szczególnie w wypadku Karabasza i Ślesickiego – wydaje się nieco zewnętrzne, narzucone przez obowiązującą konwencję dyskursu publicystycznego i wymogi państwowego producenta. Dokumentaliści obserwują ludzi co prawda obcych środowiskowo, ale przecież niewiele młodszych od siebie. W sferze obrazowej schematyzm zideologizowanego ujęcia mniej lub bardziej mięknie. Nuda trawiąca grupkę młodych z Pragi przeobraża się przynajmniej momentami w – żeby posłużyć się oksymoronem – namacalną ekranową pustkę.

Iwona Kurz chce widzieć w całym najwartościowszym kinie odwilży, a nawet w całej jej kulturze, nade wszystko wyraz nowych postaw młodzieży, jak mówi – „moment nowoczesny”³⁷. Podejście badaczki wydaje się nieco wyostrene przez jej własne zaangażowanie światopoglądowe, najwyraźniej nie docenia też ona uwarunkowań tamtego czasu. Dotyczy to zwłaszcza roli ideologicznego sformatowania młodych twórców, którzy poprzez szeroko pojętą edukację (może raczej formację) stali się częścią systemu. A to z kolei głęboko zinterioryzowało w nich możliwe granice nowych ujęć rzeczywistości. Cenzura odgrywała nieco mniejszą rolę niż później. Mimo to jednak warto zweryfikować tezę Kurz w odniesieniu do „czarnej serii”.

Autorka wskazuje na trzy cechy bohatera kina odwilżowego jako przesadzające o jego nowoczesnym statusie. To bohater niereligijny, niehistoryczny i obdarzony wyraźnie zaakcentowaną seksualnością. Wydaje się, że właściwości te bardziej jeszcze niż do protagonistów szkoły polskiej, do której odwołuje się Kurz w pierwszym rzędzie, pasują do młodych bohaterów „czarnej serii”. Jak już była o tym mowa – kontekst religijny nie istnieje w tym wypadku w ogóle, choć trudno uznać to za wyraz całkowicie wolnego wyboru reżyserów. Kontekst historii jest skąpy i bardzo ograniczony, skupia się – zwykle aluzyjnie i ogólnikowo – na przełomie roku 1956 i jego skutkach. To też z pewnością decyzja nie w pełni suwerenna³⁸. I wreszcie seksualność. Tutaj rzeczywiście dzieje się stosunkowo dużo. Karabasz i Ślesicki pokazują warszawskie odludzia, gdzie – zwykle w gęstych zaroślach – dokonują się seksualne inicjacje. Pokazują chłopców podających sobie pornograficzne fotografie i pod ich wpływem rzucających pełne nieznanego dotąd intensywności spojrzenia na swe koleżanki. Są na prywatce, która po obfitej libacji kończy się sugestią cielesnych zbliżeń.

³⁷ Iwona Kurz, *Dziwki, anioły i rycerze a „moment nowoczesny” w polskim kinie po 1956 roku*, w: *Październik 1956...*, s. 220–232.

³⁸ Wystarczy przypomnieć anegdotę o goszczących w Polsce amerykańskich braciach Maysles, późniejszych twórcach kina bezpośredniego. Mikołaj Jazdon, *Kino dokumentalne...*, s. 22.

„Dziki” żywioł młodości manifestuje się w scenach tańca: nacechowanego negatywnie szaleństwa na parkiecie kolegów młodego robotnika Janka z *Uwaga, chuligani!* oraz zabawy podczas prywatki w *Ludziach z pustego obszaru*. Poprzez te obrazy wkraczamy w przestrzeń jakby zakazaną, zostajemy wtajemniczeni w rytuały seksualności – trochę groźne, trochę pociągające.

W przywołanej scenie z filmu Karabasza i Ślesickiego po raz pierwszy w polskim kinie pojawia się rock and roll. To jednak nie ten nowy rodzaj muzyki i tańca, świetnie służący wykreowaniu klimatu „drapieżnego” erotyzmu, stał się dominującym dźwiękowym emblematem młodości w „czarnej serii”. Był nim jazz. Wychodził on podówczas z „katakumb” okresu socrealizmu i w ekspresowym tempie, także dzięki talentowi młodych muzyków, zaczynał opanowywać estrady, stawać się wyrazem pozyskanego skrawka wolności³⁹. Mechanizm jego wkraczania do kina polskiego na swój sposób przejawia się w filmach serii.

Debiut jazzu w kinie odwilżowym dokonał się właśnie w jej ramach. W *Uwaga, chuligani!* pojawia się jako żywioł muzyki i ruchu, który powoduje likwidację moralnych zahamowań. Towarzyszy mu alkohol – podobnie jak rock and rollowi w *Ludziach z pustego obszaru* – oraz agresja⁴⁰. Później te jego funkcje i znaczeniowe konotacje się poszerzają. Mieści się w nich młodość, wielkomiejskość, aktualność, zmysłowość, bunt. Aż staje się – w bardzo krótkim czasie – skonwencjonalizowaną, neutralną ilustracją (*Miasto na wyspach*). „Czarna seria” wprowadza jazz do polskiego dokumentu, w którym on potem zamanifestuje się niezwykle wyraźnie. Ale rzecz jasna jego obecność w fabule stanie się bardziej wieloaspektowa.

Cały obraz nowej obyczajowości świata młodych w filmach serii funkcjonuje – podobnie jak jazz czy rock and roll – trochę na marginesie, trochę obok komentarza, trochę jako zjawisko negatywne, objaw choroby społecznej. Filmy te respektują bowiem pewien w dużym stopniu zideologizowany wzorzec dojrzałości, do którego dopasowują prezentowane obrazy. Wzorzec ten zakłada sumienne spełnianie obowiązków (praca, rodzina), zaangażowanie społeczne, rozwój kulturalny, ogólnie rzecz biorąc – wpisanie się w kreowany przez propagandę paradygmat obywatela socjalistycznego państwa. Wszelkie odstępstwo traktowane jest wobec tego podejrzanie. Za nazbyt daleko idącą należałoby więc uznać tezę o znaczącym przewrocie świadomościowym, jakiego świadectwem miałyby być filmy „czarnej serii”.

Prasowa dyskusja na temat zrealizowanych w WFD produkcji młodych reżyserów stwarzała wrażenie właśnie takiego przewrotu, nie tylko zresztą ze względu na opinie pozytywne, ale także – na głosy protestu.

³⁹ Jeśli chodzi o muzykę, to daleko posunięta wolność stała się trwałą zdobyczą Odwilży. Por. Iwona Sowińska, *Filmowe echa muzyki października*, w: *Październik 1956...*, s. 233–236.

⁴⁰ Tamże, s. 241.

Za najważniejszy walor filmów „czarnej serii” ich zwolennicy uważają autentyzm, brak „lakiernictwa” i konformizmu. „Piekielnie ostra jest dawka prawdy zawarta w tych filmach – pisze Agnieszka Osiecka. – To szokuje [...]. Uczy buntu, wrażliwości na zło”⁴¹. Cieszą się z zaangażowania młodych realizatorów: „Oni chcą swoimi filmami coś zmienić, przeciw czemuś zaprotestować, wpłynąć na sądy i opinie ogółu w odniesieniu do konkretnych spraw”⁴². Podoba im się wybór tematyki. Wanda Wertenstein zauważa: „Czarna seria mówi o najboleśniejszych i najbardziej drażliwych sprawach społecznych”⁴³. Podoba im się też chropawy styl, bez szukania prawa do eksperymentu”⁴⁴. W opiniach tych krytyków, i to tak znaczących, jak np. Aleksander Jackiewicz⁴⁵, seria okazuje się radykalnie nową jakością w polskim kinie, spełnieniem ambicji czasu „odnowy” – nie ma wtedy jeszcze na ekranach filmów szkoły polskiej. Oczywiście pojawiają się w ich tekstach takie czy inne zastrzeżenia, ale nie zmieniają one ogólnego wydźwięku entuzjastycznych i pozytywnych opinii.

Sztandarowym tekstem przeciwników nurtu stał się felieton Jerzego Putramenta wydrukowany w „Trybunie Ludu”⁴⁶. To nazwisko, słusznie kojarzone z ideologicznym betonem i potężną władzą w dziedzinie kultury, tylko utwierdziło intuicje nonkonformizmu tych utworów, a także ich późniejszą legendę. Peerelowski magnat zaatakował *Miasteczko* Jerzego Ziarnika za brak podstawowego zrozumienia całokształtu zjawisk społecznych. „Choćby przez chwilę uznawać, że rozwój wielkiego przemysłu – pisze Putrament – jest w skali narodowej czymś błahym i niedobrym, wobec sprawy małego miasteczka – jest dalibóg jakimś szamaństwem politycznym”. Tego rodzaju argumentacja powtarza się w opiniach krytycznych wobec filmów młodych reżyserów, czasem oczywiście bardziej stonowanych i znuansowanych. Brak intelektualnej podbudowy, brak wszechstronnej analizy i wniosków, akcentowanie spraw mniejszej wagi i tendencyjne przyczernianie perspektywy – wszystkie te zarzuty pojawiają się w tych tekstach w różnym natężeniu. To oczywiście twarda linia ideologiczna, broniąca zdobyczy socjalizmu, wedle której mgliście definiowany interes całości społeczeństwa unieważnia spojrzenie w mikroskali, widzenie losu poszczególnych jednostek czy małych zbiorowości. A właściwie powoduje, że takie widzenie jest z natury fałszywe i szkodliwe.

Te jednostronne sposoby widzenia fenomenu polskiego dokumentu, od których czasem próbowano się dystansować⁴⁷, świadczą o intelektualnej i emo-

⁴¹ Agnieszka Osiecka, *Wiosna polskiego filmu*, „Sztandar Młodych” 1957, nr 76.

⁴² Stanisław Grzelecki, *Robimy znakomite filmy*. „Czarna seria” budzi optymizm, „Życie Warszawy” 1957, nr 67.

⁴³ Wanda Wertenstein, *Czy naprawdę czarne okulary?*, „Teatr i Film” 1957, nr 1.

⁴⁴ Stanisław Grzelecki, dz. cyt.

⁴⁵ Aleksander Jackiewicz, dz. cyt.

⁴⁶ Cyt. za: T. Karpowski, *Wiosna czy waltornia. Rozmyślenia pozornie polemiczne*, „Film i Teatr” 1957, nr 1.

⁴⁷ mak, *Przez czarne czy przez różowe okulary?*, „Teatr i Film” 1957, nr 1.

cjonalnej dynamice tamtej chwili, nie pozwalają jednak na pogłębioną analizę. Nie sprzyja jej także brak dystansu czasowego ani brak rzeczywistej wolności słowa. Mimo wszystko Wanda Wertenstein stara się wskazać te elementy, które stanowią o krytycyzmie filmów „czarnej serii” (odkrycie fasadowości kreowanego obrazu rzeczywistości, zapomnienie o warunkach życia rodzin, zbiurokratyzowanie), ocenia je, wypróbowuje, wskazuje białe plamy, wpisuje w kontekst październikowego przełomu, ale – zarzucając filmom brak krytycznej konsekwencji – sama ten grzech popełnia. Zatrzymuje się w pół drogi, nie mówiąc wyraźnie o najbardziej podstawowych brakach w przekazie „czarnych” filmów.

Jest nim bez wątpienia bardzo skrętne abstrahowanie od rzeczywistości historycznej. *Ludzie z pustego obszaru* realizowani byli właśnie w drugiej połowie roku 1956, w chwili największego napięcia społecznego, dyskusji, wieców. Tymczasem faktu tego w filmie prawie nie ma. Pojawia się tylko delikatna konstatacja narratora interpretującego stan ducha bohaterów: „Organizacja, do której należeli, niczego ich nie nauczyła. W końcu przestała istnieć. Stare prawdy okazały się lipą”. I dalej: „Oczekują jakiejs zmiany, a kiedy zmiana przychodzi, oni jej nie dostrzegają”. Kontekst społecznych i politycznych przemian, mogący pogłębić i jeszcze bardziej urealnić obraz bierności młodych mieszkańców Pragi, wprowadzony zostaje z nieśmiałością. Tak jest w większości filmów (w innych tego kontekstu nie ma wcale). A to na głucho zabite deskami drzwi z tabliczką „ZMP” w *Miasteczku*, a to ironiczna, ale bardzo zmetaforyzowana formuła komentarza z *Lubelskiej starówki*, a to informacja o wymianie zleżałych materacy w pleszowskich barakach. Dominująca w komentarzu do tych filmów forma pierwszej osoby liczby mnogiej („co zrobiliśmy?”, „nie zbudowaliśmy” itp.) wskazuje na swoistą solidarność z zarządzającymi odchodzącą rzeczywistością polityczną, na poczucie współodpowiedzialności za ich błędy, tak jakby wynikały one ze społecznego porozumienia, a nie siłą narzuconej, obywatelskiej woli i założeń systemowych, tak jakby reżyserzy nie byli ludźmi dopiero co wkraczającymi w dorosłość. Oskarżenia są osłabiane („wiele już załatwiono”), są też pozbawione adresata lub skierowane ku adresatowi wygodnemu, ponieważ zastępczemu, trochę nieaktualnemu, a do tego mocno abstrakcyjnemu (przewietrzona machina urzędnicza, nieistniejąca już organizacja). Zdarzają się oczywiście oskarżenia bardziej wymowne i celne, dotyczące systemu jako całości. Na przykład Ziarnik, zauważając mechanizmy niszczące substancję materialną i duchową miasteczka, umieszcza je po stronie działań władzy i narzuconych przez jej politykę przemian ekonomicznych. W ramach walki o uspołecznienie gospodarki prywatni szewcy obłożeni zostają nadmiernymi ciężarami fiskalnymi i nie otrzymują odpowiednich przydziałów skóry. Stąd zapewne tak ostra filipika Putramenta przeciwko właśnie temu filmowi.

Próżno by szukać w filmach serii jakiegokolwiek śladu rozliczeń ze stalinowskim aparatem represji, obrazów ludzi wracających z więzień, fali procesów rehabilitacyjnych, choćby sugestii związanych z tym bolesnych dramatów,

które przecież były wówczas nad wyraz aktualne. Spośród celów ataków na urzędniczą maszynę skrzętnie wyłączony został Urząd Bezpieczeństwa. Zresztą pod ochroną znalazł się właściwie cały resort. Milicjanci pojawiają się na ekranach często. Są przykładowymi stróżami porządku, zwalczającymi chuligańskie bandy, starającymi się – mimo braku odpowiednich przepisów – roztoczyć opiekę nad prostytutkami. Można powiedzieć, że seria wpisuje się w propagandowy wizerunek MO, intensywnie obecny zarówno we wcześniejszym, jak i późniejszym kinie PRL. Dwa są tylko odstępstwa na rzecz bardziej realistycznego obrazu rzeczywistości. Oto w sekwencji portowej *Ludzi z pustego obszaru* ujęciu milicjanta siedzącego w łódce towarzyszą słowa komentacza: „Milicja pojawia się tu w ostateczności”. A w scenie przesłuchania z *Paragrafu zero* po jednej z odpowiedzi sformułowanych przez prostytutkę daje się w pewnym momencie słyszeć niezbyt przyjazny śmiech milicjantki.

Takie ukształtowanie wizerunku resortu, wyidealizowane i zarazem pełne uników, nie wynikało z całkowitej niemożności nieco innego postawienia sprawy, o czym zaświadczały ówczesne dyskusje prasowe, zwłaszcza z udziałem „Po prostu” (choć tu trzeba też wziąć pod uwagę cykl produkcyjny czasopisma i filmu), czy ówczesna literatura. Nie wynikały też z niewiedzy filmowców albo też ich emocjonalnego przywiązania do czasu minionego. Tu z kolei dobrym świadectwem jest choćby przywoływana już historia z pobiciem braci Maysles⁴⁸.

„Czarna seria” wzięła swój początek z przedodwilżowej kampanii publicystycznej na temat chuligaństwa. Słowo chuligan, często pojawiające się w tych utworach, działa niczym paralizator, najcięższe, właściwie wykluczające ze społeczności oskarżenie. Obecność chuligaństwa jawi się jako największa skaza na obrazie rzeczywistości. Karabas i Ślesicki już na początku *Ludzi z pustego obszaru* śpieszą z wyjaśnieniem, że oglądana młodzież nie wygląda na chuliganów. Podobnie czyni Wrocławski w odniesieniu do pleszowskich robotników. Jeśli chodzi o postawę krytyczną wobec rzeczywistości, to twórcy w swoich filmach nie poszli dużo dalej niż Hoffman i Skórzewski w *Uwaga, chuligani!* Nie przełamali ram krytycznego oglądu świata, a tylko nieco je poszerzyli. Ich „bunt” dokonywał się w łonie systemu, w bezpieczny dla niego sposób. W istocie więc służyli – rzecz jasna nieświadomie – procesowi rozładowywania i kanalizowania napięć oraz zafałszowywania prawdy. Jak pokazuje Mikołaj Jazdon, z perspektywy czasu coraz trudniej wyznaczyć granicę między filmem propagandowym a dziełami „czarnej serii”⁴⁹. Być może w wyniku tego doświadczenia prawie żaden z ich twórców – wyjątek stanowi Bohdan Kosiński – nie zaangażował się w żaden z kolejnych peerelowskich przełomów politycznych. Niewątpliwą jednak ich zdobyczą jest to, iż – jak pisze recenzent – ukazały one wiele talentów, które mogą się rozwinąć⁵⁰. A rozwój ten nastąpił bardzo szybko.

⁴⁸ Patrz przyp. 36.

⁴⁹ Mikołaj Jazdon, *Czarne filmy posiwały...*, s. 52.

⁵⁰ mak, dz. cyt.

DOKUMENT POZA SERIĄ

Czarna seria” była epicentrum trzęsienia ziemi, jakie dla polskiego dokumentu stanowił okres 1956–1960. Pojawiły się w dokumencie ważne zjawiska, które w żaden sposób się z nią nie łączyły, jak choćby filmy Tadeusza Makarczyńskiego czy nowohuckie „produkcyjniaki” Jana Łomnickiego albo arktyczne reportaże Włodzimierza Puchalskiego i Jarosława Brzozowskiego, lecz większość znaczących utworów w jakiś sposób można z nią powiązać i z niej wyprowadzić. Tym bardziej że znakomitą większość twórców realizujących wówczas znaczące utwory dokumentalne można zaliczyć do równolatków Karabasza czy Ziarnika oraz do reżyserów o zbliżonym, a więc znikomym, doświadczeniu (Jan Łomnicki, ur. 1929, absolwent PWSF z 1954; Bohdan Poręba, ur. 1934, absolwent PWSF z 1955; Krystyna Gryczelowska, ur. 1931, absolwentka WGIK z 1955; Danuta Halladin, ur. 1930, absolwentka PWSF z 1955; Andrzej Piekutowski, ur. 1933, absolwent PWSF z 1957). A przecież również twórcy „seryjni” tworzyli dzieła sytuujące się zdecydowanie poza nurtem. Czasem oczywiście proponowane tutaj powiązanie z „czarną serią” może uchodzić za nazbyt arbitralne, powierzchowne i bezowocne. Przy zachowaniu tej świadomości wypada jednak stwierdzić, że niesie ono możliwość uporządkowania dosyć bogatego materiału.

Z filmów „czarnej serii” można wywieść kilka sposobów dokumentalnej rejestracji świata, które rozwijały się w tym czasie w dziełach spoza nurtu. Rozwijałyby się one zapewne także w sytuacji, gdyby nurt nie zaistniał, ale w wielu przypadkach mniej intensywnie, inaczej. Pierwszy z tych sposobów to socjologiczna obserwacja (tutaj pewnym wzorem mógł być np. *Paragraf zero* Borowika, a jeszcze bardziej *Ludzie z pustego obszaru* Karabasza i Ślesickiego), drugi – felietonistyczna satyra (filmy Kosińskiego) – nierzadko o zabarwieniu plakatowym (Hoffman i Skórzewski), trzeci – poetycka impresja (*Z Powiśla* Karabasza). Sposoby te czasem ze sobą współgrają, czasem ulegają modyfikacjom. Odwołanie się do takiej, niedoskonałej przecież, klasyfikacji, pozwala jednak uchwycić znaczące zjawiska i poprowadzić przejrzysty wywód.

Socjologiczna obserwacja

Także poza obrębem „czarnej serii” bardzo istotną rolę odgrywał tandem Jerzy Hoffman i Edward Skórzewski. To jego filmy współtworzyły wspomniany żywioł socjologicznej obserwacji, często zresztą przekraczając jego granice, nie wpisując się ściśle w ramy założonych rozróżnień. Pierwszym tego do-



Filmowe *crescendo*. Kadr z filmu *Pamiętka z Kalwarii* (1958) Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórzewskiego

wodem jest znakomita *Pamiętka z Kalwarii* (1958), utwór w swej poetyce, tematyce oraz zastosowanej metodzie całkowicie odmienny od plakatowych *Chuliganów*, w sposób bezdyskusyjny dokumentalny. Kamera rejestruje zda-

rzenia Wielkiego Tygodnia w słynnym Sanktuarium Maryjnym w Kalwarii Zebrzydowskiej, poczynając od scen na targu z dewocjonaliami, poprzez obrazy odprowadzanej w śniegu drogi krzyżowej do usytuowanych w kulminacyjnym centrum fragmentów misterium Męki Pańskiej, odgrywanego w tym miejscu i w tym czasie zgodnie z wielowiekową tradycją. Obowiązuje więc w tym filmie konstrukcyjna zasada *crescendo*, współgrająca z rosnącym zaangażowaniem tysięcy uczestników zdarzeń, rejestrowanym pilnie w spojrzeniach, mimice i gestach pojedynczych osób, a także w planach wielkich w reakcjach całej zbiorowości. Zasada ta realizowana jest równolegle w sferze dźwiękowej, w której od gwaru nawoływań przekupniów autorzy przechodzą do religijnego śpiewu ludowego, bardziej wysublimowanego śpiewu kościelnego aż wreszcie do wydobycia czystego rytmu. Skromne *interludium* w tym wzroście napięcia stanowi tylko scena snu pielgrzymów.

Dzieło rozsadziło ramy socjologicznego studium, którym miało być z założenia. Stało się tak dzięki obcowaniu z wydarzeniem o niezwyklej liturgiczno-teatralnej estetyce, o bardzo głębokim zakorzenieniu w kulturze, dzięki obecności liczonych w dziesiątki tysięcy tłumów, a także dzięki zobrazowanej intensywności i autentyczności przeżyć poszczególnych uczestników zdarzeń. *Pamiętka z Kalwarii* jest jedynym filmem z omawianego okresu, w którym tematyka religijna wymknęła się postrzeganiu, które Hoffman i Skórzewski sformułowali w innym swoim filmie – *Dwóch obliczach Boga* (1960):

Bogowie przychodzą do człowieka w każdym pokoleniu. Czasem czekają na ich przyjście miliony ludzi, czasem szczupła garstka. Religie ogarniają czasem całe narody i trwają wieki, czasem gasną wraz ze swym twórcą⁵¹.

Tutaj przeżycie religijne staje się fenomenem nieogarnianym odgórną, uspokajającą formułą.

⁵¹ Autorem scenariusza i tekstu komentarza wypowiedzianego w tym filmie jest Stanisław Manturzewski.

Podstawową metodą autorów jest wyławianie z tłumu i krótka, najwyżej kilkusekundowa obserwacja konkretnej osoby, a przede wszystkim jej twarzy. Te długie sekwencje z biegiem czasu coraz bardziej dynamicznych mikroportretów stanowią podstawową tkankę filmu. Tworzą sugestywny obraz realnego przeżycia oraz jego okoliczności. Nie ma tu inscenizacji. Na początku pojawiają się rozemocjonowane twarze handlarzy, opatrzone wyrazistą mimiką i gestykulacją rąk, oraz spokojne, rozluźnione jeszcze oblicza pielgrzymów. Później jednak wizerunki pątników prezentują całą paletę stanów wewnętrznych: skupienie, smutek, lament, odczucie trudu... Ten właśnie sposób rejestrowania rzeczywistości każe mimo wszystko dostrzec w dziele walor socjologicznej obserwacji, o tyle jeszcze bardziej wartościowy, że pozbawiony paternalistycznego, dystansującego komentarza.

Taką metodę Hoffman i Skórzewski zastosowali zresztą również w *Typach na dziś* (1959), filmie zrealizowanym podczas zawodów na konnym torze wyścigowym na Służewcu. Zadziałał tu podobny mechanizm. Zdarzenie – o odmiennym charakterze, lecz podobnym stopniu zaangażowania uczestnika – stwarza możliwość podpatrzenia ludzkiej ekspresji w sferze zachowań, gestów, mimiki, spojrzeń. Ekspresja obstawiających rezultat gonitwy graczy jest bardziej jednorodna, łatwiejsza do zdefiniowania, bardziej emocjonalna: pragnienie udziału w grze, czasem bardzo gwałtowne, mogące świadczyć o uzależnieniu, potem oczekiwanie z nadzieją, czysta, całkiem niekontrolowana emocja wynikająca z przebiegu wyścigu oraz spowodowana jego rezultatem mniej lub bardziej ekstatyczna radość czy nieco bardziej skrywane rozczarowanie. Autorzy pokazują ten schemat dwukrotnie (po raz pierwszy podczas mniej ważnej gonitwy, po raz drugi – podczas najważniejszej), ułatwiając i ugruntowując analizę, a także stopniując napięcie. Obrazy biegnących koni są tylko drugorzędnym wizualnym kontrapunktem, wykorzystywanym niezwykle skąpo. Dużo bardziej skąpo niż obrazy misterium w *Pamiętce z Kalwarii* – mało znaczący jest tu bowiem element poznawczy.

Wracając do wspomnianego filmu *Dwa oblicza Boga*, a zatem do tematyki religijnej, czy też quasi-religijnej, trzeba stwierdzić, że w tym przypadku owa socjologiczna obserwacja zostaje ograniczona przede wszystkim przez żywioł perswazji – rzecz jasna ze szkodą dla wartości utworu. Pokazuje on egzystencję pewnej niewielkiej sekty, nazywającej siebie nieco barokowo Stolicą Bożą i Barankową Apostołów w Duchu i Prawdzie, Alfa i Omega, Początek i Koniec⁵², a także postać jej założyciela i przywódcy, rolnika ze Śląska – Bernarda Wilka. Obrazy codziennego życia wspólnoty, spożywania posiłków, pracy, odrabiania zadań domowych przez dzieci przeplatają się z fragmentami ukazującymi spotkania modlitewne czy też nauczanie charyzmatycznego

⁵² Wbrew przewidywaniom autorów filmu o rychłym zmierzchu sekty istnieje ona do tej pory. Jej siedziba niezmiennie od roku 1959 mieści się w Nysie.

założyciela. W ścieżce dźwiękowej słychać pieśni z tekstami ułożonymi przez członków Stolicy do znanych melodii kościelnych, rozrywkowych czy nawet dziecięcych. Kamera przygląda się twarzom ludzi, ich gestom. Jednakże już choćby tych kilka, przytoczonych nieco wyżej, zdań z umieszczonego w filmie komentarza wskazuje cel przyświecający autorom – dyskredytację sekty, a po części nawet samego fenomenu religijności. Przy czym odbiorca nie otrzymuje nawet najbardziej ogólnej informacji o doktrynie grupy, a jedynie urywkowe obrazy jej działań, co z racji ich niezrozumiałości w naturalny sposób implikuje poczucie śmieszności. Przyjęcie z góry założonej i konsekwentnie realizowanej tezy – nawet jeśli byłaby słuszna – zaburza żywioł obserwacji, uprzedmiotawia ukazujące się oczom widza obrazy.

W tym filmie Hoffman i Skórzewski decydują się na niezwykle istotne *novum*. Rzecz w tym, iż dopuszczają do głosu kilku swoich bohaterów. Zgodnie z założonym ukierunkowaniem ekranowej perswazji przed kamerą stają wyłącznie osoby uwolnione od wpływów sekty, uciekinierzy, rodzice członków, a więc ci, którzy poddają organizację oraz jej przywódcę krytyce. Niemniej jest to zabieg wzbogacający język filmowy, dodający przekazowi autentyzmu, otwierający nowe możliwości prowadzenia narracji, powszechnie stosowany także we współczesnym dokumencie.

Dopełniającym elementem – nie w sensie układu chronologicznego, ale prowadzonego wywodu – stworzonego przez Hoffmana i Skórzewskiego spektrum obserwacji jest *Karuzela łowicka* (1958), utwór rejestrujący obrazy z dorocznego odpustu w Łowiczu. Tym razem chodzi o zjawisko z obszaru kultury ludowej, o tyle istotne, że ukazywane w chwili schyłku swych pierwotnych form. Stąd siła filmu oraz organizująca go poetyka kontrastu. Bogactwo spuścizny miejscowej kultury (muzyka, stroje, rękodzieło) zestawione zostaje z jarmarczną tandetą, ale nade wszystko – z atrybutami nowoczesności. Postronni widzowie, zajeżdżający autokarami lub samochodami turyści, nierzadko turyści zagraniczni, nawet „dewizowi” – wszyscy oni czynią z tego zakorzenionego w tradycji fenomenu rodzaj opatrzonego znakiem towarowym widowiska. Jego uczestnicy mają coraz większą świadomość wymiernej wartości tegoż widowiska, a zarazem swojej w nim roli jako malowniczych, acz nieco „zacofanych” autochtonów. Dla budowania tej świadomości faktem niepozbawionym znaczenia jest oczywiście także obecność ekipy filmowej. Świadomość ta zaś musi w konsekwencji doprowadzić do komercjalizacji ludowego żywiołu, a potem do jego obumierania. Pokazana pod koniec filmu ulewa, która gwałtownie kończy ludowe święto, uzyskuje – zapewne mimo woli autorów – metaforyczny status wizerunku śmierci.

Tych kilka filmów dwóch młodych reżyserów zaświadcza o ich zmyśle obserwacyjnym, fascynacji wrażliwością zwykłych ludzi, nierzadko umiejętnością wydobycia uogólnionej refleksji, ale także o poruszaniu się ściśle w kręgu tematów bezpiecznych. Pozostałe dzieła tego tandemu reżyserskiego,

tak w omawianym tutaj okresie płodnego, mieszczą się już w nieco innych kategoriach niż *sensu stricto* socjologiczna obserwacja.

W tym zaś nurcie i w tej poetyce powstały filmy innych twórców. Jak choćby *Korytarze sądu* (1960) Andrzeja Piekutowskiego – utwór pokazujący jeden dzień z życia sądu, skupiający się na obserwacji niezawodowych, choć niekoniecznie niedoświadczonych, uczestników postępowań sądowych: pozwanych, powodów, podejrzanych, świadków itp. Metoda obserwacji jest zbliżona do znanej choćby z *Typów na dziś*, ale zwraca uwagę pewną monotonią narracji, niejasność zawartego w komentarzu przesłania oraz ograniczony zakres widzenia. Do podobnych filmów należy *Kurhan Bajram* (1958) Roberta Standy, opowiadający o egzystencji potomków Tatarów osiadłych w XIV wieku w wiosce Bohoniki na Białostocczyźnie, albo *Szczęśliwice* (1960) Włodzimierza Pomianowskiego, ukazujące egzystencję starych ludzi, korzystających z wysypiska śmieci.

Poza tematy peryferyjne wywodzi nas dopiero *Witaj ojczyzno* (1957) Jerzego Ziarnika, w którym autor dotyka aktualnego i ważnego problemu „repatriacji”. Lata 1955–1959 to ostatnia wielka fala imigracji ludności polskiej z ZSRR. Niestety, utwór ten przypomina raczej plakatową agitkę w rodzaju *Ziemia czeka* Jana Łomnickiego z roku 1954 niż rzetelną wiwisekcję zjawiska czy portret jego bohaterów. Oba filmy łączy już choćby całkowita amputacja wątku Kresów Wschodnich, co dyskwalifikuje je poznawczo. U Ziarnika portretowani ludzie przedstawiani są jedynie jako powracający do ojczyzny, nie zaś przesiedleńcy. Nie wiadomo jednak, skąd przybywają (choć przecież cała operacja odbywała się na podstawie oficjalnej umowy międzypaństwowej), co poza granicami kraju robili, dlaczego tam przebywali. W związku z tym zamiast oczekiwanego gorącego reportażu otrzymujemy serię obrazów zainscenizowanych pod tezę o szczęściu przybyszów, przez chwilę tylko zmąconym niepewnością i niepokojem o przyszłość. Jest w tym utworze do pewnego stopnia nawet właściwa interwencyjność, lecz nie ma obrazu świata i ludzi, co szczególnie z oddalonego w czasie punktu widzenia może być wyraźnie widocznym niedomaganie.

Zresztą Ziarnik po nakręceniu *Miasteczka* nie kontynuował już tego typu krytycznych i pesymistycznych eksploracji, a jeżeli już – to w rejonach nieco bardziej bezpiecznych, jak w reportażu *Kochajmy dzieci* (1959), w którym pochyla się nad losem dzieci alkoholików. Właściwie mniej więcej od roku 1958 taki wybiórczy, bezpieczny krytycyzm, dotyczący kwestii marginesowych lub ogólnoludzkich, lecz niewynikających wprost z peerelowskiego tu i teraz, stał się prawie niemożliwy. Można go odnaleźć jeszcze w *Siedliszczu* (1960) Krystyny Gryczelowskiej. Autorka zestawiała w swym krótkim siedmiominutowym filmie archiwalne materiały PKF z roku 1954, przedstawiające rozkwit infrastruktury w położonej na wschodniej Lubelszczyźnie wsi Siedliszcze, z nakręconymi przez siebie obrazami tych samych miejsc po sześciu latach.

Oglądamy zatem obiekty zbudowane dzięki inicjatywie i zapałowi miejscowego lekarza-społecznika doktora Bałasza oraz sprowokowanemu przezeń udziałowi mieszkańców: basen, mały szpital, dom kultury, chodniki – w roku 1954 świeże i działające, a sześć lat później (cztery lata po wyjeździe Bałasza) – zdewastowane, rozszabrowane i nieczynne. Gryczelowska, szukając przyczyn zaistniałej sytuacji – tak swoją drogą sprzyjającej filmowej narracji – oddaje głos przedstawicielom miejscowej elity. Słyszy odpowiedź: zdecydował brak właściciela. Ponieważ autorka nie komentuje zbyt szeroko tej lakonicznej odpowiedzi, nie interpretuje jej i nie osłabia, zyskuje ona stosunkowo ostry wydźwięk. Dziś moglibyśmy odbierać ją jako generalne oskarżenie systemu, wtedy zapewne nie do końca uświadamiane.

Pojawił się szereg materiałów o bardziej reporterskim charakterze, tyleż krytycznych, co interwencyjnych. *Sami na świecie* (1958) Danuty Halladin o sieroctwie społecznym wśród dzieci, *Warszawa B* (1960) Jerzego Dmowskiego – o katastrofie urbanistycznej Powiśla, *Nasza woda* (1960) Włodzimierza Pomianowskiego – dotyczący kwestii gospodarowania wodą. Te i im podobne utwory nosiły znamiona doraźności i dziś pozostają li tylko dokumentem epoki.

Trochę ciekawsza jest sprawa filmów Jana Łomnickiego, twórcy niezwykle w owym okresie płodnego i w swej pracy wielostronnego. Właściwe zakwalifikowanie jego filmów nastęrcza trudności. Żywiol socjologiczny, trochę też reporterski, to: *Warszawa Główna* (1958), w której pojawiły się obrazki z życia dworca kolejowego w wielkim mieście, *Nie ma końca wielkiej wojny* (1958), obrazujący egzystencję inwalidy wojennego, może też *Mistrz Nikifor* (1956) – stosunkowo pobieżny reportaż dotyczący postaci sławnego krynicznanina, kierujący się już jednak w stronę filmu o sztuce. Podobnie można zdefiniować *Witraże* (1958) czy też *Piosenki dla Krakowa* (1960). Najciekawszy jednak i najbardziej zaskakujący jest cykl nowohucki, na który składa się kilka utworów zrealizowanych w ciągu czterech lat: *Walcownia* (1956), *Ten trzeci* (1958), *Stal* (1958), *Narodziny miasta* (1959), *Huta 1959* (1959). Temat budowy Nowej Huty nie budził entuzjazmu twórców czasu Odwilży. Na razie minął czas produkcyjniaków, a podejmowane przez nie tematy budziły często alergiczne reakcje filmowców, kilka lat wcześniej zmuszanych do ich masowej realizacji. Podjął to zagadnienie Maksymilian Wrocławski w *Miejscu zamieszkania*, lecz był to film służący demityzacji całego przedsięwzięcia. Tymczasem Łomnicki bez oporów nadal, choć w zmienionej formie, mityzuje pracę, technologię, wielki przemysł i wielką budowę. Można by powiedzieć, że przeobraża formę produkcyjniaka. A sensowność tego działania całkiem jasna okazuje się dopiero przy okazji filmu z roku 1961 *Narodziny statku*, który w syntetyczny, poetycki sposób pokazał człowieka w relacji do przetwarzanej przez niego na wielką skalę materii. Cykl nowohucki przygotował reżysera do realizacji tego odebranego od ideologii, głęboko zhumanizowanego utworu.

Jeśli chodzi o krytycyzm w stosunku do zastanej rzeczywistości i ukazywanie jej mrocznych stron, to najdalej nie poszli bynajmniej twórcy „czarnej serii” czy też filmowcy korzystający z jej osiągnięć, lecz – co znamienne – studenci PWSF w Łodzi. Radykalizm ten zaznaczył się szczególnie w latach 1956–1957. Oczywiście ich etiudy nie miały tej rangi artystycznej, były realizatorskimi ćwiczeniami, lecz pasja demaskatorska objawiła się w nich bardzo wyraźnie. Nie tylko zresztą w wymiarze społecznym, ale także politycznym. Rzecz jasna na zdecydowanie więcej mogli też sobie pozwolić⁵³. Trzeba wspomnieć, że w tym czasie powstał wszakże film Henryka Kluby *Ocalenie* (1957), adaptacja rozliczeniowego opowiadania *Morze Sargassa* Aleksandra Ścibora-Rylskiego, protoplasta *Przesłuchania* Ryszarda Bugajskiego (1982)⁵⁴. Także jednak na obszarze dokumentu pojawiło się wiele ciekawych propozycji. Oto np. Roman Załuski w *Węgry potrzebują pomocy* (1957) dotyka sprawy dla polskiego społeczeństwa bardzo ważnej, o czym zaświadcza spontaniczna reakcja ludności na informacje nadchodzące z Budapesztu na przełomie października i listopada 1956 roku. Jeśli chodzi o film profesjonalny, to w zdecydowanie bardziej ogłędny sposób sprawę tę porusza wówczas tylko PKF. Węgierskie powstanie oraz sowiecka inwazja na ten kraj, traktowany przez Polaków jako zaprzyjaźniony, wywoływała ogromne emocje i konotowała wiele politycznych znaczeń, które autor w swym pozbawionym komentarza utworze przywołał. W kadrze pojawiły się plansze i plakaty z postulatami demokratyzacji życia na Węgrzech, wycofania wojsk sowieckich znad Dunaju. Widać ludzi składających kwiaty, palących znicze, modlących się. Montaż jest bardzo dynamiczny, powiązany z ilustracją muzyczną złożoną z fragmentów klasycznej muzyki węgierskiej. To film bardzo gorący, aktualny i zarazem pozbawiony nawyków autocenzorskich, znakomicie rejestrujący nastrój chwili.

Kolejną ważną etiudą jest *Nacjanał'nost' (narodowość): Polska* (1957) Jana Rutkiewicza. Znowu pojawia się niezwykle aktualny temat tamtego czasu – sytuacja repatriantów. Nie ma jednak w tym filmie uśmiechniętych twarzy z *Witaj ojczyzno* Ziarnika. Autor pokazuje twarze zszarzałe, zmęczone, wzruszone, czasem z grymasem płaczu. Pokazuje opuszczenie przybyśzów. Ośrodek repatriacyjny to coś w rodzaju obozu złożonego z baraków. Imigranci są nieufni, apatyczni, czują się obco, pilnują swojej własności i swego miejsca. „Zbyt mocno na ich psychice zaważył dzień wczorajszy” – komentuje lektor, unikając dalszych tłumaczeń, ale też i zafałszowań. Autor pozostawia ich czekających bez większych nadziei na ustalenie swego losu

⁵³ Etiudy studenckie nie były szerzej dystrybuowane. Od roku 1956 m.in. z inicjatywy „Po prostu” funkcjonował Festiwal Etiud w Warszawie, sporadycznie pojawiały się przeglądy w innych większych miastach, kilka filmów pokazanych zostało na festiwalach międzynarodowych. W istocie jednak był to obieg wąski. Por. Joanna Preizner, *PRL w obiektywie studentów łódzkiej Filmówki w latach 1949–1960*, Kraków 2007, s. 331–335.

⁵⁴ O etiudzie tej szerzej: tamże, s. 338–341 oraz Tadeusz Lubelski, *Legenda Morza Sargassa*, w: *Październik 1956...*, s. 199–211.

w nowej rzeczywistości. Ich problemy stereotypowo i powierzchownie odnotowane w filmie autora „czarnoseryjnego”, tu uzyskują zdecydowanie głębszy wyraz. O przyczynach tych problemów nie dało się w tamtych warunkach niczego konkretnego powiedzieć, ale wskazano wyraźnie ich istnienie i wagę.

Młodzi reżyserzy dotykają także wprost niezwykle palącego problemu trudnych warunków życia, biedy, a nawet nędzy i głodu⁵⁵. Irena Sobierajska w *Żebrakach* (1956) nie pozostawia niedomówień. Trochę jak Borowik w *Paragrafie zero*, odsłania społeczną plagę, która wedle pokazywanego na ekranie artykułu prasowego z roku 1948 została całkowicie zlikwidowana. Zdesperowani, wygłodniali i schorowani emeryci zmuszeni zostają do masowego wyjścia na ulice i pod kościoły, aby uzyskać środki na przetrwanie. Podobnie wygłodniali są pensjonariusze przepelnionych domów starców. Kamera uporczywie odsłania twarz po twarzy, schorowane, często kalekie ciała po ciele, obserwuje. Dla biurokratów jednak problem nie istnieje. Film jest pełen interwencyjnej pasji, a nawet wynikającej z atmosfery października wiary w możliwość wywołania zmiany. Poszerza przy tym spektrum społecznej wiwisekcji w stosunku do tego, co pokazała „czarna seria”.

Robert Stando w *Naprzód kolejarze* (1956), stosując zdającą się być niezawodną metodę kontrastu, odsłania realne warunki pracy na kolei. Uderzający kontrast bierze się stąd, iż na początek autor rekonstruuje typowy socjalistyczny plakat, w którym pokazuje lekką pracę uśmiechniętych i odzianych w nieskazitelnie czyste mundury kolejarzy, którzy ograniczają się do w pełni zautomatyzowanego zawiadywania ruchem, prowadzonym ze sterylnej wnętrza nastawni. Znamy to choćby z *Kolejarskiego słowa* (1953) Munka czy nawet *Węzła* (1961) Karabasza. Tymczasem Stando w dalszej części filmu rejestruje szarą codzienność podrzędnych stacyjek. Bardzo ciężka praca przy zwrotnicach i semaforach wykonywana jest ręcznie, z ciągłym narażeniem własnego bezpieczeństwa. Wytrzymałość fizyczna i psychiczna kolejarzy wykorzystywana jest do ostatnich granic. Ludzie kończący swoją zmianę wyglądają na krańcowo wyczerpanych. Ironiczny komentarz opowiada o panującym na kolei umiłowaniu tradycji i potrzebie szybkiej modernizacji.

Przykład tych kilku utworów studenckich jeszcze dobitniej pokazuje ograniczony zakres obserwacji zjawisk społecznych, jaka była udziałem tworzonych w tym samym czasie sławnych filmów „czarnej serii”, a także innych utworów wyprodukowanych w WFD. Ograniczoność ta wynikała oczywiście z trudnych uwarunkowań politycznych, cenzorskich, z niedo-

⁵⁵ Przecież nie co innego, jak bieda, wyzysk ze strony państwa i wynikające zeń poczucie krzywdy oraz brak perspektyw stanowiły katalizator wybuchu powstania poznańskiego w czerwcu 1956 roku.

Zmęczony kolejarz.
Kadr z filmu *Naprzód kolejarze* (1956)
Roberta Standy



borów świadomości, wszechobecnej propagandowej presji. Można ją zrozumieć i usprawiedliwić. A jednak nie sposób jej zaprzeczyć. Dość płytka, pełna uników i niedomówień debata o Polsce, jaką w latach Odwilży aktywnie współtworzył polski dokument, poszerzony o etiudy studenckie, nie zrealizowała tak silnego wówczas pragnienia radykalnej i nieodwracalnej zmiany, choćby tylko zmiany w sferze wyrażania myśli. Zmiana była, ale tylko częściowa, niedokończona, czasem wyłącznie deklaratywna, pozostawiająca całe obszary kontaktu z rzeczywistością w stanie bezpiecznego zakonserwowania lub tabuizacji. Nie weszli na te obszary również studenci. A chodzi tu o kwestie historyczne z całym jakże palącym zagadnieniem rehabilitacji więźniów politycznych, o powstanie poznańskie z czerwca 1956 roku i jego skutki, o kwestie narodowościowe, o nieustająco przemożną i pozaprawną rolę „resortu” itp. Z perspektywy kilkudziesięciu lat filmowa analiza socjologiczna może zatem zostać uznana za połowiczną: czasem bardziej pogłębioną, trafną i sugestywną, czasem szczątkową, a czasem zafałszowaną – w pojedynczych przypadkach bardzo interesującą, także pod względem rozwoju języka filmowego.

Felieton i satyra

Co ciekawe i znamienne, gdy przechodzimy do drugiego z wymienionych sposobów dokumentalnej rejestracji świata, a więc do – jak to dość umownie nazwaliśmy – felietonistycznej satyry z elementami plakatu, od razu trafiamy na filmy Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórzewskiego. I to od razu na trzy: *Sopot 1957* (1957), *Pocztówki z Zakopanego* (1960) oraz *Reportaż prosto z patelni* (1960). Utwory te w sposób zbliżony pokazują podobne do siebie, w dużym stopniu skonstruowane (zainscenizowane) obrazy rzeczywistości. Napis kończący *Pocztówki z Zakopanego* głosi:

Wszystko, coście obejrzeli, jest inscenizacją. Jeżeli przypadkiem jakieś fakty znajdują pokrycie w rzeczywistości, tym gorzej dla faktów. Wszystkim tym, którzy odważyli się wziąć udział w naszej zabawie, serdecznie dziękujemy.

Odsłania on jednocześnie trzy elementy tego filmowego świata: wyraźne inscenizowanie, mające imitować realność, lekki, a nawet frywolny charakter autorskiego spojrzenia, ale także mniej lub bardziej łagodną ironię w nim zawartą.

Sławnej pamięci festiwal jazzowy z lipca 1957 roku, gwiazdy polskie i zagraniczne, rozentuzjasmowana publiczność, zdarzenia zapamiętane na dekady – to sytuacja wyjściowa *Sopoty*, ale zarazem, jak się okazało, tylko wstępna jego sekwencja, punkt zaczepienia. Inkryminowanemu przez lata gatunkowi muzyki poświęcony został w tym samym czasie film Andrzeja Brzozowskiego *Rozmowy jazzowe* (1957), w którym w dość wyrafinowanej formie audiowizualnej zestawiono utwory dwóch polskich zespołów: słynnych Melomanów i nie mniej słynnego sekstetu Komedy. Hoffman zaś i Skórzewski, choć chętnie wykorzystywali jazz w ścieżce dźwiękowej wszystkich wspomnianych nieco wyżej filmów, nie tym fenomenem się w istocie interesowali. Chodziło im o sportretowanie czegoś dotąd schowanego przed okiem kamery, niepasującego do realiów socjalizmu – o sportretowanie ludzi w ich czasie wolnym, na urlopie, ludzi odpoczywających, rozluźnionych, mniej związanych przez obyczajowe kanony codzienności, szukających odwiecznych, lecz nie bardzo pasujących do ówczesnie lansowanej na ekranie „moralności socjalistycznej” przyjemności. Sprawa dotyczyła więc osób bardziej zamożnych, zupełnie odmiennych od bohaterów filmów „czarnej serii”. Sopockie moło, Monciak i Grand Hotel, zakopiańskie Krupówki, Gubałówka i nocne lokale są scenerią, w której upływa czas odpoczynku towarzyskiej elity (oczywiście w filmach nie ma mowy o jej pochodzeniu): kobiet potrafiących umiejętnie roztaczać swój urok, przystojnych młodych mężczyzn albo panów nieco już starszych, lecz o z pewnością zasobnych portfelach. Na marginesie tego świata prowadzone jest – jak powiada autor komentarza – „uczciwe życie rodzinne”, wizualnie bardzo zresztą nieatrakcyjne. Ciała małżonków albo są zanadto otłuszczone, zaniedbane, nieefektywne, albo zbyt szczelnie okryte. Ciało jest tu bowiem znaczącym motywem. Oko kamery przesuwają się po dziesiątkach opalających się, poddających się zabiegom kosmetycznym, tańczących ciał, próbując dotrzeć, czasem z sukcesem, także do ich bardziej intymnych rejonów. Wybiera ono z lubością ciała młode, zgrabne, wabiące erotyzmem, czasem tylko kontrastując ten widok figurami mniej atrakcyjnymi.

Jest w tym pasja odrywania zakazanego dla filmowców owocu, jest zabawa, ale jest i ironiczny dystans, każący zakwalifikować te filmy tak, jak zostały zakwalifikowane. Pojawia się on już w *Sopocie*, ale swoje apogeum osiąga w *Pocztówkach z Zakopanego*. Oglądani z przymrużeniem oka nadmorscy urlopowicze, trochę nieokreśleni i uogólnieni, zastąpieni zostają przez konkretne towarzystwo, przez „warszawkę” przeniesioną na Krupówki wprost z Marszałkowskiej. Nie wiadomo dokładnie, spośród kogo się owa „warszawka” rekrutuje ani jak zdołała się ukształtować w dopiero co zamkniętych latach

Flirt na Gubałówce.
Kadr z filmu *Pocztówki z Zakopanego*
(1960) Jerzego Hoffmana
i Edwarda Skórzewskiego



stalinowskiej nocy i socrealistycznej przaśności. W każdym razie jednak jej rozrywki to nie zdrowa aktywność fizyczna – wspinaczka czy narciarskie szusy – ale leżakowanie na Gubałówce, flirty w nader zmiennych konfiguracjach osobowych, kolejki linowe, nocne lokale, karciane stoliki, kino... Jest więc tu walor satyry na zamknięty, próżniaczy, lekkomyślny światek. Utwór nęci swoją ambiwalencją, ale także intelektualnie zdyscyplinowanym i charakteryzującym się żywością dowcipu komentarzem autorstwa Kazimierza Rudzkiego – autorstwa w sferze zarówno pisarskiej, jak i wykonawczej.

Rola komentarza jest ogromna. To on ostatecznie rozstrzyga o felietonowej konwencji filmów. Bez niego *Reportaż prosto z patelni* można by nawet spróbować przesunąć do kategorii dokumentów z dominującym elementem socjologicznej obserwacji. W utworze podglądamy kilka godzin z życia Gubałówki w trakcie sezonu. Powtarzają się tu sceny z *Pocztówek*, ale koncepcja jest nieco inna. Komentarz, choć tak istotny i na ogół interesujący, zabawny, nie dominuje narracji w ten sposób, jak to było np. w *Uwaga, chuligani!* W tych filmach towarzyszy on biegowi obrazów, nadając im swoisty charakter nie do końca serio, podkreślając – wraz z warstwą muzyczną o na ogół jazzowym zabarwieniu – ich wyraz, ukonkretniając znaczenie. Czasem jego wszechobecność staje się dla filmu obciążeniem.

Fakt, że treści satyryczne chętnie w tym czasie wyrażano poprzez poetykę plakatu, potwierdza film Jerzego Ziarnika *Polacy nie gęsi* (1958). Obiektem kpin w tym utworze stali się autorzy listów do instytucji zagranicznych (Międzynarodowy Czerwony Krzyż, rządy, firmy, monarchowie), pragnący otrzymać od nich konkretne dobra materialne, np. samochód, odzież, lekarstwa lub po prostu pieniądze. Piętnowana jest ich zawstydzająca naiwność, pazerność, brak godności osobistej oraz wspólnotowej. Przy czym już w pierwszych ujęciach reżyser diagnozuje problem jako powszechny, szukając wśród wielkomiejskiego tłumu ewentualnych nadawców inkryminowanej korespondencji. „Ba, kiedy z tym jest największy kłopot – konstatuje lektor, podczas gdy na ekranie oglądamy kolejne postacie ludzkie. – Może to ten pan? A może ten? Może ta pani? Może któryś z nich?”. My natomiast nie dowiadujemy się, w jaki sposób filmowcy dotarli do cytowanych w komentarzu

listów. Honor na pokaz – w trakcie uroczystości patriotycznych czy zawodów sportowych, a w głębi duszy – przyziemne pragnienia i marzenia o bogatym Zachodzie, znajdujące wyraz w poniżających petycjach – oto teza audio-wizualnego wywodu. I pod tę tezę kreowane są kolejne, przede wszystkim inscenizowane, obrazy, zabarwione pełnym ironii humorem. Ostatni obraz już czysto konceptualny. Przedstawia stadko rozkrzyczanych gęsi podążających za najnowszym modelem samochodu. Utwór ten swoim przekazem potwierdził ewolucję postawy Ziarnika. Krytyczny obserwator społecznego zła z *Miasteczka* stał się obrońcą godności ludowej ojczyzny skonfrontowanej z realnością postaw jej obywateli.

Tych różnych przejawów satyry, mniej lub bardziej celnej, mniej lub bardziej dojmującej, pojawiło się wówczas sporo. *Szopka warszawska* (1957) Bohdana Kosińskiego i Jerzego Dmowskiego, *Pamiętnik jego wysokości* zrealizowany przez pierwszego z tych dokumentalistów w roku 1960, a także o dwa lata wcześniejsze *Piątę przez dziesiątę*, wyreżyserowane przez drugiego z nich, stanowią przykłady tej różnorodności na przestrzeni twórczości tych samych ludzi. Satyra historyczna, społeczna, a także ta dotycząca życia gospodarczego – wszystkie się tu mieszczą. Jej kariera i lżejszy ton to do pewnego stopnia reakcja na zadęcie i napastliwość socrealistycznych agitek sprzed kilku lat.

Znalazła się jednak w ówczesnej rzeczywistości filmowej także i swoista satyra na „czarną serię”. Jej obiektem stało się sztandarowe wcielenie tego nurtu, czyli *Uwaga, chuligani!* Hoffmana i Skórzewskiego. Etiudę *Rozbijemy zabawę...* (1957), nakręconą przez Romana Polańskiego – wówczas studenta łódzkiej Filmówki – można potraktować jako rozprawę z poprawnościowym dyskursem tamtego filmu. Młody reżyser zainspirował i sfilmował atak znanych sobie łódzkich chuliganów na studencką potańcówkę i jej zakończone ogólną bijatyką rozbicie. Dynamiczny przebieg zdarzeń wykluczył jakąkolwiek inscenizację. Nie było też ani słowa komentarza, który zastąpiła interesująco skomponowana warstwa audialna, składająca się z kilku motywów muzycznych, serii imitowanych dźwięków i niewielkiej liczby słów wypowiedzianych przez bohaterów. Film jest socjologicznym eksperymentem, wyrazem spontaniczności w odrzucaniu krępujących twórczość barier, rodzajem młodzieńczej zabawy. Przesuwa on granice dokumentu i ośmiesza moralistyczne schematy, którym hołdują fetowane właśnie w prasie filmy „czarnoseryjne”, a zwłaszcza wychodzące spod ręki spółki autorskiej absolwentów WGİK.

Bardzo specyficznym obrazem w tym zestawieniu jest *STS 58* (1959) Agnieszki Osieckiej, etiuda szkolna zrealizowana przez studentkę PWSF, znaną pisarkę, autorkę tekstów piosenek, a przy tym jedną z głównych postaci Studenckiego Teatru Satyryków w tamtym czasie. Specyfika polegała na tym, że satyra była immanentną cechą przekazu portretowanego teatru. I ta właśnie satyra – trochę teatralna, trochę kabaretowa, trochę estradowa – stała się

ważnym elementem przekazu. Ale specyfika polegała też na tym, iż reżyserka zajęła się rzeczywistością, której częścią sama była. Przecież osobiście pojawia się na ekranie, i to bynajmniej nie w autotematycznej roli reżysera.

Są w tym filmie fragmenty piosenek i skeczy o ostrej, jednoznacznie antyrządowej, a nawet antyustrojowej wymowie (motyw „opyleń” ojczyzny przez wynędzniałe społeczeństwo). Jest punkt kulminacyjny w postaci decyzji o odwołaniu przygotowywanej premiery. W kadrze pojawia się potężny sztyld Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk. Mamy więc wyraźne dotknięcie rzeczywistości, tyleż śmieszne, co bolesne. Dzieło stanowi dobre świadectwo końca Odwilży nawet nie z powodu obrazu bezwzględnej ingerencji cenzury, która to ingerencja, jak pokazują włączone do filmu ujęcia archiwalne, jeszcze kilka miesięcy wcześniej nie byłaby możliwa, ale przede wszystkim – dzięki wykreowanemu klimatowi. Owa bolesność i idąca za nią tonacja beznadziei bierze w nim górę nad żywiołem śmiechu. Film charakteryzuje się stosunkowo mrocznymi ujęciami. W warstwie refleksyjnej i muzycznej przeważa tonacja molowa. Dzięki temu klimatowi, pewnej niedosłowności prezentowanych tekstów i interpretacji, stosunkowo spokojnemu montażowi utwór z kategorii satyry przenosi się do kategorii poetyckości, którą wypadnie nam teraz rozważać.

Dokument ze znamionami poetyckości

Poetycki klucz do rzeczywistości w polskim dokumencie drugiej połowy lat pięćdziesiątych wykreował bardzo różne filmowe sposoby mówienia, rozpinające się między dwoma najwybitniejszymi dziełami tego okresu – *Muzykantami* (1960) Kazimierza Karabasza oraz *Życie jest piękne* (1957) Tadeusza Makarczyńskiego⁵⁶. Gdy pierwsze operowało prostotą, umiejętnym wydobyciem i sfunkcjonalizowaniem zaobserwowanego detalu, wyrastało z doświadczeń „czarnej serii”, drugie – pełne rozmachu, montażowej feerii, treści zmetaforyzowanych czy alegoryzowanych – nie miało z tym doświadczeniem nic wspólnego. Jego język był dużo bardziej odosobniony na gruncie filmowych doświadczeń tego czasu.

Podążając w kierunku *Muzykantów*, Kazimierz Karabasz zrealizował wraz z Władysławem Ślesickim pierwszą swoją fabułę – *Dzień bez słońca* (1959), niepozabawioną oczywiście elementów poetyki dokumentu i często traktowaną jak dokument, a także film *Trochę inny świat* (1960), prezentujący prace

⁵⁶ Tytuł ten jest niezwykle popularny w polskiej tradycji filmowej. Nosi go dokument Marka Czunkiewicza z roku 2004, a także etiuda animowana Katarzyny Sierżant z roku 1998, bardzo zbliżone zaś: etiuda Leszka Dawida *Jest życie piękne* (1999) oraz dokument Beaty Postnikoff *Urszula Dudziak. Życie jest piękne* (2008). Tak brzmią również tłumaczenia tytułów dwóch znanych filmów fabularnych w reżyserii Roberta Benigniego oraz Bo Widerberga.

plastyczne dzieci, świat ich wyobraźni, ale także – co niezwykle ważne w kontekście następnego dzieła – niepoprzestający na komentarzu, lecz udzielający głosu małym twórcom.

Muzykanci, film uznawany za arcydzieło, obsypany nagrodami (Wenecja, Oberhausen, San Francisco, Lipsk, Tours, Kraków, Mexico City), zwieńczał dotychczasowe poszukiwania samego reżysera oraz wielu innych młodych dokumentalistów, a jednocześnie stanowił przełom w zakresie metody i poetyki.

Jeśli chodzi o metodę, to na tę przełomowość wpłynęło kilka dość ryzykownych decyzji. Pierwszą była rezygnacja z przygotowanego scenariusza, zawierającego rozbudowane fragmenty inscenizowane – przede wszystkim z udziałem starego dyrygenta⁵⁷. W trakcie realizacji okazało się, że obrazy spontanicznych zachowań członków orkiestry warszawskich tramwajarzy Dęciaki podczas próby są materiałem wystarczającym na zbudowanie niemal dziewięciominutowego, kompletnego filmu. Dzięki tej decyzji uzyskano poczucie ascetycznej prostoty, doskonałego wewnętrznego zintegrowania, świeżości oraz autentyczności przekazu. Drugą znakomitą decyzją było całkowite usunięcie powszechnie dotąd stosowanych bocznych reflektorów, ograniczających możliwość filmowania tylko do jednej strony planu. Karabas z Stanisławem Niedbalskim postanowili podwiesić lampy pod sufitem i zastosować górne światło. Mogli dzięki temu swobodnie panoramować, oglądać przestrzeń sali prób z różnych perspektyw, uzyskali też bardzo dobre efekty wizualne⁵⁸. Kolejne istotne przedsięwzięcie wiąże się z zastosowaniem w pewnych fragmentach zdjęć stuprocentowych oraz usunięciem komentarza. Wiązało się to z olbrzymimi trudnościami technicznymi⁵⁹, ale w szczególności sposób konweniowało z materią przedstawionego świata, opierającą się na obecności żywej muzyki. Nie jest oczywiście tak, by „setek” w tym czasie, a także wcześniej, zupełnie nie kręcono, ale Karabas użył ich w dużo bardziej subtelny sposób, sformułował dzięki nim przekaz wykraczający daleko poza granice prostej dokumentacji, do której „setki” były zazwyczaj używane.

Właśnie te decyzje twórcze spowodowały możliwość rozwinięcia niezwykłej filmowej poetyki. Umożliwiły odmienne niż wcześniej i głębsze dotknięcie rzeczywistości. *Muzykanci* są zapisem próby zespołu tramwajarzy, mężczyzn w dojrzałym już wieku, jak głosi początkowy napis, ostatnich mohikanów, kontynuujących bogate tradycje wspólnego amatorskiego muzykowania. Mogłoby się здаwać, że nic dla owej tematyki bardziej odpowiedniego niż owa socjologiczna obserwacja, znana z *Pamiętki z Kalwarii* czy *Typów na dziś*. I pozornie ona się dokonuje. Twarze, ruchy dłoni, spojrzenia, drobne czynności – to przede wszystkim pojawia się w kadrze. Jednakże głębsze

⁵⁷ Irena Kamieńska, *Etapy powstawania konstrukcji filmu dokumentalnego*, „Kultura Filmowa” 1969, nr 7, s. 91.

⁵⁸ Mikołaj Jazdon, *Kino dokumentalne...*, s. 131–132.

⁵⁹ Kazimierz Karabas, *Odczytać czas...*, s. 48–49.

Dyrygent tramwajarskiej orkiestry.
Kadr z filmu *Muzykanci* (1960)
Kazimierza Karasza



zintegrowanie ze sferą dźwiękową, pewna kontemplacyjna bezinteresowność, niepodporządkowująca rzeczywistości konkretnemu przewodowi myślowemu i takiego wyrazistego przewodu, który by wynikał z tej rzeczywistości, nie-szukająca, pozwala osiągnąć wrażenie kontaktu z życiem samym w sobie i z człowiekiem samym w sobie, z życiem i człowiekiem jako zjawiskiem, a także samoistną wartością. To humanizm najwyższej próby, humanizm z pozytywnym przesłaniem.

Dzieło ma jeszcze i ten walor, że zostało znakomicie skomponowane. Szczególną rolę odgrywa w tej konstrukcji warstwa audialna. Pojawiają się w niej – oprócz wspomnianych dźwięków stuprocentowych, m.in. obejmujących krótkie uwagi dyrygenta – znane z innych filmów efekty (np. zapalanie zapalki, przyjazd tramwaju, kroki) i materiał (przede wszystkim muzyczny) wtórnie zsynchronizowany z obrazem, lecz zgrany osobno w sali prób. Warstwa audialna, konstruowana z tych trzech znakomicie ze sobą zintegrowanych elementów, zdaje się pociągać za sobą metamorfozy wizualne w filmie. Klamra kompozycyjna wyznaczana jest przez odgłos jazdy tramwaju, z którym łączy się plan ogólny pogrążonej w mroku zajezdni. Pojawia się on na początku, po krótkiej sekwencji pracy w warsztacie naprawczym taboru tramwajowego oraz na zakończenie. Właściwa akcja filmu rozgrywa się już w oświetlonym wnętrzu sali prób. Można podzielić ją na kilka faz: fazę przygotowań, fazę rozdawania nut (obu towarzyszy odgłos gwaru, nieczytelnych rozmów, pojedynczych strojeń instrumentów, szum przekładanych kartek), fazę prób (pierwsze nieprecyzyjne wykonania fragmentów muzycznych, głos udzielającego wskazówek dyrygenta) oraz fazę płynnego odegrania utworu (muzyka). W pierwszych trzech fazach reżyser operuje krótkimi, kilkusekundowymi ujęciami statycznymi, przedstawiającymi zbliżenia kolejnych muzyków, na początku ustawiających potrzebne przedmioty, rozmawiających, palących papierosy, od drugiej fazy już skupionych na muzyce, najpierw na analizie zapisu nutowego, potem już na grze. W trzeciej fazie pojawiają się, skupiające na sobie uwagę odbiorcy, dłuższe ujęcia postaci starego dyrygenta, którego można było usłyszeć już pod koniec drugiej. Aż wreszcie w fazie finałowej kamera zaczyna być ruchoma. Są jazdy, panoramy, nieco szersze plany lub zbliżenia twarzy nawet z użyciem dynamicznych detali (usta, oczy,

policzki). Ruch ten odpowiada płynności i charakterowi muzyki, dopełniając wewnętrzną harmonii audiowizualnego przekazu⁶⁰.

Muzykanci swej wybitnej rangi w historii polskiego dokumentu nie czerpią z nowatorstwa, o którym była mowa, lecz z opartego na możliwościach przez te nowatorskie zabiegi stworzonych: doskonałego wewnętrznego ukształtowania i głęboko afirmacyjnego, prostego przesłania, czytelnego z równą siłą dawniej, jak i współcześnie. A innowacyjność to stała cecha twórczości Karabasza, przynosząca mu zarówno sukcesy, jaki i – rzadziej – porażki.

Ostatni jego film z omawianego okresu, *Ludzie w drodze*, był pozbawioną nie tylko komentarza, ale i dźwięku z planu, rejestracją życia cyrkowej trupy. Autor skupił się na tym, co nieoficjalne, na obserwacji życia codziennego, ćwiczeń, podróżowania, składania namiotu, zajęć quasi-domowych. Występ przed publicznością, podobnie zresztą jak w przypadku orkiestry tramwajarskiej, go nie interesował. Jego strategia to obserwacja, podpatrywanie, tak przy ówczesnych możliwościach technicznych trudne. Aby osiągnąć swój cel, jakim był autentyzm potoczności, ustawił kamerę w dużej odległości od filmowanych obiektów i posłużył się, wraz z Niedbalskim, długimi obiektywami. Powstał niewątpliwie interesujący zapis ludzkiej egzystencji, wykraczający poza ramy spojrzenia socjologicznego. Filmy Karabasza przeistoczyły się w tym czasie w prawdziwą poezję potoczności, w której poezja bynajmniej nie kojarzy się z odrealnieniem, lecz przeciwnie – z pogłębioną wizją realności, opartą na procesie wnikliwego i cierpliwego patrzenia oraz znakomitym wyborze i zestawieniu obrazów w fazie montażu.

Już w tym samym czasie ujawnił się bardzo zindywidualizowany rodzaj filmowej wrażliwości Władysława Ślesickiego, partnera Karabasza z filmów „czarnej serii”. W jego przypadku dopiero kolejna dekada przyniosła dzieła wybitne, ale i te powstałe w latach pięćdziesiątych warte są odnotowania, i to właśnie w tym, poświęconym utworom o zabarwieniu poetyckim, miejscu. Świat Ślesickiego to od początku jego drogi obraz człowieka szukającego jedności z naturą, zmagającego się z jej potęgą i żywiołowością, a także obraz peryferii, tego, co od oka kamery i powszechnego zainteresowania odległe, co marginalne, mało ważne, zazwyczaj ukryte – nie z powodu świadomych przemilczeń, lecz raczej obojętności.

Zaczął się to już w studenckiej etiudzie *Jedzie tabor* (1955), w której portretował życie wędrujących opłótkami współczesnej cywilizacji Cyganów. Propagandowe przesłanie komentarza było słusznie prourbanistyczne, lecz wyraz filmowych kadrów niekoniecznie z nim zgodny. W roku 1957 reżyser zrealizował film *W gromadzie Ducha Puszczy* – kilkunastominutowy reportaż z obozu harcerskiego, będący świadectwem spotkania nastoletnich warszawskich mieszcuchów z obcą dla nich, trudną i zarazem fascynującą

⁶⁰ Mikołaj Jazdon, *Kino dokumentalne...*, s. 134–136.

przestrzenią lasu. O tych utworach trudno jeszcze powiedzieć, aby nosiły jakieś szczególne znamię autorskiego spojrzenia na świat, aby stwarzały poetycką syntezę tego świata. Dopiero rok później, kiedy w dwóch odsłonach autor *Rodziny człowieczej* sfilmował *Bieszczady*, element ten stał się wyraźny.

Pierwsza z owych odsłon, *Spacer w Bieszczadach*, to krótka impresja na temat przyrody gór i zatopionego w niej pracującego człowieka, z delikatnie zasugerowanym metafizycznym wymiarem jego egzystencji (kapliczki, figurka Chrystusa, dźwięk sygnaturki). Film jest afirmacją życia w różnych jego przejawach. W kadrze pojawia się młoda dziewczyna kopiąca ziemniaki, stadko gulgocących indyków, pracujące i odpoczywające konie, wybujałe trawy, kot, malownicze niebo o zachodzie słońca, a na nim klucz żurawi. Druga odsłona to *Opowieść o drodze*, film pokazujący pracę sezonowych robotników zatrudnionych przy budowie drogi. Ślesicki, tak w poprzednim, jak i w tym filmie, nawiązuje w sposób enigmatyczny do tragicznej przeszłości tej ziemi, do przyczyn jej wyludnienia, ale stara się nade wszystko zaobserwować proces odradzania się życia. Rejestruje twarze przybyszy, ich zmaganie z nieukształtowaną, błotnistą materią, z męskim odosobnieniem, tęsknotą, trudnymi warunkami socjalnymi. Jest standardowy komentarz, ale są też zdjęcia wyprowadzające przekaz daleko poza obręb socjologicznej rejestracji, ku kontemplacyjnemu współuczestniczeniu. Z pozoru są to konwencjonalne produkcje, ale wystarczy zestawić je z bliźniaczymi dla nich: Aleksandra Minorskiego *Życie wróciło w Bieszczady* (1958) oraz Witolda Żukowskiego *Bieszczady* (1959), by dostrzec kolosalną różnicę. Odnoszony do nich status produkcyjniaka czy też filmu turystyczno-krajoznawczego okaże się dalece niewystarczający do rzetelnej analizy.

Za najciekawszy film Ślesickiego z tego okresu można uznać *Wśród ludzi* (1960). Zapowiada on najwyraźniej późniejsze o kilka lat najznakomitsze jego dokumenty. Stanowi pozbawiony komentarza zapis kilku zdarzeń z życia bezdomnego miejskiego psa. To już prawdziwe peryferie, na których człowiek pojawia się marginalnie i w bardzo konkretnych rolach: tego, który stwarza śmiertelne zagrożenie (dzieci, hycle), tego, który pozostaje obojętnym, pozbawionym „wzroku” przechodniem, a najrzadziej – tylko raz – tym, który niesie pomoc (staruszka). Jest w tym przekazie dramatyzm, jest trochę



Pies – stworzenie pragnące żyć.
Kadr z filmu *Wśród ludzi* (1959)
Władysława Ślesickiego

nuty sentymentalnej, ale jest też kolejna apologia życia, oglądanego w jego trwałości, biologicznej żywiołowości, ale i w wymiarze etycznym, a w głębi także metafizycznym.

Do tej samej kategorii filmów poetyckich należą też dwa utwory Bohdana Poręby: *I dla nas świeci słońce* (1956) oraz *Wyspa wielkiej nadziei* (1957). Przynależność do tej samej kategorii nie oznacza rzecz jasna tej samej rangi. Te filmy zrealizowane zostały dobrze znanymi metodami z przewagą inscenizacji, efektów dźwiękowych i walnym udziałem komentarza. Jedynie w *Wyspie wielkiej nadziei* pojawia się wyrazisty wyłom w postaci sceny operacji kilkuletniej dziewczynki, recytującej w trakcie zabiegu wiersz Jana Brzechwy i dialogującej z lekarzem. Scena ta przynosi szczególny walor autentyzmu, związany z odsłonięciem psychicznych uwarunkowań oglądanego zdarzenia, i dzięki temu operuje wyrazistymi, także autentycznymi emocjami. Filmy młodego reżysera (ur. 1934) odwołują się do nader rzadko poruszanej w poprzednich latach, ideologicznie stabuizowanej tematyki niepełnosprawności. Tabu wynikało z faktu, iż tematyka ta niezwykle skutecznie burzyła optymistyczny obraz dynamicznego dążenia do socjalistycznego raj. Także i później pojawiała się ona sporadycznie, jak np. w filmie Jerzego Ziarnika *W kręgu ciszy* (1961). Wszelkie pesymistyczne diagnozy społeczne mogły być bowiem traktowane jako objaw przejściowych trudności, były zatem do pewnego stopnia dopuszczalne, natomiast obrazy niepełnosprawności trwale niszczyły wizję powszechnego szczęścia, wprowadzając element atawistycznego strachu przed nieuleczalną, powodującą kalectwo chorobą⁶¹.

W pierwszym filmie oglądamy dzieci z ośrodka dla niewidomych, w drugim – małych pacjentów dziecięcego sanatorium dla chorych na gruźlicę kości. Są to niewątpliwie utwory interwencyjne⁶², mające wydobyć tę problematykę z cienia, zaapelować o polepszenie warunków życia, nauki i leczenia niepełnosprawnych dzieci, wzbudzić pozytywne uczucia, chęć pomocy, zainteresowanie. Ale ten ich interwencyjny charakter nie przeszkadza, szczególnie w przypadku *Wyspy...*, osiągnąć waloru poetyckiej syntezy. Autor dokonuje tego poprzez narrację, symbolikę obrazów i wykreowany nastrój. Duża retrospekcja ujęta została w klamrę, którą stanowi ujęcie samotnego misia, położonego na parapecie zalanego deszczem okna. Poprzez zburzenie linearności osiągnięte zostało zgęstnienie czasu i znaczeń, a poprzez użycie symbolicznego obrazu – trzeba przyznać, że akurat mało wyszukanego – ich uniwersalizacja. W ścieżce dźwiękowej pojawiają się fragmenty utworów muzyki klasycznej,

⁶¹ W filmach „czarnej serii” motyw niepełnosprawności pojawia się tylko raz – w ostatnim ujęciu *Dzieci oskarżają* Hoffmana i Skórzewskiego, w którym oglądamy twarze dzieci chorych na alkoholowy zespół płodowy.

⁶² Wojciech Otto uznał, że prezentują one jeden z szerokiego repertuaru filmowych wizerunków osób niepełnosprawnych, który nazwał: heroiczny kaleka. Wojciech Otto, *Obrazy niepełnosprawności w polskim filmie*, Poznań 2012, s. 116.

Czas wspomniania. Kadr z filmu *Dom starych kobiet* (1957) Jana Łomnickiego



w dużym stopniu kreującej nastrój spokoju, powagi, niepozbawiony także – dzięki obecności Mozarta – elementów stonowanej radości. Świat przedstawiony postrzegany jest z refleksyjnym dystansem, bez użycia emocjonalnego szantażu, co powoduje tym silniejsze oddziaływanie wspomnianej bardzo autentycznej sceny operacji, wpisującej się w syntetyzujący przekaz. Oczywiście nie unika Poręba łatwych chwytów, operowania sentymentalizmem, ale nie stanowią one *clou* jego strategii. Stara się on wykreować poetycki, głębszy ekwiwalent filmowy egzystencji chorych dzieci.

Nieco podobnym filmem jest *Dom starych kobiet* (1957) Jana Łomnickiego. W jego przypadku jednakże element poetyckiej syntezy jest jeszcze wyraźniejszy. Oglądamy w pełni zainscenizowany obraz życia pensjonariuszek prowadzonego przez siostry zakonne domu dla kobiet w podeszłym wieku. Obraz życia to chyba jednak zbyt dużo, chodzi tu raczej o kilka impresji, skłaniających do refleksji wyimków: modlitwy, spaceru po korytarzu, wyglądanie oknem, przerzucanie wykonanych przed laty fotografii, nocne strachy. Wyimki te – opatrzone, trochę jak u Poręby, nostalgiczną w wyrazie klasyczną ilustracją muzyczną – mają stanowić kwintesencję wewnętrznej egzystencji bohaterek. Kwintesencja owa wyrażona zresztą zostaje bezpośrednio i dobitnie w słowach komentarza. A składa się na nią smutek, zubożenie na otoczenie, strach (sekwencja nocnego łopotu serca i zażycia leków, która szczęśliwie nie ma komentarza), odliczanie pustego czasu, zanurzenie we wspomnieniach. Obrazy, w których kamera ogląda kolejne postacie i twarze, czasem zatrzymując się na którejś dłużej, w których pokazuje poszczególne czynności wykonywane przez bohaterki, zdają się budować przekonującą wizję. Jednakże komentarz obnaża wszelkie słabości takiej koncepcji, nade wszystko – całkowite odejście od konkretyzacji, od indywidualizacji, od pojedynczej historii czy choćby mikrohistorii. W płynącym z ekranu opisie stanu wewnętrznego kobiet nie istnieją żadne rozróżnienia, żadne pytania. Wedle niego wszystkie kobiety przeżywają to samo i tak samo. Podejście takie sprzeciwia się w szczególności sposobowi naturze dokumentu, operującego bazą realności, na której zbudowany może zostać przekaz uogólniający. Łomnicki – szczególnie poprzez dołączony komentarz – poszedł zaś na skróty. I z pewnością ten film mógł

mieć na myśli, kiedy mówił o odczuwanym po latach wstydzie z powodu charakteru komentarza w swoich pierwszych filmach⁶³.

Zarówno Poręba, jak i Łomnicki korzystali w swoich filmach z osiągnięć twórców „czarnej serii” i wpisali się w szerokie tło kontekstowe tego nurtu. Natomiast to, co zaproponował Tadeusz Makarczyński we wspomnianym już drugim z arcydzieł tego okresu, filmie *Życie jest piękne*, pozostaje wartością całkowicie osobną. Nawet sformułowana wyżej uwaga o naturze dokumentu nie bardzo się do niego stosuje. Autor *Suity warszawskiej* (1946) czy też *Szlembaraku* (1948), wypuszczonego na ekrany dopiero w roku 1956 ze szczęśliwie zmienionym dźwiękiem i komentarzem, dał się już poznać jako twórca szczególnie wrażliwy na wartości obrazu, dysponujący bogatą paletą możliwości kreacyjnych, całkowicie autonomiczny. To reżyser wówczas nieco już starszy (ur. 1918) od debutantów spod znaku „czarnej serii”, jedyny wśród znaczących dokumentalistów tamtego czasu uczestnik (a wkrótce potem także wykładowca) słynnego krakowskiego Warsztatu Filmowego Młodych z roku 1945, dojrzały, wewnętrznie uformowany, zupełnie niezależny artysta.

Życie jest piękne to film w przeważającej części montażowy, krótki, lecz dający się podzielić na kilka części. W pierwszej pojawia się tytuł w wersji polskiej, a następnie w tłumaczeniu na kilka najbardziej popularnych języków europejskich, w drugiej – seria zdjęć obrazów Pietera Brueghela, przedstawiających postacie skuty łańcuchem małp, ślepców, szaleńców i tańczących szkieletów ludzkich. Kolejna sekwencja to dynamiczne z natury i zarazem dynamicznie zmontowane obrazy imprez tanecznych, odbywających się w różnych częściach świata, z udziałem dużych grup ludzi, w wielkomiejskim otoczeniu. Czwarta z kolei część jest serią powtarzających się obrazów wojennych: leje po bombach, stosy trupów, wybuch bomby atomowej, ludzie na obozowych pryzkach, marsz inwalidów, szkielety obciążone skórą. Następnie pojawiają się obrazy wielkich pochodów karnawałowych z udziałem potężnych, pokracznych masek. Przedostatnia sekwencja zawiera obrazy nieprzebranych tłumów, np. plażowiczów nad brzegiem morza albo ubranych w białe żałobne stroje Japończyków, gromadzących się w Hiroszimie w dziesiątą rocznicę wybuchu bomby atomowej w tym mieście. Na koniec wreszcie oglądamy fragment zainscenizowany na potrzeby filmu: oto w scenerii cmentarza szympana przynosi wieniec na grób oznaczony tabliczką „Homo Sapiens”.

Wszystkie te części składają się na bardzo wyrazisty, choć operujący przenośnią, przekaz. To przekaz treści apokaliptycznych w ich mrocznym sensie, utożsamiający doświadczenie wojny totalnej – jaką była druga wojna światowa i jaką w jeszcze większym stopniu byłaby z pewnością ewentualna nowa wojna – z klęską człowieczeństwa, z przejściem od pełni życia (taniec)

⁶³ Kazimierz Karabasz, *Bez fikcji...*, s. 79.

Pogrzeb cywilizacji?
Kadr z filmu *Życie jest piękne* (1957)
Tadeusza Makarczyńskiego



do jego form zdegradowanych (pochód inwalidów) albo po prostu z życia (obrazy wielkich zgromadzeń ludzi do śmierci (obrazy cmentarza). Ten całkowicie zuniwersalizowany przekaz (wskazuje już na to wielojęzyczność czołówek) zbudowany jest na szokujących kontrastach, obecnych już u Brueghela, szczególnie w scenach tańca żywych ludzi ze szkieletami, i konsekwentnie konstruowanych do ostatnich momentów (małpa wykonująca gest ze sfery ludzkiego ducha). Kontrasty te uruchamiają element śmiechu, ironii, a może w największym stopniu – groteski, który w obliczu poruszonego tematu pogłębia zaprogramowany przez autora wstrząs.

Alicja Iskierko sytuuje dzieło Makarczyńskiego pomiędzy sferami dokumentu poetyckiego i publicystycznego⁶⁴. Recenzent „Filmu” dość podobnie⁶⁵. Natomiast autor krótkiej prezentacji w popularnej bazie internetowej www.filmpolski.pl nazywa je nawet plakatem antywojennym⁶⁶, co jest o tyle ważne, że stanowi znakomite świadectwo powierzchownej lektury. We wszystkich tych tekstach w mniejszym lub większym stopniu powtarza się koncept polegający na oddzieleniu eksperymentatorskiej formy od publicystycznej treści. Można, rzecz jasna, dyskutować o publicystycznym wymiarze filmu *Życie jest piękne*, ale wydaje się, że byłyby to dyskusje jałowe. Tropem, jak sądzę, mylącym odbiorców jest aktualna tematyka (zagrożenie konfliktem jądrowym) oraz wpisane w przekaz antywojenne przesłanie. Ani jedno jednak, ani drugie nie przeszkadza w określeniu filmu jako krótkiego poematu audiowizualnego. Liryka zaangażowana, liryka apelu, nie stanowi przecież rzadkości w historii kultury. A tu właśnie pojawia się ona na ekranie – co nie jest zjawiskiem częstym – w sposób bezpośredni i czysty. Na liryczność tej wypowiedzi wskazuje schowana głębiej niż zazwyczaj logika przekazu, stosowania tropów poetyckich – metafor, symboli i alegorii, montaż obliczony na synergię wstrząsu intelektualno-emocjonalno-wyobrażeniowego, precyzyjna konstrukcja rytmiczno-muzyczna. I to właśnie w kontekście przekazu

⁶⁴ Alicja Iskierko, *Film dokumentalny*, w: *Historia filmu polskiego*, t. 4: 1957–1961, red. Jerzy Toeplitz, Warszawa 1980, s. 231.

⁶⁵ *Poezja czyli publicystyka*, „Film” 1958, nr 18, s. 10.

⁶⁶ *Życie jest piękne* [online], [b.d.], [dostęp: 14 sierpnia 2013], <<http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=427811>>.

lirycznego tłumaczy się – rażąca Iskierko dosłownością – puenta utworu⁶⁷. Strategią autora jest wypowiedź działająca nie tyle niedomówieniem, ile nieomalże przeakcentowaniem sensu. Inna sprawa, że alegoria w sztuce XX wieku to nie jest gość nazbyt mile widziany, znajdujący się na swoim miejscu. Jej obecność okazuje się z natury rzeczy nieco drażniąca. A przy tym wydaje się, iż powtarzne, dość długie ujęcie tabliczki z napisem „Homo Sapiens” w zbliżeniu mogłoby zostać z pożytkiem dla filmu wyeliminowane.

O wielkiej randze poetyckiej filmu *Życie jest piękne* i o opuszczeniu sfery mniej lub bardziej doraźnej publicystyki ostatecznie przesądza jednak kreacja przestrzeni dźwiękowej, w której prawie wyłącznie dominuje muzyka. Skomponował ją niezwykle wówczas aktywny w dziedzinie filmu Andrzej Markowski. W jego narrację muzyczną reżyser wplótł fragmenty utworów nieoryginalnych: popularnych piosenek, jazzu, rock and rolla.

Wnikliwszą analizę tej kwestii przedstawia Zofia Lissa, sytuując dzieło Tadeusza Makarczyńskiego w bardzo wysokich rejonach sztuki filmowej⁶⁸. Ale trzeba tymczasem stwierdzić, iż owa narracja muzyczna w tym samym stopniu spełnia funkcje konstrukcyjne, co znaczeniowótórcze. Charakteryzuje się niezwykle zróżnicowaniem. Instrumentarium jest niejednorodne: a to dominuje fortepian, a to instrumenty perkusyjne, a to organy, klamrę zaś stanowią fragmenty z użyciem chóru. Jej charakter też się zmienia: pojawiają się fragmenty poważne, dramatyczne, nieco patetyczne, a zaraz potem pełne żywiołowej energii, niemal transowe, jeszcze gdzie indziej nasycone pulsem jazzowym albo elegijnością, wprowadzające element niepokoju lub humoru. Muzyka współtworzy bardzo odczuwalne i stymulujące odbiór zmiany rytmu filmowego. Przede wszystkim jej rozmaite zestroje z obrazem budują niezwykle ekspresję. Nie są to bowiem zazwyczaj zestroje oczywiste, często zaś operujące twórczym dysonansem, rozbudowującym znaczenie i pogłębiającym reakcję widza. Kiedy w momencie przejścia z sekwencji tanecznej do wojennej na ekranie pojawia się obraz ukazujący wielki lej po bombie, a muzykę oryginalną zastępują dźwięki piosenki *C'est si bon* w wykonaniu Louisa Armstronga, odbiorca doznaje silnego wstrząsu – zarówno z powodu nagłej zmiany, jak i pojawiającego się skrajnie dysonansowego zestroju dźwięku i obrazu. Dzieje się tak również dlatego, że owa dysonansowość nie jest bynajmniej elementem stałym. Autor gra nią z dużą subtelnością. To dopiero dzięki muzyce właściwy wymiar zyskuje dramatyzm i groteska. Dzięki niej faktem staje się filmowa liryka.

Tadeusz Makarczyński miał taki warsztat, inteligencję dokumentalisty i pokorę, które pozwalały mu poetykę swych filmów dostosowywać do materii, której przyszło mu dać wyraz. Utwór zbliżony do filmu *Życie jest piękne*, tj. *Noc*, nakręcił dopiero w roku 1961. Zaś w omawianym w tym rozdziale okresie zrealizował filmy o sztuce, jak znakomita *Kantyczka z drewna* (1958), w niezwykle

⁶⁷ Alicja Iskierko, dz. cyt., s. 231.

⁶⁸ Zofia Lissa, *Muzyka w filmach eksperymentalnych*, „Kwartalnik Filmowy” 1961, nr 2, s. 8.

twórczy sposób ukazująca prace artysty ludowego Leona Kudły, obraz *Żywe kamienie* (1957), ukazujący historię, wojenną tragedię i trwającą odbudowę krakowskiego Kazimierza, a także *Kronikę pod psem* (1959), w której z humorem odniósł się do egzystencji ulubionych przez ludzi czworonogów. Utwory te świadczyły o wielkich zdolnościach reżysera i wskazywały, że jedność jego filmowego widzenia położona jest bardzo głęboko.

Na marginesie dokumentu o charakterze poetyckim znajduje się *Spacerek staromiejski* (1958) Andrzeja Munka. Margines nie bierze się z małej wartości filmu, lecz z faktu, iż jest on utworem bliższym fabule, choć zrealizowanym w WFD. Rytmizacja, obróbka dźwiękowa i plastyczna (film kolorowy), załączek epizodycznej fabuły skłaniają ku takiemu myśleniu. Spacer małej uczennicy szkoły muzycznej (w tej roli córka Juliana Przybosia Julia) po różnych zakamarkach przestrzeni warszawskiej Starówki – od tych odnowionych, tętniących życiem, po zrujnowane, odpowiednie jedynie dla chłopięcych zabaw w wojnę – to zapis odnajdywania w rzeczywistości jej estetycznej wartości, dokonujący się na pierwszym planie w sferze dźwięku. Nic dziwnego: autorem pomysłu na film był blisko związany z kinem kompozytor Andrzej Markowski, a sam Munk był przecież reżyserem szczególnie wrażliwym na sferę audialną swoich filmów. Charakterystyczna dla dokumentu materia świata przetworzona została tutaj przez subiektywne postrzeganie bohatera, fikcyjnego medium. Ten właśnie fakt najwyraźniej kieruje *Spacerek staromiejski* ku fabule.

Także zrealizowane przed rokiem 1956 dokumenty autora *Eroiki* nie były rodzajowo czyste, ale w inny sposób. Dominowała tam fabularyzacja przez wysoki poziom inscenizacyjności, rozwinięte techniki rekonstrukcyjne, użycie starannej dramaturgii. W *Spacerku...* żywioł ten był ograniczony, a jednak owa fikcyjna subiektywność punktu widzenia jeszcze bardziej oddalała tę produkcję od dokumentu, nie czyniąc przy tym uszczerbku na jej samoistnej wartości.

Dokument oświatowy

Film w drugiej połowie lat pięćdziesiątych stał się istotnym narzędziem edukacji. Wzrosła produkcja dokumentów oświatowych, zazwyczaj realizowanych przez Wytwornię Filmów Oświatowych, rozwinęła się też infrastruktura pozwalająca na ich dystrybucję⁶⁹. W ramach takiej produkcji powstawały utwory czysto utylitarne, np. instruktażowe lub szkolne, ale także bardziej uniwersalne, na ogół o charakterze popularnonaukowym. Pojawiło się też kilku twórców o znaczącej indywidualności.

Także i na tym polu swoją obecność zaznaczyła spółka autorska Hoffman–Skórzewski. W roku 1958, z okazji czterdziestej rocznicy powstania

⁶⁹ Szczegółowe dane liczbowe podaje Alicja Iskierko, dz. cyt., s. 252–254.

Komunistycznej Partii Polski, zrealizowali oni w WFD pełnometrażowy *Tor*, traktujący o historii polskiego ruchu robotniczego. Dzieło to warte jest zauważenia z tego względu, iż przybrało ono w przypadku dokumentu niebywały podówczas rozmiar pełnego metrażu. Ta przede wszystkim montażowa opowieść była najoczywistszym wyrazem propagandy, fałsz przekształcającej w prawdę i odwracającej wektory wartości – tylko jako taka może być analizowana.

Mniej lub bardziej podobnie działo się z innymi filmami historycznymi, nawet tymi odnoszącymi się do odległej przeszłości. Naciskowi ideologicznej poprawności poddana była właściwie cała produkcja dotycząca sfery wartości duchowych: historii, literatury, sztuki. Niektórzy twórcy próbowali oczywiście w jakiś sposób ominąć tę presję.

Na polu filmu o sztuce szczególne znaczenie miały dokonania Jarosława Brzozowskiego. Ten były więzień stalinowski zrealizował – w roli reżysera i operatora – trzy znaczące filmy: *Tadeusz Kulisiewicz* (1957), *Piotr Michałowski* (1957) i *Zbigniew Pronaszko* (1959). Ciekawych eksperymentów z formą filmową dokonywał Konrad Nałęcki w poetyckich *Ptakach w klatce* (1957), utworze traktującym o malarstwie Tadeusza Makowskiego, oraz w *Otwarcu i zamknięciu oczu* (1957), poświęconym twórczości Andrzeja Wróblewskiego. Tadeusz Jaworski z kolei w kilku filmach, m.in. cykl *Sztuka romańska w Polsce* (1957), „*Wojna*” *Artura Grottgera* (1958), ujawnił talent analityczny. Do tego popularnego w tamtym czasie gatunku należy też kilka wspomnianych już filmów Tadeusza Makarczyńskiego.

W dokumencie pojawia się też tematyka podróźniecko-przyrodnicza. Funkcja poznawcza filmu w tym zakresie była niezwykle istotna. Wyprodukowano wiele filmów dotyczących naszego kraju, o kilku była już mowa, ale pojawiły się też takie, które zrealizowane zostały poza granicami Polski, a nawet poza granicami bloku państw komunistycznych. Po latach izolacji od świata rodzimy widz otrzymywał namiastkę kontaktu ze światem. W latach 1957–1959 wyprawy arktyczne odbywali Włodzimierz Puchalski i Jarosław Brzozowski. Każdy z nich przygotował po kilka filmów: Puchalski m.in. *Śpiewające góry* (1959) i *Kwitnącą Arktykę* (1959), a Brzozowski – *Północną Norwegię* (1959) czy *Na dalekiej północnej wyspie* (1960). W roku 1960 powstał interesujący cykl *Afryka 1960*, obrazujący życie ludzi w różnych przestrzeniach kulturowych Czarnego Łądu.

Dokument oświatowy tamtego czasu rozwijał się i pod względem tematyki, i sposobów jej prezentowania. Rozwój ten potwierdził tylko wzrost jakościowy i ilościowy, jaki był udziałem polskiego dokumentu drugiej połowy lat pięćdziesiątych. Był to czas przemiany, która w konsekwencji doprowadziła do tego, że w najbliższych dekadach stał się on terenem wielu ważnych eksperymentów formalnych, ale nade wszystko w jego ramach powstało wiele wybitnych osiągnięć artystycznych, a ogólniej rzecz biorąc – filmów

zrealizowanych na wysokim poziomie warsztatowym. Był to więc raczej czas przygotowania niż spełnienia, a zatem czas naznaczony dynamiką poszukiwań i wzrostem oczekiwań, których ostatecznie nie udało się stłumić.

BIBLIOGRAFIA

- Fiejdasz Małgorzata, „Czarna seria” w polskim filmie dokumentalnym, „Kwartalnik Filmowy” nr 23, 1998, s. 42–61
- Grzelecki Stanisław, *Robimy znakomite filmy. „Czarna seria” budzi optymizm*, „Życie Warszawy” 1957, nr 67
- Hendrykowska Małgorzata, *Kronika kinematografii polskiej 1895–1997*, Ars Nova, Poznań 1999
- Hučková Jadwiga, *Przełom polityczny 1956 roku w polskim dokumencie*, w: *Październik 1956 w literaturze i filmie*, red. Mariusz Zawodniak, Piotr Zwierzchowski, Wydawnictwo UKW, Bydgoszcz 2010, s. 250–256
- Iskierko Alicja, *Film dokumentalny*, w: *Historia filmu polskiego*, t. 4: 1957–1961, red. Jerzy Toeplitz, WAiF, Warszawa 1980
- Jackiewicz Aleksander, *Czarne filmy*, „Po prostu” 1957, nr 15
- Jazdon Mikołaj, *Czarne filmy posłwiały. „Czarna seria” polskiego dokumentu*, w: *Widziane po latach. Analizy i interpretacje filmu polskiego*, red. Małgorzata Hendrykowska, Wydawnictwo PTPN, Poznań 1998, s. 47–60
- Jazdon Mikołaj, *Kino dokumentalne Kazimierza Karabasa*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2009
- Karabas Kazimierz, *Rok przełomu – rok startu*, „Kamera” 1970, nr 1
- Karabas Kazimierz, *Bez fikcji. Z notatek filmowego dokumentalisty*, WAiF, Warszawa 1985
- Karabas Kazimierz, *Odczytać czas*, PWSFTviT, Łódź 2009
- Krasucki Eryk, *Dobijając „mezozoicznego zwierza”*. Wokół dyskusji na temat kultury polskiej wiosną 1956 roku (w świetle dokumentów partyjnych), w: *Październik 1956 w literaturze i filmie*, red. Mariusz Zawodniak, Piotr Zwierzchowski, Wydawnictwo UKW, Bydgoszcz 2010, s. 9–24
- Kurz Iwona, *Dziwki, anioły i rycerze a „moment nowoczesny” w polskim kinie po 1956 roku*, w: *Październik 1956 w literaturze i filmie*, red. Mariusz Zawodniak, Piotr Zwierzchowski, Wydawnictwo UKW, Bydgoszcz 2010, s. 220–232
- Lubelski Tadeusz, *Legenda Morza Sargassa*, w: *Październik 1956 w literaturze i filmie*, red. Mariusz Zawodniak, Piotr Zwierzchowski, Wydawnictwo UKW, Bydgoszcz 2010, s. 199–211
- Michalek Bolesław, *Szkice o filmie polskim*, WAiF, Warszawa 1960
- Nastalek-Żygadło Gabriela, *Filmowy portret problemów społecznych w „czarnej serii” (1956–1958)*, IPN, Warszawa 2013
- Oleksiewicz Maria, *Obserwacja, cierpliwość, selekcja. O trzech przykazaniach dokumentalistów mówi Kazimierz Karabas*, „Kamera” 1961, nr 3
- Osiecka Agnieszka, *Wiosna polskiego filmu*, „Sztandar Młodych” 1957, nr 76
- Poezja czyli publicystyka*, „Film” 1958, nr 18, s. 10
- Preizner Joanna, *PRL w obiektywie studentów łódzkiej Filmówki w latach 1949–1960*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2007
- Sowińska Iwona, *Filmowe echa muzyki października*, w: *Październik 1956 w literaturze i filmie*, red. Mariusz Zawodniak, Piotr Zwierzchowski, Wydawnictwo UKW, Bydgoszcz 2010, s. 233–249

Wertenstein Wanda, *Czy naprawdę czarne okulary?*, „Teatr i Film” 1957, nr 1
Zajiček Edward, *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896–2005*, SFP – SF Montevideo,
Warszawa 2009

THE TIME OF CHANGE 1956–1960

Summary

In the second half of the 1950s Polish documentary films underwent a radical transformation, which was caused by the political events of October 1956 that came as a shock to the entire Polish society and rocked social life in Poland, including Polish culture. These developments marked the end of Stalinism in Poland and therefore also of the most oppressive form of totalitarianism. The normative style of socialist realism, which prevailed during the previous years and had to be applied in film and all of the other areas of artistic creativity, also went away along with the oppressive system. This opened up opportunities for documentary filmmakers to truly portray reality and individually look for new topics and presentation methods, especially since censorship became less strict.

It was mainly the new generation of young film directors, in particular the first graduates of the Film School in Łódź, which was opened in 1949, that jumped at this chance. They created the “black series” which was one of the most important and most well-known phenomena in the history of Polish documentary cinema. The term “black series” refers to a collection of more than a dozen films that were made in the years 1956–1958 and presented a panorama of social problems facing Poland at that time (poverty, the lack of prospects for young people, aggression, alcoholism, prostitution, and bureaucracy), which had not been discussed at all in documentary cinema several years ago. Films created by Jerzy Hoffman and Edward Skórzewski, Kazimierz Karabasz and Władysław Ślesicki as well as Jerzy Ziarnik, Włodzimierz Borowik and many others had an “unmasking” character, although today we can say that they were only partially successful because they left out all of the large areas of reality that were strictly taboo. Also, new formal solutions were used even though the technical conditions of film production had not changed much.

The “black series”, which was internally diverse, left such a strong imprint on the documentary genre of that time that most films drew on its experience and perspectives on reality, even if these films were not directly part of “black series” collection. However, also completely different documentaries were made at that time. The most important among them were Tadeusz Makarczyński’s documentaries, especially *Życie jest piękne* [*Life is Beautiful*] (1957), which was a creative film and masterpiece with an anti-war message.

In the next decade the young directors of the “black series” became the most significant documentary cinema personalities in Poland, but this was also because they had started making different films, which were more mature in terms of form. Therefore, the period from 1956 to 1960 was a time of change for Polish documentary cinema, i.e. when filmmakers dissociated themselves from the propaganda and artificiality of socialist realism and when great artistic personalities could spread their wings. This period culminated in Karabasz’s brilliant film titled *Muzykanci* [*Musicians*] (1960) which has been one of the greatest achievements in Polish documentary cinema.

OBSERWACJE ŻYCIA I PEREGRYNACJE HISTORII

WPROWADZENIE

Dekada lat sześćdziesiątych obfitowała w rodzimej kinematografii w bardzo wiele rozmaitych zdarzeń, naznaczonych przez najważniejsze nurty, trendy i tendencje oraz niezwykle osobowości twórcze. W przeważającej większości nie były to jednak zjawiska o wyrazistych cezurach czasowych i spójnych programach poetyckich. Wyrastający z aury popaździernikowego optymizmu nurt „czarnej serii” odchodził w przeszłość, jego miejsce w krótkim czasie zajęły nowe propozycje rodzimego kina faktów, jak się później okazało – zdecydowanie bardziej nowatorskie i o wiele bardziej dojrzałe, a o ich wartości zaświadczały dodatkowo liczne nagrody zdobywane na międzynarodowych festiwalach filmowych. Na forum publicznym coraz częściej mówiło się o „polskiej szkole dokumentu”¹, poszukując analogii do osiągnięć rodzimych fabularzystów. Określenie to nie odnajdywało jednak potwierdzenia w rzeczywistości. Wprawdzie pojawiło się w tym czasie wielu nowych, niezwykle utalentowanych twórców, np. Marian Marzyński czy Andrzej Trzos, swoją pracę kontynuowali: Władysław Ślesicki, Kazimierz Karabasz, Bohdan Kosiński, Jarosław i Andrzej Brzozowscy, Danuta Halladin czy Tadeusz Jaworski, za mentora „szkoły” uznano Jerzego Bossaka, ale powstające w kolejnych latach dzieła wskazywały jednoznacznie, że środowisko polskich dokumentalistów jest nazbyt silnie zatowiszowane, by móc funkcjonować w ramach jednej formacji artystycznej. Gwarantem sukcesu uczyniono więc poszczególne osobowości twórcze oraz ich dzieła, realizowane w poetyce wypracowanych indywidualnie stylów i metod opisu rzeczywistości. I tak, po zaledwie kilku latach na forum dyskusyjnym istniało już pojęcie „szkoły Karabasza”², nobilitującej tematykę społeczną oraz autentyczność wypowiedzi artystycznej, a z czasem formułę tę wzbogacono o rozważania na temat bohatera indywidualnego. Po

¹ Aleksander Jackiewicz, *Szkola polska filmu dokumentalnego*, „Film” 1961, nr 6.

² Zob. Jadwiga Głowa, *Karabasza szkoła*, w: *Encyklopedia kina*, red. Tadeusz Lubelski, Kraków 2003.

chwilowym kryzysie formalno-tematycznym, odnotowanym w połowie dekad³, na przełomie dziesięcioleci nastąpiło kolejne ożywienie. Do głosu doszli bowiem przedstawiciele tzw. nowej zmiany, czyli nieformalnej grupy pokoleniowej programowo odcinającej się od dyrektyw klasycznego dokumentu, wyrażającego się przez obiektywizm i „równowagę spojrzenia”. Jej trzon stanowili późniejsi animatorzy rodzimej dokumentalistyki filmowej: Marek Piwowski, Krzysztof Kieślowski, Grzegorz Królikiewicz, Krzysztof Gradowski, Wojciech Wiszniewski, Tomasz Zygadło, Krzysztof Wojciechowski i inni⁴.

Bogactwu poruszanej problematyki towarzyszyło uznanie na arenie międzynarodowej. Czołowe miejsce wśród podejmowanych wówczas tematów należy przyznać zagadnieniom społecznym. W ramach tej tematyki powstawało bardzo wiele filmów o charakterze socjologicznej sondy, oddającej na ekranie realia ówczesnej Polski, zarówno w sferze mikro, w obrazach przedstawiających osobliwości małych środowisk, a z czasem także bohaterów indywidualnych, jak i w sferze makro – w publicystycznych relacjach z wielkich placów budowy i w epickich syntezach historiozoficznych, uwzględniających gospodarczy, społeczny i kulturowy rozwój kraju. W propozycjach dokumentalistów jak w zwierciadle odbijały się niemal wszystkie najważniejsze zjawiska, składające się na współczesną rzeczywistość polskich wsi, miast i miasteczek, w których tradycja – rozumiana jako ostoja podstawowych wartości etycznych i rezerwuariat obyczajowych rytuałów – zderzała się z postępującym błyskawicznie procesem industrializacji i przejawami dehumanizacji człowieka. Pokłosiem tych obserwacji były liczne reportaże interwencyjne, agitujące w sprawach dotyczących rozmaitych aberracji społecznych, ciężkiego losu polskich kobiet oraz osób niepełnosprawnych⁵.

Drugi obszerny krąg tematyczny stanowiły te obrazy, których celem był rekonesans przeszłości, czyli dążenie do stworzenia filmowego repetytorium z historii najnowszej, głównie z okresu drugiej wojny światowej. W ujmowaniu tej problematyki korzystano zarówno z tradycji kina propagandowego (film montażowy), jak i nowatorskich rozwiązań narracyjnych i genologicznych. Służyły one głównie ukazaniu narodowych martyrologii wojennych oraz zbrodniczej działalności nazistów. Ambicją autorów było ponadto udo-

³ Na fakt ten wskazuje Bogumił Drozdowski, *Koniec mitu. Cinéma vérité w odwrocie*, „Ekran” 1965, nr 28.

⁴ Szerzej: Andrzej Michalak, *Przełom w polskim dokumencie – program artystyczny „szkoły krakowskiej” w kontekście przemian kulturowych i politycznych lat 1968–1971*, w: *Kino polskie: reinterpretacje. Historia – ideologia – polityka*, red. Konrad Klejsa i Ewelina Nurczyńska-Fidelska, Kraków 2008.

⁵ Zagadnienia te opisują szczegółowo: Jadwiga Bocheńska, *Gdzie szukać współczesnej Polski... Uwagi o dokumencie*, „Ekran” 1962, nr 33; Błażej Brzostek, *Za progiem. Codziennosc w przestrzeni publicznej Warszawy 1955–1970*, Warszawa 2007; Bogumił Drozdowski, Zbigniew Klaczyński, *Polska w filmie dokumentalnym 1960–1973. Przewodnik – informator*, Warszawa 1975; Jerzy Ziarnik, *Bez publicystyki nie ma dokumentu*, „Ekran” 1965, nr 12; Alicja Iskierko, *Współczesność na ekranie*, „Ekran” 1967, nr 25.



Laureaci IX Ogólnopolskiego Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie

kumentowanie udziału polskich żołnierzy w walkach zbrojnych w kraju i za granicą oraz zrekonstruowanie w materii filmowej najistotniejszych zjawisk i wydarzeń opisujących rzeczywistość okupacyjną lat 1939–1945⁶.

Różnorodność tematyczna i ewolucje gatunkowe, obecne w rodzimej dokumentalistyce filmowej lat sześćdziesiątych, pozwalają rozpatrywać ją w kategoriach jeśli nie sukcesu, to na pewno stopniowego i systematycznego rozwoju. Jej dokonania, a także zwiększoną recepcję, wspierały i inne pozytywne zjawiska, np. powstanie kin studyjnych oferujących osobne dokumentalne programy repertuarowe, możliwość emisji „krótkich metraży” jako „dodatków” do pełnometrażowych seansów fabularnych, ekspansja telewizji, skutkująca poszerzeniem kanałów dystrybucyjnych, oraz powołanie do życia – w roku 1961 ogólnopolskiego, a później również międzynarodowego – festiwalu filmów krótkometrażowych w Krakowie, który w niedługim czasie stał się areną twórczych konfrontacji oraz źródłem nowych tendencji i kierunków poszukiwań polskiej kinematografii.

⁶ Znaczenie tematu historii najnowszej w rodzimym dokumencie filmowym lat sześćdziesiątych doceniali ówcześni realizatorzy: Henryk Jantos i Roman Wionczek. *Poszukiwacze prawdy o przeszłości i dniu dzisiejszym*. Z Henrykiem Jantosem rozmawiała Alicja Iskierko, „Ekran” 1968, nr 17; *Historia – publicystyka – reportaż*. Z Romanem Wionczkiem rozmawiał Stanisław Ozimek, „Kino” 1969, nr 11.

KINO I „SZKOŁA KARABASZA”⁷

Nazwisko Kazimierza Karabasza znaczy dla rodzimej kinematografii bardzo wiele. Jako jeden z najwybitniejszych polskich dokumentalistów filmowych, swego czasu zagorzały reformator metod dokumentalnego opisu rzeczywistości, do dziś uchodzi za niekwestionowany autorytet w środowisku branżowym, jest także cenionym pedagogiem i współtwórcą największych sukcesów polskiego kina faktów. Jego niebanalne postulatory teoretyczne odnajdywały zawsze odbicie w praktyce twórczej i z jednej strony stanowiły nowatorską propozycję realizacyjną, z drugiej – wyznaczały nowe drogi rozwoju sztuki filmowej.

W latach sześćdziesiątych w światowym dokumencie coraz większą popularność zdobywały rozwiązania formalne spod znaku *direct cinéma* oraz *cinéma-vérité*, kojarzone z tak wybitnymi nazwiskami, jak Richard Leacock, Jean Rouch czy Edgar Morin. W przeciwieństwie jednak do ich dokonań, wynikających w dużej mierze z rozwoju techniki filmowej, działalność Karabasza i ewolucja jego programu artystycznego były konsekwencją głębokich analiz i przemyśleń oraz następstwem przyjętej już na samym początku określonej postawy twórczej, wychodzącej naprzeciw wyzwaniom i wiecznie poszukującej optymalnych rozwiązań. Znamienne w tym względzie są wypowiedzi reżysera relacjonujące wrażenia po projekcji filmu Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórzewskiego pt. *Uwaga, chuligani!*:

Trudno dziś uwierzyć, ale ten film był autentycznym „odkryciem” – i to nie tylko w zakresie treści, ale i formy, sposobu patrzenia, stylu, temperatury... To było na Chełmskiej zupełnie *novum*. Wyszliśmy z Władkiem [Ślesickim – przyp. W.O.] z projekcji tego filmu i jedno wiedzieliśmy na pewno: może to nie jest to, o czym marzymy, może to można zrobić inaczej, lepiej, wreszcie to może nie jest wzorzec i inspiracja uniwersalna. Ale cóż to wszystko znaczyło wobec tej jednej, podstawowej prawdy – że można inaczej. To był dla nas pierwszy namacalny dowód. I ta świadomość była dla nas czymś bardzo ważnym, ponieważ siała niepokój – i potwierdzała nasze pragnienia szukania czegoś więcej niż to, co jest wokół⁸.

To nieustanne dążenie do doskonałości odzwierciedlają poszczególne tytuły z filmografii Karabasza, które zgodnie z chronologią wyznaczają linię

⁷ Podstawę poniższych rozważań stanowi monografia Mikołaja Jazdona zatytułowana *Kino dokumentalne Kazimierza Karabasza* (Poznań 2009). Interesującym uzupełnieniem tej tematyki jest monograficzne opracowanie twórczości filmowej Karabasza w formie dodatku do wydanej przez Polskie Wydawnictwo Audiowizualne płyty DVD – Mikołaj Jazdon, *Kazimierz Karabasz – mistrz Polskiej Szkoły Dokumentu*, red. Tadeusz Sobolewski, Warszawa 2006.

⁸ Kazimierz Karabasz, *Rok przełomu – rok startu*, „Kamera” 1970, nr 1.

rozwoju jego autorskiej metody. Klucze do ich odczytania można również odnaleźć w jego osobistej retrospektywie zawartej w książce *Odczytać czas*, w której ujawnia on własne widzenie swojego dorobku, dzieląc go na pięć charakterystycznych faz⁹.

Pierwsza z nich obejmuje obrazy naznaczone wyraźnym piętnem „czarnej serii”: *Gdzie diabeł mówi dobranoc* (1956) i *Ludzie z pustego obszaru* (1957). Filmy te, zrealizowane wspólnie z Władysławem Ślesickim, umożliwiały ich autorom twórczą inicjację w zawód reżysera dokumentalisty, w wyraźny sposób zrywały również z poetyką kina socrealistycznego, opartego na inscenizacji i obarczonego powinnościami ideologicznymi. W miejsce nachalnej dydaktyki Karabasza i Ślesicki zaproponowali tematy do tej pory nieobecne, mówiące o mniejszych lub większych patologiach życia społecznego, poszukując jednocześnie nowych i właściwych dla nich form wyrazu. Programowo odrzucili inscenizację na rzecz zdjęć podpatrywanych, wzbogacili ścieżkę dźwiękową i zintensyfikowali znaczenie montażu jako ważnego etapu w procesie konstruowania dzieła.

Następna faza przyniosła pierwsze spektakularne sukcesy. Dokumentalista włączył do niej: *Muzykantów* (1960), *Ludzi w drodze* (1960) oraz *Węzeł* (1961). Po doświadczeniach „czarnej serii” Karabasza uzmysłowił sobie potrzebę rewaloryzacji poruszanej dotychczas tematyki i stosowanych środków wyrazu. Najbardziej dokuczliwa okazała się kwestia interwencyjności prezentowanych scen, które – jak wynikało ze wstępnych założeń – miały ingerować w rzeczywistość, czyli *nolens volens* naprawiać otaczający świat. Zamierzeniem reżysera natomiast była redukcja wszelkich autorskich ingerencji, by skupić uwagę widza na wartościach i problemach godnych pokazania nie tyle ze względu na ich wyjątkowość, ile powszechność, lecz ujętą w sposób pełny i jak najbardziej obiektywny¹⁰.

Postulaty te znalazły swoje spełnienie w jednym z najwybitniejszych dokumentów Karabasza – *Muzykantach*¹¹. Ten skromny, zaledwie 9-minutowy film, opowiadający o próbie amatorskiego zespołu muzycznego Dęciaki, dokonał wielkiego przełomu w myśleniu o potencjalnych możliwościach filmu dokumentalnego w zakresie obserwacji psychologicznej. Autor *Węzła* wraz ze swoim najbliższym współpracownikiem – operatorem Stanisławem Niedbalskim, odrzucił cały szereg norm i zasad obowiązujących wówczas w rodzimym dokumencie. Posłużył się prawie wyłącznie metodą obserwacji,

⁹ Podobnego podziału dokonał Tadeusz Lubelski, *Cierpliwe oko Kazimierza Karabasza*, „Gazeta Wyborcza Kraków” 2006, 27–28 maja.

¹⁰ Andrzej Ochalski dokonuje innego podziału twórczości filmowej Kazimierza Karabasza: na obrazy ukazujące ludzi przy pracy oraz obrazy przedstawiające ich w chwili wypoczynku. Zob. Andrzej Ochalski, *Tendencje polskiego filmu dokumentalnego 1959–1964*, „Kwartalnik Filmowy” 1965, nr 2.

¹¹ Film w kontekście twórczych inspiracji i procesu produkcji analizuje Irena Kamieńska, *Etapy powstawania konstrukcji filmu dokumentalnego*, „Kultura Filmowa” 1969, nr 7.



Na planie *Muzykantów*

unikając ingerowania w przebieg zdarzeń rozgrywających się przed kamerą, odszedł od ślepej wierności wobec drobiazgowo przygotowanego scenopisu, dając sobie i swoim współpracownikom pole

do spontanicznych reakcji podczas realizacji zdjęć, boczne oświetlenie zastąpił górnym, dzięki czemu poszerzył zasięg penetracji przestrzennej, podjął także pierwsze udane próby synchronicznego zapisu dźwięku i obrazu. Kamera rejestrowała zatem głównie ludzkie nastroje i zachowania, na które składały się drobne ruchy, gesty i słowa zastępujące tradycyjny komentarz zza kadru. Okazało się, że w portretowaniu ludzi inscenizację i rekonstrukcję zdarzeń można z powodzeniem zastąpić cierpliwą obserwacją i dzięki niej uzyskać nieprawdopodobne wrażenie autentyzmu; okazało się również, że zarejestrowany materiał, poddany montażowej obróbce obrazu i dźwięku, może w finalnej postaci uzyskać precyzyjnie skonstruowaną strukturę o wysokich walorach artystycznych.

Kolejnymi filmami Karabasz potwierdzał przyjętą wcześniej strategię działania, polegającą na udoskonalaniu powziętej metody i poszukiwaniu dla niej nowych i adekwatnych do tematu rozwiązań formalnych. Jeszcze w tym samym roku zrealizował *Ludzi w drodze* – krótkometrażowy dokument o zakulisowym życiu cyrkowców. Jego zainteresowanie wzbudziły nie same występy przed publicznością, ale żmudne do nich przygotowania oraz nieliczne chwile odpoczynku, przeznaczone głównie na sen, i codzienne, prozaiczne czynności, jak pranie czy jedzenie. W przeciwieństwie do *Muzykantów* nie chodziło tym razem o obserwację grupy ludzi zgromadzonych w jednym pomieszczeniu, autorowi bardziej zależało na uchwyceniu zachowań i nastrojów pojedynczych osób – członków trupy cyrkowej i czekających na ich występ widzów. Zamierzenie to wymagało jednak dostosowania metody do nowych warunków, tak aby nie przeszkadzać bohaterom w ich codziennych czynnościach i swoją obecnością nie wywoływać w nich konsternacji i zakłopotania. Rozwiązaniem okazało się zastosowanie obiektywów o długiej ogniskowej, które pozwalały przyglądać się ludziom z oddali. Jedyną barierą do pokonania pozostała nieprzewidywalność zdarzeń na planie zdjęciowym. Stosując metodę obserwacji psychologicznej w otwartej i nierozpoznanej przestrzeni, z jednostkowymi bohaterami, filmowcy nie mogli w pełni kontrolować procesu realizacji i w stu procentach przewidzieć reakcji obiektów przed kamerą. Film zatem powstawał głównie w montażowni, gdzie dopiero po zakończeniu zdjęć można było na



Muzykanci (1960) Kazimierza Karaszyńskiego

spokojnie ocenić pracę reżysera i operatora i gdzie założone wcześniej cele przybierały swój ostateczny, ekranowy kształt.

Eksperyment i tym razem powiódł się w pełni. Do następnego projektu duet Karaszyński–Niedbalski mógł zatem podejść z jeszcze większą odwagą. Kolejnym wyzwaniem okazała się kolejowa stacja rozrządowa w Tarnowskich Górach – tytułowy węzeł. Krótki film o pracy dyspozytorów kolejowych stanowił ponownie rozwinięcie tej samej metody, z tą różnicą, że specyfika poruszanego tematu (słowo mówione) wymuszała na twórcach uszlachetnienie strony dźwiękowej filmu. Podobnie jak w *Muzykantach*, kamera znów miała skupić się na podpatrywaniu ludzi pracujących w jednym pomieszczeniu. Tym razem jednak zapis obrazu i dźwięku odbywał się synchronicznie, aby uwypuklić i dowartościować dialogi, czyli to, co było istotą filmowanych zdarzeń. Różnice dotyczyły również ogywania przestrzeni. Pole obserwacji, ograniczone wcześniej do jednej sali, w *Węźle* poszerzono o zdjęcia plenerowe, spoza dyspozytorni, za to ściśle powiązane z komendami wydawanymi przez kolejarzy. Dzięki tym pomysłom w znaczący sposób wzmocniono efekty dramaturgiczne, a nudna z pozoru praca dyspozytorów nabrała na ekranie wyrazu i emocji.



Pierwszy krok (1962) Kazimierza Karasza

Omówione powyżej trzy filmy: *Muzykanci*, *Ludzie w drodze* i *Węzeł*, posłużyły autorom do wypracowania podstaw metody dokumentalnej Karasza¹². Jej istotę stanowiła rezygnacja z komentarza i inscenizowania, korzystanie wyłącznie z niearanżowanych zdjęć dokumentalnych, zebranych za pomocą cierpliwej, długotrwałej obserwacji ludzi i ich zachowań. Istotnym elementem przyjętej przez reżysera strategii było ograniczenie pola obserwacji do grupy osób zaangażowanych we wspólne działanie prowadzone w jednym miejscu. Od wyboru tych osób i charakteru podejmowanych przez nich działań zależało, czy stopień ich zaangażowania będzie na tyle duży, aby wyzwolić nieskrępowane reakcje i zachowania pomimo obecności ekipy filmowej i towarzyszącej im aparatury. W kolejnych filmach Karasz testował niejako skuteczność tej metody, próbując ją stosować przy nowych tematach. Niezmienne pozostało jedno: filmy nadal opowiadały o grupach ludzi powiązanych wspólnym działaniem, najczęściej pasją. Nigdy jednak reżyser nie powielał sytuacji czy schematu opowiadania, za każdym razem poszerzał swoje artystyczne poszukiwania i uwagę przenosił na nowe obszary¹³.

¹² Metodę twórczą Kazimierza Karasza w tamtym czasie trafnie ujęli: Jadwiga Bocheńska, *Podobają mi się te głowy. O twórczości Kazimierza Karasza*, „Ekran” 1962, nr 36, oraz Jerzy Giżycki, *Cinéma vérité Karasza*, „Ekran” 1963, nr 32 i Janusz Skwara, *Świat Kazimierza Karasza*, „Film” 1962, nr 38.

¹³ Szerzej: Mikołaj Jazdon, *Kino dokumentalne...*, s. 144.

Przykładem takiej postawy są jego cztery kolejne filmy, uznane przez krytyków za nieco słabsze w dorobku reżysera, niekiedy nawet wtórne i naśladowcze. *Pierwszy krok* (1962) opowiadał o trzech sytuacjach progowych, w których główną rolę odgrywają dzieci stawiające tytułowy „pierwszy krok” w zajęciach rozwijających ich pasje muzyczne. W tym przypadku autor skupił się na obserwacjach dźwiękowych, rejestrując uwagi i polecenia nauczycieli. Zburzył jednak w pewnym sensie przyzwyczajenia odbiorcy, filmując nie mówiących nauczycieli, lecz reakcje słuchających ich małoletnich bohaterów. W *Jubileuszu* (1962), stanowiącym relację ze zjazdu absolwentów Kolegium Nauczycielskiego w Łęczycy, ponownie przyglądał się grupie ludzi, ale wydarzenie, w którym brali udział, miało zdecydowany charakter. Kolejnym filmem – *W klubie*, zrealizowanym rok później – Karabas rozwinął w pewnym sensie pomysły z poprzednich utworów. Prowadził obserwacje bezdialogowe, dokonywał zapisów rzeczywistości równocześnie kamerą i mikrofonem i ograł przestrzennie stosunek jednostki do grupy ludzi. Etap twórczych poszukiwań kończą *Ptaki* (1963), skromny dokument o śląskich hodowcach gołębi, w którym obserwacje „niemą” kamerą i na tzw. długich ogniskowych przypominały *Ludzi w drodze*; pewnym *novum* okazały się jednak sceny subiektywizujące punkt widzenia wzbijających się w powietrze gołębi.

W roku 1965 Karabas realizuje autorefleksyjny dokument *Na progu*¹⁴ – o wchodzących w dorosłe życie maturzystkach. Tym samym otwiera nowy etap w swojej twórczości filmowej. Mikołaj Jazdon – monografista twórczości Kazimierza Karabasa – określa ten film jako przełomowy z kilku względów. Seria utworów złożona z *Muzykantów*, *Ludzi w drodze*, *Węzła*, *Jubileusza*, *W klubie* i *Ptaków* odsłoniła paletę możliwości, jakie przed filmem dokumentalnym otwiera metoda cierplivej obserwacji grupy ludzi skupionych na wspólnym działaniu¹⁵. Dla reżysera nieustannie szukającego nowych dróg i rozwiązań jego metoda osiągnęła swoje artystyczne spełnienie. Nie wyczerpała się, ale ukazała też swoje ograniczenia. Autotematyczny *Na progu* miał się właśnie stać wyrazem nieufności wobec stosowanej do tej pory metody oraz wskazać jej rozmaite ograniczenia. Chcąc tego dowieść, krok po kroku, na materiale empirycznym, reżyser w kolejnych scenach przedstawił cały wachlarz rozwiązań stosowanych przez siebie w poprzednich filmach dokumentalnych, opatrując je przy tym krytycznym komentarzem¹⁶. Jego uwagi i przemyślenia dotyczyły sposobów gromadzenia materiału do filmu dokumentalnego, metod

¹⁴ Szerzej: Mikołaj Jazdon, *Autorefleksje dokumentalisty w „Na progu” Kazimierza Karabasa*, „Images” nr 11–12, 2008.

¹⁵ Na tym etapie realizacji reżyser zaczął też twórczo wykorzystywać fotografię. Zob. Mikołaj Jazdon, *Fotografie w filmach Kazimierza Karabasa*, w: *Kadrowanie rzeczywistości. Szkice z socjologii wizualnej*, red. Jerzy Kaczmarek, Poznań 2004.

¹⁶ Mikołaj Jazdon, *Kino dokumentalne...*, s. 146–147.

rejestracji rzeczywistości oraz dróg dotarcia do głębszych prawd na temat bohaterów, np. dzięki wykorzystaniu przeprowadzonych z nimi wywiadów lub napisanych przez nich listów. Refleksja, choć gorzka, była niezwykle jednoznaczna. Metoda „psychologicznej obserwacji” pozwalała uchwycić i przedstawić na ekranie tylko pewien zewnętrzny wymiar egzystencji, oparty na emocjach i behawioralnych oznakach egzystencji człowieka, wyrażonych w ruchach, gestach i słowach. Jej skuteczność znalazła wprawdzie potwierdzenie w wielu filmach Karabasza, a nawet w dziełach jego naśladowców, ale gwarancją sukcesu – zdaniem reżysera – mogło być jedynie połączenie kilku metod w splocie adekwatnym do tematu i zawartej w obrazach problematyki.

W następnych dwóch latach przyszedł zatem czas na poważne zmiany. Zaowocowały one kolejnym – po *Muzykantach* – przełomem w dorobku dokumentalisty, który on sam zaliczył do trzeciej fazy swojej twórczości¹⁷. Karabasz postawił sobie za cel wypracowanie takich narzędzi i sposobów realizacji dostępnych kinu faktów, które pozwolą maksymalnie zbliżyć się do bohatera i wyodrębnić go z szeregu anonimowych postaci. W jego zamierzeniach było stworzenie dokumentalnego portretu jednostki. Na przekór powszechnym opiniom w branży, że przedstawienie psychologicznego portretu jednostkowego bohatera jest możliwe tylko w filmie fabularnym, i wbrew sugestiom ówczesnego kierownika artystycznego WFD Jerzego Bossaka, Karabasz zrealizował pełnometrażowy dokument pt. *Rok Franka W.* (1967), opowiadający o młodym chłopaku z prowincji, który przenosi się do dużego ośrodka przemysłowego w celu podjęcia pracy. Film miał obrazować proces adaptowania się bohatera do nowych warunków z równoczesną intencją, by uchwycić na ekranie sumę jego życiowych doświadczeń, nie wyłączając sfery prywatności. Punktem wyjścia do pracy nad filmem był drobiazgowo przygotowany scenariusz, zawierający wszystkie węzłowe wydarzenia, w których ewentualny przyszły bohater – na zasadzie typowości i prawdopodobieństwa losów junaka OHP – miałby wziąć udział. Realizacja filmu była zatem skrupulatnie zaplanowana, z oczywistym marginesem zdarzeń niespodziewanych i z podstawowym zastrzeżeniem autorów, że w poszczególnych scenach od bohatera nie będzie się wymagało umiejętności aktorskich, lecz naturalności i nieskrępowania przed kamerą, co wynikało z przyjętej *a priori* zasady autentyczności i suwerenności zapisu dokumentalnego.

Ekranowy portret Franka Wróbla składa się z czterech części odpowiadających czterem porom roku, a każda z nich odkrywa jakiś fragment egzy-

¹⁷ Faza trzecia w dorobku Kazimierza Karabasza to „filmowe portrety”, do których obok *Roku Franka W.* zaliczyć możemy: *Sobotę Grażyny A. i Jerzego T.* (1969), *Krystynę M.* (1973) oraz *Przenikanie* (1978). Czwartą fazę stanowią tzw. filmy panoramiczne, będące syntezami życia pewnych zbiorowości, np. *Próba materii* (1981). Do osobnego nurtu swojej twórczości Karabasz zaliczył filmy z fotografii, skomponowane wyłącznie ze statycznych zdjęć: *Punkt widzenia* (1974), *Lato w Żabnie* (1977).



stencji bohatera. W części jesiennej dowiadujemy się o kłopotach z aklimatyzacją i o trudnościach w nawiązywaniu nowych kontaktów z rówieśnikami, wraz z przyjściem zimy pojawiają się pierwsze przyjaźnie i wzrost zainteresowania tematami spoza pracy, wiosną dochodzi do przełomu – Franek czuje się coraz pewniej, zmienia pracę na lżejszą, pożytecznie wykorzystuje czas wolny i spotyka się z dziewczynami, w końcu filmu, w części letniej, robi już wrażenie w pełni zaaklimatyzowanego – kupuje nowy garnitur, zdaje egzamin na prawo jazdy i wraz z innymi junakami składa przysięgę wojskową. Obrazom tym niezmiennie towarzyszy słowny komentarz, którym jest czytany zza kadru dziennik bohatera. Pomysł ten miał na celu oddanie jego myśli, odczuć i refleksji oraz wzbogacenie jego charakterystyki poprzez język i styl wypowiedzi, jakim się posługiwał. Oto krótka próba z sekwencji „letniej”:

To jest dla mnie ciężki tydzień. Znajduję się teraz przed egzaminem na kierowcę. Z praktyką to mi szło jeszcze, ale z teorią to zupełnie gorzej, nie chce mi do głowy wchodzić. U nas w Gościcach to każdego nauczyciela się znało, a tutaj wszyscy obcy, każdy jest obojętny i tylko wymaga. Tutaj mi się dużo płacze, a najgorzej jak pytania nie rozumiem. Nie czuję się spokojny przed tym egzaminem o jego wynik. Jakbym nie zdał, to w ogóle boję się pomyśleć.

Po premierze *Rok Franka W.* okrzyknięto odkryciem roku¹⁸. Mimo że reżyser posłużył się w nim praktycznie tymi samymi metodami co w poprzednich swoich filmach, jego dokument przedstawiał nową jakość. Przede wszystkim przełamywał obawy i uprzedzenia dotyczące realizacji filmu dokumentalnego portretującego życie jednostki, udowodnił tym samym, że właściwe podejście do materii filmowej i umiejętne prace na planie zdjęciowym mogą przynieść niespodziewane efekty w postaci autentycznego i przekonującego zapisu ludzkich uczuć i przekonań.

Z doświadczeń tych zrodził się pomysł kolejnego filmu. Jego tematem miało być „sobotnie popołudnie młodych robotników w dużym mieście”, a punktem

¹⁸ Obok głosów aprobaty i entuzjazmu pojawiły się jednocześnie uwagi krytyczne oraz wnikliwe analizy filmu. Zob. Alicja Iskierko, „Rok Franka W.” *przełamana bariera*, „Ekran” 1968, nr 4; Wiesław Iwanicki, *Franek W. i inni*, „Kultura” 1968, nr 28; Aleksander Jackiewicz, *Życiorys Wróbla*, „Film” 1968, nr 8; Barbara Mruklik, „Rok Franka W.” i *jego bohaterowie*, „Kino” 1968, nr 6.



Rok Franka W. (1967) Kazimierza Karabasza

docelowym – ponownie indywidualny portret bohaterów. Tym razem jednak chodziło o portret „statyczny”, stanowiący próbę opisu istniejącego „stanu rzeczy”. Ekranowy fragment życiorysu Franciszka Wróbla odzwierciedlał pewien proces zmian, które dokonywały się w jego pracy, nauce i szkoleniu wojskowym w OHP, dla bohaterów *Soboty Grażyny A. i Jerzego T.* (1969) najistotniejsza była natomiast kwestia sposobów spędzania wolnego czasu w sobotnie popołudnia. O ile w wypadku filmu o Franku Wróblu dramaturgia oparta była na serii zdarzeń niosących kolejne, większe lub mniejsze, przełomy i postępy w życiu bohatera, o tyle informacje na temat Grażyny i Jerzego były gromadzone poprzez sytuacje zastane, np. w określonym zachowaniu, w rozmowie czy monologu wewnętrznym. Charakterystyka postaci odbywała się stopniowo i naprzemiennie. Sobotnie zdarzenia z udziałem dziewczyny przeplatano relacją z życia chłopaka, jej zajęcia w kółku teatralnym, wyjścia do biblioteki czy na tańce ustępowały cyklicznie miejsca na ekranie formom aktywności Jerzego, wśród których znajdowały się: gimnastyka, kino i fotografia. Reżyser dał również widzom możliwość obcowania z autentycznymi głosami bohaterów, którzy odpowiednio intonując i modelując dźwiękowo swoje monologi zza kadru, w zależności od wypowiedzianych treści i towarzyszących im emocji, zdradzali dodatkowe informacje na swój temat, a ich ekranowy wizerunek zyskiwał na autentyczności¹⁹.

Po niewątpliwym sukcesie *Muzykantów* (1960) i twórczej kontynuacji zawartych w nich założeń artystycznych w *Ludziach w drodze* (1960) i *Węźle* (1961)

¹⁹ Zob. także: Alicja Iskierko, „Sobota Grażyny A. i Jerzego T.”, „Kamera” 1970, nr 4.

środowisko polskich dokumentalistów i krytyków filmowych coraz częściej i śmieiej zaczęło dostrzegać symptomy nowego zjawiska, które w pierwszej fazie określono mianem „nowej metody”, by z czasem przekształcić je w coś zdecydowanie szerszego i przełomowego, mianowicie „szkołę”, a od nazwiska jej mentora – „szkołę Karabasza”. Jej status uformowały dwa fakty: pierwszy to dostrzeżenie i uznanie nowej metody twórczej opartej na dążeniu do autentyzmu i zastosowaniu „psychologicznej obserwacji” dla określonego typu bohaterów, drugi dotyczył powszechności jej użycia, czyli przyjęcia przez twórców obowiązującego w praktyce realizatorskiej modelu postępowania. Po premierze *Roku Franka W.* o szkole Karabasza mówiono już nie tylko w kontekście portretów zbiorowych, w jej zakres włączono z powodzeniem również bohatera indywidualnego.

Dla grupy dokumentalistów kroczących tą drogą rozwój uprawianej przez nich sztuki miała gwarantować cierpliwa i wnikliwa obserwacja jednostki lub określonej zbiorowości ludzkiej, powiązanej bądź wspólną profesją, bądź podobnymi zainteresowaniami. Głównym celem stało się penetrowanie tych aspektów rzeczywistości, które na pierwszy rzut oka wydawały się nieatrakcyjne i mało istotne, a które w rozumieniu Karabasza i jego zwolenników były źródłem i nośnikiem wielu niedostrzeganych wcześniej znaczeń. Obiektem zainteresowania kamery stali się więc zwyczajni ludzie, skoncentrowani na swojej pracy lub oddający się z zapałem własnym pasjom. Niezwykajnie jednak prezentował się na ekranie sposób, w jaki ich przedstawiano. Dzięki skróceniu dystansu między kamerą a filmowanym obiektem rejestrowano żywe i spontaniczne reakcje bohaterów oraz mniej lub bardziej typowe relacje między nimi, wprowadzając nierzadko nastrój bezpośredniości i intymności. Zakres owych behawioralnych obserwacji był bardzo szeroki, a wynikające z nich prawdy psychologiczne pozwalały na niezwykle bogatą i wnikliwą analizę danej społeczności i jej członków. Przy czym należy mieć świadomość, że jej źródłem były nie tyle spektakularne zdarzenia i cudowni bohaterowie, ile ich wie-

Kazimierz Karabasz
w towarzystwie operatora
Stanisława Niedbalskiego
podczas realizacji zdjęć



le mówiące gesty i grymasy twarzy, lakoniczne wypowiedzi i komentarze oraz uchwycone na gorąco emocje i przeżycia. Coraz konsekwentniej stosowano także stuprocentowy zapis dźwięku, rejestrowany równocześnie z obrazem i na równi z nim określający środowisko, postacie i sytuacje. Można powiedzieć, że temat, na pozór nieciekawym, dzięki zastosowanej metodzie zyskiwał pewną szlachetność, a przekaz – znamiona obiektywności.

Z dorobku Kazimierza Karasza korzystało w latach sześćdziesiątych wielu twórców²⁰. U niektórych z nich związek z jego twórczością kończył się na etapie inspiracji, u innych można mówić o transponowaniu wypracowanych przez niego metod realizacji, u jeszcze innych – o zwyczajnym naśladownictwie. Stylistykę tamtych filmów, niestety, nierzadko bez wnikliwej analizy i doskonałości formy, powielali: Jan Łomnicki (*Skrzyżowanie*, 1962), Jerzy Dmowski (*Dachy*, 1962), Bohdan Kosiński (*Pauza*, 1964), Janusz Kidawa (*Niedziela*, 1964), Helena Amiradżibi (*Kariera*, 1964) i inni. Wśród wielu tytułów istnieją i takie, których przynależność do wspomnianej „szkoły” jest nie dość, że bardzo wyraźna, to niejednokrotnie potwierdzona autorskim komentarzem wskazującym na źródło inspiracji.

Znakomitym przykładem owych pokrewieństw jest zrealizowany przez Janusza Majewskiego krótkometrażowy dokument pt. *Opus jazz* (1962), nawiązujący zarówno w temacie, jak i w formie, do Karaszkowskich *Muzykantów*. W jego wspomnieniach na ten temat znalazł się następujący zapis:

Wynalazek Karasza i Niedbalskiego polegał na dostosowaniu obiektu i tematu do techniki, a nie na odwrót, jak powinno być. Karasz zamknął obiekty swojej obserwacji w jednym pomieszczeniu i czekał, co się wydarzy, kiedy członkowie orkiestry będą zajęci tym, co zawsze robią, czyli muzykowaniem. Podchwyciłem ten pomysł, zamykając w studiu do nagrań dźwięku mały zespół jazzowy, któremu kazałem próbować nagrać fragment jakiegoś utworu. Mogło to wyglądać na plagiat *Muzykantów*, tym bardziej że fotografował ten sam Niedbalski, ale i intencja, i rezultat były zupełnie inne²¹.

Majewski zaaranżował na ekranie sesję nagraniową jazzowego kwintetu Andrzeja Kurylewicza. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że to kopia *Muzykantów*, ale po uważniejszym oglądzie – zgodnie ze wskazówką reży-

²⁰ Krytycy filmowi, dostrzegając niezwykłą popularność „szkoły Karasza” oraz błyskawiczny rozwój telewizyjnych reportaży, atakowali wtórność i naśladownictwo autorów, nierzadko ironizując: „Dokumentaliści zapamiętali obserwują i podsłuchują, ukrywając kamerę i mikrofon – choć nie jest to właściwie potrzebne, skoro liczba nie ankietowanych dotychczas filmowo mieszkańców Polski maleje w szybkim tempie i każdy wie, że na niego też przyjdzie kolej – i stanie przed kamerą. [...] Wiadomo, że obserwacje są lepsze lub gorsze, mniej lub więcej zabawne, środowiska zaś mniej lub więcej ciekawe – ale beznamiętność autorów wobec tematu posunięta jest tak daleko, że z całej tej zabawy nic lub niewiele wynika i że gubi się nie tylko publicystyczny, ale i informacyjny sens filmów”. Zob. Zbigniew Pitera, *Nadzieje i rozczarowania*, „Film” 1965, nr 24.

²¹ Janusz Majewski, *Retrospektywa*, Warszawa 2001, s. 240–242.

sera – łatwo dostrzec pewne różnice. Z pewnością tym, co łączy oba dzieła, jest sposób realizacji, oparty na wnikliwym obserwowaniu ludzkich nastrojów i zachowań uchwyconych w ruchach, słowach, gestach i mimice twarzy bohaterów. Odmienne natomiast została potraktowana sytuacja wyjściowa, w wypadku utworu Karabasza chodziło o próbę amatorskiej orkiestry tramwajarzy, w *Opus jazz* mamy do czynienia z formacją muzyczną – składającą się z trąbki, saksofonu, fortepianu, kontrabas i perkusji – która intensywnie pracuje w studiu nagrań. Muzycy próbują poprawnie wykonać jedną ze swych kompozycji. W trakcie prób dochodzi między nimi do licznych scysji i drobnych konfliktów, wynikających z różnic charakteru, padają także wzajemne oskarżenia o błędy i pomyłki zdarzające się poszczególnym wykonawcom podczas gry na instrumentach. Interakcje między nimi są żywe, spontaniczne i bardzo ekspresywne. W *Muzykantach* najwięcej emocji budzą relacje dyrygenta i członków orkiestry, w dokumencie Majewskiego postać dyrygenta po prostu nie istnieje. Zmiana ta ma fundamentalne znaczenie, ponieważ obu twórcom przyświecały inne cele. Autor *Węzła* skupił się na uchwyceniu uczuć i stanów psychicznych bohaterów, wyrażonych poprzez niezadowolenie, niepewność czy satysfakcję, podkreślał ponadto wyjątkowość i nerw społeczny prezentowanej sytuacji („Dzisiaj to już ostatni Mohikanie...”). W propozycji filmowej jego ucznia akcenty zostały postawione w innych miejscach. Jak wskazuje tytuł utworu, reżyserowi bardziej chodziło o zarejestrowanie na taśmie filmowej specyfiki pracy jazzmanów oraz atmosfery panującej podczas prób nagraniowych, jego celem było także oddanie szczególnego charakteru i osobliwości utworu jazzowego – jego polifonii, improwizacyjności i rytmicznej pulsacji. Można zatem powiedzieć, że postawa Janusza Majewskiego wobec dorobku filmowego Kazimierza Karabasza, a w szczególności jego *Muzykantów*, nie była zwyczajnym epigoństwem, lecz twórczą transpozycją wypracowanej przez niego metody na użytek konkretnego utworu i zawartej w nim problematyki.

Nieco inaczej powyższe inspiracje wykorzystał Janusz Kidawa, który w roku 1962 zrealizował dokument zatytułowany *Pierwsza zmiana*. Jego zamiarem – jak sam stwierdził – było zrobienie filmu o „dyrygencie kopalni”, „modną wówczas metodą *cinéma-vérité*”, świetnie nadającą się do „tematów statycznych, np. obserwacji dyrygenta podczas próby”²². Według jego opinii, pierwszym w Polsce filmem zrealizowanym tą metodą byli *Muzykanci*, których wskazuje jako podstawowe źródło swoich inspiracji. Nie sposób jednak po obejrzeniu *Pierwszej zmiany* nie przywołać innego ważnego filmu w dorobku Karabasza, mianowicie – *Węzła*. Świadczy o tym chociażby tematyka obu przywołanych filmów. I *Węzeł*, i dokument Kidawy opowiadają o pracownikach dyspozytorni, odpowiednio – kolejowej i kopalnianej. W obu filmach dominującą

²² Wypowiedź Janusza Kidawy przed projekcją jego filmów dokumentalnych w stacji telewizyjnej Kino Polska.

rolę odgrywają dialogi, nagrane synchronicznie z obrazem i skonstruowane tak, by budować napięcie dramaturgiczne, w obu również króluje metoda wnikliwej, nieingerującej obserwacji. Różnica polega na tym, że u Karasza w dyspozytorni pracuje jednocześnie kilka osób, w *Pierwszej zmianie* komendy i polecenia wydaje jeden człowiek, ten, który niczym dyrygent zawiaduje w danej chwili całą kopalnią. I w tym miejscu uwidacznia się wyraźny wpływ *Muzykantów*. Pokrewieństwa z tym utworem i muzyką w ogóle potęgują słowa wypowiedane przez lektora: „Gdy pierwsza zmiana rusza, dyspozytor kopalni rozpoczyna swój codzienny koncert”, „Jak na próbie orkiestry symfonicznej, zgrać i zestroić trzeba setkę instrumentów”, „Rodzi się tutaj rytm nowoczesnej pracy”. Oczywiście, na ekranie nie zarejestrowano relacji interpersonalnych między zwierzchnikiem a podwładnymi, istnieją one jedynie w sferze audialnej dzieła. Pozostałe jednak elementy jego struktury wykazują powinowactwa formalne i tematyczne bądź z *Węzłem*, bądź z *Muzykantami*.

Adaptowanie metody przez innych twórców przybierało bardzo różne oblicza, przysparzało też wiele trudności ze względu na fakt, że część autorów korzystała zarówno z dokonań Karasza, jak i zagranicznych dyrektyw metody *cinéma-vérité*, która w dużym stopniu pokrywała się z propozycjami autora *Ludzi z pustego obszaru*. Nierzadko nie sposób jednoznacznie wskazać bezpośredniej inspiracji, nie sposób również oddzielić kategorycznie obu metod. Faktem jest, że w latach sześćdziesiątych ze wspólnych im założeń – ukazywania rzeczywistości bez reżyserskiej interwencji, z zachowaniem autentyzmu relacji – czerpało szerokie grono dokumentalistów

Wśród nich był z pewnością Marian Marzyński, twórca wielokrotnie nagradzanych obrazów: *Powrót statku* (1963), *Przed turniejem* (1965) czy *Być* (1967). W owym czasie w branży uważano go za czołowego przedstawiciela metody *cinéma-vérité*, od czego on sam się nie odżegnywał²³. W jego filmografii znajdują się jednak i takie tytuły, które wprost nawiązują do twórczości Kazimierza Karasza. W *Licytacji* z roku 1965 zachodzą pokrewieństwa z *Muzykantami*, *Być* natomiast wyrasta z wyraźnej inspiracji *Ludźmi w drodze*.

W pierwszym przypadku mamy do czynienia z powieleniem konstrukcji świata przedstawionego, zbudowanej na interakcjach między dominującą jednostką a większą grupą ludzi. W filmie Karasza taką rolę pełni dyrygent i współpracujący z nim muzycy amatorskiej orkiestry, u Marzyńskiego ich odpowiednikami są: licytator i obywatele zainteresowani kupnem na aukcji przedmiotów zagubionych w środkach miejskiej komunikacji²⁴. Wspólna obu autorom jest także metoda obserwacji, sprawiająca wrażenie obiektywnego przekazu, pozbawionego elementu inscenizacji i zamierzonego zafałszowywania rzeczywistości. Tym, co różni oba obrazy, jest na pewno wymowa dzieł.

²³ Zob. Z ankiety „Rola i specyfika filmu dokumentalnego”, „Kwartalnik Filmowy” 1965, nr 2.

²⁴ Podobną konstrukcję ma również jedna z sekwencji filmu pt. *W klubie* (1963) Kazimierza Karasza, przedstawiająca licytację znaczków pocztowych.

W *Licytacji* – w odróżnieniu od koncepcji Karabasza, skupionej głównie na odczuciach muzykujących tramwajarzy – dominuje aspekt komiczny i do pewnego stopnia interwencyjny. Celem Marzyńskiego nie była tylko zwyczajna obserwacja jakiegoś wydarzenia i towarzyszących mu emocji. Zarejestrowane przez niego obrazy wydobywały niecodziennność i irracjonalność prezentowanych zdarzeń, wyszydzając jednocześnie absurdy peerelowskich realiów.

Dwa lata późniejsze *Być*, opowiadające o codziennej pracy cyrkowców, podobnych różnic już nie konotowało. Ujęcia przedstawiające ich zakulisowe zmagania z własnymi słabościami i prawami grawitacji stanowiły w praktyce rozwinięcie tematu podjętego przez Karabasza w *Ludziach w drodze*. Dzięki wykorzystaniu jego metod realizacji – w tym przypadku dzięki zastosowaniu obiektywów o długiej ogniskowej – Marzyński uzyskał podobny efekt ekranowy. Zarejestrował na taśmie filmowej nie tylko serię min i gestów ukazujących wysiłek fizyczny cyrkowych akrobatów, udało mu się także uchwycić w obrazach, głównie w bliskich planach, typowe dla przedstawicieli tego zawodu cechy charakteru: ambicję, wytrwałość, cierpliwość i niebywały hart ducha. W ogólniejszym wymiarze – co sugerował tytuł utworu – sugestie reżysera szły nieco dalej, w kierunku refleksji na temat przezwycięzania ograniczeń ludzkiej cielesności i nieustannego potwierdzania własnego człowieczeństwa.

Do uczniów „szkoły Karabasza” możemy także zaliczyć Bogusława Rybczyńskiego, autora dokumentalnej krótkometrażówki zatytułowanej *Matura* (1964). Jak wskazuje tytuł dzieła, jego filmowa propozycja to dokumentalny zapis egzaminu dojrzałości w jednej z placówek oświatowych, zbudowany z kilkudziesięciu „obserwacyjnych” ujęć rejestrujących zarówno ustne wypowiedzi uczniów przed komisją egzaminacyjną, jak i ich zachowania na szkolnym korytarzu. Filmem rządzi prosta zasada konstrukcyjna, zgodnie z którą poszczególne materiały zdjęciowe montowane są naprzemiennie, kolejno – z sal egzaminacyjnych i spoza nich, dzięki czemu widz ma możliwość obcowania raz z uczniami w trakcie odpowiedzi na pytania egzaminacyjne, kiedy w skupieniu i z należytą powagą prezentują się przed gronem pedagogicznym, innym razem – z atmosferą panującą na korytarzu, pełną napięcia, nerwów i nużącego wyczekiwania. Co bardzo istotne, współautorem zdjęć do filmu był Stanisław Niedbalski, bliski współpracownik Kazimierza Karabasza, co w znaczący sposób zdominowało poetykę wizualnej strony dokumentu. Na ekranie wielokrotnie pojawiają się ujęcia charakterystyczne dla jego stylu wypowiedzi – bliskie i rzadziej dalsze plany przedstawiające wymowne ruchy bohaterów (przestępowanie z nogi na nogę, przechadzanie się wzdłuż korytarza, tam i z powrotem), ich gesty (pocieranie dłoni, poprawianie fryzury, wachlowanie się rękawiczkami) i mimikę (uśmiechy, zamarły w skupieniu wzrok, nerwowe ruchy ustami), zdradzające wielkie emocje i określone stany uczuciowe. Rybczyński – podobnie jak jego mentor – prezentuje w swoim filmie pewną ludzką zbiorowość (maturzyści) w przełomowym bądź znaczą-

cym momencie życia (egzamin dojrzałości), stara się nie ingerować w rzeczywistość, nie stosuje komentarza zza kadru i nie inscenizuje. Jego celem jest przede wszystkim uchwycenie na taśmie filmowej emocji i uczuć, które towarzyszą bohaterom w tej ważnej chwili, próbuje ponadto, choćby w częściowym wymiarze, scharakteryzować tę małą społeczność, znaleźć dla jej członków wspólne cechy wynikające z behawioralnej obserwacji.

Po premierze docenionego przez krytyków i publiczność *Roku Franka W.* Karabasza jako dokumentalista zyskał jeszcze jedną twarz. Swym filmem dowiódł, że w kinie faktów, podobnie jak w utworach fabularnych, możliwe jest zbudowanie pełnowymiarowego, psychologicznego portretu bohatera. Nie rezygnując z wypracowanych wcześniej metod i bliskiej mu problematyki społecznej, stworzył na ekranie spójną i przekonującą opowieść z bohaterem indywidualnym w roli głównej. I mimo że *Rok Franka W.* stanowił odosobnione wydarzenie w jego filmowym dorobku, z doświadczeń tych zaczęli korzystać inni dokumentaliści. Ze względu na wyjątkowość i odrębność dzieła Karabasza o zwyczajnym naśladownictwie nie było mowy. Pokrewieństwa z powstałymi później dokumentami wynikały najczęściej z inspiracji nie tyle formalnych, ile koncepcyjnych, będących wyrazem zamierzeń twórczych, a dopiero w drugiej kolejności – sposobów i metod realizacji.

W kontekście tego typu zależności reprezentatywny wydaje się film Krystyny Gryczelowskiej zatytułowany *Nazywa się Błażej Rejdak, mieszka we wsi Rożnica w jędrzejowskim powiecie* (1968). Autorka, podobnie jak twórca *Węzła*, postawiła sobie za cel wykreowanie indywidualnego bohatera w tkance filmowego dokumentu. Przyjęła jednak trochę odmienny tok postępowania w procesie realizacji. Karabasza postulował „wynalezienie określonej formuły i idei i dopasowanie do niej ekranowej postaci”, Gryczelowska natomiast próbowała „wysnuć temat z bohatera” oraz warunków i okoliczności, w których przyszło mu egzystować. W osobie Błażeja Rejdaka skupiły się jej dwie autorskie intencje: po pierwsze – przedstawić los chłoporobotnika, typowego reprezentanta ówczesnej gospodarki PRL, po drugie – nakreślić przed widzami portret prostego, ale na swój sposób mądrego i dobrego człowieka. W przeciwieństwie do Karabasza – nie prowadziła bohatera do założonych *a priori* konkluzji, starała się raczej zawierzyć raz ukształtowanej osobowości i poprzez wnikliwą, dociekliwą i drobiazgową obserwację oraz rejestrację jego spontanicznych wypowiedzi skomponować obraz całości. W jej ekranowej wizji Błażej Rejdak jawi się jako przykładowy mąż i ojciec, ciężko pracujący rolnik i kochający swoją pracę kolejowy konwojent. Jak informuje zza kadru, do wszystkiego doszedł sam, małymi krokami, przez lata poświęceń i wyrzeczeń. Niczego jednak nie żałuje, żyjąc w pokorze wobec świata i w poszanowaniu odwiecznych wartości („Sznuje się ten chleb, bo ciężko się na niego pracuje”). Sens jego egzystencji nadaje rodzina i praca, codzienne obowiązki i imperatyw spełnienia się w rozmaitych rolach społecznych („Nigdy człowiek nie



Nazywa się Błażej Rejdak... (1968) Krystyny Gryczelowskiej

jest taki, aby powiedział, że nic mu nie brakuje. Ciągłe braki, ciągłe potrzeby. Życie takie"). Jest przy tym niezwykle sympatyczny i godny szacunku. Dzięki przyjętej przez reżyserkę metodzie ma się wrażenie, że bohater sam realizuje swój filmowy autoportret. Na film złożyły się tylko zdjęcia „podpatrywane”, ukazujące Rejdaka pracującego w gospodarstwie bądź na kolei, oraz jego autentyczne, rejestrowane na bieżąco wypowiedzi, w których zdradza szczegóły ze swojego życia prywatnego, stanowiące w praktyce siłę napędową narracji. Jego osobista historia, podobnie jak u Karabasza fragment życiorysu Franka Wróbla, posłużyła autorce do stworzenia psychologicznego studium bohatera, którego argumentację stanowiła w pierwszej kolejności ujmująca osobowość postaci, w drugiej – przemiany społeczno-obyczajowe w Polsce przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych.

Do „szkoły Karabasza” zaliczyć można, z większym lub mniejszym przekonaniem, jeszcze wielu innych ówczesnych polskich dokumentalistów filmowych. Nawiązania i inspiracje wynikały zazwyczaj z fascynacji poszczególnymi dziełami, niekiedy także wypracowaną przez niego metodologią i zasobem sprawdzonych środków wyrazu. Wśród licznych tytułów zdarzały się i dzieła naśladowcze, i przedsięwzięcia twórcze. Najpełniej jednak koncepcje te objawiły się w dorobku filmowym Danuty Halladin. Na ekranowym stylu obojga autorów zaważył z pewnością fakt, iż oboje współpracowali z tą samą montażystką – Lidią Zonn, oraz z tymi samymi operatorami filmowymi: Stanisławem Niedbalskim i Antonim Staśkiewiczem. Oboje również tworzyli

swoje dzieła w poetyce klasycznego dokumentu, wykorzystując te same metody i sposoby realizacji: „cierpliwą” obserwację, komentarz zza kadru, wywiad, zwierzenie i kronikalną fotografię. W pierwszej połowie lat sześćdziesiątych swoją uwagę poświęcali zazwyczaj na kreowanie socjologicznych portretów mniejszych lub większych środowisk, by w kolejnych latach – po sukcesie *Roku Franka W.* – do grona filmowych postaci włączać z powodzeniem bohatera indywidualnego.

Począwszy od roku 1958, czyli od swojego samodzielnego debiutu, Danuta Halladin zdradzała w praktyce twórczej te same upodobania tematyczne co Kazimierz Karabasz, czyli szeroko rozumianą problematykę społeczną, np. w filmie *Sami na świecie*, opowiadającym o dzieciach z domów dziecka. Do tematu dzieci, także niepełnosprawnych, oraz dorastającej młodzieży Halladin powracała zresztą wielokrotnie (*I klasa*, 1960; *Moja ulica*, 1965; *Maturzyści*, 1971; *Rodzina*, 1971; *Próg*, 1975). Pod koniec dekady podjęła również próbę realizacji dokumentalnego portretu w nagradzanym wielokrotnie filmie *Było wesele...* (1968), który w refleksyjnym tonie prezentował przejmujący życiorys 85-letniej chłopki Anny Jachimiuk. Analizując styl, problematykę i wydźwięk społeczny filmów Danuty Halladin, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że pozostają one w ścisłym związku z twórczością dokumentalną Kazimierza Karabasza. Jak wskazują konkretne tytuły filmów, w zestawieniu tym mamy do czynienia z jednej strony z wyrazistą analogią struktur, tak formalną, jak i tematyczną; z drugiej – z rodzajem subtelnej inspiracji zorientowanej na poszczególne dzieła i reprezentowane przez nie przełomy artystyczne²⁵.

²⁵ Twórczość filmową Danuty Halladin opisuje szerzej Mikołaj Jazdon w opracowaniu dołączonym do płyty DVD, wydanej przez Polskie Wydawnictwo Audiowizualne – *Dokumentalistki: Krystyna Gryczelowska, Danuta Halladin i Irena Kamieńska*, red. Tadeusz Sobolewski, Warszawa 2008.

TRADYCJE I TRANSFORMACJE

Twórczość rodzimych dokumentalistów filmowych lat sześćdziesiątych pozostawała w harmonijnym związku z rzeczywistością pozaekranową, która w owym czasie błyskawicznie ewoluowała. W dorosłość wkraczało nowe pokolenie, wolne od determinant historycznych i traum wojennych, wraz z krajobrazami urbanistycznymi zmieniały się perspektywy kulturowe i społeczno-obyczajowe, a konserwatywne tradycje skutecznie wypierano „myślą przyszłości”, jak się później okazało niosącą nowe szanse i możliwości, ale też pułapki i zagrożenia. Obiektywy kamer rejestrowały zarówno świat niezwykłych, odwiecznych wartości, kojarzony zazwyczaj z prowincją i przeszłością, jak i realia współczesne, nacechowane dynamiką zmian i imperatywem działań. Koegzystencja tych dwóch pierwiastków: „starego” i „nowego”, przeszłości i przyszłości, stanowiła w dużej mierze o społecznym profilu ówczesnej rzeczywistości, odkrywała jednocześnie, w różnych odsłonach i konfiguracjach, najbardziej transparentne dla tamtych czasów problemy, dotyczące nie tylko codziennej egzystencji, lecz także nastrojów i pragnień oraz patologii społecznych i zmieniającej się definicji człowieczeństwa.

Na placu budowy

Początek dekady naznaczyły wyraźnie, oprócz dokumentów historycznych i „socjologicznych”, wywodzących się ze „szkoły Karabasza”, wątki tematyczne związane z wielką industrializacją i rozbudową kraju. Był to rodzaj powrotu do niechlubnej tradycji publicystyki ekranowej, głoszącej propagandowe tezy o szybko rozwijającym się socjalistycznym państwie. W tych propozycjach jednak tematyka „produkcyjna” przybierała rozmaite warianty, nie ograniczając swego zakresu do apoteozy wielkich państwowych inwestycji oraz etosu pracy; coraz częściej wskazywano na negatywne skutki tych procesów i koszty społeczne wynikające z rozwoju przemysłu, masowych migracji ludności i ekspansji postępu urbanistycznego. Część z tych filmów zrealizowano modną wówczas „metodą obserwacji” (*Węzeł* Kazimierza Karabasza, *Pierwsza zmiana* Janusza Kidawy), w części była to zwyczajna publicystyka (*Ziemia i węgiel*, 1961 i *Dzień w Turoszowie*, 1963, Lucjana Jankowskiego; *Ludzie z bazy*, 1962 i *Płock rusza*, 1964, Romana Wionczka), tylko nieliczne wybijały się ponad przeciętność, proponując nowe rozwiązania narracyjne i dramaturgiczne. Największe osiągnięcie w tej dziedzinie stanowi z pewnością reportaż Jana

Łomnickiego pt. *Narodziny statku* (1961), nagradzany wielokrotnie na festiwalach filmowych w kraju i za granicą. Jest to niespełna 10-minutowy dokument o wodowaniu nowego statku w Stoczni Gdańskiej. Temat z pozoru banalny i nieatrakcyjny, w koncepcji Łomnickiego zyskał wymiar uniwersalnej opowieści o sile, determinacji i wielkości człowieka, który dzięki pomysłowości i pracy jest w stanie dokonywać spektakularnych rzeczy. Nie można jednak zapomnieć, że jest to również materiał naznaczony refleksją o prawdzie i istocie ludzkiej egzystencji. W zamyśle reżysera fizyczna praca, ciemność i odgłosy młotów, zarejestrowane z namaszczeniem w ascetycznej scenerii stocznioowego doku, zostały przemyślnie skontrastowane z pompatyczną uroczystością wodowania, co podkreśla dramaturgię i autentyzm pierwszego planu oraz patos i sztuczność wydarzeń następujących podczas oficjalnych uroczystości. Przekaz płynący z ekranu jest prosty i jednoznaczny: to, co prawdziwe i wartościowe, zawiera się w pracy stoczniovców, odświeżone parady i widowiskowe laudacje stanowią w tym zestawieniu jedynie pusty i nic nie znaczący dodatek.

Wśród innych ważnych tytułów należy wymienić te, które do „zgranej” i w pewnym sensie zdegradowanej problematyki wnosily powiew świeżości, odznaczający się nowoczesnością lub poetyckością spojrzenia. Filmy te wchodziły w pewnym sensie w polemiczny dyskurs z publicystyką przemysłowo-produkcyjną poprzedniej dekady. Euforię realizowanych z rozmachem wielkich inwestycji budowlanych zastępowano gorzką diagnozą ponoszonych jednocześnie kosztów społecznych. W reportażu Romana Wionczka zatytułowanym *Puławy, godzina zero* (1966) konsekwencje industrializacji kraju dotyczyły w dużej mierze przeciętnych obywateli i ich rodzin. Reżyser nie podaje krytyce samej idei rozbudowy i unowocześniania rodzimego przemysłu, w wyważonych komentarzach potrafi nawet pewne drastyczne posunięcia urbanistyczne zrozumieć i usprawiedliwić, np. masowe przekwaterowania ludności. Zupelnie niepojęta natomiast staje się dla niego i przejętego całą sprawą widza sytuacja, w której pomysł stworzenia nowoczesnego ośrodka przemysłu azotowego, wdrażany w sposób nieprzemysłany i chaotyczny, destabilizuje i utrudnia funkcjonowanie wielkiego miasta. Piękne hasła nawołujące do poświęceń i romantycznych ofiar na placach wielkiej budowy – zdaje się perswadować autor – nie sprawdzają się, gdy brakuje miejsc w przedszkolach, a służba zdrowia jest bezsilna i niewydolna, gdy życie codzienne rdzennych mieszkańców miasta traci nagle swój rytm, a wykonawcom inwestycji nie gwarantuje się podstawowych warunków egzystencji. Swoją krytyczną przekaz Wionczek zbudował poprzez uwypuklenie rozbieżności między obrazem a płynącym zza kadru komentarzem lektora, między oficjalną wersją wydarzeń a podważającą jej autentyczność rzeczywistością.

Odminną perspektywę spojrzenia narzucały impresje dokumentalne autorstwa Władysława Ślesickiego (*Energia*, 1967) i Andrzeja Piekutowskiego

(*Czas przemiany*, 1968). Niezbywalną wartością obu filmów są zdjęcia autorstwa Leszka Krzyżńskiego, wydobywające piękno rodzimych krajobrazów oraz atmosferę i potęgę industrialnej architektury, przytłaczającej swym ogromem i geometrią kształtów. W obu przypadkach mamy również do czynienia z podobną konstrukcją utworów. I Ślesicki, i Piekutowski prowadzą tok narracji zgodnie z rytmem prac następujących na wielkim placu budowy, podczas montowania zapory wodnej na rzece San i zakładania kopalni odkrywkowej w okolicy Konina. Autorzy operują wyłącznie obrazem, rezygnując całkowicie z komentarza zza kadru. W *Energii* najpierw przeważają ujęcia przedstawiające wysokie betonowe ściany i kłębiącą się między nimi, wzburzoną rzekę; następnie reżyser stara się zrekonstruować proces jej ujarzmiania poprzez opuszczenie i klinowanie zapory. Scena finałowa odbywa się już jednak w położonym nieopodal domu jednego z robotników. Mężczyzna przed snem, w symbolicznym geście, gasi stojącą na stole lampę naftową, informując tym samym, że tutejsza okolica, mimo drzemiących w rzece pokładów energii, nie jest jeszcze zelektryfikowana. Scenę tę można więc potraktować jako wyraz pretensji lub znak nadchodzących niechybnie zmian. W *Czasie przemiany* przesłanie utworu jest bardziej jednoznaczne. Reżyser zestawia naprzemiennie obrazy rekonstruujące poszczególne etapy prac budowlanych z ujęciami prezentującymi życie mieszkańców okolicznych wsi i miasteczek oraz bogactwo otaczającej przyrody. W kolejnych odsłonach te dwie, zupełnie obce sobie, rzeczywistości zaczynają na siebie zachodzić. Wielkie betonowe konstrukcje wyrastają nagle nad słomianymi dachami domostw, a tory kolejowe i słupy trakcyjne otaczają je gęstą siecią betonu i stali. To, co jeszcze przed chwilą stanowiło naturalne bogactwo tej ziemi, zostało bez pardonowo zawłaszczzone przez sztuczne wytwory cywilizacji. Cisze i piękne krajobrazy wyparły natrętne odgłosy maszyn i szare budowle kopalni.

W końcu dekady, zgodnie z kalendarzem rocznicowym, Jan Łomnicki dwoma swoimi filmami: *Toast* (1969) i *Polska przemienionych kołodziejów* (1970), powrócił do poetyki plakatu politycznego i zaangażowanej agitki. Oba tytuły opowiadają praktycznie o tym samym. Ambicją autora było ukazanie przemian w strukturze politycznej, gospodarczej i społecznej Polski na przestrzeni ostatnich 25 lat. Łomnicki – jako doświadczony dokumentalista filmowy – realizując oba obrazy, wznosi symboliczny toast za sukcesy i dokonania ćwierćwiecza PRL, jednocześnie próbuje na tle linearnie rozumianego postępu wskazać pewne niedociągnięcia, pomyłki i stracone szanse. W jego ekranowym wykładzie, ograniczonym praktycznie do węzłowych zagadnień i nośnych haseł wywoławczych, dominują emocje i oficjalna, choć skrótowo potraktowana, wersja najnowszej historii kraju, w której ustrój socjalistyczny stanowi jedyną gwarancję rozwoju rolnictwa i przemysłu oraz rewolucji kulturalnej, naukowej i społecznej. Źródłem niepowodzeń autor upatruje w ciągłych

się przez dziesiątki lat zaniedbaniach oraz w tragicznym bilansie ostatniej wojny. W ostatecznym rozrachunku ogólny obraz ojczyzny wypada jednak nadzwyczaj pozytywnie, co w przeddzień wydarzeń Grudnia '70 roku stało w wyraźnej opozycji do autentycznej sytuacji gospodarczej kraju oraz nastrojów i świadomości narodowej rodaków.

Wsie, miasta, miasteczka

Film dokumentalny dąży ze swej natury do wnikliwego opisu rzeczywistości, dotyka spraw bieżących i analizuje problemy społeczne. Wśród wielu spadających nań zadań kino faktów – jak chyba żaden inny rodzaj filmowy – uprawnione jest do dokumentowania otaczającego świata. W latach sześćdziesiątych, gdy w umiarkowanym tempie zainicjowano procesy industrializacji gospodarki i reformę szkolnictwa, a znaczących przeobrażeń domagała się rodzima prowincja, w środowisku dokumentalistów filmowych zrodziło się przekonanie, że jest to najważniejszy moment, aby z jednej strony zarejestrować odchodzące powoli w przeszłość miejsca, tradycje i obyczaje, a także specyficzną dla danego regionu mentalność i temperament mieszkańców, z drugiej – uchwycić na taśmie filmowej zjawiska sytuujące się na styku przeszłości i przyszłości, tradycji i przemian, konserwatyzmu i nowoczesności.

Pewnej nobilitacji doczekała się problematyka wiejska, do tej pory traktowana przez filmowców okazjennie i bez głębszego namysłu. W ramach owego produkcyjnego ożywienia na ekranach pojawiły się filmy-diagnozy opisujące w rozmaitych odsłonach realia polskiej wsi: zwyczaje, warunki życia oraz potencjał ekonomiczny i kulturowy. Jej rzecznikami zostali między innymi: Krystyna Gryczelowska, Robert Stando i Tadeusz Jaworski. Wśród wielu ekranowych epizodów znalazły się sprawy prozaiczne, oddające zwyczajną codzienność chłopskiej egzystencji (*Wola Rafałowska*, 1966, Krystyny

Gryczelowskiej), zacofanie i stagnację prowincji (*Świat zabity deskami*, 1962, Roberta Standy), problemy oświatowe i administracyjne (*Miejsce na szkołę*, 1963, Tadeusza Jaworskiego; *Mówi ziemia*, 1962, Roberta Standy), specyfikę pracy wiejskiego lekarza i agronoma (*Dr Kruppik*, 1963 i *Agronom*, 1962,



Tadeusz Jaworski przy kamerze
(fot. Tadeusz Kubiak)

Roberta Standy), a także znamienne dla kultury ludowej mentalność i temperament członków wiejskiej społeczności. Objawiły się one w pełnej krasie w filmach Tadeusza Jaworskiego *Źródło* (1962) i *Święta wojna* (1965) oraz w dokumentalnej krótkometrażówce Krystyny Gryczelowskiej pt. *Siedliszcze* (1960). Realizatorzy wydobyli na światło dzienne przypisane stereotypowo polskim chłopom cechy charakteru: skłonność do konfliktów, przekorę, butę i pewien rodzaj nieporadności połączony z lenistwem. Dwa pierwsze filmy rozgrywały się w małych wioskach na Kielecczyźnie – w pierwszym z nich społeczność chłopską podzielił spór o dostęp do źródła wody, które niespodziewanie wytrysnęło na ich terenie; w drugim – po przeciwnych stronach barykady stanęli skonfliktowani ze sobą: miejscowy proboszcz i jego parafianie. Propozycja trzecia w swej wymowie przypominała nieco „czarne” dokumenty z poprzedniej dekady, jednak tym razem aspekt interwencyjności odgrywał drugorzędną rolę, ustępując pierwszeństwa charakterystyce głównego bohatera – doktora Aleksandra Bałasza, oraz mieszkańców tytułowego Siedliszcza. W około 7-minutowym reportażu autorka w zwięzły sposób zarysowała charytatywną działalność wiejskiego lekarza na rzecz tamtejszej społeczności, przypominając jego starania i zaangażowanie w inicjowanie i realizację konkretnych przedsięwzięć: budowy basenu, szpitala i domu kultury. Po krótkiej sekwencji „laudacyjnej” zmieniła jednak ton wypowiedzi. Przez ekran zaczęły przetaczać się zgoła odmienne krajobrazy. Nowoczesne obiekty zarejestrowane przed kilku laty przez operatorów Polskiej Kroniki Filmowej, które włączyła do swojego filmu Gryczelowska, w bieżącej relacji wyglądały jak opuszczone i zaniedbane pustostany z wymarłego miasteczka. Bo taki w rzeczywistości spotkał je los. Po wyjeździe doktora Bałasza na praktykę specjalizacyjną do Krakowa założone i wybudowane przez niego obiekty wyłączono z eksploatacji. W ciągu zaledwie czterech lat popadły w całkowitą ruinę. Z powodu braku zainteresowania miejscowych władarzy, a także samych mieszkańców Siedliszcza, wysiłek wielu osób został bezmyślnie zmarnowany. Autorka nie szuka winnych, nie wskazuje również przyczyn takiego stanu rzeczy. W jej relacji pobrzmiewa jedynie ton smutku i rozżalenia, wynikający z utraty wiary w ludzi, w ich lojalność i bezinteresowność.

Zupełnie inną perspektywę w tematyce wiejskiej przyjął Władysław Ślesicki²⁶. W okresie popularności „czarnej serii” rodzimego dokumentu bliski

²⁶ Poniższe rozważania opieram w dużej mierze na monograficznych opracowaniach tematu autorstwa Piotra Pławuszelewskiego (*Filmowa twórczość Władysława Ślesickiego*, Poznań 2013; praca doktorska złożona w archiwum Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej UAM w Poznaniu) oraz Mikołaja Jazdona (*Władysław Ślesicki*, wstęp do wydania DVD z filmami Władysława Ślesickiego z serii „Polska Szkoła Dokumentu”, Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, Warszawa 2010). Warte uwagi są również następujące opracowania szczegółowe: Lech Pijanowski, *Reportaż o oryżu*, „Film” 1962, nr 17; Janusz Skwara, *Człowiek i przyroda*, „Film” 1964, nr 45; Elżbieta Smoleń-Wasilewska, *Augustowska saga*, „Film” 1966, nr 16; Danuta Karcz, *Barwy codzienności*, „Kino” 1967, nr 5; Jerzy Giżycki, *Family of Man*, „Ekran” 1966, nr 37; Mirosława Okolska, *Z wizytą u „Rodziny*

współpracownik Kazimierza Karabasza, w latach sześćdziesiątych wypracował swój własny styl opowiadania, o mocnych walorach humanistycznych i subtelnej liryczności obrazu. W części jego filmowego dorobku, obejmującej siódmą dekadę, znajdują się tytuły o bardzo różnorodnej proveniencji: reportaże o tematyce turystyczno-krajoznawczej (*Lato nad Bałtykiem*, 1965; *Dzień na jeziorach mazurskich*, 1966), portrety środowiskowe (*Ludzie i ryby*, 1962 – o rybakach morskich; *Zanim opadną liście...*, 1964 – o polskich Romach) i topograficzne (*Portret małego miasta*, 1961; *Chwila ciszy*, 1965), filmy produkcyjne (*Dwudziesta pierwsza*, 1964 – o budowie cukrowni), obserwacje socjologiczne (*Góra*, 1964; *Dni miesiące lata...*, 1966) i socjologiczno-cywilizacyjne (*Energia*, 1967) oraz obrazy o problematyce wiejskiej ujęte w cudzysłów uniwersalnych i ponadczasowych wartości. Wśród nich najważniejsze miejsce należy przyznać wielokrotnie nagradzanej w kraju i za granicą *Rodzinie człowieczej* (1966), choć i pozostałe dokumenty – *Płyną tratwy* (1962) i *Chyłę pola* (1970) – wносиły wiele nowych pierwiastków do poruszanej tematyki, znaczyły też kolejne etapy drogi twórczej reżysera.

Wieś widziana oczami Ślesickiego daleko odbiega od stereotypu, odbiega również wyraźnie od tego, co proponowali inni autorzy tamtego czasu. Z jego punktu widzenia wieś, a szerzej: kultura ludowa, stanowiła ostoję wielowiekowych tradycji i niezmiennych od stuleci wartości. Gwarantowała nie tylko zachowanie odwiecznego porządku w relacjach człowieka z naturą; ów porządek, charakteryzujący się nienaruszalnością określonych praw rządzących światem, dotyczył także relacji międzyludzkich – uczuciowych, służbowych i rodzinnych.

Perspektywę tę w przejmujący sposób odsłaniała *Rodzina człowiecza*. Źródłem jej inspiracji stała się znana przed laty wystawa fotograficzna *Family of Man*, z której reżyser zaczerpnął tytuł i której fotosy posłużyły mu za prolog do filmu. Dokument Ślesickiego, w luźno skomponowanych obrazach, niewzbogaconych żadnym komentarzem słownym, ukazuje jeden dzień wielopokoleniowej chłopskiej rodziny. Jej członkowie, jak trybiki w dobrze pracującej maszynie, mają do wypełnienia określone zadania, zgodnie z ustalonym tradycją porządkiem rzeczy i bieżącymi potrzebami gospodarstwa. Senior rodziny wyrusza o świcie na ryby, potem rąbie drewno, jego żona wykonuje drobne prace gospodarskie, np. obieranie czosnku, i pomaga przy wychowywaniu wnucząt, młodsze pokolenie dźwiga na swoich barkach największe obciążenia: mężczyzna pracuje w polu (orka, sianokosy), kobieta zajmuje się pozostałymi pracami wokół domu – karmi zwierzęta, sprząta, pierze, przygotowuje posiłki i opiekuje się dziećmi, do obowiązków najmłodszych należą sprawunki szkolne oraz pomoc dorosłym w ich zajęciach. Wszyscy zdają się tu mieć swoje z góry ustalone miejsce i rolę do spełnienia, wszystko odby-

człowieczej”, „Ekran” 1966, nr 49; Barbara Wachowicz, Władysław Ślesicki, „Ekran” 1963, nr 36; Władysław Ślesicki [wywiad autorstwa Wandy Wertenstein], „Magazyn Filmowy” 1969, nr 19.

wa się tu zgodnie z rytmem dnia i zmiennością pór roku. Pod powłoką tej zwyczajnej egzystencji kryje się jednak coś więcej. Ta z pozoru beznamiętna relacja skrywa głębsze, humanistyczne treści – stanowi afirmację ludzkiego bytu w jego czystej, niczym nie skalanej postaci oraz uświadamia odbiorcy sens i celowość stosunków międzyludzkich, których istota zasadza się na powinowactwie krwi i interakcjach społecznych.

W dwóch pozostałych filmach konstatacje te znalazły twórcze rozwinięcie. W pierwszym wiejska sceneria i naturalne krajobrazy, skądinąd mistrzowsko zdjęte przez obiektywy Leszka Krzyżńskiego, posłużyły autorom do snucia rozważań na temat związków człowieka z przyrodą oraz odwiecznych praw regulujących rytm i tempo ludzkiego życia. Na podstawie losów młodego chłopaka – Mietka ze wsi Wojciech w Augustowskiej Puszczy – powstała refleksyjna opowieść o przemijalności, cykliczności i naturalnej ewolucji ludzkiego istnienia. Mietek, po przejściu kolejnych etapów wtajemniczenia w arkania łowiectwa i flisactwa, został włączony do grona dorosłych członków społeczności. W symboliczny sposób ukazuje to scena, w której chłopak wraz ze starszymi współtowarzyszami jedzie rowerem do pracy i wspólnie z nimi pali papierosy. W finale filmu, tworzącym z prologiem ramę kompozycyjną, miejsce pozostawione przez Mietka zajmuje jego młodszy kolega, on również – jak niegdyś Mietek – wypuszcza się łodzią w gęstwiny puszczy, łowiąc ryby i karmiąc okoliczne ptaki. Za jakiś czas – zdaje się sugerować reżyser – i on, zgodnie z rytmem życia, wypełni swój los i posunie krok dalej sztafetę pokoleń.

W *Chyłych polach* punktem wyjścia do ekranowych rozważań na tematy wiejskie, tym razem z regionu Podhala, był reportaż z góralskiego wesela. W nim to reżyser dostrzegł znamiona degradacji kultury ludowej w jej niezmiennym od pokoleń kształcie i postanowił zjawisko to uczynić głównym tematem swojego filmu. Zbudował w tym celu dwa porządki obrazowo-narracyjne. Na poły prowokacyjnie, na poły z intencją twórczą materiały filmowe dotyczące obrzędów weselnych, mieniące się feerią barw i kształtów, zrealizował na taśmie czarno-białej, uciekając w ten sposób od pachnącej tandetą cepeliady. Zestawił je natomiast z ujęciami przedstawiającymi ciężką pracę chłopów na stromych (chyłych) polach, które wyposażył w całą paletę barw i odcieni. Dzięki tym zabiegom Ślesicki dokonał znaczącego przewartościowania stereotypowo postrzeganych w kulturze ludowej czynności i rytuałów. To, co wyjątkowe i odświętne, stało się nagle powszednie i mało atrakcyjne, a to, co dotychczas stanowiło zwyczajną codzienność, zyskało na wyglądzie i znaczeniu. Użycie pełnej palety barw w scenach rejestrujących obrządki gospodarskie było wyraźnym sygnałem dla odbiorcy, że w ujęciu antropologicznym ludzki byt zsynchronizowany jest bardziej z rytmem pracy i zmiennością przyrody niż pojawiającymi się incydentalnie rytuałami odświętności²⁷.

²⁷ Piękno i uroki rodzimej przyrody w poetyckich kadrach oddał także Zbigniew Raplewski w krótkiej filmowej impresji pt. *Araby* (1963), przedstawiającej tabun pędzących koni na tle

Przypadającemu na lata sześćdziesiąte renesansowi problematyki wiejskiej w polskim filmie dokumentalnym towarzyszył równie skromny dorobek reportaży oddających realia rodzimych miast i miasteczek. W przeważającej większości pełniły one rolę *stricte* informacyjną, odkrywając przed widzami mikrojawiska i mikro zdarzenia typowe dla danego miejsca czy społeczności. W związku z tym, że ich liczba była niezwykle pokaźna, a podejmowane przez nie tematy aktualne i różnorodne, razem tworzyły swego rodzaju miejski pejzaż, skupiony nie tyle na topografii, ile na faktach z rozmaitych dziedzin aktywności człowieka. I tak na ekranach pojawiały się, zresztą niezwykle do siebie podobne, relacje i sprawozdania informujące na przykład o nocnej pracy pogotowia ratunkowego (*Godziny szczytu*, 1967, Andrzeja Trzosa), o akcji ratowniczej w kopalni (*Zadanie do wykonania*, 1965, Andrzeja Trzosa), o działalności stołecznego klubu emerytów i rencistów (*Wtorki, czwartki i soboty*, 1965, Krystyny Gryczelowskiej) czy niedzielnych rozrywkach mieszkańców w Śląskim Parku Wypoczynku (*Niedziela*, 1964, Janusza Kidawy). Obok nich powstawały też mniejsze lub większe syntezы tematyczne prezentujące nie tylko mikrojawiska czy mikro zdarzenia, lecz zbudowane z nich sumy obserwacji dokumentalnych dotyczące czy to określonych grup zawodowych (*Ratownicy*, 1964, Zbigniewa Raplewskiego – o członkach Górskiego Ochotniczego Pogotowia Ratunkowego), czy poszczególnych miast (*Na przykład Nowy Sącz*, 1969, Janusza Kidawy; *Pamiętka z Warszawy*, 1967, Marii Kwiatkowskiej; *Miasto na granicy*, 1966, Roberta Standy – o przygranicznym Zgorzelcu).

Wśród wielu reprezentatywnych tytułów warto zwrócić uwagę na kilka z tych, które w jakiś sposób – na przykład poprzez podjęcie niebanalnego tematu lub jego niestandardową realizację – wybijały się ponad przeciętność. Należy do nich chociażby 10-minutowa impresja na temat Warszawy, autorstwa Jana Łomnickiego, zatytułowana *Ab urbe condita* (1965) czy *Hałdy* (1962) Janusza Kidawy – w „światlistych” kadrach opowiadające o pracy strażaków gaszących żarzące się kopalniane odpady. Wnikliwym obserwatorem ówczesnej rzeczywistości był także wieloletni współpracownik Telewizji Polskiej – Marian Marzyński. Z racji kontaktów z mediami potrafił umiejętnie „wylawiać” z chaosu informacji nośne i interesujące tematy, które następnie przekuwał w filmowe reportaże, nierzadko pełne dystansu i komizmu, wynikającego bądź z samej natury rejestrowanych faktów, bądź ze świadomie zaprojektowanych montażowych zestawień. W nagradzanym niejednokrotnie *Powrocie statku* (1963) stworzył socjologiczne studium ludzkich zachowań w stanie silnych emocji i wzruszeń. Tematem filmu było powitanie rodaków po wieloletniej nieobecności w kraju przyplływających do portu gdyńskiego transatlantykiem „Batory”. Reżyser, w formie krótkich wywiadów, uchwycił na taśmie filmowej towarzyszące temu wydarzeniu uczucia: strach przed znanym-nieznanym

bujnych krajobrazów w okolicach Janowa Podlaskiego, nagrodzonej Brązowym Lajkonikiem na Ogólnopolskim Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie w roku 1964.

światem, przypląwy nostalgii oraz radość pomieszaną z wątpliwościami wynikającymi ze spotkania z przyjaciółmi i rodziną. W późniejszym o dwa lata reportażu *Przed turniejem* (1965) w prześmiewczym tonie odniósł się natomiast do popularnego w latach sześćdziesiątych telewizyjnego programu prezentującego na szklanym ekranie potyczki miast (tutaj Syców kontra Oleśnica). Zaangażowanie i powaga, z jaką uczestnicy wyzwania traktowali poszczególne konkurencje (liczenie banknotów na czas, przerzucanie siana, robótki ręczne na drutach itp.) nie współgrały z rangą przedsięwzięcia, wywołując efekty komiczne czy wręcz groteskowe.

Krok dalej w groteskowym obrazowaniu polskiej rzeczywistości tamtego czasu poszedł Marek Piwowski, przedstawiciel tzw. nowej zmiany czy, zamiennie, „szkoły krakowskiej”²⁸, odcinającej się od założeń klasycznego dokumentu znaczonego nazwiskiem Kazimierza Karabasa i jego kontynuatorów. Początki jego drogi twórczej zaowocowały kilkoma charakterystycznymi tytułami, w których w znamienym dla siebie stylu, podważającym, zdawałoby się, nienaruszalne dla dokumentu pojęcia autentyku i obserwacji, obnażał absurdy i niedorzeczności życia codziennego (*Uwertura*, 1965 – o mechanicznym działaniu wojskowej komisji poborowej), analizował także podupadły i zdeformowany stan ducha rodaków (*Muchotłuk*, 1966). Posługując się happeningiem i prowokacją oraz nowatorskimi metodami psychologiczno-impro wizyjnymi, potrafił wydobyć z otaczającej rzeczywistości zarówno elementy komiczne i familiarne (*Kirk Douglas*, 1966 – o wizycie znanego aktora w łódzkiej Szkole Filmowej), jak i osobiste ludzkie dramaty, nierzadko z rozwiniętym kontekstem społecznym (*Psychodrama czyli bajka o księciu i Kopciuszku wystawiona w zakładzie dla nieletnich dziewcząt w D.*, 1969 – o młodościowych pensjonariuszkach zakładu poprawczego)²⁹.

Osobną grupę filmów stanowią reportaże przedstawiające w syntetycznym ujęciu historię i bieżącą specyfikę rodzimych miast i miasteczek. Każda z tych opowieści zawiera jakiś dominujący nad całością element filmowej konstrukcji, organizujący zebrany materiał zdjęciowy. W przypadku filmu *Tutejsi* (1969) Marii Kwiatkowskiej – przybliżającym widzom dzieje Szczecina – elementem tym są ekranowi bohaterowie: rdzenni i napływowi mieszkańcy miasta, którzy swoim zaangażowaniem i poświęceniem przyczynili się do rozwoju swojej małej ojczyzny. Dokument Kwiatkowskiej, podobnie jak i inne z tej grupy, został zrealizowany zgodnie z zasadą: trochę archiwaliów, trochę współczesności i relacje świadków. Formuła ta sprawdziła się również w reportażu Radosława Sobieckiego pt. *Wczoraj i dziś Konina* (1968), z tą różnicą, że intencją autora – jak wskazuje tytuł utworu – było tym razem nie tyle apote-

²⁸ Założenia i program „szkoły krakowskiej” zostaną omówione w rozdziale prezentującym dokonania rodzimych dokumentalistów filmowych w latach siedemdziesiątych.

²⁹ Szerzej: Rafał Marszałek, *Socjodrama*, „Film” 1969, nr 46 oraz Krzysztof Mętrak, *Psychodrama zbiorowa*, „Film” 1969, nr 48.



Homo Varsoviensis (1965)
Romana Wionczka

ozowanie dokonań mieszkańców, ile uchwycenie linii rozwojowej miasta, która w dużym uproszczeniu miała uświadamiać odbiorcy kontrast między przedwojennym zacofaniem a współczesnym roz-

wojem i nowoczesnością. W *Starzykach* (1968) Lucjana Jankowskiego schemat „stare–nowe” próbowano przełamać zmianą perspektywy. Migawkowe ujęcia ze współczesnych Katowic poddano pod ostrzał komentarzy czterech górniczych weteranów, tytułowych „starzyków”, siedzących na miejskiej ławeczce, z perspektywy której świat nabiera osobliwego charakteru. Starsi panowie, dystansując się nieco od otaczającej ich rzeczywistości, na co pozwala im bagaż wieloletnich życiowych doświadczeń, wypowiadają się na temat mody, obyczajów i urbanistyki. Z ich spostrzeżeń, na oczach widza, powstaje nietypowy społeczno-obyczajowy dokument, a zarazem swoisty dokument epoki.

Filmów tego rodzaju można by przywołać jeszcze bardzo wiele, np. z ironicznym dystansem zrealizowany reportaż Janusza Kidawy pt. *Anatomia miasta* (1967), obrazujący niemrawość i mentalne zacofanie prowincji, czy – na zasadzie przeciwieństwa – ujęty w syntetyczną całość i przepojony bogactwem materiałów źródłowych filmowy landszaft stolicy, miasta – w ujęciu autorów – o burzliwej historii i narosłych przez wieki kontrastach (*Homo Varsoviensis*, 1965, Romana Wionczka). Można też bez trudu wskazać tytuły o ambicjach syntetyzujących, których twórcy postavili sobie za cel stworzenie obszernej panoramy rozwijającego się w szybkim tempie kraju, w jego całym bogactwie urbanistycznym, technicznym i przyrodniczym (np. *Suita polska*, 1962, Jana Łomnickiego). Nie zmieniłoby to jednak ogólnego obrazu omawianej problematyki. Z pewnością nieporównanie więcej o ówczesnych realiach mogłyby zaświadczyć dokumenty, których autorzy zadali sobie trud tropienia i piętnowania pewnych patologii społecznych i nieprawidłowości obecnych wówczas w życiu publicznym.

W tonie interwencji

Interwencyjność filmowego dokumentu należy rozumieć dosyć szeroko. Nie chodzi tu tylko o agitacyjne plakaty zakładające ingerencję w bieżące problemy danej jednostki czy środowiska. Choć i takich propozycji w rodzimej kinematografii nie brakowało: *Ludzie – myślcie* (1961) Jerzego Dmowskiego

(o bolączkach wielkomiejskiego życia), *Problem numer I* (1963) Władysława Forberta (o kryzysie mieszkaniowym) czy *Rodzice* (1963) Jerzego Ziarnika (o błędach wychowawczych skutkujących patologiami społecznymi). Daleko cenniejsze wydają się jednak propozycje, które oprócz *stricte* publicystycznych też zawierały ogólniejsze wnioski i forsowały tematy o silnym wydźwięku społecznym, powszechnie roztrząsane na forum publicznym. Część z nich, jak np. *90 dni w roku* (1968) Krystyny Gryczelowskiej, wpisywała się w konwencję interwencyjnych materiałów Polskiej Kroniki Filmowej, sygnalizujących pewne błędy i niedociągnięcia w funkcjonowaniu niektórych instytucji państwowych, ale z ukrytą w podtekście sugestią, że są to kłopoty przejściowe, możliwe do rozwiązania i dostrzegane przez ówczesną władzę. W części były to natomiast dokumenty o wyraźnym zacięciu socjologicznym, stojące w ostrej kontrze wobec lansowanych przez władzę wizji opiekuńczego i prężnie rozwijającego się państwa socjalistycznego. Taki przekaz formułowały np. dokumentalne krótkometrażówki Andrzeja Trzosa: *Anna* (1969), *Michał* (1968) i *Egzamin* (1969).

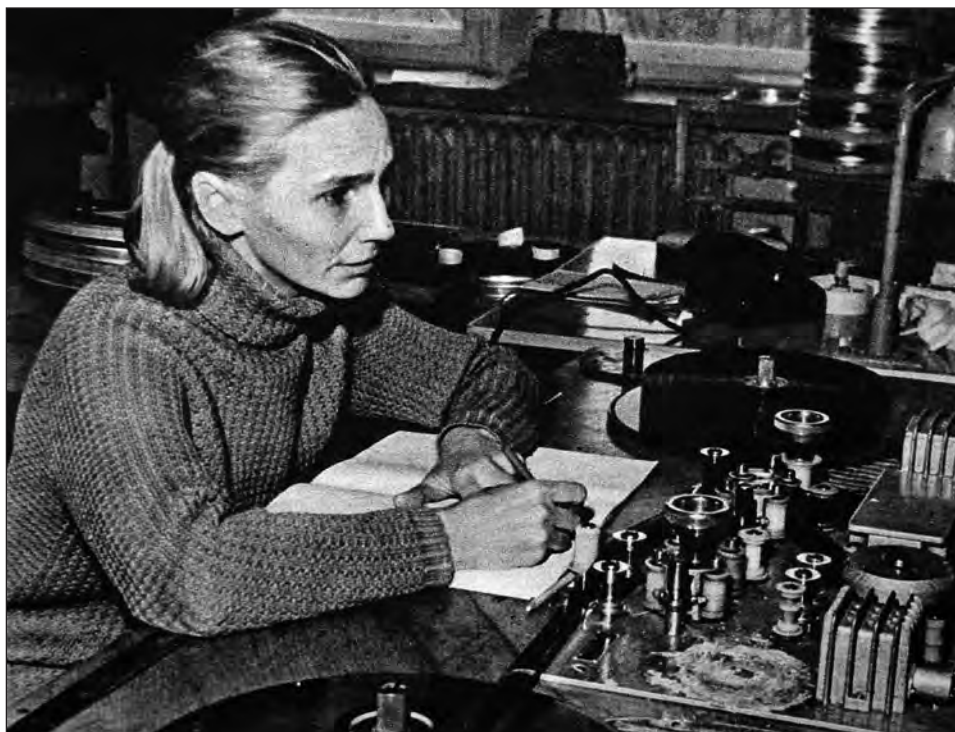
Reportaż Gryczelowskiej podnosił kwestię złej organizacji punktów skupu i dystrybucji produktów rolnych, skutkującej przedłużającymi się w nieskończoność przestojami w pracy rolników i wynikającymi z tych faktów dotkliwymi stratami dla całej gospodarki kraju. Marnotrawstwo czasu szacowano nawet na tytułowe 90 dni w roku. Filmy Trzosa penetrowały zgoła odmienne kręgi tematyczne. Jego intencją była diagnoza aktualnych problemów społecznych, będących konsekwencją, nierzadko niesprawiedliwej i krzywdzącej, stereotypizacji wizerunkowej określonych środowisk. Reżyserowi bardzo zależało, żeby owe stereotypy w jakiś sposób przełamywać, uzmysławiając jednocześnie odbiorcom, jak trudne i czasochłonne jest to zadanie. Formuła, jaką wybrał dla swoich reportaży, skupiała uwagę widzów na losach konkretnych, indywidualnych bohaterów, którzy zgodnie z zasadą *pars pro toto* upowszechniali i uniwersalizowali siłę przekazu. W osobie Anny twórca powielał i ugruntowywał stereotyp dziewczyny pochodzącej z rozbitej rodziny, z peryferii wielkomiejskich, ze względu na niesprzyjające jej okoliczności i niski status społeczny skazanej na życiową porażkę. Kolejni bohaterowie – głuchoniemy student (*Michał*) i maturzysta z filmu *Egzamin* – próbowali stawić czoła przeciwnościom losu. Pierwszy, zmagając się z cielesnymi ograniczeniami, zawzięcie walczył o dyplom i życiową pozycję; drugi – młody mieszkaniec małej białostockiej wsi – zdawał na stołeczną ASP, bez powodzenia, czym zaprzepaścił szansę udowodnienia sobie i swojemu otoczeniu, że człowiek z prowincji również może być predestynowany do zawodu artysty malarza.

W innych propozycjach tego typu na plan pierwszy bądź wysuwano zjawiska i problemy wymagające szybkiej interwencji określonych instytucji państwowych, bądź próbowano nadać im ogólniejszy wymiar, szukając źródeł i recept na ich uzdrowienie. W stylu, przesłaniu i traktowaniu adresata filmy te w dużej mierze przypominały największe osiągnięcia „czarnej serii” rodzi-

mego dokumentu. Wśród nośnych i powtarzających się tematów największe zainteresowanie dokumentalistów wzbudzały te zjawiska, które na różnorodnych płaszczyznach budowały obraz polskiego społeczeństwa zarówno w wymiarze obowiązujących od lat norm i zasad współżycia społecznego, jak i pewnych aberracji i odchyłeń, prowokujących zachowania kryminogenne i prowadzących do dysfunkcji systemu. Bliski realizatorom okazał się los polskich kobiet, spełniających się przykładowo w rolach wzorcowych żon i matek, z uwagą przyglądano się również osobom niepełnosprawnym, głównie dzieciom, odkrywając przed widzami ich świat, dotychczas mu nieznany i dla niego praktycznie niedostępny. Z publicystycznego obowiązku zajmowano się także sprawami bieżącymi, nurtującymi opinię publiczną.

Wśród aktualnych problemów najczęściej uwagi poświęcano sytuacjom i postawom powszechnie uważanym za karygodne i sprzeczne z wypracowanymi od pokoleń zasadami etycznymi. Ton potępienia w stosunku do matek porzucających swoje nowo narodzone dzieci zabrzmiał w przejmującym reportażu Lucjana Jankowskiego, zatytułowanym *Azyl* (1968), przed niebezpieczeństwami wynikającymi z nielegalnych aborcji przestrzegał Andrzej Trzos (*Wokół sprawy*, 1963), a Krzysztof Gradowski – w jednym z najbardziej wstrząsających dokumentów tamtego czasu – wskazywał na degradację elementarnych wartości w relacjach międzyludzkich, przytaczając historię starszej kobiety więzionej i głodzonej przez swoich najbliższych (*Zanik serca*, 1970). Ci sami autorzy: Andrzej Trzos (*Korowód*, 1967) i Krzysztof Gradowski (*Urodzeni w niedzielę*, 1968), poczynili socjologiczne obserwacje na temat tzw. bananowej młodzieży, czyli osób pragnących żyć na wysokiej stopie, nie pracując lub czerpiąc zyski z procederów sytuujących się na granicy lub poza granicami prawa. Gradowski – jako członek „szkoły krakowskiej” stawiany obok takich twórców, jak Grzegorz Królikiewicz, Tomasz Zygałło i Krzysztof Kieślowski – swoimi pierwszymi filmami wprowadzał w praktykę założenia „nowej zmiany”. Podejmowane przez niego tematy, dotyczące najczęściej bohaterów wywodzących się z marginesu społecznego, przełamywały w pewnej mierze stagnację i konformizm postaw, znamionujące okres „małej stabilizacji”. Krakowscy „młodzi gniewni” twierdzili, że film publicystyczny powinien być utworem ofensywnym, „przeznaczonym do działania na pierwszej linii frontu starć i potyczek”. Swoje ambicje określali w następujący sposób: „Interesują nas miejsca, gdzie na pozór wszystko działa, prawidłowo, normalnie, lecz w których kryje się przemilczana choroba. Staramy się tę chorobę wykrywać i ujawniać...”³⁰. W latach sześćdziesiątych ich programowe założenia miały okazję spełnić się na ekranie ledwie w kilku filmach, do których, oprócz już wymienionych, warto dopisać: *Po wyroku* (1967) Gradowskiego – o młodych przestępcach, i *Konsul i inni* (1970) – o przestępczej działalności

³⁰ *Dokumentaryści [sic!] o dokumencie*, „Polityka” 1971, nr 28.



Krystyna Gryczelowska (fot. Roman Sumik)

popularnego wówczas w mediach oszusta Czesława Śliwy, oraz reportaże Kieślowskiego: *Z miasta Łodzi* (1969) i wspólnie z Tomaszem Zygałą – *Fabryka* (1969) – przełamujące schemat filmu produkcyjnego. Szczytowym jednak okresem ich działalności będzie dopiero początek kolejnej dekady.

W interwencyjnym tonie, ale z pogłębioną analizą psychologiczną, w ekranowej publicystyce próbowano także uwzględnić pozycję współczesnych kobiet. Najlepsze z tych obrazów wyszły spod ręki dokumentalistek – Krystyny Gryczelowskiej, Marii Kwiatkowskiej i Ireny Kamieńskiej³¹. Intencją autorek było zwrócenie uwagi odbiorców na ciężki los kobiet – pracujących ponad swoje siły, nierzadko osamotnionych i zatroskanych o byt swojej rodziny. W filmach Gryczelowskiej: *24 godziny Jadwigi L.* (1967) i *Nasze znajome z Łodzi* (1971), nieustannie przewija się niepokój o zawodowy, społeczny i psychologiczny sens ich egzystencji. W wypadku Jadwigi chodzi przede wszystkim o podniesienie kwestii uwikłania młodych kobiet – żon i matek, dodatkowo spełniających się zawodowo gospodyń domowych – w codzienne obowiązki, którym same nie są w stanie sprostać. Praca w fabryce, czasami na nocnej

³¹ Warto dodać, że swój udział w zgłębianiu tej tematyki zaznaczył również Władysław Ślesicki w reportażu *Dni miesiące lata...* (1966), traktującym o spełnianiu się kobiety w roli matki.



Irena Kamińska
(fot. Roman Sumik)

zmianie, zakupy, pranie, gotowanie, a poza tym opieka nad trójką dzieci – zdaje się konkludować dokumentalistka – ubezwłasnowolniają kobiety w takim stopniu, że niekiedy nie wystarcza im czasu na wypoczynek i sen. W portretach Urszuli, Heleny i Genowefy – bohaterek drugiego filmu – uderza natomiast większe zaangażowanie autorki w politykę społeczną. Na przykładzie trzech łódzkich włókiarek, reprezentujących skądinąd różne pokolenia, starała się wykazać rozbieżności między oficjalną retoryką państwa, propagującą

hasła humanizacji pracy i powszechnego dobrobytu, a stojącą w wyraźnej do niej opozycji realną rzeczywistością, najeżoną życiowymi porażkami, przeciwnościami losu i „obiektywnymi trudnościami”.

W propozycjach filmowych Marii Kwiatkowskiej i Ireny Kamińskiej uwidacznia się pewna dychotomia. Pierwsza unika raczej doraźnej publicystyki i znaczącego zaangażowania w politykę społeczną, spoglądając na sprawy kobiet z perspektywy historycznej lub z punktu widzenia uważnej obserwatorki, starającej się ukazać nie tyle trudy kobiecej egzystencji, ile cechy osobowościowe i tajemnice charakteru płci pięknej. W dokumentalnej krótkometrażówce *My, kobiety* (1965) zrelacjonowała udział kobiet w drugiej wojnie światowej, natomiast w *Dziewczętach z „Nawojki”* (1963) – reportażu ze znanego krakowskiego domu studenckiego – przedstawiła codzienne życie studentek Uniwersytetu Jagiellońskiego, które w niegdysiejszym „domu dla pań”, obecnie żeńskim akademiku, pilnie się uczą i korzystają z dobrodziejstw młodości, zdradzając przy tym obowiązujące wówczas trendy w modzie (kraciaste sukienki), style fryzur i makijażu oraz zwyczaje towarzyskie (picie mocnej kawy i nagminne palenie papierosów). Perspektywa Kamińskiej przejawiała charakter żywej publicystyki z pogłębioną analizą psychologiczną. Najlepszym tego przykładem jest jej dokument pt. *Wyspa kobiet* (1968), stanowiący relację z jednego z wielu hoteli robotniczych w Polsce, w którym zamieszkiwały prawie wyłącznie kobiety i który – niczym tytułowa wyspa – był dla ich mieszanek rodzajem więzienia, izolującym je od prawdziwego

świata. Autorka skupiła swoje wysiłki na zbudowaniu ekranowej przestrzeni dla psychologicznych i egzystencjalnych problemów swoich bohaterów, chcąc ukazać przede wszystkim ich samotność i frustrację wynikającą ze sztucznie narzuconej im formuły współżycia społecznego. Stan permanentnej izolacji i brak perspektyw na przyszłość powodowały, że kobiety, stając przed kamerą, chętnie dzieliły się swoim smutkiem i rozgoryczeniem. Chętnie też opowiadały o swoich niespełnionych potrzebach i marzeniach: o miłości, domu, rodzinie, które w ówczesnych warunkach nie miały szans na spełnienie. Film Kamińskiej, zgłębiając tajniki psychologii człowieka, był równocześnie znakomitą publicystyką, stojącą w obronie naturalnych praw kobiet i przestrzegającą przed negatywnymi społecznie skutkami wielkiej industrializacji³².

W powojennej historii polskiego filmu dokumentalnego swoje znaczące miejsce w tematyce społecznej zdobyły także filmy traktujące o osobach niepełnosprawnych. W pierwszych dziesięcioleciach był to temat rzadki, pojawiający się najwyżej w kontekście spółdzielczości inwalidzkiej i laudacji wygłaszanych na cześć weteranów wojennych. W kronikach filmowych wykorzystywano go ponadto do celów propagandowych, kreując obraz państwa opiekuńczego. Środowisko dokumentalistów filmowych zainteresowało się tematem w latach sześćdziesiątych, a na większą skalę dopiero dekadę później. Zadania, jakie przed sobą postawili, dotyczyły głównie polityki informacyjnej oraz pracy u podstaw, czyli przełamywania niekorzystnego wizerunku członków tej społeczności w opinii publicznej. Służyły temu przede wszystkim reportaże prezentujące osoby niepełnosprawne w ich naturalnym środowisku – w domu, pracy, szkole lub podczas spędzania czasu wolnego. Część z nich zamykała się w formule dokumentu oświatowego, podejmującego zagadnienia fachowe, z pogranicza medycyny, psychologii i pedagogiki (m.in. *Równy start*, 1965 i *Pa, znaczy dzień dobry, proszę, dziękuję*, 1967, Wandy Rollny; *Malowanie palcami*, 1965, Jadwigi Żukowskiej³³; *Rehabilitacja. Ręce – rękomi*, 1969, Krystyny Leśniewskiej). Inne, o ambicjach agitatorskich, próbowały uzmysłowić odbiorcom, że niepełnosprawność nie musi być źródłem wykluczenia społecznego i że w niczym nie podważa człowieczeństwa jednostki. Rozważania autorów krążyły wprawdzie tylko wokół osób z zaburzeniami somatycznymi, czyli głuchotą i ślepotą, ale kierunek ich oddziaływań był trafny i właściwy. Przedstawiając swoich bohaterów jako jednostki w pełni aktywne, posiadające różnorodne pasje i zainteresowania, plany i marzenia, zdolne do miłości i przyjaźni, a przy tym serdeczne i niebywale otwarte na otoczenie, kreowali pozytywny wizerunek

³² Szerzej: Mikołaj Jazdon, *Dokumentalistki: Krystyna Gryczelowska...*

³³ Jadwiga Żukowska w następnych latach skupiła się głównie na tematyce dziecięcej. W formule dokumentu oświatowego zrealizowała wiele ważnych i interesujących obrazów, np. *Skąd się biorą dzieci* (1965), *Zabawa w dorosłych* (1966), *Zazdrość* (1967) i inne. Monograficzne opracowanie jej twórczości filmowej autorstwa Andrzeja Wernera ukazało się w roku 2011 jako dodatek do wydanej przez FILMSTUDIO S płyty DVD z jej filmami.

tych osób w społeczeństwie. Sygnalizowali jednocześnie, że pozostało jeszcze bardzo wiele do zrobienia w tej kwestii. Ich filmy: *W kręgu ciszy* (1961) Jerzego Ziarnika, *Szkoła bez tablic* (1961) Andrzeja Trzosa, *Getto ciszy* (1963) Jerzego Afanasjewa, *To jest jajko* (1965) Andrzeja Brzozowskiego, *Byłem żołnierzem* (1970) Krzysztofa Kieślowskiego – okazały się pierwszym krokiem w tym kierunku³⁴.

Sport, ekologia, turystyka

Pisząc o polskim kinie faktów, nie sposób pominąć przekazów *stricto* kronikalnych i sprawozdawczych, do których zaliczyć należy ekranowe relacje z rozmaitych wydarzeń politycznych, sportowych i kulturalnych. W latach sześćdziesiątych, gdy na dobre rozwinęła się już reporterka telewizyjna, dokument filmowy – z natury ambitniejszy i droższy w produkcji – musiał ustąpić pola nowemu medium. Stało się to zresztą z korzyścią dla niego samego. Oprócz reportaży relacjonujących przebieg treningów, meczów i uroczystości sportowych w formule raportu dziennikarskiego (*Etiuda sportowa*, 1965 i *2,5 kilograma siły*, 1966, Andrzeja Trzosa) coraz częściej produkowano obrazy, w których temat sportowy stanowił źródło nowych inspiracji. Wynik rywalizacji stawał się zupełnie nieistotny, za to wzrastały walory narracyjne przekazu oraz jego wymowa symboliczna.

Sport jako temat traktowano pretekstowo, widząc w nim nie tyle źródło masowej rozrywki i towarzyszących jej emocji, ile skarbnicę tematów do tej pory z tą dziedziną życia nie kojarzonych. W kontekście rozmaitych wydarzeń sportowych coraz częściej mówiono o psychologii oraz możliwościach i wytrzymałości ludzkiego organizmu, sięgano również po obserwacje środowiskowe i podejmowano próby wartościowania ludzkich postaw i wyborów. Miejsce publicystyki sportowej zajęły impresje dokumentalne, np. *Wyścig* (1966) Mariana Marzyńskiego jako poetycka wariacja na temat kolarstwa czy *Bokserzy* (1965) Andrzeja Trzosa – filmowa relacja z walki bokserskiej, podkreślająca okrucieństwo i bezwzględność tej dyscypliny. Tematyka sportowa stawała się niekiedy areną artystycznych poszukiwań lub przyczynkiem do diagnoz społecznych, sięgali po nią zarówno reportażyści telewizyjni (Mariusz Walter), jak i uznani dokumentaliści.

Wśród bogactwa tytułów na uwagę zasługują co najmniej trzy realizacje: *Pojedynek* (1964) Janusza Majewskiego, *Bieg* (1969) Bohdana Kosińskiego i *Jubileuszowy* (1967) Jana Łomnickiego. Każdy z autorów zaprezentował w swoim filmie odmienny punkt widzenia. Majewski, pod pretekstem kronikarskiej transmisji z pojedynku w pchnięciu kulą między dwoma mistrza-

³⁴ Monograficzne ujęcie tej tematyki zawiera książka Wojciecha Otto *Obrazy niepełnosprawności w polskim filmie* (Poznań 2012).

mi: Davidem Davisem i Alfredem Sosgórnikiem, wykreował na ekranie cielesny i psychologiczny profil sportowca. Dzięki serii zbliżeń i retardacji obrazu udało mu się zarejestrować płynność i precyzję ruchów zawodników, ich gestykulację i mimikę zdradzającą wysiłek fizyczny oraz narastające stopniowo emocje, a także zapał i determinację w walce o zwycięstwo. Podobne cele przyświecały koncepcji Kosińskiego, z tą różnicą, że w jego zamyśle chodziło raczej o oddanie w materii filmowej atmosfery towarzyszącej sportowej rywalizacji. *Bieg* został zrealizowany w czasie trójmecz lekkoatletycznego ZSRR–NRD–Polska, który rozegrano w Chorzowie w czerwcu 1969 roku. Nie o mecz jednak w tym filmie chodzi. To, co zajmuje realizatora, czyli trema i koncentracja przed startem, wysiłek fizyczny i psychiczny oraz emocje na mecie, w telewizyjnej transmisji istniejące gdzieś na drugim planie, tu stanowi istotę przekazu. W widowisku sportowym – zdaje się podpowiadać reżyser – liczy się przede wszystkim dramaturgia walki oraz emocje i uczucia, które przeżywają zawodnicy i które udzielają się również kibicom. Ostatni film – *Jubileuszowy* Jana Łomnickiego – prawdę tę traktuje w dosyć ambiwalentny sposób. Autor próbuje wytłumaczyć ogromną swego czasu popularność kolarskich zmagania w ramach jednego z etapów Wyścigu Pokoju. Rzecz dzieje się w małej pomorskiej miejscowości, której mieszkańcy przygotowują się na przyjęcie przejeżdżających przez ich miasteczko kolarzy. Przy głównej ulicy odbywają się wielkie porządki: malowanie płotu, mycie okien, ustawianie dekoracji i rozwieszanie transparentów. Wszystkie te czynności są przez realizatorów skrupulatnie rejestrowane. I oto nagle zjawiają się główni bohaterowie widowiska. Przemykają po ulicach w huraganowym tempie i po zaledwie kilku sekundach nie ma już po nich śladu. Do miasteczka powraca wcześniejsza cisza, okolica pustoszeje, na placu pozostają jedynie służby porządkowe, które bez zastanowienia zabierają się do sprzątania. Wizja sportowego widowiska, zaprezentowana przez Łomnickiego, zawierała w sobie wiele ironii i dystansu. Trud przygotowań i wysiłek włożony w realizację całego przedsięwzięcia nie współgrały z korzyściami, jakie z tego wyniknęły. Na usta ciśnie się więc pytanie: czy to wszystko ma jakiś sens? Reżyser zdaje się odpowiadać twierdząco. Kolarzom cały ten dekoracyjny *entourage* nie był do niczego potrzebny, dla mieszkańców miasteczka znaczył jednak wiele więcej. Wnosił chwilowe oży-



wienie w ich monotonną egzystencję, mobilizował obywateli do wspólnych działań i w pewnym sensie jednoczył całą społeczność.

Do tematów rzadkich i wyjątkowych, oprócz problematyki sportowej, zaliczyć należy również ekologię i turystykę. W omawianym okresie niektóre z przypisanych tym gatunkom zadań z powodzeniem spełniał dokument oświatowy, prezentując piękno ojczystych krajobrazów oraz bogactwo fauny i flory (*Ziemia białych skał*, 1962, Zbigniewa Bochenka czy *Żubry*, 1964 i *Bażanty*, 1968, Włodzimierza Puchalskiego). Jednak zupełnym *novum* okazały się dokumenty filmowe traktujące o zanieczyszczeniu środowiska naturalnego. Prekursorem tej tematyki w rodzimej dokumentalistyce był Andrzej Szczygieł, autor reportażu zatytułowanego *Brudne niebo* (1968)³⁵. Jest to interwencyjny materiał podejmujący problem kosztów powszechnej i intensywnie prowadzonej industrializacji kraju, skutkującej zanieczyszczeniem powietrza z powodu nadmiernej emisji groźnych pyłów i gazów przez wielkie zakłady przemysłowe. Na bazie skrupulatnie przygotowanych materiałów źródłowych i raportów ekologów reżyser próbuje uzmysłowić odbiorcy negatywne skutki takiej działalności: degradację środowiska oraz zagrożenie utratą zdrowia, zwłaszcza przez dzieci. *Brudne niebo* – jako jedno z pierwszych tego typu wystąpień artystycznych – stało się w tym czasie, obok publicystyki prasowej i telewizyjnej, ważnym argumentem w walce o zachowanie bogactwa środowiska naturalnego oraz minimalizację kosztów wynikających z rozwoju gospodarczego kraju.

Na koniec, na zasadzie dygresji, warto przywołać tytuł filmu o nietypowych walorach dokumentacyjnych. Mowa o reportażu Andrzeja Piekutowskiego zatytułowanym *Gdzie jest ten wielki las...* (1965), relacjonującym w familiarnym tonie słynną za sprawą mediów wędrowkę po Polsce żubra Pulpita, który opuścił swój rezerwat i – jak imputują autorzy – postanowił znaleźć dla siebie bardziej odpowiednie miejsce, czyli tytułowy „wielki las”. Ekipa realizacyjna towarzyszy mu na każdym etapie wędrowki, rejestrując na taśmie filmowej zarówno zachowania kudłatego zwierzęcia, skądinąd nadzwyczaj otwarte i przyjazne, jak i przyglądających mu się z zaciekawieniem lub szukających niewinnej zaczepki ludzi. Do filmu, po obróbce montażowej, włączono także balladę Agnieszki Osieckiej w wykonaniu Gustawa Lutkiewicza, oddającą stan ducha zwierzęcego bohatera oraz klimat prezentowanych zdarzeń. Wydarzenie, którym żyła wówczas cała Polska, stało się swego rodzaju papierkiem lakmusem wartościującym stan ówczesnej rzeczywistości PRL – szarej, smutnej i boleśnie przeciętnej. Okazało się, że nawet żubr – „twór” wprawdzie gabarytowo pokaźny, ale jednak mało znaczący – potrafił rozbudzić wyobraźnię filmowców, potrafił też wstrząsnąć opinią publiczną i sprawić, by świat zmienił nieco swoje pochmurne oblicze.

³⁵ Swoje rozważania na ten temat Andrzej Szczygieł rozwinie w filmie dokumentalnym pt. *Cytat z raportu U Thanta* (1972), przestrzegającym przed ogólnością zagładą środowiska naturalnego w związku z błyskawicznym rozwojem cywilizacji technicznej.

POWTÓRKA Z HISTORII

Nobilitacja tematu

Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych polski film dokumentalny odnotował kilka znaczących zjawisk. Jednym z nich był wzrost zainteresowania rodzimą historią, głównie okresu drugiej wojny światowej. Ujęcie tej problematyki zostało zdeterminowane z jednej strony przez upowszechnianie się rozmaitych odmian publicystyki historycznej, z drugiej – przez poszukiwanie nowych form wyrazu dla znanego, acz doniosłego tematu.

Za sprawą aktywności twórczej Jerzego Bossaka, ówczesnego nestora polskiej dokumentalistyki filmowej, powrócono w praktyce realizacyjnej do poetyki filmu montażowego, zbudowanego z archiwalnych przekazów audiowizualnych, mającego swe tradycje chociażby w propagandowych obrazach krótkometrażowych londyńskiego Biura Filmowego. W latach 1961–1963 Bossak do spółki z Wacławem Kaźmierczakiem zrealizował dwa tego rodzaju obrazy: *Wrzesień – tak było* oraz *Requiem dla 500 tysięcy*.

Zupełnie inną optykę zaproponowali w swoich filmach: Janusz Majewski (*Róża, Album Fleischera*), Edward Etler (*Cmentarz Remu*) i Jerzy Ziarnik (*Powszedni dzień gestapowca Schmidta*). Mówiąc o zbrodniach hitlerowskich i ich powojennych reminiscencjach, twórczo wykorzystywali formułę gatunkową impresji filmowej bądź tworzyli oryginalne obrazy zbudowane z archiwalnych zdjęć wojennych, układających się w poetycki ciąg skojarzeń i interpretacji.

Nie bez znaczenia okazała się także reaktywacja Wytwórni Filmowej Wojska Polskiego „Czołówka”³⁶ (1958), która zapraszając do współpracy uznanych autorów Wytwórni Filmów Dokumentalnych, poszerzyła krąg swoich zainteresowań o filmy opisujące losy polskich żołnierzy na frontach zachodnich oraz przedstawiające w różnych odsłonach okrucieństwo faszyzmu i heroiczne próby jego przezwyciężenia. Obok charakterystycznych dla Czołówki reportaży z życia ówczesnego wojska, w których specjalizował się m.in. Jan Chodkiewicz (*Pierwsze kroki*, 1962; *Po prostu żołnierze*, 1964), pojawiały się obrazy historyczne realizowane na zlecenie telewizji, np. *Bitwa o Anglię* (1967) czy *Skok na Arnhem* (1968) Wincentego Ronisza. Bogactwo i znaczenie tej produkcji potwierdzały kolejne tytuły: *Ostpost 1942–44* (1965) Bohdana Kosińskiego, *Pamięć tamtych dni* (1968) Ireny Kamieńskiej czy *Głód broni* (1968) Macieja Sieńskiego.

³⁶ Wcześniej funkcjonowała pod nazwą Czołówka Filmowa Wojska Polskiego. O Czołówce na początku siódmej dekady pisze Stanisław Ozimek, *Czołówka*, „Ekran” 1962, nr 41.

Druga połowa lat sześćdziesiątych przyniosła wyraźne zmiany. Przede wszystkim przełamano pewną barierę mentalną, zasadzającą się na przeświadczeniu, że film dokumentalny nie jest właściwym i wystarczającym medium, aby mówić o złożonych meandrach historii, że najlepsze realizacje tego typu tematów mogą ucieleśnić się jedynie w materii filmu fabularnego, czego najlepszym i przytłaczającym przykładem były osiągnięcia polskiej szkoły filmowej. Wydawało się wówczas, że film fabularny w pełni zaspokaja potrzeby społeczne w tym zakresie, a dokument filmowy, ograniczony boleśnie przez brak wiarygodnych i atrakcyjnych materiałów źródłowych, może co najwyżej uciekać się do inscenizacji lub impresji (*Noc*, 1961, Tadeusza Makarczyńskiego; *Stacja Oświęcim*, 1960, Marii Kwiatkowskiej), w najlepszym przypadku powieślać w kolejnych obrazach formułę filmu montażowego, wykorzystując wąskie zasoby archiwalne (*casus* Bossaka i Kaźmierczaka).

Na zmianie koniunktury zaważyły trzy główne czynniki. Pierwszy to niebywały wśród dokumentalistów filmowych wzrost zainteresowania historią najnowszą³⁷, która dla jednych była sposobem na ucieczkę od narastających napięć społecznych lat 1968–1970, dla innych stanowiła nowe wyzwanie tematyczne lub ideologiczne, polegające na poszukiwaniu oryginalnych środków wyrazu lub nieśmiałym jeszcze likwidowaniu „białych plam” historii. Drugi z czynników podyktowały warunki zewnętrzne. W ciągu kilku lat, za sprawą licznych kwerend w archiwach polskich i zagranicznych oraz dzięki powstaniu Wojskowego Instytutu Historycznego, wyraźnie poszerzono bazę materiałów źródłowych (kroniki filmowe, relacje uczestników i świadków wydarzeń, fotografie i dokumenty urzędowe) i zapoczątkowano prace nad nowymi opracowaniami historycznymi, podejmując pierwsze próby rewidowania niesprawiedliwych i kłamliwych poglądów i opinii. Czynnikiem trzeci wynikał z rozwoju samego dokumentu filmowego. Zgodnie z duchem przemian coraz częściej rezygnowano z formuły rocznicowego plakatu agitacyjnego, opartego na kompilacji prostych archiwaliów faktograficznych, opatrywanych tautologicznym komentarzem, zastępując go gatunkami z kręgu publicystyki historycznej o ambicjach syntetyzujących lub epickich, o szerszym niż dotąd repertuarze problemowo-tematycznym i warsztatowym³⁸.

W praktyce bezpośrednim bodźcem do produkcji stawały się nierzadko „okrągłe” rocznice rozmaitych wydarzeń historycznych, choć nie wszystkie cieszyły się jednakową popularnością i nie wszystkie mogły liczyć na uwagę filmowców. Prym wśród podejmowanych tematów wiodła oczywiście druga

³⁷ Znakomitym tego przykładem jest np. wypowiedź Bohdana Kosińskiego na łamach „Filmu” – *Archeolog czy publicysta?*, „Film” 1969, nr 12.

³⁸ Na ów czynnik wskazuje Stanisław Ozimek, *Film dokumentalny*, w: *Historia filmu polskiego*, t. 6, red. Rafał Marszałek, Warszawa 1994, s. 199. Wartość rodzimej dokumentalistyki podejmującej tematy historyczne docenia również Alicja Iskierko, *Konfrontacje*, „Ekran” 1968, nr 25.

Konferencja prasowa podczas
polsko-radzieckiego sympozjum
poświęconego filmowi
dokumentalnemu –
Warszawa, 27 stycznia – 2 lutego 1969



wojna światowa oraz graniczny punkt wojny i pokoju połowy lat czterdziestych, a także przemiany społeczno-polityczne naznaczone jej historycznym piętnem. W roku 1969, z okazji ćwierćwiecza kapitulacji hitlerowskich Niemiec „na lądzie, morzu i w powietrzu”, Roman Wionczek zdecydował się na realizację filmu-syntezy, podsumowującego okres niemieckiej okupacji z wyraźnym eksponowaniem tragicznych losów narodu polskiego lat 1939–1945. Pełnometrażowa produkcja zatytułowana *Między wrześniem a majem* miała wypełnić lukę w 25-letniej powojennej historii rodzimego dokumentu filmowego, w której brakowało komplementarnej i syntetycznej rozprawy na ten temat. Mimo nieskrywanych ambicji autora film nie spełnił pokładanych w nim nadziei, na czym zaważyły przede wszystkim: nieusprawiedliwiona swoboda doboru faktów oraz schlebienie oficjalnej wersji rodzimej historiografii. W drugiej próbie rehabilitacji tematów „nieobecnych” Wionczek ponownie sięgnął do archiwów wojennych, tym razem w związku z okrągłą rocznicą wybuchu powstania warszawskiego. I tym razem jego starania nie do końca znalazły uznanie w oczach widzów. Zrealizował pełnometrażowy reportaż historyczny pt. *63 dni*, oparty głównie na filmowych i fotograficznych przekazach kronikarskich, oddając dzięki temu atmosferę i tragizm tamtych wydarzeń. Zabrakło jednak szerszej refleksji historycznej dążącej do wyjaśnienia rzeczywistej genezy powstania oraz postaw przyjętych przez aliantów i siły sprzymierzone.

Wart odnotowania jest fakt, że przypadające w tym czasie inne rocznice, np. odzyskania niepodległości w roku 1918³⁹, nie doczekały się podobnych inicjatyw ze strony polskich dokumentalistów filmowych. Zarówno dzieje II Rzeczypospolitej, jak i okoliczności wybicia się kraju na niepodległość po ponadstuletniej niewoli traktowano ze względów politycznych jako temat niegodny uwagi, by nie powiedzieć – niepożądany. Spojrzenie na okres dwudziestolecia międzywojennego – jak zauważa Stanisław Ozimek –

[...] było rozproszone, stereotypowe i jednostronne w swej krytyce. Mimo sporego już dystansu czasowego, paraliżująco na ekranową narrację działały wprowadzo-

³⁹ Temat ten w szerszej perspektywie opisuje Mikołaj Jazdon, *Odzyskanie niepodległości w 1918 roku w polskim filmie dokumentalnym*, „Poznańskie Spotkania Językoznawcze”, red. Zdzisława Krączyńska i Zygmunt Zagórski, t. 14, Poznań 2005.

ne wcześniej strefy milczenia i indoktrynalnych przekłamań: roli legionów, wojny polsko-radzieckiej 1920 roku, tradycji PPS, losów KPP etc. oraz poddawanych aktualnemu ostracyzmowi politycznych opcji i nazwisk, np. Józefa Piłsudskiego, Romana Dmowskiego czy Wojciecha Korfante⁴⁰.

Zabrakło ambitniejszych realizacji o szerszym wydźwięku i epickim spojrzeniu. Namiastką rozwinięcia tematu okazał się jedynie skromny, kilkunastominutowy dokument Bohdana Kosińskiego *Wersal – Poczdam* (1968), kreślący dzieje kształtowania się polskich granic po pierwszej i drugiej wojnie światowej, oraz serial telewizyjny *Drogi i bezdroża II Rzeczypospolitej* Andrzeja Chiczewskiego, w którym mimo usilnych starań autora nie obyło się bez utwierdzania negatywnych stereotypów, dotyczących np. wizerunku Józefa Piłsudskiego.

Abstrahując od zagadnień produkcji „rocznicowych”, nie sposób pominąć licznej grupy tytułów filmowych odnoszących się do okresu drugiej wojny światowej, które preferują nowatorskie sposoby narracji i lansują nowe spojrzenie na tę problematykę, nawet w obrazach z kręgu publicystyki historycznej. Ze względu na wspólnotę i spójność prezentowanych treści można je uszeregować w monotematyczne lub syntetyzujące cykle. Pierwszy przełom w tej dziedzinie dokonał się w początkach dekady, kiedy to coraz częściej akcentowano temat zbrodni hitlerowskich i cierpień okupowanych narodów, drugi – u jej schyłku, w momencie niezwyklej popularności publicystyki historycznej opowiadającej o ruchu oporu w kraju, walce Polaków na frontach zachodnich i zgubnych ideach faszyzmu. Nie znaczy to jednak, że w połowie lat sześćdziesiątych nie powstawały tego typu obrazy. Rodzima historiografia filmowa rozwijała się w ciągu całej dekady, wykazując pewne ewolucje jedynie w granicach podejmowanych tematów i proponowanych sposobach realizacji.

Obrazy faszyzmu

Po kilkunastu latach od zakończenia drugiej wojny światowej w rodzimej dokumentalistyce filmowej zrodziła się potrzeba rewizji i ponownego zgłębienia zagadnień związanych z problematyką wojenną. Miejsce batalistycznych kronik i naturalistycznych reportaży, powstałych pod koniec wojny i tuż po jej zakończeniu, zajęły obrazy o silnym ładunku emocji i ogólniejszym przesłaniu, realizowane zarówno w poetyce impresji filmowej, jak i formule ekranowej publicystyki.

Wspólny mianownik tematyczny miały trzy filmy z początku dekady: *Cmentarz Remu* (1961) Edwarda Etlera, *Róża* (1962) Janusza Majewskiego i *Requiem dla 500 tysięcy* (1963) Jerzego Bossaka i Wacława Kaźmierczaka. Wszystkie opowiadały o martyrologii narodu żydowskiego, choć styl tych

⁴⁰ Stanisław Ozimek, *Film dokumentalny...*, s. 198.

opowieści przynajmniej w jednym przypadku zdecydowanie się różnił. Obrazy Etlera i Majewskiego miały wyraźnie impresyjny charakter, dokument Bossaka i Kaźmierczaka zaś wpisywał się w ramy publicystyki filmowej⁴¹.

Cmentarz Remu to filmowa reminiscencja tragicznych losów społeczności żydowskiej, oparta na ekranowych przedstawieniach starej bożnicy oraz tytułowej krakowskiej nekropolii. Konstrukcja filmu ma trójdzielną budowę z wyodrębnioną ramą kompozycyjną, która wprowadza w nastrój i implikuje ogólniejsze przesłania. W prologu i epilogu reżyser wykorzystuje ujęcia przedstawiające płyty nagrobne zasypywane powoli grubymi płatkami śniegu, tworząc atmosferę zadumy i refleksji oraz przywołując motyw ocalania bądź zatracania pamięci po spoczywających tam zmarłych. Natomiast trzy zasadnicze części utworu układają się w ciąg obrazów ukazujących okazałe wnętrza bożnicy: kolumny, sklepienia, marmurowe posadzki, a także jej wyposażenie, tworzące swego rodzaju liturgiczną rekwizytornię (palące się świece, menory). Najpierw obrazy te dają wrażenie obiektywnej rejestracji, dopiero w drugiej odsłonie nabierają nowych znaczeń, gdy na zasadzie przenikania zostają zestawione z fotosami przedstawiającymi tragiczne oblicza wojny: zagłodzonych ludzi w pasiakach czy pomordowane kobiety i dzieci. W części trzeciej pojawia się postać młodej dziewczyny, która z zaciekawieniem, ale też z wyrazem przerażenia w oczach, obserwuje to tajemnicze miejsce. Atmosfera staje się coraz bardziej podniosła. W tle rozbrzmiewa patetyczna muzyka organowa oraz męskie głosy odprawiające modlitwy. W odbiorcy budzi się przekonanie, że identyfikując się z dziewczyną zwiedzającą bożnicę, uczestniczy w niezwykłym misterium pamięci, którego głównym akcentem jest okrucieństwo wojny, ale też nadzieja upatrywana w sile i świadomości następnych pokoleń.

Trochę inną perspektywę przyjął w swoim filmie Janusz Majewski. Punktem wyjścia w jego ekranowych rozważaniach okazała się fikcyjna korespondencja między dwoma Żydami: Jakubem i Danielem, w której jeden z nich prosi drugiego o odnalezienie grobu tytułowej Róży, kobiety – jak można się domyślić – bliskiej im obu. Mężczyzna wyrusza więc tropem zawartych w liście wskazówek, odwiedza opuszczone żydowskie cmentarze, by z czasem, po kolejnych niepowodzeniach, poszerzać obszar swojego nietypowego śledztwa o miejsca, wydawałoby się, niewłaściwe i nieodpowiednie dla powierzonego mu zadania. Jakub penetruje przejścia i podwórza miejskich kamienic, zagląda pod strzechy warsztatów rzemieśl-

⁴¹ Temat Holocaustu w polskim kinie wyczerpująco opisuje Katarzyna Mąka-Malatyńska w monografii *Widok z tej strony. Przedstawienia Holocaustu w polskim filmie* (Poznań 2012). Kontekstowo do zagadnień tych odnoszą się też dwa monograficzne tytuły periodyku „Images” – [Over]using the Holocaust. Part I: Contexts, nr 15–16, 2011 oraz [Over]using the Holocaust. Part II: Echoes, nr 17–18, 2011 oraz opracowania szczegółowe: Tomasz Łysak, *Życie pośmiertne propagandy nazistowskiej. Powojenne filmy dokumentalne o getcie warszawskim*, „Kwartalnik Filmowy” nr 54–55, 2006 i Mikołaj Jazdon, *Ograniczony punkt widzenia – filmowy obraz powstania w getcie warszawskim*, „Kwartalnik Historii Żydów” 2004, nr 2.

niczych, z uwagą bada przeszła i kolumny mostów, wszędzie odnajdując żydowskie płyty nagrobne, stanowiące element budowli bądź fragment ulicznego bruku. W końcu trafia na gruzowisko, na którym zgromadzono stosy popękanych, porozbijanych i pokruszonych płyt z wiele mówiącymi napisami w języku jidysz. Zrezygnowany i pełen żalu, siada na szczycie jednego z nich, a głos zza kadru (w tej roli Aleksander Bardini) odczytuje fragment listu do Daniela, informujący, niejako w jego imieniu, że odnalazł miejsce pochówku Róży, że jej grób jest w bardzo dobrym stanie i że będzie o niego dbał.

Należy zaznaczyć, że *Róża* powstała z inspiracji nowelą Stanisława Kasprzysiaaka, stąd usprawiedliwiony i wyraźnie obecny pierwiastek kreacyjny w tym filmie. Świadczy o tym chociażby zaimprovizowana korespondencja między bohaterami czy zakończenie utworu, o znamionach literackiej lub, szerzej, fikcyjnej puenty, rodem z filmu fabularnego. Wyjątkowość obrazu Majewskiego polega także na poetyckiej, nastrojowej interpretacji tematu, na co złożyły się subtelne zdjęcia zniszczonych żydowskich nagrobków i towarzysząca im zza kadru muzyka, przepojona smutkiem i przygnębieniem, a także patetyczne motto mówiące o „przemijaniu i wiecznotrwałej pamięci”.

Zupełnie inna wizja zagłady narodu żydowskiego uwidoczniła się w propozycji Bossaka i Kaźmierczaka. *Requiem dla 500 tysięcy* to dokument montażowy składający się z autentycznych materiałów filmowych i fotograficznych, przejętych od niemieckiej armii i wojennych służb wywiadowczych. Zrealizowany został w 20. rocznicę powstania w getcie warszawskim, a poświęcony – jak informuje napis w czołówce filmu – pamięci wymordowanych przez hitlerowców Żydów polskich oraz bohaterów polskiego ruchu oporu, którzy zginęli, niosąc pomoc mordowanym. Autorzy postawili sobie za cel zarysowanie pewnej historycznej syntezy losów narodu żydowskiego w okupowanej Warszawie, poczynwszy od roku 1939, na upadku powstania w maju 1943 roku skończywszy.

W ekranowej koncepcji realizatorów na pierwszy plan wysuwa się dążenie do uzyskania wrażenia maksymalnej wiarygodności prezentowanych archiwaliów. Fotografie i kroniki filmowe wzbogacono jedynie o autentyczne rozporządzenia i odezwy okupanta oraz fragmenty raportów Jürgena Stroopa – dowódcy SS i Policji w okręgu warszawskim, a także komentarze zza kadru informujące o najważniejszych faktach historycznych z tego okresu. Przedstawione w sposób chronologiczny, ukazywały represyjny i postępujący w swym okrucieństwie stosunek Niemców do stołecznej społeczności żydowskiej. Początek tego procesu stanowiły rozkazy wprowadzające obowiązek noszenia opasek z syjońskimi gwiazdami, a jego nasilenie – masowe przesiedlenia i utworzenie getta, aż po ekstremum w postaci stłumienia powstania i totalnego unicestwienia tego świata.

Film został bardzo dobrze przyjęty na Ogólnopolskim Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie, gdzie zdobył I nagrodę. Doceniono zatem po raz kolejny kino o proveniencjach publicystki politycznej, realizowane w formule filmu montażowego, w oskarżycielskim tonie i o silnym wydźwięku propagandowym.

Po kilku latach od premiery *Requiem...* temat zbrodni hitlerowskich powrócił ze wzmożoną siłą. Powstało wówczas kilka interesujących filmów opowiadających na różne sposoby o specyfice i realiach obozów zagłady. Dokumentaliści odczuli też potrzebę zapoznania rodaków z czarnymi kartami historii, czyli najokrutniejszymi zbrodniami faszystów dokonanymi na polskim narodzie. Wśród wielu tego typu obrazów na uwagę zasługuje przejmujący dokument Ireny Kamieńskiej *Pamięć tamtych dni* (1968) oraz film Janusza Chodnikiewicza o tragicznych losach Wrocławia i jego mieszkańców, zatytułowany *Wyrok na miasto* (1969).

Intencją Kamieńskiej była rekonstrukcja tragicznych wydarzeń z 2 lutego 1944 roku w miejscowości Borowo na Kielecczyźnie, gdzie żołnierze niemieccy brutalnie spacyfikowali wieś i dokonali masowego mordu na mieszkającej tam ludności polskiej. Punktem wyjścia dla autorki okazały się błony fotograficzne pozostawione przez doktora Lipowskiego, lekarza z sąsiedztwa, który przybył na miejsce kaźni, chcąc udzielić pomocy rannym. Zarejestrował potworne obrazy – zniszczone domostwa i spalonych ludzi, utrwalając tym samym dowody hitlerowskiego okrucieństwa. Kamieńska zestawia w swoim filmie archiwalne zdjęcia Lipowskiego z ujęciami jak najbardziej współczesnymi – nagrywa relacje świadków, kolekcjonuje bolesne wspomnienia i spaja to wszystko kompozycyjną klamrą, którą stanowi uroczystość Wszystkich Świętych. W tej wsi ma ona charakter szczególny. Jak sugeruje autorka, pamięć tamtych tragicznych zdarzeń jest wciąż żywa i uobecnia się symbolicznie we wszystkich przejawach aktywności człowieka: w cmentarnych nagrobkach i krzyżach, w elegijnej pieśni ludowej śpiewanej podczas zaduszkowej procesji i w życiu codziennym, wśród ocalałych z pogromu mieszkańców Borowa.

Wyrok na miasto z kolei to, mimo spójności tematu, opowieść zgoła odmienna. Film przybliża okoliczności odbicia Wrocławia z rąk niemieckich w czasie kilku-miesięcznego oblężenia miasta przez Armię Czerwoną od lutego do maja 1945 roku. Reżyser



Wyrok na miasto (1969)
Janusza Chodnikiewicza

w mniejszym stopniu skupił się na relacjonowaniu działań wojennych, próbując raczej oddać atmosferę panującą w mieście oraz zarysować losy mieszkańców Wrocławia. Wykorzystał w tym celu wiele archiwalnych kronik z tamtego okresu, ale chcąc uniknąć powielania nieatrakcyjnej już w tym czasie formuły filmu montażowego, zorganizował materiał filmowy w sposób nieszablonowy, do czego posłużyła mu *Kronika o oblężeniu Wrocławia 1945 roku* autorstwa Paula Peikerta, niemieckiego proboszcza z wrocławskiej parafii pod wezwaniem św. Maurycego. Najcenniejsze w relacji duchownego okazały się jego osobiste komentarze, poddające krytyce postępowanie niemieckich władarzy miasta, którzy przekształcili Wrocław w twierdzę (Festung Breslau), czego wynikiem była śmierć tysięcy cywilów i zrujnowanie miasta. Fragmenty kroniki czytane przez lektora, wyjaśniający komentarz historyczny zza kadru i unikatowe, archiwalne zdjęcia stworzyły na ekranie przekonujący dokument na temat zbrodniczej działalności niemieckich faszystów, ale też uświadamiały w dłuższej perspektywie bezkompromisowość i utopijność zgubnych idei.

Osobną grupę filmów dokumentujących zbrodnie hitlerowskie stanowią obrazy przedstawiające okrutną rzeczywistość obozów koncentracyjnych. W przeważającej części były to kilku- lub kilkunastominutowe reportaże relacjonujące etapy powstawania i funkcjonowania poszczególnych obozów, np. *Stacja Oświęcim* (1960) Marii Kwiatkowskiej, *Stutthof* (1966) Roberta Standy czy *Muzeum* (1966) Jerzego Ziarnika⁴². Intencją autorów było przypomnienie ogromu krzywd, jakie zadano ludziom w tych miejscach, a ich wyrazem miały być szokujące dane na temat liczby pomordowanych więźniów czy stosowanych torturach i warunkach egzystencji urągających ludzkiej godności. Wśród propozycji dokumentalistów znalazły się jednak i takie, w których publicystyczny sztafaż zastępowano nowatorskimi rozwiązaniami nawiązującymi do fabularnej inscenizacji, eksperymentu filmowego, impresji dokumentalnej lub nowocześnie rozumianego kina faktów.

W niektórych z nich wąską perspektywę historyczną udało się przełamać dzięki poszerzeniu problematyki i uniwersalizacji przesłania. Tak było w przypadku *Nocy* (1961) Tadeusza Makarczyńskiego, filmu w zamierzeniach twórcy na wskroś pacyfistycznego, w którym opowieść o więźniarkach obozów koncentracyjnych stanowiła jedynie pretekst do ukazania postępującej dehumanizacji człowieka i narastających w nim niepokojów egzystencjalnych. W autorskiej wizji reżysera – intelektualnej i emocjonalnej – najważniejszą rolę odgrywają sugestywne obrazy, nierzadko wyraźnie inscenizowane, wyrażające podstawowe ludzkie uczucia: miłość, gniew, tęsknotę, oraz uświadamiające – zarówno bohaterkom, jak i widzowi – sumę niepowetowanych cierpień i strat spowodowanych pobytem w obozach zagłady.

⁴² Interesującym uzupełnieniem tej tematyki jest film Andrzeja Trzosa zatytułowany *Pawiak* (1966) – o okrytym złą sławą największym niemieckim więzieniu śledczym w Generalnym Gubernatorstwie w latach 1939–1944.

Jeszcze wyraźniej tendencje tego rodzaju powróciły pod koniec dekady w propozycjach filmowych Danuty Halladin (*Obóz na Przemysłowej*, 1970), Jerzego Ziarnika (*W zaklętym kręgu*, 1968) i Andrzeja Brzozowskiego (*Archeologia*, 1967). Halladin sięgnęła do mało znanych faktów z historii łódzkiego getta, w którym podczas niemieckiej okupacji działał obóz koncentracyjny dla polskich dzieci. Posługując się jedynie zebranymi dokumentami i fotosami oraz relacjami byłych więźniów, stworzyła szokujący swą autentycznością obraz hitlerowskich zbrodni, tym mocniejszy, że dotyczący niewinnych dzieci, skazanych na cierpienie za rzekome przestępstwa rodziców. W relacji dokumentalistki uderza przede wszystkim dążenie do ustalenia podstawowych faktów, co ze względu na ograniczony zasób materiałów źródłowych nie jest łatwym zadaniem. Uda się jej jednak odtworzyć tamtejsze realia: kary cielesne, głód, upadające warunki sanitarne oraz niehumanitarne metody wychowawcze, łamiące podstawowe prawa jednostki i wszelkie przejawy solidarności młodocianych więźniów. Uda się jej także w przekonujący sposób opowiedzieć o tragicznej przeszłości, mało znanej, tym bardziej więc godnej uwagi, podpartej sprawdzonymi i wiarygodnymi faktami, które uciekają poza ramy publicystycznego reportażu w stronę nastrojowej impresji o silnym wydźwięku emocjonalnym.

W podobnym klimacie sytuuje się dokument Jerzego Ziarnika. *W zaklętym kręgu* to rodzaj filmowego portretu, nie jest to jednak ani obraz zbiorowości, ani tradycyjne ujęcie bohatera indywidualnego. Mamy tu raczej do czynienia z portretem psychologicznym o wyraźnie impresyjnym charakterze, którego istotę stanowi nie tyle osobowość postaci, ile kształtujące ją determinanty o proveniencji społeczno-politycznej. Ziarnik kreśli na ekranie portret Jerzego Branhubera, byłego więźnia Auschwitz-Birkenau, po zakończeniu drugiej wojny światowej pracownika muzeum oświęcimskiego, malarza i grafika. Bohater mieszka i pracuje na terenie obozu, a jego życiową pasją – by nie powiedzieć: imperatywem wewnętrznym – jest odtwarzanie z pamięci i utrwalanie w plastycznej materii oświęcimskiego krajobrazu, z plasującymi się na pierwszym planie sylwetkami ofiar i katów. Tytułowy „zaklęty krąg” oznacza w tym sensie duchowe więzienie, w którym wszystkie ograniczenia wynikają z dotkliwej traumy wojennej, rzutującej zarówno na proces twórczy, jak i życie codzienne bohatera. Jego tragiczny los, przejmująco ukazany na ekranie, wykracza daleko poza jednostkowe doświadczenie, urastając do miana ponadczasowej i wielowymiarowej prawdy historycznej.

Do poszukiwania prawdy, i to w sensie dosłownym, odwoływał się także Andrzej Brzozowski w wielokrotnie nagradzanej *Archeologii*. Jest to skromny reportaż filmowy, rejestrujący przebieg prac wykopaliskowych prowadzonych przez archeologów z Instytutu Historii Kultury Materialnej PAN na terenie krematorium w byłym obozie koncentracyjnym w Oświęcimiu. Film nosi znamiona późniejszej twórczości Brzozowskiego, przesyczonej poetyckością i ści-

szoną ekspresją. Na ekranie przesuwają się nieme, pozbawione komentarza obrazy. W serii zbliżeń, zdjętych jakby mechanicznie przez obiektyw kamery, spod ziemi na światło dzienne wydobywane są na pozór bezwartościowe przedmioty: aluminiowe sztucce, zardzewiałe zegarki i dewocjonalia, zaśniedziałe monety i wiele mówiące zepsute dziecięce lalki. Wśród nich pojawiają się zatarte patyną czasu napisy informujące o miejscu niecodziennego znaleziska, a wraz z tą wiedzą w widzu rodzi się świadomość ogromu dokonanych tu zbrodni, świadczących nie tylko o ludzkim cierpieniu, lecz także o upadku podstawowych wartości stanowiących fundament europejskiej kultury⁴³.

Barwy walki

W drugiej połowie lat sześćdziesiątych repertuar tematów wojennych poszerzono o problematykę dotyczącą udziału polskich sił zbrojnych w działaniach frontowych na wschodzie i zachodzie Europy. Przedmiotem autentycznego zainteresowania stały się także wydarzenia historyczne rozgrywające się na terenie okupowanej ojczyzny, przedstawiające kulisy działalności państwa podziemnego oraz zaangażowanie rodaków w akcje dywersyjne i walkę zbrojną.

Najciekawsze ekranowe egzemplifikacje tej tematyki wyszły spod ręki Wincentego Ronisza, młodego twórcy z Wytwórni Filmowej „Czołówka”, autora wielokrotnie nagradzanych filmów dokumentalnych: *Przerwana podróż* (1966), *Bitwa o Anglię* (1967) i *Skok na Arnhem* (1968). Ronisz łączył w swoich propozycjach poetykę filmu montażowego, dobrze już zakorzenioną w rodzimej dokumentalistyce filmowej za sprawą emigracyjnej aktywności londyńskiego Biura Filmowego czy publicystycznych dokonań Bossaka i Kaźmierczaka, z raczkującą wówczas na polskim gruncie stylistyką tzw. gadających głów, czyli sfilmowanych relacji świadków bądź bohaterów prezentowanych zdarzeń historycznych.

W pierwszym filmie, przypominającym wojenną działalność i tragiczne losy generała Władysława Sikorskiego, premiera rządu RP i Naczelnego Wodza Polskich Sił Zbrojnych na Zachodzie, autor w dużej mierze skorzystał z materiałów archiwalnych, podpierając swój wywód wyjaśniającym komentarzem zza kadru. Z podobnego wzorca skorzystał także w *Skoku na Arnhem*, z tą różnicą, że w tym przypadku komentarz, częstokroć nachalny i tautologizujący prezentowane obrazy, miał wyraźnie polemiczny charakter w stosunku do omawianych wydarzeń historycznych. Zamierzeniem autora, zresztą w najmniejszym stopniu nieskrywanym, było spojrzenie krytycznym okiem na jedną z najbardziej dramatycznych operacji desantowych drugiej woj-

⁴³ Na wyjątkowość obrazu Brzozowskiego wskazują: Lech Pijanowski, *Garść polskiej ziemi*, „Kino” 1968, nr 6 oraz Elżbieta Smoleń-Wasilewska, *Archeologia XX wieku*, „Film” 1968, nr 15.

Skok na Arnhem (1968)
Wincentego Ronisza

ny światowej – „Market Garden” w okolicach holenderskiego miasta Arnhem. Brała w niej udział, oprócz wojsk brytyjskich i amerykańskich, także jednostka polska – Pierwsza Samodzielna Brygada Spadochronowa pod dowództwem



gen. Stanisława Sosabowskiego. Ronisz z powodzeniem analizuje przyczyny klęski militarnego przedsięwzięcia, wśród których na pierwszym miejscu wymienia wygórowane ambicje alianckich dowódców oraz błędy taktyczne, wzbogacając swoje rozważania interesującymi materiałami źródłowymi, z czego zdecydowaną większość stanowią zdjęcia lotnicze, pełne dynamiki i efektownych zjawisk świetlnych, zwłaszcza na tle nocnego nieba.

W kolejnym obrazie Wincentego Ronisza – *Bitwa o Anglię* – formuła filmu montażowego wymagała pewnych udoskonaleń z powodu braku wiarygodnych i reprezentatywnych archiwaliów. Autor włączył do filmu, obok kronik i zdjęć fotograficznych, osobiste wspomnienia uczestników i bohaterów Battle of Britain – pułkowników wojska polskiego: Witolda Łokuciewskiego i Stanisława Skalskiego, których barwne relacje z podniebnych potyczek z myśliwcami Luftwaffe przydawały lotniczym sekwencjom osobistego charakteru i potęgowały ich walory dramaturgiczne. Wtórowały im komentarze lektora, sławiące odwagę i kunszt polskich lotników oraz rolę, jaką odegrali w tym historycznym wydarzeniu. Oto krótka próba:

W tej operacji Niemcy stracili 1733 samoloty, prawie o tysiąc więcej niż RAF. Na jeden stracony samolot angielski przypadały trzy niemieckie, ale na jeden polski – dziewięć. W jednostkach RAF-u i w polskich dywizjonach walczyło 138 Polaków, była to największa – po Anglikach – grupa narodowościowa w królewskim lotnictwie.

Na fali rosnącego zainteresowania historią najnowszą, z czym mamy do czynienia na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, powstawały filmy, które za kanwę opowieści obierały odna-



Bitwa o Anglię (1967)
Wincentego Ronisza

lezione – nierzadko w przedziwnych okolicznościach – dokumenty, zdjęcia i taśmy filmowe o unikatowej wartości historycznej. Pochodziły najczęściej ze zbiorów prywatnych i w bezpośredni sposób wiązały się z wojennymi losami ich autorów. Dość wymienić chociażby dokument Jana Łomnickiego pt. *Gienek* (1968), poświęcony pamięci znakomitego lekkoatlety i fotografika – Eugeniusza Lokajskiego, czy dokumentalną krótkometrażówkę Leonarda Ordy *Salut dla Garlanda* (1972), opiewającą dramatyczne losy okrętu płynącego z zaopatrzeniem wojennym do Murmańska w roku 1942, w którym wykorzystano reportażowe, amatorskie zdjęcia Pawła Płonki, starszego bosmana, uczestnika tego rejsu. W kontekście obecności Polaków na frontach drugiej wojny światowej najbardziej reprezentatywny wydaje się film Jerzego Ziarnika zatytułowany *Kilińszczacy* (1969). Jest to ascetyczna, w spokojny sposób opowiedziana historia żołnierzy z 4. Dywizji Piechoty im. Jana Kilińskiego, którzy wstawili się w ciężkich walkach o Wał Pomorski. Ich szlak bojowy wiódł z Ukrainy nad Łabę, a wszystkie etapy tej przeprawy zostały skrupulatnie zarejestrowane na taśmie fotograficznej przez Jana Rybickiego, jednego z piechurów. Z ocalałych zdjęć Ziarnik zbudował praktycznie cały film, nadał im dynamikę i wydobył siłę ich autentyzmu, ukazując tym samym tragiczne losy rozsianych po całej Europie polskich żołnierzy oraz towarzyszące ich drodze emocje i uczucia.

Wśród dokumentalistów Wytwórni Filmowej „Czołówka” znalazł się także Leonard Ordo, specjalista od tematyki marynistycznej. Jego autentyczną pasją było śledzenie losów polskiej marynarki wojennej podczas drugiej wojny światowej oraz dziejów polskiego Wybrzeża. W filmach: *Operacja Trójmiasto* (1969) i *Obrońcy Helu* (1971) odsłaniał najtragiczniejsze momenty naszej najnowszej historii związane z utratą Pomorza, z nadzieją i emocjonalną swadą opowiadał także o wiosnie 1945 roku, kiedy to oddziały polsko-radzieckie dokonywały ponownych zaślubin z morzem, przywracając nadwiślańskiemu krajowi Wybrzeże Gdańskie. Dla wagi tematu najistotniejszy okazał się jednak film pt. *Ślubuję ci, morze* (1968), stanowiący swego rodzaju syntezę poruszanej problematyki. Leonard Ordo podjął się dość karkołomnego zadania. W ledwie dwudziestokilkuminutowym filmie próbował uchwycić w zbiorczym zestawieniu specyfikę ówczesnej polskiej floty wojennej, nie tracąc z oczu historii poszczególnych okrętów, wstawionych w większych lub mniejszych bitwach morskich. W konsekwencji film miejscami razi zbytnią ogólnikowością, niekiedy zaś bombarduje widza nadmiarem zbędnych lub drugorzędnych informacji. Na jego korzyść jednak może świadczyć fakt, iż intencją autora nie było dążenie do wyczerpania tematu, lecz chęć zaakcentowania obecności i znaczenia rodzimych tradycji na Bałtyku i przyległym do niego lądzie, zwłaszcza w kontekście niedawnych wydarzeń historycznych. I cel ten, mimo irytującego niekiedy patosu, został osiągnięty⁴⁴.

⁴⁴ Rozwinięciem marynistycznych zainteresowań Leonarda Ordy będą jego kolejne filmy dokumentalne: *Konwoje* (1971) i *Salut dla Garlanda* (1972).

Komplementarne w stosunku do powyższej tematyki okazały się obrazy walki upamiętniające działalność polskiego ruchu oporu oraz charakter i faktografię wystąpień zbrojnych. Twórcy ponownie stanęli przed koniecznością zmiany dotychczasowej stylistyki filmowego dokumentu. Z powodu braku wystarczającej ilości archiwaliów filmowych budowali swoje projekty realizacyjne, opierając się na relacjach świadków i uczestników wydarzeń. Należy zaznaczyć, że w projektach tych pojawiały się po raz pierwszy nieśmiałe próby rewindykacji historycznych dotyczących Armii Krajowej, pomawianej przez lata o bierność, a nawet kolaborację z wrogiem. Za przykład może posłużyć śmiały i z werwą zrealizowany film Krzysztofa Szmagiera pt. *Operacja V* (1968), opowiadający o brawurowej akcji wywiadu AK, której celem było wykrycie tajemnicy niszczycielskiej broni – Wunderwaffe – wymierzonej głównie w miasta brytyjskie. Reżyser borykał się z ogromnymi trudnościami, wynikającymi głównie z braku archiwaliów.

To była okropna robota – wspomina – nie było nie tylko materiałów, ale także dokładnej, ścisłej i wiarygodnej fotografii [...]. Materiały filmowe, które znaleźliśmy w WFD i „Czołówki”, były znikome. Lot pocisku V-1 i start pocisku V-2. I to wszystko. Było to, co mogło głosić chwałę niemieckich uczonych. Tego, co miało być dowodem naszego bohaterstwa, ciągle nie było⁴⁵.

Trudności te w dużej mierze zaważyły na koncepcji filmu. Relacje uczestników i świadków zdarzeń poprzeplatano wiarygodną i drobiazgową faktografią, zmuszając widza do większego zaangażowania percepcyjnego, by wspólnie z autorami odczuwać „emocje poszukiwania prawdy”. Krzysztof Szmagier ocenia to następująco: „Postanowiliśmy grać wyobraźnią widza sprowokowaną tym wszystkim, co pozostało, a jest autentyczne. I tak budowałem komentarz. Suchy. Daty. Godziny. Cyfry. Jak diagram. Wielkie sprawy nie wymagają pozłacanych ramek”⁴⁶. Reżyserowi udało się dotrzeć do żyjących bohaterów tamtej akcji: Bernarda Kaczmarka i Leona Cehaka – członków wywiadu AK, profesora Janusza Groszkowskiego – ówczesnego prezesa Polskiej Akademii Nauk, oraz chłopów z okolic Sarnak. Ich relacje i komentarze, podparte skrupulatną faktografią, umożliwiły autorom rekonstrukcję wydarzeń i ich okoliczności, uświadamiały także odbiorcom skalę przedsięwzięcia i jego znaczenie dla późniejszych losów wojny⁴⁷.

W latach sześćdziesiątych specjalnej rehabilitacji nie potrzebowali natomiast harcerze zrzeszeni w Szarych Szeregach. Mimo że kojarzeni jednoznacznie z Delegaturą Rządu Rzeczypospolitej Polskiej na Kraj i Komendą Główną Armii Krajowej, na tyle zakorzenili się w powszechnej świadomości

⁴⁵ Krzysztof Szmagier, *O tych którzy ocalili Londyn*, „Kamera” 1969, nr 5.

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ Przypominały o tej akcji pełnometrażowe produkcje zagraniczne: *Oni ocalili Londyn* (1958) Vernona Sewella i *Zamrożone błyskawice* (1967) Jánosa Veiczi.

jako „mali” bohaterowie konspiracyjnego podziemia, że ich okupacyjna i powstańcza działalność wymagała jedynie przypomnienia i utrwalenia w pamięci narodu. Naprzeciw tym oczekiwaniom wyszli trzej dokumentaliści filmowi: Bohdan Kosiński (*Akcja B-2*, 1969), Jerzy Wolen (*Strzały pod Arsenalem*⁴⁸, 1969) i Włodzimierz Dusiewicz (*Jak na Zawiszy*, 1970).

Pierwszy powrócił do mało znanego epizodu wojennego o kryptonimie B-2, dotyczącego wyzwolenia Gdyni wiosną 1945 roku, w którym znaczącą rolę odegrało miejscowe harcerstwo, przekazując aliantom informacje o rozlokowaniu niemieckiej obrony w mieście. Drugi sięgnął do wydarzeń jak najbardziej znanych, podejmując próbę ekranowej rekonstrukcji sztandarowej akcji Grup Szturmowych Szarych Szeregów z marca 1943 roku, w wyniku której uwolniono kilkudziesięciu polskich więźniów Pawiaka. O najmłodszych bohaterach ruchu oporu w Polsce, zgrupowanych w organizacji oznaczonej kryptonimem „Zawisza”, opowiada natomiast trzeci z dokumentalistów. W jego relacji nacisk położono nie tyle na przypomnienie spektakularnych akcji sabotażowych czy dywersyjnych, ile na stworzenie w miarę spójnej i konsekwentnej charakterystyki zarówno całej organizacji, jak i jej młodocianych członków, wsławionych nie tylko codzienną służbą pomocniczą w konspiracji, lecz także pełnym poświęceniem podczas powstania warszawskiego.

Temat Polski Walczącej – jak pokazuje praktyka realizacyjna – rozpatrywać należy także w kontekście wystąpień zbrojnych. Jako wstęp do tej problematyki można potraktować interesujący dokument Macieja Sieńskiego zatytułowany *Głód broni* (1968). Jego niezbywalną wartość stanowi przede wszystkim sposób potraktowania tematu. Sieński, mając świadomość niedostatków materiałów źródłowych poświadczających aktywność polskiego podziemia, zdecydował się na ujęcie owej problematyki przez pryzmat opowieści o potajemnej produkcji broni i amunicji dla polskich żołnierzy i partyzantów. Miał do dyspozycji zachowane w muzeach i zbiorach prywatnych egzemplarze tej niekonwencjonalnej broni – liczne pistolety, karabiny, granaty i inne wymyślne okazy sztuki pirotechnicznej i rusznikarskiej, i w szerokim ujęciu zaprezentował je na ekranie. By nie być posądzonym o spłylenie tematu, poszerzył swoje rozważania o relacje osób żyjących: inżynierów, konstruktorów i rzemieślników, którzy – nierzadko z narażeniem życia – angażowali się w tę niebezpieczną działalność. Ich inteligencja i pomysłowość połączone z niezwykłym bohaterstwem złożyły się na obraz zbrojnego podziemia w Polsce. Jak pokazuje film Sieńskiego, były w nim jasne punkty, naznaczone heroizmem i poświęceniem jednostek, ale nie brakowało również i cieni – stanowiły je głównie kwestie związane z działalnością aliantów, wciąż skąpiących wyczekiwanych przez walczących zrzutów broni.

⁴⁸ Na kanwie tych wydarzeń powstał również pełnometrażowy film fabularny *Akcja pod Arsenalem* (1977) w reżyserii Jana Łomnickiego.

Wśród obrazów dokumentujących bezpośrednio walki zbrojne znalazło się wiele tytułów oddających przede wszystkim przebieg określonych bitew i potyczek oraz relacje z przemieszczania się frontów i wojsk oraz historii wyzwalanych po drodze miast. W filmach tych ograniczano się zazwyczaj do prezentacji faktografii i sylwetek lokalnych bohaterów wojennych, a działaniem ich autorów powodowały najczęściej pobudki patriotyczne lub historyczny pragmatyzm. Znakomitym tego przykładem mogą być filmy: Krzysztofa Szmagiera (*Suita styczniowa*, 1969), Huberta Drapelli (*Cytadela*, 1969), Mariana Duszyńskiego (*Finale*, 1969) czy Janusza Chodnikiewicza (*Berlinerstrasse – 1 maja 1945*, 1970). Pojawiały się także propozycje innego rodzaju, idące niejako w poprzek historii albo przynajmniej w kilku równorzędnych kierunkach. Przykładem takiej inicjatywy jest z pewnością pełnometrażowy reportaż Romana Wionczka pt. *63 dni* (1969), opowiadający o losach powstania warszawskiego⁴⁹. Na uznanie zasługuje już samo podjęcie tematu, który przez lata wykorzystywano do celów oficjalnej propagandy lub mitologizowano jego rolę i znaczenie dla powojennej historii Polski. Dla kolejnych pokoleń Polaków stanowił zawsze źródło silnych emocji i wzruszeń, zawłaszczając ich świadomość historyczną, ugruntowaną na bazie osobistych doświadczeń przodków, rodzinnych legend i bohaterskich mitów lansowanych przez sztukę i środki masowego przekazu. Osiągnął pewne spełnienie w filmie fabularnym w epoce „szkoły polskiej” (*Kanał*, 1956, Andrzeja Wajdy; *Eroica*, 1957, Andrzeja Munka), na zainteresowanie ze strony dokumentalistów filmowych musiał czekać aż całe ćwierćwiecze.

Roman Wionczek stanął więc przed niezwykle trudnym zadaniem – pogodzić oczekiwania rodaków liczących na rewizję oficjalnych wersji historycznych, podszytych politycznym interesem, z nakazami ówczesnych władz domagających się utrzymania obecnego stanu rzeczy. Reżyser wybrał trzecią, zdecydowanie konformistyczną drogę. Zrezygnował z pomysłu epickiego ujęcia tematu, opartego na wiernej rekonstrukcji faktograficznej i topograficznej, z podaniem chronologii i nazwisk dowódców; nie pokusił się także o szerszą refleksję historyczną, dotyczącą genezy i skutków powstania, z podobnych zapewne pobudek nie podjął także próby nawiązania kontaktu z ocalałymi bohaterami tamtych wydarzeń. Udało mu się natomiast wskrzesić na ekranie niezwykle atmosferę powstania oraz pewien niepowtarzalny klimat miasta widzianego jako walczący organizm, żywy i nieśmiertelny, ale przede wszystkim – wolny. Udało mu się również oddać realia dnia powszedniego, tak powstańców, jak i ludności cywilnej, oraz towarzyszące im uczucia i emocje budujące podskórną dramaturgię codziennych zdarzeń. Zasluga to głównie siły kadru, w którym znalazły się niemieckie i radzieckie materiały archiwalne, reporterskie zdjęcia m.in. Eugeniusza Lokajskiego i Jerzego Tomaszewskiego oraz

⁴⁹ Wagę tematu doceniło wielu publicystów, m.in. Krzysztof Mętrak, „Z dymem pożarów...”, „Film” 1969, nr 44.

bogate kroniki filmowe z zasobów Biura Informacji i Propagandy KG Armii Krajowej. Powstańcze wojsko miało bowiem własną ekipę filmową, kierowaną przez Antoniego Bohdziewicza i Jerzego Zarzyckiego, w skład której wchodził znany operatorzy: Antoni Wawrzyniak, Henryk Vlassak czy Jerzy Gabryelski⁵⁰. Znakomitym uzupełnieniem materiałów wizualnych były komentarze słowne w postaci fragmentów ówczesnej prasy, autentyczne komunikaty, meldunki i raporty wojskowe oraz niezwykle cenne nagrania radiostacji powstańczej „Błyskawica”. Po premierze filmu, zaplanowanej zgodnie z rocznicowym harmonogramem, wśród krytyków (Krzysztof Mętrak, Jerzy Giżycki) pojawiły się apele o włączenie filmu *Wionczka* do rezerwuaru dzieł kanonicznych, sławiących „zasługi narodu nie szczędzącego ofiar w imię obrony ojczyzny”.

Nieporównanie skromniejszą, ale równie emocjonalną, filmową głosem do powstania warszawskiego dopisał Jan Łomnicki w przejmującym dokumencie o losach znakomitego polskiego olimpijczyka, oficera AK – Eugeniusza Lokajskiego (*Gienek*, 1968). W pierwotnej wersji miała to być filmowa saga rodu Lokajskich, ale w trakcie realizacji okazało się, że najważniejszą postać w zebranych materiałach archiwalnych stanowi jeden bohater i że ten sam bohater jest w dużej mierze ich autorem. Lokajski był bowiem zapalonym fotokronikarzem powstania, pozostawił po sobie setki zdjęć i negatywów rejestrujących walczące miasto, zgruzowane budowle, zadymione ulice i ludzi na ich tle – przedziwnie ubranych, jakby z nieziemskiego panopticum wojskowości, z umorusanymi, wychudzonymi twarzami, w których wciąż tkwiła nadzieja i chęć walki. Wyłaniająca się z tych fotografii subiektywna wizja powstania, podparta niezwykle wrażliwością ich autora, znalazła w filmie swoje rozwinięcie w postaci starych kronik, dokumentów i wycinków prasowych oraz wspomnień siostry bohatera – Zofii Domańskiej, kreującej wizerunek brata z perspektywy rodzinnej i uczuciowej, dopełniającej tym samym obraz jego osobowości i charakteru. Lokajski zginął w powstaniu, mając zaledwie 34 lata. Jego barwna biografia, ukazana przez reżysera na tle burzliwych epizodów powstańczych, zapisywała złotymi zgłoskami kolejną kartę rodzimej historii; dzięki wersji ekranowej zyskiwała nie tylko olbrzymią popularność, ale też nobilitację i nieśmiertelność.

Zgubne idee

Krajobrazy wojenne, wykreowane przez polskich dokumentalistów w latach sześćdziesiątych, zyskiwały nowe oblicze dzięki odwróceniu perspektywy opowiadania. Za sprawą takich twórców, jak: Jerzy Ziarnik, Janusz Majewski, Danuta Kępczyńska, Robert Stando czy Bohdan Kosiński, powstawały interesu-

⁵⁰ Szerzej informuje o tym Stanisław Ozimek, *Kamery na barykadach. Dzieje kronik filmowych powstania warszawskiego 1944 sierpień – październik*, „Kino” 1969, nr 5.

jące obrazy filmowe, w których odchodzono od martyrologiczno-kronikarskiej sztampy na rzecz pogłębionej refleksji historiozoficznej, stawiającej w centrum zainteresowania niemieckich żołnierzy lub hitlerowskich zbrodniarzy wojennych oświadczonych zgubnymi ideami faszyzmu. Bohaterami filmów datowanych mniej więcej do połowy dekady byli zazwyczaj szeregowi żołnierze lub wojskowi średniego szczebla, dopiero na przełomie dziesięcioleci uwagę filmowców przykuli przywódcy ruchu nazistowskiego.

Co charakterystyczne, inspiracją do powstania tych obrazów były najczęściej unikatowe dokumenty z tamtych lat: listy, dzienniki lub fotografie układające się w cykl osobistych wspomnień. Materiały te stanowiły jednak ledwie punkt wyjścia do szerszego spojrzenia na mechanizmy polityczne i psychologiczne regulujące rozwój i późniejszy upadek faszyzmu.

Wśród kilku filmowych propozycji⁵¹ tego rodzaju najciekawiej prezentują się dokumenty: Janusza Majewskiego *Album Fleischera* (1962) oraz Jerzego Ziarnika *Powszedni dzień gestapowca Schmidta* (1963)⁵². W obu przypadkach tworzywem filmowym są archiwalne zdjęcia z czasów wojny, wykonane przez tytułowych bohaterów: Wolfganga Fleischera – oficera Wehrmachtu z Görlitz, oraz Schmidta – bezwzględnego funkcjonariusza gestapo. W podejściu obu autorów widoczne są jednak pewne różnice.

Ziarnik przyjął postawę obiektywnego, na ile to możliwe, sprawozdawcy, który prezentuje zebrane archiwalia w kształcie i formule opracowanej przez ich autora. Powstrzymuje się od osobistych komentarzy, skupiając całą uwagę widza na wiele mówiących fotografiach i napisach widniejących tuż pod nimi. Materiał jest niezwykle przejrzysty i rzeczowy. Schmidt z dokładnością księgowego rejestrował bowiem wszelkie przejawy aktywności swojego urzędu – aresztowania, wyroki i egzekucje. Wszystko skrupulatnie fotografował i opatrywał podpisami. Oto kilka najbardziej reprezentatywnych przykładów: „stawianie szubienic”, „akcja przeciwko Żydom w Płońsku”, „getto w Żychlinie po odejściu Żydów”, „siatka organizacyjna nielegalnej organizacji polskiej Wybrzeże”, „polscy podludzie, którzy wymordowali 60 tysięcy volksdeutsche, kara była surowa, lecz sprawiedliwa”. Z jego fotograficznej pasji powstał nie tyle pamiątnikarski epos, głoszący potęgę hitlerowskich Niemiec, ile raczej dokument historyczny o niebywalej wartości poznawczej, mówiący o cynizmie i okrucieństwie obłądnej ideologii, która wprowadzona w życie u wielu jej wyznawców powodowała spustoszenie moralne i podważała istotę człowieczeństwa.

U Majewskiego z kolei wielokrotnie obcujemy z ironią. I w tym przypadku punktem wyjścia były fotografie ilustrujące życie rodzinne i służbę

⁵¹ Np. *Album zbrodni* (1966) Grzegorza Dubowskiego.

⁵² Filmy te były wielokrotnie nagradzane na rozmaitych festiwalach, m.in. w Krakowie, Mannheim i San Francisco (*Album Fleischera*) oraz we Florencji, Krakowie i Oberhausen (*Powszedni dzień gestapowca Schmidta*). O historiozoficznej wartości tych filmów pisze Jacek Fuksiewicz, *Fotografie przywrócone życiu*, „Film” 1964, nr 16.

wojskową bohatera, z tą różnicą, że, w przeciwieństwie do filmu Ziarnika, bardzo często towarzyszą im komentarze zza kadru. W stylu tych wypowiedzi niejednokrotnie pobrzmiewa nuta ironii, podszyta dużą dozą dystansu, by nie powiedzieć – wrogości. Rejestrowane przez Fleischera kolejne etapy niemieckiej ofensywy w Europie prezentowane są przez reżysera jak atrakcyjna wycieczka turystyczna, na którą w czasie pokoju nie byłoby go stać. Świadczą o tym słowa lektora: „pocziwy żołnierz i mąż, czy mógłby sobie pozwolić na podróż?”, „oto jego wielka szansa – pan Fleischer zwiedza Francję”, „osobliwe biuro turystyczne Wehrmacht”, „turystyka wśród ruin”. W drugiej części filmu tonacja się zmienia. Na fotografiach bohatera pojawiają się relacje z frontu wschodniego, najpierw entuzjastyczne, wynikające z euforii militarnych sukcesów, z biegiem dni jednak coraz bardziej przygnębiające i pesymistyczne, gdy w krótkim czasie znacząco pogarszały się warunki bytowe żołnierzy, a armia niemiecka została zmuszona do odwrotu, pokonując dokuczliwe zamiecie śnieżne oraz bezkresne stepy i lasy coraz częściej zapełniane zagajnikami krzyży. W brudnych i wychudzonych twarzach żołnierzy można dostrzec pewne wewnętrzne rozdarcie między imperatywem walki i lojalnością wobec Führera a strachem, brakiem nadziei na zwycięstwo i bezsensownością sytuacji, w której się znaleźli. *Album Fleischera* jest zatem z jednej strony przykładem wojennego życiorysu niemieckiego oficera, z drugiej – uniwersalną opowieścią o wojnie i jej tragicznych skutkach, zarówno dla dziejów świata, jak i kondycji ludzkiej.

W ramach pewnego uzupełnienia warto jeszcze zwrócić uwagę na film Bohdana Kosińskiego zatytułowany *Ostpost 1942–44*⁵³ (1965), który powstał na kanwie niemieckich kronik filmowych przedstawiających działania wojenne na froncie wschodnim oraz prywatnych listów żołnierzy wysyłanych stamtąd do bliskich i znajomych w Rzeszy. Fragmenty tych listów, czytane beznamietnie przez lektora, odkrywały realia wojny z perspektywy szeregowych żołnierzy i niższych rangą oficerów, prezentowały ruchy wojsk i przemieszczanie się frontu, ale największą ich wartość stanowiły osobiste wyznania nadawców na temat powinności obywateli wobec ojczyzny i Führera oraz sensu i celowości wojny w ogóle. Pierwsze relacje informowały o nieustającym paśmie sukcesów niemieckiej armii i wynikającym z tego faktu zadowoleniu i dobrym samopoczuciu żołnierzy. W miarę rozwoju sytuacji na niekorzyść Rzeszy, entuzjazm i pewność siebie były wypierane przez pesymizm i zwątpienie w zwycięstwo. Padały znamienne słowa: „siedzimy w błocie i bagnie”, „zaczynamy uciekać, obstrzał, stoimy na straconej pozycji”, „bród, głód, fiasko, przegrana”, „sprawa jest bezsensowna i zbrodnicza”, „jestem współodpowiedzialny za wszystko”. Co interesujące, praktycznie do ostatniej chwili pojawiały się też w listach zapewnienia o lojalności wobec Hitlera: „mieć możliwość walczyć

⁵³ Film funkcjonuje w obiegu również pod tytułem *Feldpost Osten 1942–44*.

dla idei naszego ukochanego Führera”, „nie możemy myśleć o sobie, jesteśmy atomem w rękach Führera”. Zgromadzone archiwalia, twórczo ograne w materiale filmowym, umożliwiały zatem, przynajmniej w pewnym stopniu, zrozumienie niebywałego fenomenu faszyzmu, pozwalały także na pewną orientację w społecznych i psychologicznych mechanizmach wykształconych i wdrażanych masowo przez jego wyznawców.

Idee te najwyraźniej uosobiły się w postaciach największych zbrodniarzy hitlerowskich. Ich sylwetki w przekonujący sposób zaprezentowali na ekranie dokumentaliści: Danuta Kępczyńska (*Tagebuch. Dziennik dra Hansa Franka*, 1970) oraz Robert Stando (*Albert Forster*, 1969 i *Granica zbrodni Artura Greisera*, 1970).

Obrazy te niewiele różnią się od siebie. Celem realizatorów było przedstawienie zbrodniczej działalności bohaterów, począwszy od genezy totalitarnej ideologii, przez zdobywanie kolejnych szczebli kariery, po akty eksterminacji i sprawiedliwy koniec naznaczony wyrokiem śmierci. W podobny sposób korzystali również z materiałów źródłowych. W przypadku Hansa Franka – generalnego gubernatora okupowanych ziem polskich – były to nie tylko stare fotografie i niemieckie kroniki filmowe, lecz także tytułowy *Tagebuch*, czyli osobisty dziennik jego autorstwa, liczący aż 38 opasłych tomów, 11 tysięcy stron. Tworzywem dokumentalnym do obrazów o Albercie Forsterze i Arturze Greiserze – gauleiterów z Gdańska i Poznania – były natomiast faszystowskie kroniki propagandowe, fragmenty przemówień i artykułów prasowych oraz obwieszczenia miejskie i fotografie wypożyczone przez rozmaite archiwa państwowe. Bogaty materiał dokumentacyjny posłużył twórcom do zbudowania ekranowych sylwetek hitlerowskich dygnitarzy, ich barwnych życiorysów i reprezentowanych przez nich światopoglądów. Co jednak ważniejsze, filmowe portrety Hansa Franka, Alberta Forstera i Artura Greisera stały się swego rodzaju świadectwem historii, w którym jak w kropli wody skupiały się idee faszyzmu, prowadzące swych wyznawców do upadku moralnego i klęski człowieczeństwa.

Próby syntezy

Repetitorium z historii najnowszej w wydaniu rodzimej dokumentalistyki filmowej lat sześćdziesiątych było zjawiskiem niezwykle zróżnicowanym, obfitującym w wiele tytułów i co najmniej kilka szkół i metodologii dotyczących prezentowania historii na ekranie. W jego kręgu pojawiały się zarówno agitacyjne, „rocznicowe” plakaty, obrazy o zacięciu publicystycznym i dydaktycznym, realizowane w modelu dokumentu oświatowego, jak i poetyckie impresje – refleksyjne i ponadczasowe, a także dokumenty o charakterze faktograficznym, nierzadko o ambicjach syntetyzujących i historiozoficznych.

Dla niektórych tematów przez lata poszukiwano odpowiedniej formy, próbując z jednej strony zachować bogactwo szczegółów, z drugiej – dokonać ogólniejszej syntezy. Takiemu zadaniu w jakiejś mierze sprostał Roman Wionczek w rocznicowym dokumencie *63 dni*, opowiadającym o powstaniu warszawskim, gorzej ta sztuka powiodła się Leonardowi Ordzie w obrazie *Ślubuję ci, morze*, podsumowującym zasługi polskiej floty morskiej w czasie drugiej wojny światowej. Wśród kilku ważnych tytułów znalazły się jednak i takie, których celem było całościowe opracowanie jakiegoś przełomowego zjawiska lub wydarzenia; do zupełnych wyjątków należały natomiast wielkie, epickie syntezy, obejmujące swym problemowym zasięgiem jakieś szersze zagadnienie, rozgrywające się zazwyczaj w dłuższym czasie i na rozległej przestrzeni. Należą do nich z pewnością dokumenty filmowe ukazujące w panoramicznej optyce wydarzenia „polskiego Września” 1939 roku: *Wrzesień – tak było* (1961) Jerzego Bossaka i Wacława Kaźmierczaka oraz późniejszy o blisko dekadę film Macieja Sieńskiego *Spojrzenie na Wrzesień* (1970)⁵⁴.

Pierwsza realizacja, z początku dekady, nosiła wyraźne znamiona filmu propagandowego, schlebającego oficjalnym, choć w wielu miejscach przemilczanym lub sprzecznym z prawdą, wersjom niedalekiej przeszłości kraju. I mimo że lektor zastrzega już na początku filmu, że autorzy opierali się wyłącznie na autentycznych materiałach archiwalnych („Niech mówią dokumenty”), widz, nawet z elementarną wiedzą historyczną, bez problemu dostrzeże pewne faktograficzne nieścisłości i wyłowi z natrętnego komentarza zza kadru tendencyjne sformułowania i specyficzny ton wypowiedzi, atakujący przedwojenne rządy premiera Felicjana Sławoja Składkowskiego, ministra spraw zagranicznych Józefa Becka i zwierzchnika sił zbrojnych – Edwarda Rydza-Śmigłego, oraz błędną politykę władz polskich w pierwszej fazie wojny. Na konstrukcji filmu zaważyło przekonanie autorów, że polska armia i społeczeństwo nie były właściwie przygotowane do wojny, a decyzje militarne podejmowane po ataku Niemiec hitlerowskich odznaczały się w dużej mierze chaotycznością i niekonsekwencją w działaniu. Twórcy oparli swój ekranowy wywód na zestawieniu przedwojennych kronik Polskiej Agencji Telegraficznej i krajów ościennych z materiałami filmowymi z czasu kampanii wrześniowej. Na użytek założonych *a priori* tez opracowali również obszerny komentarz słowny, narzucający głosem lektora właściwą interpretację prezentowanych faktów.

Jak zauważa Małgorzata Hendrykowska, „obraz Września zmontowany przez Bossaka i Kaźmierczaka jest wizerunkiem głęboko fałszywym i zakłamanym”. Świadczą o tym nie tylko oczywiste fakty, że nie ma w nim słowa

⁵⁴ Chodzi tu o fragmenty kronik filmowych, których źródłem był Polski Tygodnik Dźwiękowy PAT, ale także Die Deutsche Wochenschau i Český Zvukový Týdeník oraz materiały pochodzące z Polski, Węgier i Niemiec.

o wejściu wojsk sowieckich do Polski, bo w roku 1961 nie mogło być o tym mowy, ale o manipulację całością wykorzystanego materiału dokumentalnego. Wiele konkretnych faktów pominięto, inne świadomie przekłamano („zmarnowany” sojusz ze Związkiem Radzieckim; walczą tylko organizacje lewicowe, pozostali ludzie to jedynie ofiary niemieckich ataków; obrona Warszawy trwała dwa tygodnie, choć w rzeczywistości 22 dni etc.). Ujęcia zaś zmontowano w ten sposób, aby służyły argumentacji założonych z góry, propagandowych tez. Film w zaproponowanym kształcie wywołał bardzo żywą dyskusję, w której obok oficjalnie entuzjastycznych recenzji pojawiały się głosy jednoznacznie krytyczne⁵⁵.

Po niespełna 10 latach Maciej Sieński – znawca dziejów polskiego oręża i uczestnik wydarzeń wrześniowych – sięgnął do tematu po raz kolejny, przyjmując wobec oficjalnej historiozofii i wersji lansowanej przez Bossaka i Kaźmierczaka bardziej polemiczną postawę. Pracę nad filmem rozpoczął od gruntownej kwerendy w poszukiwaniu nowych materiałów źródłowych, gdyż to, czym dysponowały archiwa, było albo szczątkową namiastką całości, albo niezweryfikowaną spuścizną niemieckich ekip frontowych i ministerstwa propagandy III Rzeszy. Niestety, armia polska nie odnotowywała działających na polu walki czołówek filmowych, nie miała też w swych szeregach profesjonalnych operatorów filmowych. O wydarzeniach z tamtego okresu informowały źródła obce, głównie niemieckie, i te wersje przyjmowano za obowiązujące na forum międzynarodowym. Reżyser, nie chcąc zatem, podobnie jak jego poprzednicy sprzed blisko dekady, ulec sile oddziaływania tych materiałów, postanowił odnaleźć takie dokumenty i zapisy filmowe, które pochodziłyby z neutralnych źródeł, by na ich podstawie stworzyć jak najbardziej autentyczną i obiektywną ekranową wersję niemieckiej ofensywy i polskiej obrony we wrześniu 1939 roku. Mimo usilnych starań natrafił jedynie na skromne zbiory w archiwach węgierskich i rumuńskich oraz materiały zarejestrowane przez amerykańskiego operatora Juliana Bryana. Jedynym wyjściem z sytuacji okazała się żmudna i czasochłonna weryfikacja dostępnych taśm filmowych. Dzięki wysiłkom realizatorów udało się ustalić autentyczność wielu materiałów audiowizualnych i podważyć zgodność z prawdą kilku kluczowych sekwencji z czasów wojny, m.in. ujęć rejestrujących ataki lotnicze na cywilów, które mimo zbliżonych doświadczeń polskiej ludności z tamtego okresu, nie pochodziły z terytorium Polski, lecz upamiętniały okrucieństwo niemieckiego Luftwaffe podczas agresji na Francję w maju i czerwcu 1940 roku. Spektakularnym odkryciem było także zakwestionowanie autentyczności zapisu dokumentalnego przedstawiającego szarżę polskiej kawalerii na czołgi, który przez lata uchodził

⁵⁵ Syntetyczną analizę filmu wraz z relacją na temat jego prasowej recepcji zamieszcza Małgorzata Hendrykowska w książce *Film polski wobec wojny i okupacji. Tematy, motywy, pytania*, Poznań 2011, s. 166–169.

za oryginał i miał ilustrować rzekomy fanatyzm wojenny oraz dyletanctwo dowódców i techniczne zacofanie polskiej armii. Sceny te – jak dowodził autor dokumentu – ze względu na nietypowe uzbrojenie i umundurowanie wojska nie mogły ukazywać polskich kawalerzystów; z całą pewnością natomiast były to inscenizowane ujęcia z rzekomo autentycznej, niemieckiej kroniki filmowej.

O przyczynach takiej determinacji w dochodzeniu do prawdy twórca opowiedział w jednym z wywiadów:

To była moja księga o Wrześniu. Przygotowania, gromadzenie materiałów trwały długo, a jeszcze dłużej trwała walka o taki a nie inny kształt filmu. O mało tej walki nie przypłaciłem utratą zdrowia. W końcu lat sześćdziesiątych pokutował jeszcze uproszczony, fatalistyczny obraz Polski międzywojennej jako „domku z kart”, a Września jako narodowej tragedii, totalnej klęski, gdyż nieodpowiedzialni dowódcy zdradzili żołnierzy. Zresztą wbrew oczywistym faktom⁵⁶.

Resztę dopisała historia. Maciej Sieński podjął się rozbicia społeczno-kulturowych stereotypów dotyczących legendy Września 1939 roku, mówiącej – słowami propagandy Goebbelsa – o totalnej klęsce militarnej i zdradzie polskich oficerów. Przytaczał fakty i opinie przeczące tym tezom, wykazując ogromną dysproporcję sił i środków armii polskiej i niemieckiej oraz iluzoryczność sojuszków z zachodnimi aliantami; zwracał również uwagę na heroizm i solidarność całego narodu, objawiające się chociażby w walkach o Westerplatte i podczas obrony Warszawy. W swym rzeczowym wywodzie stawał więc w kontrze do argumentacji Bossaka i Kaźmierczaka, podważał ich propagandowe tezy, a jednocześnie – w szerszym wymiarze – budował świadomość historyczną odbiorców⁵⁷.

Wrzesień – tak było oraz *Spojrzenie na Wrzesień* ujmowały najnowszą historię Polski jednowątkowo. Jej wielowątkową strukturę oddał dopiero Roman Wionczek w zrealizowanym z rozmachem pełnometrażowym dokumencie filmowym zatytułowanym *Między wrześniem a majem* (1969)⁵⁸. To ujęta w publicystyczny cudzysłów panorama rodzimych doświadczeń wojennych, podparta „socjalistyczną” retoryką i bogatym materiałem filmowym i ikonograficznym. W scenariuszu filmu znalazły się jednoznacznie eksplikowane przez reżysera cele poznawcze i ideowe:

⁵⁶ *Historia zapisana na taśmie*. Z Maciejem Sieńskim rozmawia Bogdan Zagroba, „Film” 1985, nr 18.

⁵⁷ Zob. Jerzy Peltz, *Rachunek z września*, „Film” 1970, nr 39.

⁵⁸ Warto przy tej okazji przytoczyć jeszcze jeden tytuł – *Za waszą i naszą wolność* (1968) Ludwika Perskiego i Leonida Machnacza. To polsko-radziecka koprodukcja filmowa opowiadająca w syntetyczny sposób o braterstwie broni i wspólnej walce z hitleryzmem żołnierzy obu krajów w latach 1939–1945.

Zwróciliśmy w nim uwagę nie tylko na działania militarne, ale zwłaszcza na kształtowanie się postaw politycznych, które w efekcie doprowadziły do odrodzenia państwa według koncepcji umożliwiającej budowanie w Polsce ustroju socjalistycznego⁵⁹.

Koncepcja ta w istotny sposób zaważyła zarówno na doborze przekazów źródłowych, jak i ich ekranowej interpretacji. W przeglądzie węzłowych wydarzeń tamtego okresu dominującą rolę odgrywają takie zagadnienia, jak: kampania wrześniowa i jej konteksty międzynarodowe, tworzenie się pierwszych polskich oddziałów we Francji, a następnie rozwój polskich sił zbrojnych na zachodzie Europy i w Związku Radzieckim, powstanie warszawskie i ofensywa berlińska oraz kształtowanie się ruchu komunistycznego (rewolucyjnego) nad Wisłą. W części pierwszej znalazły się zatem sugestie uwypuklające słabość II Rzeczypospolitej oraz błędy w polityce zagranicznej, wynikające z nadmiernego zaufania do iluzorycznych sojuszy wojskowych z Francją i Wielką Brytanią oraz odrzucenia współpracy z ZSRR. W części drugiej militarne sukcesy i porażki koalicji alianckiej (w tym Polski) i działalność konspiracyjnego podziemia spletały się ze snutą równolegle opowieścią o rozwijającym się ruchu lewicy. Niestety, wybiórcze potraktowanie faktów historycznych i ich nierzetelna czy wręcz kłamliwa interpretacja kłóciły się z najnowszą wiedzą historyków i powszechnym doświadczeniem weteranów wojennych. Umniejszały one rolę polskiego rządu na obczyźnie oraz jednostek militarnych i dywersyjnych Związku Walki Zbrojnej, Armii Krajowej i Batalionów Chłopskich w przełomowych wydarzeniach walki i okupacji, tworzyły fałszywe legendy i mitologizowały fakty, które do tej pory skutecznie utajniano lub okrywano milczeniem.

Film Wionczka doczekał się szerokiej dystrybucji kinowej, był też wielokrotnie emitowany w telewizji. Jego publicystyczny charakter współgrał z założonym *a priori* dążeniem do generalizowania faktów i upowszechniania oficjalnych wersji historiografii. Jako ekranowa synteza polityczno-militarnej problematyki, obejmującej swym zasięgiem jeden z najważniejszych epizodów w najnowszych dziejach Polski, służył przede wszystkim konsolidacji polskiego społeczeństwa, uwzględniając również środowiska emigracyjne, pielęgnował jednocześnie pamięć o bohaterach wojennych i podbudowywał tożsamość narodową. Jego ideologiczna wymowa niejednokrotnie te zamierzenia skutecznie unicestwiała, jednak wykorzystane archiwalia filmowe, przedstawiające wojenne losy i doświadczenia rodaków, zestawione w panoramicznym, epickim spojrzeniu, wypełniały pokaźną lukę w prezentowaniu na ekranie rodzimej historii, pisanej wielką literą i adresowanej do masowego odbiorcy⁶⁰.

⁵⁹ Roman Wionczek, *Między wrześniem a majem*, „Kamera” 1968, nr 11.

⁶⁰ Pozytywną recepcję filmu Romana Wionczka potwierdzają: Krystyna Garbień, *Przed wrześniowym świtem*, „Film” 1969, nr 45 oraz Stanisław Janicki, *Nowy nurt?*, „Film” 1969, nr 37.

DOKUMENT OŚWIATOWY

W omawianym okresie w ślad za rosnącym zainteresowaniem audiowizualną informacją i dydaktyką zwiększała się liczba produkowanych filmów oraz kanały ich dystrybucji. Wśród nauczycieli i wykładowców z coraz większą siłą przejawiało się przekonanie o ogromnym potencjale, roli i wartości filmu na rozmaitych etapach procesu edukacyjno-wychowawczego. Produkcje oświatowe stanowiły z jednej strony wiarygodne źródło wiedzy, z drugiej – narzędzie służące uatrakcyjnieniu wykładów i zajęć lekcyjnych. Dokument oświatowy, zwłaszcza w odmianie popularnonaukowej, zdobywał również swoich zwolenników wśród publiczności kinowej i telewizyjnej. Pojawienie się określonych tytułów na szklanych ekranach oraz w kinach, w formie dodatków do pełnometrażowych seansów fabularnych, spowodowało szybki i systematyczny wzrost popularności tego typu obrazów oraz poszerzenie kręgu ich odbiorców. Głównym producentem, podobnie jak w latach ubiegłych, wciąż pozostawała Wytwórnia Filmów Oświatowych, jednak z każdym rokiem aż do przełomu dekad swój mecenat skutecznie powiększała telewizja.

W latach sześćdziesiątych jej rola w kształtowaniu tej dziedziny rodzimej kinematografii była niezwykle istotna. Finansowanie kolejnych produkcji oraz masowa ich dystrybucja warunkowały nie tylko marketingowy sukces i popyt produkcyjny; aktywność nowego medium w znaczący sposób wpływała również na przemiany narracyjne i stylistyczne. Kolejne obrazy przyjmowały za zwyczaj formę wykładu telewizyjnego, w którym próbowano pogodzić ze sobą dwa biegunowo skrajne elementy: utylitaryzm wiedzy i atrakcyjność przekazu. Ze względu na masowość przedsięwzięcia niejednokrotnie przeważał czynnik drugi, czego konsekwencją było zacieranie się granic gatunkowych. Na taki stan rzeczy żywo zareagowało środowisko uniwersyteckie, wychodząc z propozycją uporządkowania pojęć i jasnego podziału na film naukowo-dydaktyczny oraz popularnonaukowy. Cechą konstytutywną pierwszego z nich miało być dążenie do precyzji wykonania zadań wyznaczonych jego pragmatyczną funkcją, w drugim celu *stricte* utylitarne, wynikające z popularyzowania wiedzy, zde rzano z koniecznością poszukiwania nowych i atrakcyjnych form wyrazu. Jak zauważa Ewelina Nurczyńska-Fidelska, krystalizacja świadomości rodzajowo-gatunkowej tej gałęzi twórczości filmowej była spowodowana ekspansją dwu podstawowych tendencji tego okresu. Z jednej strony wymagania stawiane filmowcom przez środowiska ludzi nauki i oświaty powoli uświadamiały im konieczność przyswajania sobie cech i zadań filmów naukowo-dydaktycznych, z drugiej – twórcy filmów popularnonaukowych zaczęli wyciągać wnioski

z przemian estetycznych współczesnego filmu w ogóle oraz z nowych sposobów funkcjonowania tego gatunku filmowego w społecznym obiegu. Te dwie tendencje wyznaczają tym samym nieco inny kierunek rozwoju obu odmian gatunkowych, różna jest bowiem wywierana na nie presja społeczna⁶¹.

Formuła dokumentu oświatowego staje się tym samym bardzo pojemna. Twórcy filmowi, chcąc wzbogacić formalnie swoje obrazy i wychodząc na przeciw społecznemu zapotrzebowaniu, coraz częściej sięgają po niebanalne rozwiązania narracyjne i stylistyczne, kojarzone dotychczas z dokumentem filmowym czy dokumentalną impresją, nadając swoim filmom autorski szlif, nierzadko naznaczony subiektywną interpretacją i emocjonalnym stosunkiem do poruszanego tematu. Autor w tym znaczeniu staje się nie tylko biernym sprawozdawcą czy referentem określonego zagadnienia, lecz twórczo myślącym interpretatorem i zaangażowanym rzecznikiem danego zjawiska czy problemu. Posługuje się przy tym całą paletą dostępnych mu środków wyrazu – audialnych i wizualnych, które twórczo wykorzystuje w celu zbudowania spójnej i nieszablonowej konstrukcji utworu. Dzieje się tak zwłaszcza w przypadku dokumentów popularnonaukowych przedstawiających zagadnienia z kręgu tematyki przyrodniczo-biologicznej i szeroko pojętej sztuki, w których pierwiastki dydaktyczne – skądinąd konieczne i nieodzowne – zostają umiejętnie zawoalowane np. dzięki wmontowaniu oryginalnej ilustracji muzycznej lub nienachalnego komentarza słownego oraz zastosowaniu nowatorskich rozwiązań akustycznych.

Należy mieć jednak świadomość, że zabiegi te w stosunku do warunków i możliwości technicznych, jakimi dysponowali filmowcy z Europy Zachodniej, z każdym rokiem coraz bardziej oddalały się od standardów i poziomu światowej czołówki. Zaledwie kilka lat wcześniej, w drugiej połowie lat pięćdziesiątych, polskie tytuły poważnie brano pod uwagę podczas przyznawania nagród na ważnych festiwalach filmowych – w Padwie, Rzymie czy Amsterdamie, swoje międzynarodowe triumfy w dziedzinie filmu przyrodniczego święcili: Karol Marczak, Włodzimierz Puchalski, Stanisław Kokesz czy Bolesław Bączyński. Niespełna dekadę później mówi się już o wyraźnym kryzysie tej dziedziny rodzimej kinematografii. Podczas gdy europejscy realizatorzy z powodzeniem korzystają np. z utrwalonego na taśmie promieniowania infraczerwonego i ultrafioletowego, wykorzystują zdjęcia teleskopowe, podwodne i rentgenowskie, rodzimi twórcy mają do dyspozycji jedynie nieprecyzyjne i mało efektowne zdjęcia mikroskopowe i poklatkowe⁶². Swoje obawy z tym związane w przekonujący sposób wyraził Jerzy Popiel-Popiołek:

Nie można [...] na temat współczesnej wiedzy i techniki mówić językiem anachronicznym, językiem z czasów braci Lumière. Stąd też konieczność poszukiwania co-

⁶¹ Ewelina Nurczyńska-Fidelska, *Film oświatowy*, w: *Historia filmu polskiego*, t. 6, s. 263–264.

⁶² Zob. Jan Jacoby, *Dobre tradycje nie zawsze są dobre*, „Kamera” 1969, nr 12.

raz to lepszych i bogatszych technik specjalnych i animacyjnych, bez których nasze filmowe przekazy są zaledwie powierzchowną i pozbawioną sensu relacją. Talent popularyzatora filmowego to wielka umiejętność znalezienia takiej formy, która potrafi pobudzić wyobraźnię, zafrapować problemem, wywołać łańcuch skojarzeń, który utrwali ten problem w pamięci odbiorcy⁶³.

Podobnie widział ten problem Karol Marczak:

W naszych możliwościach technicznych nie tylko nie posunęliśmy się naprzód, lecz nawet cofnęliśmy się. Obecnie mamy tę samą bazę, takie same możliwości techniczne jak piętnaście czy dwadzieścia lat temu – co oznacza przecież znacznie mniej. Coraz częściej zdarzają się więc tematy, których nie da się zrealizować, dysponując tą bazą zdjęciową. Operujemy nieraz dość szumnie brzmiącym terminem „techniki specjalne”. A przecież możemy zrobić jedynie zdjęcia mikro- i makroskopowe oraz poklatkowe. Nie możemy natomiast filmować w ultrafiolecie, nie dysponujemy najnowocześniejszymi kamerami⁶⁴.

Jak widać zatem, polski dokument oświatowy, a zwłaszcza jego odmiana popularnonaukowa, napotykał bardzo wiele trudności, nie tylko ograniczających jego rozwój, ale także burzących przynależną mu specyfikę i tożsamość gatunkową. Był to czas, kiedy filmowcy borykali się z niedostatkami bazy technicznej, ale był to również czas burzliwych przemian społecznych i cywilizacyjnych, których wymowną konsekwencją okazała się ogromna popularność telewizji, anektującej coraz większe obszary życia publicznego. Produkcje oświatowe, operujące podobną do telewizyjnej poetyką, przegrały, siłą rzeczy, walkę o widza z łatwo dostępnymi i rozpowszechnianymi na masową skalę realizacjami szklanego ekranu. Lata sześćdziesiąte jawią się w tym kontekście jako okres przejściowy, w którym systematycznie, ale w dość żółwym tempie, zaczynają ewoluować formuły gatunkowe dokumentu oświatowego oraz typowe dla niego narracyjne i stylistyczne środki wyrazu. Efekty tych zmian mają dopiero nadejść w kolejnej dekadzie.

Mimo nieprzychylnej koniunktury liczba produkowanych filmów nie zmalała, nie były to jednak, jak w minionym okresie, dzieła wybitne. Rodzimy dokument oświatowy największe sukcesy odnotował w dziedzinie filmu biologiczno-przyrodniczego oraz filmu o sztuce. Sprawcami tych osiągnięć byli głównie uznani już w branży autorzy, wymienieni wcześniej: Włodzimierz Puchalski i Karol Marczak, do których dołączyli: Józef Arkusz i Aleksandra Jaskólska, a także twórcy realizujący filmy z zakresu szeroko rozumianej kultury i sztuki: Zbigniew Bochenek, Bohdan Mościcki, Kazimierz Mucha, Tadeusz Jaworski i Jarosław Brzozowski.

⁶³ Jerzy Popiel-Popiołek, *Fascynujące perspektywy (Tendencje rozwojowe filmu popularnonaukowego)*, „Kamera” 1971, nr 1.

⁶⁴ Wywiad z Karolem Marczakiem, „Kamera” 1966, nr 9.

Swego rodzaju polską specjalnością stał się dokument biologiczno-medyczny, którego ambicją było poznanie zasad funkcjonowania ludzkiego organizmu. Pierwszy krok w tym kierunku uczynił Jerzy Popiel-Popiołek filmem *Źródła energetyczne krążenia krwi* (1960), jednak największe sukcesy na tym polu zdobył zespół realizatorów pod kierunkiem reżysera – Józefa Arkusza; w skład zespołu wchodził: Wincenty Wcisło – konsultant naukowy, oraz Witold Powada – operator filmowy. Na przestrzeni dekady owi twórcy zrealizowali cykl filmów na temat krwi i narządów układu krwionośnego, głównie serca. Cykl inicjuje obraz traktujący o metodzie mierzenia energetyki mięśnia sercowego w sytuacji normalnej pracy i podczas zawału (*Krążenie wieńcowe*, 1962). Niezbywalną wartością filmu, docenioną zresztą na festiwalu w Padwie, były zdjęcia przedstawiające pracujące serce psa. W kolejnych realizacjach autorzy poszli o krok dalej. W obrazie zatytułowanym *Krew krążąca* (1965) zaprezentowali unikatowe materiały wizualne odsłaniające funkcjonowanie naczyń krwionośnych w wątrobie, mózgu i płucach. Swoje rozważania konsekwentnie kontynuowali w filmie *Czynności serca* (1966), ich zwieńczeniem zaś okazał się film pt. *Bioenergetyka serca* (1969), w którym jako jedni z pierwszych na świecie sfilmowali wnętrze serca i pracujące w nim zastawki. Charakterystyczne dla pracy zespołu było to, iż działali wyłącznie na żywych preparatach, co gwarantowało zarówno autentyzm wywodu, jak i niezwykle walory wizualne. Zasady, którym hołdowali realizatorzy, trafnie ujął Wincenty Wcisło:

Dobry film powinien niezależnie od spełnienia podstawowych wymagań sztuki kinematograficznej przedstawić zawsze absolutną, naukową prawdę, podaną z pełną autentycznością i w oryginalnej, wysoce estetycznej postaci. Zawsze winien on imponować zwartością i harmonią sensu, obrazu i dźwięku. Winien on być nie tylko suchym przekazem nowej informacji, lecz także prawdziwą ucztą duchową, angażującą całą fizyczną i psychiczną osobowość widza. W sposób precyzyjnie wyważony winien on trafiać jednocześnie do zmysłów przez swe naturalne piękno, do rozumu przez logiczność i jasność przedstawiania nawet złożonego problemu, do uczuć przez zaciekawienie i uszlachetniające moralno-estetyczne doznania oraz do woli działania, przez ukazywanie pożytku, jaki niesie dla doskonalenia jednostki i społeczeństwa⁶⁵.

Drugą grupę tematyczną wśród dokumentów biologiczno-przyrodniczych stanowiły obrazy przedstawiające w mikro- i makroskali bogactwo rodzimej fauny i flory z wyraźnym uwzględnieniem w tym świecie statusu i roli człowieka. Główną intencją twórców było dążenie do uświadomienia odbiorcy

⁶⁵ Wypowiedź Wincentego Wcisły, „Film pomocą w nauczaniu” 1975, nr 23 i 27. Cyt. za: Maciej Łukowski, *Polski film popularnonaukowy 1945–1980*, Warszawa 1986, s. 83. W roku 1971 Józef Arkusz zrealizował film pt. *Twoje serce*, w którym zawarł wnioski z wszystkich poprzednich realizacji na temat krwi i układu krwionośnego.



Żubry (1964)
Włodzimierza Puchalskiego

różnorodności i złożoności świata roślin i zwierząt oraz wpływu oddziaływań i relacji między nimi na ludzką egzystencję. Próbowali ponadto – niekiedy w bardzo poetyckich kadrach – uchwycić piękno otaczającej człowieka i nierzadko

niedostępnej przyrody oraz odsłonić kryjące się w jej wnętrzu tajemnice. I tak np. Włodzimierz Puchalski dokumentuje życie ptaków i zwierząt polskich łąk i lasów (*Puszcza Białowieska*, 1964; *Żubry*, 1964; *Jesień w Kampinosie*, 1965; *Zwierzęta naszych lasów*, 1965⁶⁶), Karol Marczak – nestor rodzimego dokumentu oświatowego – penetruje kamerą przyrodnicze mikroświaty, prezentując widzowi te fragmenty rzeczywistości, które zazwyczaj są niedostępne ludzkim zmysłom lub nie dość przekonująco absorbują jego uwagę (*Modliszka*, 1960; *Śluzowce*, 1962; *Stulbia*, 1964; *Owady są wszędzie*, *Drapieżnicy w kropli wody*, 1967 i inne), pozostali twórcy natomiast bądź wtórują tej aktywności swoimi tytułami (np. *Meduza*, 1961, Stanisława Kokesza czy *Płastuga*, 1964, Józefa Arkusza), bądź poszukują własnych inspiracji tematycznych i nowych rozwiązań formalnych.

W tym kontekście na uwagę zasługują dokonania Aleksandry Jaskólskiej, Bolesława Bączyńskiego i Wandy Rollny. Jaskólska w roku 1966 – filmem *Szyfr życia* – inicjuje filmowe rozważania na temat genetyki⁶⁷, a dwa lata później odnosi spektakularny sukces, realizując film *Niesporczaki* (1968). Jego wyjątkowość i szczególna wartość tkwiła, po pierwsze, w podjętym przez autorkę temacie, po drugie – w zespolonej z nim atrakcyjnej formie przekazu. Dokumentalistkę zainteresowały zagadkowe mikroorganizmy, tytułowe niesporczaki, których fenomen polega na tym, iż mimo swoich niewielkich rozmiarów mają niebywałe zdolności hibernacyjne – zasuszone odżywają nawet po stu latach. Nośny i zajmujący temat znalazł swoje potwierdzenie w rzetelnym, ekranowym wywodzie oraz perfekcyjnie i w przystępny sposób opracowanej formule, wykorzystującej zdjęcia mikroskopowe oraz techniki animacyjne.

Propozycje pozostałych dokumentalistów wyrastają z przekonania o złożoności i niezwykłości żywych organizmów. Wanda Rollny – autorka

⁶⁶ W roku 1966 Włodzimierz Puchalski zrealizował także cykl czterech filmów spiętych tytułem *Rok myśliwego*, który jednak – ze względu na niehumanitarny charakter tematu – został źle przyjęty przez publiczność.

⁶⁷ Na początku lat siedemdziesiątych autorka rozwinie ten temat w cykl filmowy (*Białko*, *Rodzice i my*, *Tajemnice kodu życia*).

popularnych filmów wychowawczych – niespodziewanie porzuca tę tematykę, by za pomocą kamery filmowej zgłębiać tajniki ludzkiego mózgu. Na przełomie dekad realizuje cykl filmowy pod wspólnym tytułem *Mózg i jego tajemnice*, w którym analizuje możliwości medycyny w zakresie poznania i właściwego wykorzystywania przez człowieka ośrodków nerwowych, zajmuje się także zagadnieniem bioprądów i ich roli w procesie pracy mózgu. Bączyński natomiast w swoim samodzielnym debiucie pt. *I kurczęta muszą się uczyć* (1961) – w lekkiej formie, choć opierając się na doświadczeniach naukowych – wskazuje na rozmaite determinanty genetyczne i wrodzone predyspozycje istot żywych do określonych gestów i zachowań. Sens i istotę filmu trafnie ujął Lech Pijanowski:



Zdarzenia ukazane na filmie każdy z nas mógłby kiedyś zaobserwować i żaden z nas nie zwróciłby na nie uwagi, drobne fakty logicznie uszeregowane i celnie wybrane z wielu nie tylko o kurczętach, lecz w ogóle o pierwszych krokach każdej żywej istoty w nieznanym świecie – co ważniejsze – film pokazuje plastycznie, że nawet najdrobniejsze fakty, poddane naukowej analizie i eksperymentowi, mogą być źródłem ważnych ogólnych prawd; film po prostu uczy myśleć. To właśnie jest największą i najszlachetniejszą ambicją filmu oświatowego⁶⁸.

Wymierne efekty realizacyjne przyniosły także filmy z zakresu szeroko rozumianej humanistyki, której głównymi komponentami były obrazy odnoszące się do kultury i sztuki. Wśród filmowców, co zrozumiałe z punktu widzenia specyfiki medium, największym zainteresowaniem cieszyły się tematy dotyczące sztuk plastycznych, głównie malarstwa i architektury. Coraz częściej też poszczególne obrazy filmowe układano w cykle tematyczne, zapewniając im promocję dystrybucyjną oraz – co zdecydowanie ważniejsze – szansę na

⁶⁸ Lech Pijanowski, *Filmy oświatowe na tle krakowskiego festiwalu*, „Kamera” 1962, nr 8.



Passacaglia na Kaplicę Zygmuntowską
(1966) Zbigniewa Bochenka

wyczerpujące i komplementarne opracowanie danego zagadnienia. Naprzeciw temu zjawisku wyszedł realizowany wówczas cykl *Zamki i pałace*, którego największym osiągnięciem okazały się filmowe monografie Zbigniewa Bochenka⁶⁹ na temat zabytków Krakowa

(*Świątynia Mariacka w Krakowie*, 1960; *Opowieść o Zamku Wawelskim*, 1960; *Notatki krakowskie*, 1962). Reżyser rozwinął swój cykl w następnych latach, każdym kolejnym tytułem pieczętując cechy autorskiego stylu, opartego na rzeczowości i naukowości wywodu w połączeniu z maestrią kompozycji kadru i przemyślaną koncepcją montażu. Zwieńczeniem artystycznych poszukiwań autora stały się *Passacaglia na Kaplicę Zygmuntowską* (1966) – dzieło pod wieloma względami niezwykle i przełomowe. Bochenek odwołał się w nim do poetyki impresji filmowej, twórczo wykorzystując plastykę obrazu i inspiracje muzyczne. Tytułowa *passacaglia* to utwór muzyczny powtarzający ten sam motyw w kilku różnych wariacjach. Założenie to z porażającą konsekwencją organizuje zarówno warstwę wizualną, jak i audialną utworu. Kamera wielokrotnie powraca do tych samych obiektów, ukazując je w rozmaitych odsłonach i w zróżnicowanym oświetleniu, z wielu perspektyw, w bliższych i dalszych planach, organizując materiał zdjęciowy od detalu do uogólnienia i w kierunku odwrotnym. Zdjęciom towarzyszy muzyka Krzysztofa Pendereckiego stylizowana na odrodzeniową polifonię chóralną, co w zespole z majestatycznym i wielowarstwowym obrazem oddaje bogactwo form renesansowych oraz, w pewnym sensie, klimat i ducha odległej epoki⁷⁰.

Cykl *Zamki i pałace* cieszył się niebywałą popularnością i wśród publiczności, i wśród samych twórców filmowych. Swoją w nim obecność wyraźnie zaznaczyli: Bohdan Mościcki (*Pałac Łazienkowski*, 1963; *Wilanów*, 1964), Edward Pałczyński (*Dawny Toruń*, 1960; *Wiatraki*, 1961), Aleksandra Jaskólska (*Sybilla Puławska*, 1960; *Niobe*, 1962; *Moryń*, 1965), Roman Woźniakowski (*Ratusz Poznański*, 1961), Marian Ussorowski (*Gdańsk średniowieczny*, 1962) czy Tadeusz Stefanek (*W dawnym Krakowie*, 1963). Filmy te zamykały się w wąskiej formule

⁶⁹ Spuściznę filmową Zbigniewa Bochenka opisują: Maciej Łukowski, *Zbigniew Bochenek*, „Zeszyty Naukowe PWSFTviT” 1982, nr 1 oraz Elżbieta Smoleń-Wasilewska, *Zbigniew Bochenek*, „Kamera” 1970, nr 2.

⁷⁰ Kontynuację cyklu stanowią tytuły: *Arrasy króla Zygmunta* (1968), *Straż wawelskiego skarbcza* (1968) oraz *Requiem Wita Stwosza* (1969).

tematycznej monografii prezentującej bądź najważniejsze zabytki danego miejsca lub czasu, bądź określony obiekt architektoniczny, wyróżniający się ze względu na estetykę lub znaczenie historyczne.

Analogicznie wyglądała sytuacja w dokumentalistyce filmowej poświęconej twórcom malarstwa. I w tym wypadku materiały zdjęciowe układano w monograficzne cykle skupiające się na prezentacji sylwetki i dorobku danego artysty. Wśród wielu tego typu obrazów na uwagę zasługują przede wszystkim: *Józef Chełmoński* (1962) i *Władysław Strzemiński* (1967) Bohdana Mościckiego, *Bronisław W. Linke* (1963) i *Karol Hiller* (1968) Konstantego Gordona, *Malarz światła* (1962) Romana Woźniakowskiego – o Aleksandrze Gierymskim, oraz *Pejzaże Potworowskiego* (1966) Kazimierza Muchy. Nie były to jednak dzieła wybitne ani nawet wyjątkowe. Obok warsztatowego kunsztu konstituowały je dwa dążenia: ukazanie w miarę syntetycznego i wyczerpującego osobowościowego wizerunku artysty, nierzadko w kontekście jego burzliwej biografii, oraz wydobyć, przy twórczym wykorzystaniu możliwości narracyjnych filmu, plastycznych walorów poszczególnych dzieł.

Na tym tle na baczniejszą uwagę zasługują filmy, które z pozoru banalny temat przedstawiały w nowatorskim ujęciu – bądź w konfrontacji z literaturą, bądź w pomysłowych aranżacjach wizualno-dźwiękowych. Wszystkie pochodzą z końca dekady: *Pasje Jana Matejki* (1969) Jarosława Brzozowskiego, *Chimera na polnej drodze* (1969) Kazimierza Muchy oraz *Spojrzenie na plakat* (1968) Andrzeja Papużyńskiego. Pierwszy jest filmową odpowiedzią na pojawiające się w tamtym czasie w środkach masowego przekazu zarzuty pod adresem Jana Matejki dotyczące jego warsztatu malarskiego, do którego, zdaniem niektórych krytyków, wkradły się liczne błędy i niedoskonałości, m.in. chaos kompozycyjny, natłok szczegółów i brak dominującej perspektywy. Brzozowski, świadomy tej sytuacji, w swoim filmie skutecznie kontrargumentuje. Nie przytacza jednak żadnych danych biograficznych artysty, nie posługuje się również komentarzem zza kadru. Jego „linia obrony” zasadza się na pomysł, aby zestawić na ekranie poszczególne obrazy historycznego cyklu Matejki z fragmentami źródłowych tekstów pisanych z tamtych epok. Osiąga piorunujący efekt. Okazuje się bowiem, że oba elementy diegezy wzajemnie się uzupełniają i są wobec siebie kompatybilne, a dzieła słynnego malarza – dzięki sile bohaterów i wielości historycznych detali – tworzą jakby narodowe widowisko wizualne o wyraźnych akcentach patriotycznych.

Drugi z filmów odnosi się do malarstwa Jacka Malczewskiego. Jest to wyczerpująca, jak na możliwości krótkiego metrażu, realizacja filmowa syntetyzująca dwa najważniejsze etapy w twórczości krakowskiego malarza: cykl poświęcony tragedii powstania styczniowego (np. *Śmierć na etapie* czy *Sybiracy*) oraz późniejszy okres symbolizmu – naznaczony bogactwem fantastycznych postaci w rodzaju rozmaitych aniołów, nimf i faunów. Specyfika tego malar-

stwa wymogła na reżyserze zastosowanie oryginalnych zabiegów realizacyjnych. Chcąc oddać wartość, znaczenie i klimat obrazów Malczewskiego, Brzozowski wykorzystał fragmenty utworów literackich Wyspiańskiego, Asnyka i Norwida, które dobrane tematycznie i stylistycznie stanowiły z jednej strony nowy punkt odniesienia, ucieleśniony w materii innej sztuki, z drugiej – interesujący komentarz do zawartego na płótnach przesłania i bijących z nich emocjonalnych treści.

Jeszcze inaczej postąpił Andrzej Papużyński. Bohaterem swojego filmu uczynił nie tyle tradycyjnie rozumianego malarza, ile artystę uprawiającego szeroko rozumiane sztuki plastyczne: grafikę książkową, rysunek satyryczny, scenografię i plakat, głównie filmowy. Sportretował znanego wówczas plastyka średniego pokolenia – Waldemara Świerzego, choć wyłaniający się z ekranu wizerunek artysty daleko odbiegał od portretowej sztammy proponowanej przez ówczesny dokument oświatowy. Propozycja Papużyńskiego to raczej filmowy reportaż z pracowni plakacisty, w którym bohater „na gorąco”, podczas pracy, odsłania tajniki swojego warsztatu, kreując tym samym autorskie spojrzenie na sztukę. Świerzy demonstruje szkice do plakatu *Strasznego dworu*, nad którym aktualnie pracuje, podpowiada jedne rozwiązania, eliminuje inne, szukając jednocześnie właściwych chwytów i motywów oddających w plastycznej materii istotę i sens specyficznie adaptowanego utworu⁷¹.

W siódmej dekadzie model tradycyjnej monografii filmowej stopniowo ewoluował. Film o sztuce coraz częściej traktowano nie tylko jako narzędzie edukacji i wychowania, przynależne schematycznej formule ekranowego wykładu, lecz także jako obszar równoprawnie z filmem dokumentalnym predestynowany do twórczych eksperymentów. Wyraźnym tego sygnałem były utwory Jarosława Brzozowskiego (*Interpretacje*, 1965), Ludwika Perskiego (*Hamlet x 5*, 1966) oraz Jerzego Ziarnika (*Na planie*, 1968). Mimo że każdy z nich dotyczy innej dziedziny sztuki, kolejno: malarstwa, teatru i filmu, uważny widz nie może nie dostrzec kilku wspólnych elementów. Dwa pierwsze filmy opierają się praktycznie na tym samym – na niebanalnym pomysśle, nieobecnym w ówczesnej praktyce realizacyjnej kina oświatowego. *Interpretacje* i *Hamlet x 5* to ekranowe relacje z twórczych konfrontacji.

Brzozowski zaprosił do współpracy trzech współczesnych malarzy: Tadeusza Brzozowskiego, Jerzego Nowosielskiego i Ludwika Maciąga, i postawił przed nimi proste malarskie zadanie: namalować wschód słońca nad jeziorem. W związku z tym, że każdy z artystów wykazywał krańcowo różne orientacje stylistyczne, powstały dzieła – mimo wspólnoty tematu – skraj-

⁷¹ Warto przy tej okazji wskazać kilka tytułów, które zawierały ekranowe portrety twórców muzyki, np. *Chopin w kraju* (1961) Jarosława Brzozowskiego i Wandy Rollny, *Chopin w Paryżu* (1969) Stanisława Grabowskiego czy *Krzysztof Penderecki* (1968) Krzysztofa Zanussiego.

nie odmienne. Dodatkową wartością filmu są towarzyszące powstawaniu obrazów autokomentarze artystów, którzy tłumaczą odbiorcom koncepcje swoich prac, dzieląc się przy okazji refleksjami na temat własnego stosunku do sztuki. Trzy różne style myślenia o sztuce ukazują jak w kropli wody tendencje współczesnego malarstwa, opartego na indywidualizacji spojrzenia, braku powszechnie obowiązujących kanonów i wszechobecnym relatywizmie znaczeń, form i wartości.

Film Perskiego z kolei to wyjątkowe studium aktorstwa, wyjątkowe, gdyż powielone w pięciu odsłonach. Reżyser zestawiał ze sobą cztery różne koncepcje monologu Hamleta, zaimprovizowane przez wybitnych polskich aktorów: Adama Hanuszkiewicza, Ignacego Gogolewskiego, Andrzeja Łapickiego i Gustawa Holoubka. Jedynie Gogolewski gra w kostiumie z epoki, pozostali akcentują współczesność postaci. Hanuszkiewicz to w gruncie rzeczy człowiek czynu znający swoją drogę, Holoubek to filozofujący sceptyk, Łapicki zaś gra człowieka pełnego wahań, przesyconego lękiem. Każdy z nich jest na swój sposób prawdziwy i przekonujący, akcentuje bowiem odwieczną prawdę o wieloznaczności sztuki i relatywizmie odbioru. Pozostaje jednak zapowiedziany tytułem Hamlet piąty. Widzimy go na plakacie, który rysuje Józef Szajna, znakomity scenograf, plastyk i reżyser. Hamlet Szajny ma na sobie obozowy pasiak. Jest jeszcze jedną, najtragiczniejszą, lecz również wiarygodną, wersją Szekspirowskiego bohatera⁷².

Tym, co wyróżnia krótkometrażówkę Ziarnika, jest autotematyzm. *Na planie* to dokumentalny, filmowy zapis procesu powstawania filmu fabularnego. Reżyser udał się z kamerą na plan zdjęciowy *Wszystko na sprzedaż* Andrzeja Wajdy, filmu zajmującego szczególne miejsce w filmografii autora *Kanału*. Postawił sobie za cel uchwycenie na taśmie filmowej specyfiki tworzywa i procesu twórczego członków ekipy realizatorskiej: aktorów próbujących oddać uczucia i stan ducha kreowanych przez siebie bohaterów oraz reżysera, który niczym demiurg powołuje do życia nowe światy, czerpiąc przy tym z własnych doświadczeń życiowych i burzliwych relacji międzyludzkich. Występuje tu zatem autotematyzm podwójny. *Wszystko na sprzedaż* bowiem to film o powstawaniu filmu, rejestrujący działania na planie zdjęciowym, ale także stosunek autorów do całego przedsięwzięcia oraz idei zawartych w realizowanej produkcji. To także film rozrachunkowy, złożony w hołdzie Zbyszkowi Cybulskiemu, opowiadający również o ludziach, którzy robią filmy – reżyserach, aktorach, asystentach. Występujący we *Wszystko na sprzedaż* Beata Tyszkiewicz czy Daniel Olbrychski grają samych siebie, filmowa fikcja miesza się więc z rzeczywistością, a tytułowa „sprzedaż” urasta do miana swoistego rachunku sumienia. W tym kontekście dokument Ziarnika, w wą-

⁷² Zob. Bogumił Drozdowski, Zbigniew Klaczyński, *Polska w filmie dokumentalnym 1960–1973*, Warszawa 1975, s. 187–189.

skim rozumieniu, daje rzadką sposobność do wglądu w warsztat i „kuchnię” filmową wybitnego reżysera, w znaczeniu szerszym – opowiada o roli i odpowiedzialności artysty, który tworząc dzieła sztuki, zмага się z materia i własną wrażliwością, ale również współtworzy historię, wzrusza i pobudza wyobraźnię odbiorcy⁷³.

BIBLIOGRAFIA

- Bocheńska Jadwiga, *Gdzie szukać współczesnej Polski... Uwagi o dokumencie*, „Ekran” 1962, nr 33
Bocheńska Jadwiga, *Podobają mi się te głowy. O twórczości Kazimierza Karabasza*, „Ekran” 1962, nr 36
Bocheńska Jadwiga, *Film dokumentalny*, w: *Polski film krótkometrażowy w XXV-leciu PRL*, CWF, Warszawa 1969
Bossak Jerzy, *Autentyzm i prawda w filmie dokumentalnym (I)*, „Ekran” 1963, nr 22
Bossak Jerzy, *Autentyzm i prawda w filmie dokumentalnym (II)*, „Ekran” 1963, nr 23
Bossak Jerzy, *Autentyzm i prawda w filmie dokumentalnym (III)*, „Ekran” 1963, nr 24
Bossak Jerzy, *Przypomnienia na czasie*, „Ekran” 1965, nr 15
Brzostek Błażej, *Za progiem. Codziennność w przestrzeni publicznej Warszawy 1955–1970*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2007
Czeczot-Gawrak Zbigniew, *Polski film o sztuce*, „Kamera” 1967, nr 7
Czeczot-Gawrak Zbigniew, *Film o sztuce. Nowe zjawisko kultury artystycznej*, Ossolineum – Instytut Sztuki PAN, Wrocław 1974
Czytaliśmy i polecamy. O Kazimierzu Karabaszu – dwugłos, „Film” 1963, nr 8
Dokumentaryści [sic!] o dokumencie, „Polityka” 1971, nr 28
Drozdowski Bogumił, *Koniec mitu. Cinéma vérité w odwrocie*, „Ekran” 1965, nr 28
Drozdowski Bogumił, *Film dokumentalny i popularnonaukowy*, „Kamera” 1970, nr 6
Drozdowski Bogumił, *Film dokumentalny*, w: *Historia filmu polskiego*, t. 5: 1962–1967, red. Rafał Marszałek, WAiF, Warszawa 1985
Drozdowski Bogumił, Kłaczyński Zbigniew, *Polska w filmie dokumentalnym 1960–1973. Przewodnik – informator*, IW CRZZ, Warszawa 1975
„Duże pole działania”. Z Lidią Zonn rozmawia Elżbieta Smoleń-Wasilewska, „Kamera” 1970, nr 1
„Film dokumentalny”. Numer monograficzny, „Kwartalnik Filmowy” nr 23, 1998
Forum krótkiego metrażu, „Kino” 1966, nr 6
Fuksiewicz Jacek, *Fotografie przywrócone życiu*, „Film” 1964, nr 16
Fuksiewicz Jacek, *Polski film dokumentalny*, „Dialog” 1964, nr 7
Fuksiewicz Jacek, *Polski dokument 1968*, „Kultura Filmowa” 1968, nr 8
Garbień Krystyna, *Przed wrześniowym świtem*, „Film” 1969, nr 45
Gazda Janusz, *Trzecie kino polskie – kino poetyckie*, „Ekran” 1967, nr 16
Giżycki Jerzy, *W poszukiwaniu własnego stylu*, „Ekran” 1962, nr 39

⁷³ W roku 1970 Jerzy Ziarnik zrealizował jeszcze inny film poruszający problematykę psychologii twórczości – *Szkiełko do portretu reżysera*, opowiadający o relacji reżyser–aktor w kontekście Szekspirowskiego *Hamleta* – spektaklu wystawianego w warszawskim Teatrze Narodowym w reżyserii Adama Hanuszkiewicza, z tytułową rolą Daniela Olbrychskiego.

- Giżycki Jerzy, *Cinéma vérité Karabasza*, „Ekran” 1963, nr 32
- Giżycki Jerzy, *Cygańska ballada*, „Ekran” 1964, nr 42
- Giżycki Jerzy, *Góra górą!*, „Ekran” 1965, nr 46
- Giżycki Jerzy, *Family of Man*, „Ekran” 1966, nr 37
- Głowa Jadwiga, *Karabasza szkoła*, w: *Encyklopedia kina*, red. Tadeusz Lubelski, Biały Kruk, Kraków 2003
- Gorzki smak groteski. Z Januszem Majewskim rozmawia A. Markowski, „Ekran” 1963, nr 11
- Górnicki Wiesław, *Rapsod robotniczy*, „Film” 1968, nr 9
- Grochola Wiesława, *Drugi rok Franka W.*, „Kultura” 1968, nr 43
- Helman Alicja, *Problemy estetyczne filmu dokumentalnego*, „Kamera” 1970, nr 3–5
- Hendrykowska Małgorzata, *Dokument jako świadectwo twórczej cierpliwości*, „Kino” 1980, nr 6
- Hendrykowska Małgorzata, *Kronika kinematografii polskiej 1895–1997*, Ars Nova, Poznań 1999
- Hendrykowska Małgorzata, *Patrząc intensywnie. O filmach Kazimierza Karabasza*, w: *Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989*, red. M. Hendrykowska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005
- Hendrykowska Małgorzata, *Film polski wobec wojny i okupacji. Tematy, motywy, pytania*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2011
- Hendrykowski Marek, *Sztuka krótkiego metrażu*, Ars Nova, Poznań 1998
- Historia kina polskiego*, red. Tadeusz Lubelski, Konrad J. Zarębski, Fundacja Kino, Warszawa 2006
- Historia – publicystyka – reportaż*. Z Romanem Wionczkiem rozmawia Stanisław Ozimek, „Kino” 1969, nr 11
- Historia zapisana na taśmie*. Z Maciejem Sieńskim rozmawia Bogdan Zagroba, „Film” 1985, nr 18
- Iskierko Alicja, *Oczami widzów*, „Ekran” 1966, nr 23
- Iskierko Alicja, *Współczesność na ekranie*, „Ekran” 1967, nr 25
- Iskierko Alicja, *Konfrontacje*, „Ekran” 1968, nr 25
- Iskierko Alicja, *Rok Franka W. przełamana bariera*, „Ekran” 1968, nr 4
- Iskierko Alicja, *„Sobota Grażyny A. i Jerzego T.”*, „Kamera” 1970, nr 4
- Iskierko Alicja, *Studia portretowe, symbole*. „Listy gończe” – czyli przemiany bohatera w polskim filmie dokumentalnym. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej 22 października 1979 w PWSFTviT w Łodzi
- Iskierko Alicja, *Film dokumentalny*, w: *Historia filmu polskiego*, t. 4: 1957–1961, red. Jerzy Toeplitz, WAiF, Warszawa 1980
- Iskierko Alicja, *Znajomi z kina. Szkice o polskim filmie krótkometrażowym*, COMUK, Warszawa 1982
- Iwanicki Wiesław, *Franek W. i inni*, „Kultura” 1968, nr 28
- Jackiewicz Aleksander, *Szkoła polska filmu dokumentalnego*, „Film” 1961, nr 6
- Jackiewicz Aleksander, *Życiorys Wróbla*, „Film” 1968, nr 8
- Jacoby Jan, *Dobre tradycje nie zawsze są dobre*, „Kamera” 1969, nr 12
- Jadwiga Żukowska, *słowo wstępne*: Andrzej Werner, seria filmowa DVD *Mistrzowie Filmu Dokumentalnego*, Łódź 2011
- Janicki Stanisław, *Kilka przyczyn – jeden rezultat*, „Film” 1966, nr 25
- Janicki Stanisław, *Nowy nurt?*, „Film” 1969, nr 37
- Jazdon Mikołaj, *Fotografie w filmach Kazimierza Karabasza*, w: *Kadrowanie rzeczywistości. Szkice z socjologii wizualnej*, red. Jerzy Kaczmarek, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2004
- Jazdon Mikołaj, *Ograniczony punkt widzenia – filmowy obraz powstania w getcie warszawskim*, „Kwartalnik Historii Żydów” 2004, nr 2

- Jazdon Mikołaj, *Odzyskanie niepodległości w 1918 roku w polskim filmie dokumentalnym*, „Poznańskie Spotkania Językoznawcze”, red. Zdzisława Krączyńska i Zygmunt Zagórski, t. 14, Poznań 2005
- Jazdon Mikołaj, *Fotografie w roli głównej. O polskim filmie ikonograficznym ze zdjęć*, „Kwartalnik Filmowy” nr 54–55, 2006
- Jazdon Mikołaj, Kazimierz Karabasz – mistrz Polskiej Szkoły Dokumentu, red. Tadeusz Sobolewski, Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, Warszawa 2006 (opracowanie dołączone do płyty DVD)
- Jazdon Mikołaj, *Autorefleksje dokumentalisty w „Na progu” Kazimierza Karabasza*, „Images” nr 11–12, 2008
- Jazdon Mikołaj, *Dokumentalistki: Krystyna Gryczelowska, Danuta Halladin i Irena Kamińska*, red. Tadeusz Sobolewski, Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, Warszawa 2008 (opracowanie dołączone do płyty DVD)
- Jazdon Mikołaj, *Kino dokumentalne Kazimierza Karabasza*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2009
- Jazdon Mikołaj, *Władysław Ślesicki* (wstęp do wydania DVD z filmami Władysława Ślesickiego z serii „Polska Szkoła Dokumentu”), Narodowy Instytut Audiowizualny 2010
- Jubileusz i stare kłopoty. Jerzy Bossak – o polskim filmie dokumentalnym*. Notował Janusz Zaremba, „Ekran” 1964, nr 50
- Kamińska Irena, *Etapy powstawania konstrukcji filmu dokumentalnego*, „Kultura Filmowa” 1969, nr 7
- Karabasz Kazimierz, *Dokument – sztuka interpretacji faktów*, „Ekran” 1965, nr 15
- Karabasz Kazimierz, *Rok przełomu – rok startu*, „Kamera” 1970, nr 1
- Karabasz Kazimierz, *Cierpliwe oko*, WAiF, Warszawa 1979
- Karabasz Kazimierz, *Bez fikcji. Z notatek filmowego dokumentalisty*, WAiF, Warszawa 1985
- Karabasz Kazimierz, *Odczytać czas*, PWSFTviT, Łódź 2009
- Karcz Danuta, *Barwy codzienności*, „Kino” 1967, nr 5
- Każmierczak Barbara, *Partner czy konkurent? Film TV na festiwalu krakowskim*, „Ekran” 1968, nr 25
- Kino ulotne. Międzynarodowe Festiwale Filmów Krótkich w Krakowie. Katalog na 30-lecie*, red. Bogusław Zmudziński, Exartim, Kraków 1993
- Kołodziej Andrzej, *Tropami filmowej prawdy*, WAiF, Warszawa 1981
- Koniczek Ryszard, *Starsi, młodszy i najmłodszy*, „Wychowanie” 1969, nr 11
- Kosiński Bohdan, *Archeolog czy publicysta?*, „Film” 1969, nr 12
- Lemann Jolanta, *Film dokumentalny*, w: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Film, kinematografia*, red. Edward Zajiček, Instytut Kultury, Komitet Kinematografii, Warszawa 1994
- Lewicki Bolesław W., *Miara twórczości Karola Marczaka*, „Kino” 1966, nr 11
- Lubelski Tadeusz, *Obraz Września w filmie dokumentalnym*, w: *Pamięć Września. Materiały sesji naukowej Instytutu Badań Literackich PAN*, red. Alina Brodzka, „Biuletyn Polonistyczny” 1990, nr 3–4
- Lubelski Tadeusz, *Cierpliwe oko Kazimierza Karabasza*, „Gazeta Wyborcza Kraków” 2006, 27–28 maja
- Lubelski Tadeusz, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Videograf II, Katowice–Chorzów 2009
- Łukowski Maciej, *Marczak, Puchalski i inni czyli zarys historii polskiego filmu przyrodniczego*, Łódź 1980
- Łukowski Maciej, *Zbigniew Bochenek*, „Zeszyty Naukowe PWSFTviT” 1982, nr 1
- Łukowski Maciej, *Polski film popularno-naukowy 1945–1980*, PWN, Warszawa 1986
- Łukowski Maciej, *Polski film etnograficzny*, LSW, Warszawa 1987

- Łukowski Maciej, *Polski film przyrodniczy (1945–1986)*, PWSFTviT, Łódź 1987
- Łysak Tomasz, *Życie pośmiertne propagandy nazistowskiej. Powojenne filmy dokumentalne o getcie warszawskim*, „Kwartalnik Filmowy” nr 54–55, 2006
- Majewski Janusz, *Retrospektywa*, Muza, Warszawa 2001
- Mąka-Malatyńska Katarzyna, *Widok z tej strony. Przedstawienia Holocaustu w polskim filmie*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012
- Mętrak Krzysztof, „Z dymem pożarów...”, „Film” 1969, nr 44
- Michalak Andrzej, *Przełom w polskim dokumencie – program artystyczny „szkoły krakowskiej” w kontekście przemian kulturowych i politycznych lat 1968–1971*, w: *Kino polskie: reinterpretacje. Historia – ideologia – polityka*, red. Konrad Klejsa i Ewelina Nurczyńska-Fidelska, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2008
- Michalek Bolesław, *Technika szkicu*, „Kino” 1969, nr 6
- Michalek Bolesław, *Kino naszych czasów*, WAIiF, Warszawa 1972
- Mruklik Barbara, „Rok Franka W.” i jego bohaterowie, „Kino” 1968, nr 6
- Na progu samodzielności. Rozmowa Lecha Pijanowskiego z Władysławem Ślesickim*, „Kino” 1969, nr 6
- Nurczyńska-Fidelska Ewelina, *Film oświatowy*, w: *Historia filmu polskiego*, t. 5: 1962–1967, red. Rafał Marszałek, WAIiF, Warszawa 1985
- Nurczyńska-Fidelska Ewelina, *Film oświatowy*, w: *Historia filmu polskiego*, t. 6: 1968–1972, red. Rafał Marszałek, WAIiF, Warszawa 1994
- Ochalski Andrzej, *Tendencje polskiego filmu dokumentalnego 1959–1964*, „Kwartalnik Filmowy” 1965, nr 2
- Okolska Mirosława, *Z wizytą u „Rodziny człowieczej”*, „Ekran” 1966, nr 49
- Oleksiewicz Maria, „Nowa seria” polskiego dokumentu, „Film” 1960, nr 49
- Orłowski Władysław, *Problemy filmu oświatowego*, „Kamera” 1966, nr 8
- Otto Wojciech, *Obrazy niepełnosprawności w polskim filmie*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012
- [Over]using the Holocaust. Contexts, „Images” nr 15–16, 2011 (numer monograficzny)
- [Over]using the Holocaust. Echoes, „Images” nr 17–18, 2011 (numer monograficzny)
- Ozimek Stanisław, *Czołówka*, „Ekran” 1962, nr 41
- Ozimek Stanisław, *Kamery na barykadach. Dzieje kronik filmowych powstania warszawskiego 1944 sierpień – październik*, „Kino” 1969, nr 5
- Ozimek Stanisław, *Film dokumentalny*, w: *Historia filmu polskiego*, t. 6: 1968–1972, red. Rafał Marszałek, WAIiF, Warszawa 1994
- Peltz Jerzy, *Rachunek z września*, „Film” 1970, nr 39
- Pelczyński Grzegorz, *Antropologia filmu – doświadczenia polskie*, w: *Antropologia wobec fotografii i filmu*, red. G. Pelczyński i Ryszard Vorbrich, Biblioteka Telgte, Poznań 2004
- Pijanowski Lech, *Metoda nie wystarczy*, „Film” 1961, nr 53
- Pijanowski Lech, *Narodziny sztuki*, „Film” 1961, nr 12
- Pijanowski Lech, *Filmy oświatowe na tle krakowskiego festiwalu*, „Kamera” 1962, nr 8
- Pijanowski Lech, *Reportaż o oryłu*, „Film” 1962, nr 17
- Pijanowski Lech, *Garść polskiej ziemi*, „Kino” 1968, nr 6
- Pijanowski Lech, *Portret z ptakiem i kamieniem*, „Kino” 1968, nr 2
- Pijanowski Lech, *Druga polska kinematografia*, „Kino” 1969, nr 11
- Pitera Zbigniew, *Nadzieje i rozczarowania*, „Film” 1965, nr 24
- Pławuszewski Piotr, *Filmowa twórczość Władysława Ślesickiego*, Poznań 2013 (praca doktorska, archiwum Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej UAM w Poznaniu)
- Płazewski Jerzy, *Wielka sztuka małego metrażu. Tours 1961*, „Ekran” 1961, nr 2
- Płazewski Jerzy, *Trzecie kino polskie?*, „Ekran” 1965, nr 51–52

Popiel-Popiołek Jerzy, *Aktualne problemy filmu oświatowego*, „Kamera” 1965, nr 5
 Popiel-Popiołek Jerzy, *Fascynujące perspektywy (Tendencje rozwojowe filmu popularnonaukowego)*, „Kamera” 1971, nr 1
 Poszukiwacze prawdy o przeszłości i dniu dzisiejszym. Z Henrykiem Jantosem rozmawiała Alicja Iskierko, „Ekran” 1968, nr 17
 Potrzebny nam jest wreszcie wielki współczesny dokument. Z Jerzym Bossakiem rozmawiała Barbara Kaźmierczak, „Ekran” 1961, nr 21
 Przy magnetofonie (wywiad z K. Karabaszem), „Kultura Filmowa” 1968, nr 6
 Przyłipiak Mirosław, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2004
 Przyłipiak Mirosław, *Kino bezpośrednie 1960–1963, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2007
 Rola i specyfika filmu dokumentalnego (ankieta), „Kwartalnik Filmowy” 1965, nr 2
 Salska-Kaca Mirosława, *Człowiek, słowo, świat w filmie dokumentalnym*, Muzeum Kine-
 matografii, Łódź 1995
 Skwara Janusz, *Świat Kazimierza Karabasa*, „Film” 1962, nr 38
 Skwara Janusz, *Człowiek i przyroda*, „Film” 1964, nr 45
 Smoleń-Wasilewska Elżbieta, *Cyganie – i coś nowego*, „Film” 1964, nr 17
 Smoleń-Wasilewska Elżbieta, *Augustowska saga*, „Film” 1966, nr 16
 Smoleń-Wasilewska Elżbieta, *Dwa miesiące w Solinie*, „Film” 1967, nr 23
 Smoleń-Wasilewska Elżbieta, *Archeologia XX wieku*, „Film” 1968, nr 15
 Smoleń-Wasilewska Elżbieta, *Kraków 1970*, „Film” 1970, nr 24
 Smoleń-Wasilewska Elżbieta, *Zbigniew Bochenek*, „Kamera” 1970, nr 2
 Stando Robert, *Niebezpieczeństwo – telewizyjność*, „Ekran” 1965, nr 12
 Stolarska Bronisława, *Polski film dokumentalny 1945–1980*, Łódzki Dom Kultury, Łódź 1983
 Szmagier Krzysztof, *O tych, którzy ocalili Londyn*, „Kamera” 1969, nr 5
 Ślesicki Władysław, *Wytyczymy własną ścieżkę*, „Ekran” 1965, nr 12
 Wachowicz Barbara, *Władysław Ślesicki*, „Ekran” 1963, nr 36
 Walasek Mieczysław, *Film dokumentalny*, *Mały Rocznik Filmowy 1967*, Warszawa 1968
 Wertenstein Wanda, *Polski film dokumentalny 1959–1961*, „Kwartalnik Filmowy” 1961, nr 4
 Wionczek Roman, *Między wrześniem a majem*, „Kamera” 1968, nr 11
 Władysław Ślesicki (wywiad autorstwa Wandy Wertenstein), „Magazyn Filmowy” 1969, nr 19
 W poszukiwaniu bohatera (rozmowa z Władysławem Ślesickim), „Ekran” 1966, nr 32
 Wywiad z Karolem Marczakiem, „Kamera” 1966, nr 9
 Ziarnik Jerzy, *Bez publicystyki nie ma dokumentu*, „Ekran” 1965, nr 12

OBSERVATIONS ABOUT LIFE AND PEREGRINATIONS OF HISTORY

Summary

The 1960s were full of many different events which were connected with Polish cinema, i.e. with the leading trends in this area and extraordinary, creative personalities. However, most of these phenomena did not have a clear beginning and end or were not based on stylistically consistent programs. The “black series” trend, which emerged after October 1956 that created an aura of optimism, was slowly becoming a thing of the past. This trend was quickly replaced by new, factual documentaries which were much more innovative

and mature, as it turned out later. The numerous awards that these films garnered at international film festivals additionally testify to their value. The "Polish school of documentary cinema" was becoming increasingly more often debated publicly by analogy with the achievements of Polish filmmakers who shot feature films. However, this reasoning was unfounded. Although many new, extremely talented filmmakers appeared at that time, the pieces they produced in subsequent years clearly showed that the community of Polish documentary filmmakers was too atomized to be able to function as one artistic group. Therefore, particular artistic personalities and their works, which they created in distinct styles and by using their individual methods of describing reality, were regarded as the key to success. After only several years, the term "Karabas's school" was used in public debates. This concept referred to films that attached great importance to social issues and the authenticity of artistic expression. This formula for a documentary was later enriched with reflections on the individual protagonist. After a temporary crisis over form and themes, which occurred in the mid-1960s, had finished, there was another revival of documentary cinema at the turn of the 1970s. This was when representatives of the "new generation", i.e. an informal generational group of filmmakers who dissociated themselves from classic documentary cinema's directives (which entailed objectivity and "a balanced perspective"), began to make their voice heard. Those who later became Polish documentary cinema promoters formed the core of this group, for example, Marek Piwowski, Krzysztof Kieślowski, Grzegorz Królikiewicz and Krzysztof Gradowski.

They explored many different topics and gained recognition internationally. Social issues constituted the most important theme at that time. A large number of films exploring these topics were made in the form of sociological surveys which portrayed Polish reality on screen, both on a micro level, i.e. by presenting small, specific communities and later also individuals, and on a macro level, i.e. by giving coverage of major construction projects and by providing epic, historiosophical syntheses that took into account Poland's economic, social and cultural development. These documentaries reflected, like mirrors, almost all important phenomena that made up the realities of Polish villages, towns and cities of that time, where tradition, understood as a protector of the basic ethical values and customary rituals, clashed with rapid industrialization and manifestations of the process of dehumanizing the human being. As a result, numerous intervention reportage films were shot; these films drew attention to various social aberrations and the plight of Polish women and people with disabilities.

Documentaries that aimed to explore the past, i.e. create a cinematic compendium of information about modern history, mainly the period of World War II, constituted another extensive topic. These themes were presented both by following the pattern of traditional propaganda films (montage films) and by employing innovative narration and genre-related solutions. The aim was mainly to depict Polish wartime martyrdom and Nazi crimes. Moreover, the filmmakers' ambition was to document Polish soldiers' participation in military battles both in Poland and abroad and to reconstruct the most important phenomena and events describing life in occupied Poland in 1939–1945 in the form of a documentary film.

The thematic diversity and evolutions of the documentary film genre in Poland in the 1960s allow one to consider the Polish documentary cinema of that time in terms of a gradual and systematic development, if not success. Other positive phenomena, such as the establishment of art-house movie theaters or the expansion of television, which was manifested in the growth of production and distribution channels, also contributed to the achievements and popularity of Polish documentary cinema.

POLSKI FILM DOKUMENTALNY LAT SIEDEMDZIESIĄTYCH. NIC O NAS BEZ NAS

Do przyszłości czy przeszłości, do czasów,
w których myśl jest wolna, w których ludzie
różnią się między sobą i nie żyją samotnie – do
czasów, w których istnieje prawda, a tego, co się
stało, nie można zmienić: Z epoki identyczno-
ści, z epoki samotności, z epoki Wielkiego Brata,
z epoki dwójmyślenia – pozdrawiam was!

George Orwell, *Rok 1984*

NA PRZEŁOMIE DEKAD

Emblematycznym wydarzeniem w dziejach polskiego kina lat siedemdziesiątych stało się wystąpienie filmowców młodego pokolenia na VIII Międzynarodowym¹ i XI Ogólnopolskim Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie (29 maja – 6 czerwca 1971), nazywane „buntem dokumentalistów”, „nową zmianą”, „krakowską szkołą dokumentu”². Zaprezentowane w konkursie krajowym³ i międzynarodowym filmy Krzysztofa Kieślowskiego, Grzegorza Królikiewicza, Tomasza Zygadły, Marka Piwowskiego, Krzysztofa

¹ W jury konkursu międzynarodowego znalazł się m.in., obok Bolesława Michałka (przewodniczącego) oraz Krzysztofa Zanussiego, pionier francuskiego *cinéma-vérité* – Jean Rouch.

² Por. Andrzej Michalak, *Przełom w polskim dokumencie – program artystyczny „szkoły krakowskiej” w kontekście przemian kulturowych i politycznych lat 1968–1971*, w: *Kino polskie: reinterpretacje. Historia – ideologia – polityka*, red. Konrad Klejsa i Ewelina Nurczyńska-Fidelska, Kraków 2008, s. 435–446.

³ Rok wcześniej (czyli jeszcze w epoce Gomułki, na kilka miesięcy przed Grudniem '70) szeregu filmów z WFD nie dopuszczono do konkursu. Donosiła o tym wówczas na łamach „Filmu” Elżbieta Smoleń-Wasilewska: „W tym roku, po raz pierwszy w historii krakowskich spotkań, grupa realizatorów Wytwórni Filmów Dokumentalnych przedstawiła kilka utworów niedopuszczonych do konkursu – we własnym «antystywalowym» zestawie. Znalazły się tam filmy Brzozowskiego, Kamińskiej, Kieślowskiego, Kosińskiego i Piwowskiego. Powód: nie

Gradowskiego czy Krzysztofa Wojciechowskiego urosły z czasem do rangi pokoleniowego manifestu, którego hasłem wywoławczym stało się mówienie wprost (w ramach cenzuralnych ograniczeń) o społecznej rzeczywistości PRL, odkłamywanie (na ile to było możliwe) propagandowych zafałszowań wizerunków współczesności i przeszłości, dominujących w przekazach medialnych. W duchu nowego kina powstało także wiele filmów podpisanych nazwiskami reżyserów, którzy zdobyli rozgłos i renomę utworami zrealizowanymi w poprzedniej dekadzie, byli wśród nich: Bohdan Kosiński, Irena Kamieńska, Krystyna Gryczelowska, Andrzej Brzozowski. Dokumenty „nowej zmiany” jednak nie pojawiły się nagle (ich realizację poprzedziło kilka utworów o podobnej tematyce i charakterze), a ich powstanie wiąże się z wydarzeniami politycznymi tamtej epoki, przede wszystkim – masakrą robotników na Wybrzeżu w grudniu 1970 roku. Dramatyczne protesty robotnicze z czerwca 1976 roku nie tylko nadały nowy wymiar życiu politycznemu w PRL, ale także zintensyfikowały dynamikę rozwoju kina „nowej zmiany”. W gronie czołowych twórców nurtu byli już wówczas reżyserzy: Wojciech Wiszniewski, Marcel Łoziński, Paweł Kędzierski, Ewa Kruk czy Andrzej Titkow.

Choć nurt ten urósł do rangi najważniejszego zjawiska dekady, nie oznacza to wcale, że stanowi jedyny ważny trend, jaki w niej się objawił. Z powodzeniem rozwijały się inne, niejako skryte w cieniu utworów, na których koncentrowała się uwaga krytyków i jurorów festiwali krajowych. Swoją autorską drogą podążał Kazimierz Karabasz, doskonaląc formułę dokumentu socjologicznego, opartego na metodzie nieinwazyjnej (w ramach dostępnych realizatorom możliwości) obserwacji życia codziennego ludzi wkraczających w dorosłe życie. Z podobną jak Karabasz atencją do odkrywania pozytywnych wymiarów codzienności realizowali swe filmy Danuta Halladin czy Tadeusz Pałka. W Wytwórni Filmów Oświatowych z powodzeniem rozwijała się produkcja filmów o sztuce, przyrodniczych, naukowych, realizowanych przez doświadczonych i cenionych specjalistów, takich jak Józef Arkusz, Włodzimierz Puchalski, Andrzej Papuziński. Dobrą passę miał wówczas dokument telewizyjny, dla którego miarą rozwoju stały się festiwalowe sukcesy Mariusza Waltera i Macieja Szumowskiego – czołowych realizatorów kina faktów na małym ekranie. Coraz więcej filmów dokumentalnych powstawało w amatorskich klubach filmowych, przeżywających prawdziwy rozkwit w latach siedemdziesiątych. Fenomen filmowych entuzjastów, rejestrujących na kamerach 8 mm i 16 mm obraz lokalnej rzeczywistości PRL, opisał ceniony dokumentalista tego okresu Krzysztof Kieślowski w autotematycznym *Amatorze* (1979), utworze wyrastającym z doświadczeń kina niefikcjonalnego.

dostreżone przez komisję selekcyjną, a ich zdaniem warte pokazania w Krakowie”. Elżbieta Smoleń-Wasilewska, *Kraków 1970*, „Film” 1970, nr 24.

W latach siedemdziesiątych objawił się z całą mocą drugi, obok kina „nowej zmiany”, niezmiernie istotny dla dziejów polskiej „sztuki faktów” (by użyć określenia Bolesława Michalka) nurt, jakim był dokument kreacyjny, realizowany przede wszystkim w łódzkiej WFO i znaczony dokonaniem twórców tej miary, co Grzegorz Królikiewicz, Wojciech Wiszniewski, Bogdan Dziworski, Andrzej Papużyński, Andrzej Barański, Marek Koterski, Piotr Szulkin czy Piotr Andrejew.

Symbolicznym zwieńczeniem osiągnięć tej dekady na polu filmowej dokumentalistyki stała się realizacja *Pielgrzyma* (1979) Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego – o pierwszej pielgrzymce Jana Pawła II do Polski. Był to także pierwszy niezależny film stworzony za żelazną kurtyną poza cenzurą i systemem produkcji państwowej, rozpowszechniany poza oficjalnym systemem dystrybucji aż do momentu, gdy na początku kolejnej dekady trafił do kin w całej Polsce.

Cofnijmy się na moment w przeszłość, aby lepiej naświetlić sytuację polskiego filmu dokumentalnego u progu „dekady Gierka”. W latach sześćdziesiątych rodzime kino *non fiction* rozwinęło się i ugruntowało swoją eksponowaną pozycję, wychodząc z cienia kina fabularnego, udowadniając, że artystyczne aspiracje dokumentalistów są jak najbardziej uzasadnione i znajdują swoje potwierdzenie w wybitnych utworach dekady. Społeczna ranga, jaką dokumentaliści zdobyli sobie filmami „czarnej serii” z drugiej połowy lat pięćdziesiątych, zachęciła ich do rozwoju artystycznych środków wyrazu, dokumentalnych metod opisu rzeczywistości, poszerzania obszarów dostępnych kamerom i mikrofonom twórców kina faktów. Artystyczne sukcesy reżyserów dokumentalistów: Kazimierza Karasza, Jana Łomnickiego, Władysława Ślesickiego, Jerzego Bossaka, Janusza Majewskiego, Mariana Marzyńskiego, Krystyny Gryczelowskiej, Ireny Kamieńskiej, Tadeusza Jaworskiego czy Tadeusza Makarczyńskiego sprawiły, że film dokumentalny stał się znaczącym fragmentem pejzażu kulturalnego Polski. Międzynarodowe sukcesy festiwalowe wielu dokumentów przydały blasku tej często niedocenianej gałęzi twórczości audiowizualnej. Dokumentaliści ugruntowali nie tylko swoją pozycję, ale i sposób pracy, oparty na nieraz wielomiesięcznej pracy przygotowawczej i z równą starannością realizowanym etapie zdjęć i montażu. Głównym miejscem prezentacji filmu dokumentalnego – w przeważającej mierze krótkometrażowego – pozostała sala kinowa. Stopniowo zaczęła rozwijać się współpraca z telewizją oraz dystrybucja filmowa na kopiach 16 mm, które za pośrednictwem wypożyczalni OPRF (Okręgowych Przedsiębiorstw Dystrybucji Filmowej) trafiały do szkół, zakładów pracy, szpitali czy domów kultury. Dokumentalistom udało się wypracować wiele strategii warsztatowych umożliwiających dokonywanie opisu różnych aspektów rzeczywistości w nowoczesny sposób, odchodzących od sztamowych rozwiązań, których

najbardziej jaskrawym przejawem była dokumentalna relacja z wydarzenia⁴, oparta na montażu „niemych” scen, często inscenizowanych, scalanych narracyjnie komentarzem zza kadru. Dokument lat sześćdziesiątych wypracował wiele sposobów podpatrywania i obserwowania nieinscenizowanych zdarzeń, odkrył metody rejestracji rozmów i wypowiedzi przed kamerą, dowiódł, że w zasięgu tego gatunku znajdują się tematy wcześniej zarezerwowane tylko dla kina fabularnego, jak np. portretowanie jednostek, ich życia w wymiarze społecznym i prywatnym. Głównym miejscem produkcji tego typu filmów stała się Wytwórnia Filmów Dokumentalnych w Warszawie. Łódzka Wytwórnia Filmów Oświatowych – drugi co do wielkości ośrodek produkcji filmów dokumentalnych – wyspecjalizowała się w realizacji filmów edukacyjnych i naukowych. Najwięksi dokumentaliści tamtych lat – Jerzy Bossak i Kazimierz Karabasz – stali się głównymi nauczycielami sztuki dokumentu w PWSFTviT w Łodzi. Studenci, którzy w drugiej połowie lat sześćdziesiątych pod ich opieką kręcili swoje szkolne etiudy dokumentalne, stali się czołowymi twórcami w kinie faktów kolejnego dziesięciolecia.

Wraz z końcem dekad, na którym głębokim cieniem położyły się wydarzenia z marca 1968 roku, nieodwracalnie odchodziła w przeszłość pewna epoka w dziejach polskiego kina dokumentalnego. Antysemicka nagonka rozpętana przez reżimową władzę zmusiła do emigracji wielu filmowców, wśród których znaleźli się dokumentaliści odnoszący sukcesy w poprzednich latach: Tadeusz Jaworski, Władysław Forbert, Marian Marzyński, Edward Etler. Jerzy Bossak utracił możliwość realizacji filmów dokumentalnych i nigdy już w pełni nie powrócił do czynnego uprawiania zawodu reżysera. Od kręcenia dokumentów do reżyserowania filmów fabularnych odeszli w tym czasie najbardziej liczący się twórcy lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych: Jan Łomnicki, Władysław Ślesicki, Jerzy Hoffman, Janusz Majewski. Twórczość innych – takich jak Jerzy Ziarnik czy Edward Skórzewski – nie osiągnęła w latach siedemdziesiątych tej rangi co wcześniej. W tak powstałą próżnię weszli dokumentaliści z generacji, która przyszła na świat w latach czterdziestych.

Jakkolwiek epoka pomarcowa wyznacza w najnowszych dziejach Polski czas głębokiego kryzysu, to jednak przełom w kulturze zaczyna się właśnie około 1969 roku, nie później. Wprawdzie wszystkie postulaty polskiej kontestacji, wyrażone w pierwszym kwartale 1968 roku przez buntujących się studentów i występujących w ich obronie intelektualistów, mieściły się w „polu aksjologicznym idealistycznie pojmowanego socjalizmu” [określenie Andrzeja Paczkowskiego – przyp. M.J.], to jednak cały prze-

⁴ „W relacji z «wydarzenia» autor podporządkowuje się przebiegowi zdarzeń, podążając z kamerą za ich rozwojem. Wiąże się to zawsze z pewnym stopniem przypadkowości – w ruchach aparatu, w kompozycji kadrów. (Przy rejestracji momentów szczególnych, niepowtarzalnych tolerujemy nawet wady techniczne – nieostrości czy złą ekspozycję.)”. Lidia Zonn, *O montażu w filmie dokumentalnym*, Warszawa 1986, s. 23.

bieg następujących po nich w kraju wydarzeń – od reakcji władz na marzec, po udział Wojska Polskiego w interwencji w Czechosłowacji – oznaczał kres utożsamiania się środowisk artystycznych ze swoim socjalistycznym państwem. Nadszedł czas brania odpowiedzialności za siebie i za swoje społeczeństwo niezależnie od wszelkich ograniczeń instytucji państwa⁵.

Owe ograniczenia, o których pisze Tadeusz Lubelski, były szczególnie dojmujące w przypadku filmowców. Cenzuralne restrykcje ograniczające swobodę wyboru tematów i bohaterów, wymuszające zmiany w gotowym dziele, były bardziej krępujące niż w przypadku twórców literatury faktu. Nie każdy opublikowany reportaż mógł bez ryzyka stać się podstawą filmu dokumentalnego. Reportaż Hanny Krall *Spokojne niedzielne popołudnie* – o dawnym przodowniku pracy Bernardzie Bugdole – mógł się ukazać na łamach „Polityki”⁶ (choć już książkowe wydanie zbioru reportaży Krall napotykało przez lata wiele trudności⁷), ale jego telewizyjna wersja: *Opowieść o człowieku, który wykonał 552% normy*, nakręcona przez Wojciecha Wiszniewskiego, trafiła na półkę, a sam utwór stał się na wiele lat dziełem zakazanym, zastrzeżonym i odnotowanym w czarnej księdze cenzury. Dokumentaliści już na etapie wyboru tematu musieli dokonać autocenzury, przewidując, czy proponowany temat ma szansę na realizację, a nawet – czy samo jego zaprezentowanie nie przyniesie szkody projektodawcy. Nie do pomyslenia było zatem zgłoszenie projektu filmów o zbrodni katyńskiej, Czesławie Miłoszu, Instytucie Literackim w Maison Lafitte, wojskowych bazach Armii Czerwonej na terenie „suwerennej” PRL, polskich żołnierzach biorących udział w dławieniu Praskiej Wiosny przez wojska Układu Warszawskiego czy exodusie Polaków żydowskiego pochodzenia.

Krajowi twórcy pióra podlegali w przypadku takich tematów podobnym ograniczeniom. Jednak mieli możliwość wyboru, a dokumentaliści go nie mieli. Pisarze mogli publikować w wydawnictwach emigracyjnych, pod pseudonimem lub jawnie (ponosząc za to nieraz drastyczne konsekwencje), bądź też pisać „do szuflady”, prowadzić w niczym nieskrępowany sposób dzienniki i zapisy. Filmowcom nie była dostępna żadna forma tego typu twórczości niezależnej, realizowanej przy wykorzystaniu przynależnego ich profesji medium. Nie istniały bowiem ośrodki produkcji polskich dokumentów za granicą, a prowadzenie w jakiejkolwiek formie prywatnych zapisów audiowizualnych było ograniczone brakiem dostępu do prywatnych środków produkcji. W PRL nawet realizacja filmów amatorskich podlegała

⁵ Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice–Chorzów 2009, s. 298.

⁶ O relacjach między reportażem Hanny Krall a filmową adaptacją Wojciecha Wiszniewskiego zob. Katarzyna Mąka-Malatyńska, *Krall i filmowcy*, Poznań 2006.

⁷ Mowa o tym w książkowym zbiorze reportaży z lat siedemdziesiątych: Hanna Krall, *Spokojne niedzielne popołudnie*, Kraków 2004.

cenzurze, co kilka lat później pokazał Krzysztof Kieślowski we wspomnianym *Amatorze*. Trudno sobie zatem wyobrazić możliwość prowadzenia swobodnej prywatnej polemiki z oficjalną propagandą, jaką podjął na stronicach swego *Dziennika* Stefan Kisielewski⁸. Dodatkowo, w drugiej połowie dekady pojawiły się w Polsce wydawnictwa podziemne działające poza cenzurą – sytuacja także wówczas nie do urzeczywistnienia w odniesieniu do twórczości filmowej i jej niezależnej dystrybucji. Sytuacja uległa pewnej zmianie dopiero w latach osiemdziesiątych wraz z pojawieniem się techniki wideo i rozwojem przykościelnego systemu dystrybucji filmów. Jaskółką nadchodzących zmian stał się *Pielgrzym* (1979) Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego – pierwsza prawdziwie niezależna produkcja filmowa w krajach bloku wschodniego. Jednak w dekadzie panoszącej się propagandy sukcesu możliwości takie były jeszcze niedostępne dokumentalistom.

Miarą ówczesnych możliwości realizacji filmów dokumentalnych poza cenzurą, a także poza Polską, stały się dwa filmy nakręcone w Danii przez Mariana Marzyńskiego, marcowego emigranta. Marzyński w chwili wyjazdu z Polski jesienią 1969 roku w świadomy sposób rozpoczął tworzenie własnego, prywatnego archiwum filmowego, będącego w jakiejś mierze odpowiednikiem prywatnego dziennika czy może raczej notatnika. Zgromadzone w nim materiały wykorzystywał w filmach produkowanych od lat osiemdziesiątych dla publicznej telewizji amerykańskiej. Pierwszym takim materiałem „do zarchiwizowania” była sekwencja kilku niemych ujęć, na których Marzyński uwiecznił wygląd swego warszawskiego mieszkania w dniu wyjazdu z rodziną na emigrację oraz widok ulic opuszczanego miasta w listopadzie 1969 roku. Po wyjeździe z Polski zrealizował dla duńskiej telewizji reportaż o polskich emigrantach żydowskiego pochodzenia, zakwaterowanych na przerobionym na hotel statku w kopenhaskim porcie. Tytuł tego nierozpowszechnianego w Polsce dokumentu można przetłumaczyć: *List ze statku St. Lawrence do Polski* (*Et brev fra Sct Lawrence til Polen*, 1969–1970). Do filmu Marzyński powrócił w roku 2010, montując jego nową, współczesną wersję: *Skibet*. Reżyser wykorzystał w niej wcześniej niepublikowane wywiady z mieszkańcami statku „Sct. Lawrence”. Nagrał je razem z innym marcowym emigrantem, cenionym operatorem filmowym Kurtem Weberem, w roku 1970 i od tego czasu przechowywał w prywatnym archiwum filmowym. Rozmowy te stanowią bezcenny zapis, jedyny tego rodzaju dokument, prezentujący sytuację i stan umysłu polskich emigrantów żydowskiego pochodzenia, niepewnych dalszego losu wygnańców. dopełnieniem tego materiału stała się krótkometrażowa *Hatikwah* (1970, rozpowszechniana od 2010) – dokument o młodych emigrantach z Polski, którzy na duńskim statku mieszkają i kontynuują działalność artystyczną, grając tradycyjną muzykę żydowską w zespole utworzonym jeszcze w Polsce.

⁸ Stefan Kisielewski, *Dzienniki*, Warszawa 1997.

Marian Marzyński w zrealizowanym
przez siebie w Danii filmie *Skibet*
(1970–2010)



W przejmujących rozmowach z Marzyńskim próbują na nowo określić własną tożsamość.

Duńskie filmy Marzyńskiego⁹ – podobnie jak krótkometrażowy dokument *Jeg vill bo i Danmark* (*Zostanę w Danii*, 1970) Władysława Forberta, innego marcowego emigranta – nie trafiły do polskiej widowni ani wówczas, ani przez następne 40 lat. Fakt ich powstania nie został odnotowany ani w wydawnictwach emigracyjnych, ani tym bardziej krajowych. Ich realizacji zdawała się przyświecać postawa bliska dokumentalistom „nowej zmiany”, a ujęta lapidarnie maksymą, którą w *Amatorze* Krzysztofa Kieślowskiego wypowiada pasjonat dokumentalisty: „zrobiłem i mam”¹⁰. Przypadek Marzyńskiego pokazuje, że próby realizacji filmów o Polsce, dla Polaków, ale poza Polską, czyli także poza cenzurą, w latach siedemdziesiątych skazane były na niepowodzenie. Nawet jeśli udałoby się je nakręcić (co w czasach, gdy technika wideo nie weszła jeszcze do użycia, a w produkcji telewizyjnej i kinowej stosowano kosztowną taśmę filmową, było tym bardziej trudne), to nie miały szans dotrzeć do swojej widowni. Mogły być – co najwyżej – zapisem dla przyszłości, jak sekretny dziennik Wilsona z przywołanej w motcie do tego rozdziału powieści George’a Orwella *Rok 1984*.

W dekadzie narastającego w kraju kłamstwa medialnego środki masowego przekazu przynosiły coraz bardziej zafałszowany obraz rzeczywistości¹¹. Ogromne połacie życia społecznego i politycznego, lokalnego, ogólnopolskie-

⁹ Więcej na ten temat zob. w: Mikołaj Jazdon, *Marian Marzyński. Autobiografia dokumentalisty*, „Kwartalnik Filmowy” nr 73, 2011.

¹⁰ Hanna Krall, *Zrobiłem i mam* (wywiad z Krzysztofem Kieślowskim), „Polityka” 1979, nr 4.

¹¹ „Tam, gdzie totalitarna władza narzuca monopol informacji, propaganda nie liczy się z żadnymi ograniczeniami. Wspomaga ją cenzura, system oświaty i policja. W atmosferze serwilizmu i strachu jej tuby rozbrzmiewają bez przeszkód. Jeżeli nawet zdarza się jej głosić prawdę (a zdarza się to czasami), jej wiarygodność równa się zeru. Mimo to propaganda reżimów totalitarnych nie jest całkowicie pozbawiona skuteczności. Goebbels twierdził, że jeśli kłamie się dostatecznie wytrwale i konsekwentnie, kłamstwo zostanie zaakceptowane. Wchodzi tu w grę prosty psychologiczny mechanizm. Ludzie znękani i zastraszeni, a poza tym odcięci od innych źródeł informacji, rezygnują w końcu z oporu, dochodząc do wniosku, że przyjęcie wersji rzeczywistości oferowanej przez władzę, nawet jeśli się w nią nie wierzy, zapewnia przynajmniej bezpieczeństwo i spokój. Skoro monolityczne państwo i tak wyznaczyło obywatelowi rolę biernego przedmiotu – nie warto się szarpać”. Jan Józef Szczepański, *Maleńka encyklopedia totalizmu*, Kraków 1990, s. 64.

go, międzynarodowego, pozostawały nieopisane przez prasę, radio i telewizję. Blokadę informacyjną przełamywały nadające spoza Polski i zagłuszane na jej terenie polskie sekcje Radia Wolna Europa (RWE), BBC i Głosu Ameryki (VoA)¹² oraz potajemnie kolportowane do Polski wydawnictwa emigracyjne. Głód prawdy stał się motorem napędowym najważniejszych działań podejmowanych w obszarze kultury krajowej, zmagającej się z ograniczeniami wolności wypowiedzi, obowiązującymi w państwie totalitarnym. W kontekście dokumentalnej twórczości filmowej szczególnie istotny okazał się

[...] nurt Młodej Kultury, będący odpowiednikiem równoczesnego przełomu w poezji, grafice piosence, teatrze i kabarecie studenckim, którego sensem było wzięcie odpowiedzialności za rzeczywistość, w jakiej się żyje i działa. Hasłem nurtu stało się „mówienie wprost”, postulowane przez młodych krakowskich poetów, Adama Zagajewskiego i Juliana Kornhausera¹³.

Krzysztof Kieślowski, jeden z liderów kina dokumentalnego lat siedemdziesiątych, wspominał po latach:

Wtedy interesowało mnie wszystko, co można opisać przy pomocy kamery dokumentalnej. Istniała konieczność, potrzeba, bardzo dla nas zresztą ekscytująca, opisanie świata. Świat komunistyczny nie był opisany, powiem inaczej – był opisany tak, jak powinien wyglądać, a nie tak, jak wyglądał naprawdę. My – było nas wielu – próbowaliśmy go opisać. Było to fascynujące. Opisywać coś, co dotychczas nie było opisane. Jest to podobne do uczucia, które towarzyszy powoływaniu do życia. To jest trochę tak, że jeżeli coś nie jest opisane, właściwie nie istnieje. Jeżeli zaczynamy opisywać, powołujemy w jakimś sensie do życia¹⁴.

Wypracowana w poprzednich latach przez filmowców starszego pokolenia formuła krótkometrażowego dokumentu kinowego, którego dominantę narracyjną stanowiła dźwiękowo-wizualna struktura montażowa i prawie nie pojawiał się komentarz, została zaadaptowana do nowych celów. W miejsce socjologicznego i etnograficznego opisu rytuałów codzienności, znanych przede wszystkim z filmów Kazimierza Karasza i Władysława Ślesickiego,

¹² W rzeczywistości zagranicznych stacji radiowych nadających po polsku było znacznie więcej. Na przykład w latach 1949–1976 działało Polskie Radio Madryt. Także Radio Watykańskie nadawało polskie audycje. „W zestawieniu z RWE, BBC i VoA pozostałe rozgłośnie były drobniaczką: Deutsche Welle, Radio France Internationale (Radio Paryż), Radio Kanada International, Madryt... Po polsku nadawały również Moskwa, Tirana, Kair, Pekin. [...] Zagraniczne rozgłośnie stawiały sobie różne zadania. W największym skrócie: Wolna Europa była alternatywą dla Polskiego Radia; BBC – oknem na świat; VoA realizował politykę Departamentu Stanu; Paryż nie był pewien, czy nadaje dla Polaków w okolicach Lille, czy w Polsce (choć robił to lekko i ze swadą); Radio Kanada i Niemcy opisywali uroki swoich krajów; reszta uprawiała propagandę. Słowo «propaganda» nadaje tu zdecydowanie pejoratywny charakter”. Krzysztof Pszenicki, *Tu mówi Londyn. Historia Sekcji Polskiej BBC*, Warszawa 2009, s. 24.

¹³ Tadeusz Lubelski, dz. cyt., s. 298–299.

¹⁴ Krzysztof Kieślowski, *O sobie*, Kraków 1997, s. 49.

zaczęły powstawać filmy krytyczne i ironiczne w tonie, kontestujące obowiązujący obraz rzeczywistości. Wyraźną zapowiedź nowego podejścia do realizacji filmowych dokumentów, zarówno w sposobie, jak i w tonacji, stanowiły filmy powstałe na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, u schyłku rządów Władysława Gomułki, a nakręcone przez Marka Piwowskiego i Grzegorza Królikiewicza.

Krzywe zwierciadło à la Marek Piwowski

Pisząc o pierwszym z nich, Tadeusz Lubelski zauważa:

Z jednej strony jego pozycja w kanonie polskiego filmu dokumentalnego jest niepodważalna, od kiedy stał się najbardziej reprezentatywnym przedstawicielem szyderczej odmiany „kina Młodej Kultury”, jakie pojawiło się u nas w okolicy 1968 roku; rozdział poświęcony dokumentalnej odnodze tego nurtu w VI tomie *Historii filmu polskiego* został nawet nazwany parafrazą tytułu filmu Piwowskiego: *Nowa zmiana – coś nareszcie dzieje się*. Z drugiej strony sam reżyser od początku raczej drwi sobie z zasad filmowego dokumentu, niż stara się ich przestrzegać¹⁵.

Piwowski łączy bowiem w swych filmach metody stosowane w filmie dokumentalnym, opartym na bezinwazyjnej obserwacji wydarzeń przed kamerą, z rozwiązaniami rodem z kina fikcji, bez wahania stosując inscenizację i prowokację, angażując niezawodowych aktorów i stosując rozwiązania montażowe nie tyle służące syntetycznemu oddaniu charakteru opisywanych wydarzeń, ile wyraźnie przerysowujące wymowę poszczególnych mikro sytuacji, by nadać im charakter „dokumentalnego gagu”. Tak czy inaczej, Piwowski na różne sposoby dąży do nadania swoim filmom charakteru groteskowej komedii *non-fiction*¹⁶. Jeśli rzeczywistość odnajduje tu swoje odbicie, to jest to odbicie w krzywym zwierciadle. Taki charakter mają już szkolne etiudy dokumentalne twórcy *Rejsu* (1970): *Uwertura* (1965; karykaturalny reportaż z badania lekarskiego rekrutów do Ludowego Wojska Polskiego), *Kirk Douglas* (1966; zapis happeningowej prowokacji, jaką amerykańskiemu gwiazdorowi filmowemu urządzili studenci wydziału reżyserii w zamienionej w westerno-

¹⁵ Tadeusz Lubelski, *Marek Piwowski. Sztuczność jest prawdziwsza*, w: *Polska Szkoła Dokumentu*, red. Tadeusz Sobolewski, Warszawa 2008.

¹⁶ Małgorzata Musierowicz, opisując swój osobisty odbiór twórczości Piwowskiego, tak określała jej znaki szczególne: „Nie poznawszy osobiście Marka Piwowskiego, obejrzałam jednak wszystkie (powtarzam: wszystkie!) filmy, jakie nakręcił. Jego poczucie humoru i spojrzenie na świat są mi bardzo bliskie. Nie potrafię powiedzieć, co z *Jeźyc* przeniknęło do *Rejsu*, ale wiem na pewno, co z filmów Marka Piwowskiego przeniknęło we mnie: upodobanie do purnonsensu (najskuteczniejsze remedium na szarą rzeczywistość naszej ojczyzny); podszyta ciepłem i współczuciem kpina z póz, mód, min, zadęć i nadęć; poczucie, że człowiek, który się śmieje, jest wolny, a więc – że dystans znaczy: niepodległość”. Małgorzata Musierowicz, *List z Jeźyc*, „Images” nr 3–4, 2004.

we miasteczko Szkole Filmowej w Łodzi), czy przede wszystkim nakręcony rok wcześniej *Muchotłuk* (1965; groteska dokumentalna, rodzaj polskiego *Amarcordu* Felliniego w miniaturze, skrywająca alegoryczne przedstawienie PRL jako knajpy zapełnionej pijakami, włóczęgami i dziwakami).

Muchotłuk także dzisiaj poraża metaforą polskości tamtego czasu. W przeciwieństwie do wielu innych – mniej lub bardziej zakamuflowanych – filmów Piwowskiego ten jedyny tak jawny i bezkompromisowy wizerunek narodowej i społecznej nędzy nie mógłby zostać zrealizowany gdyby nie to, że nie był przeznaczony do dystrybucji kinowej¹⁷.

W roku 1967 Piwowski nakręcił w Wytwórni Filmów Dokumentalnych debiutancki krótki metraż *Pożar! Pożar! Coś nareszcie dzieje się*, opisujący mało-miasteczkową społeczność w serii zainscenizowanych żartobliwych sytuacji. Jeśli – z pewną ostrożnością – porównać filmy dokumentalne twórców takich, jak Karabasz, Ślesicki czy Łomnicki, do tradycji brytyjskiej szkoły dokumentu tworzonej pod przewodnictwem Johna Griersona, w których częstym tematem była praca, to *Pożar! Pożar! Coś nareszcie dzieje się*, jak również *Sukces* (1968) i *Hair* (1971) tego reżysera, zdradzają pewne proveniencje z angielskimi dokumentami spod znaku Free Cinema, w rodzaju *Mama nie pozwala* (1955) Karela Reisha i Tony’ego Richardsona czy *O Dreamland* (1953) Lindsaya Andersona, w których kamera nie bez ironii przyglądała się, jak wyspiarze żyją poza pracą, czemu poświęcają swój czas wolny, w którym, by użyć określenia patrona ruchu Humphreya Jenningsa, „ludzie mogą być bardziej sobą”. Ironiczne ostrze satyry Piwowskiego wymierzone zostało w stereotypowe i propagandowe prezentowanie mieszkańców PRL, spędzających czas na realizacji czynów społecznych, doskonaleniu się na kursach zawodowych czy oddawaniu się hobbystycznym pasjom w kółkach i klubach z państwowych domów kultury. W jego wizji „stawanie się bardziej sobą” w pejzażu małego miasta (w filmie Piwowskiego jest nim Kętrzyn) dalekie jest od oficjalnie promowanych sposobów. Zorganizowane w miasteczku ćwiczenia straży pożarnej mają w sobie więcej ze zgrywy i popisu rodem z telewizyjnego „Turnieju miast” niż ze szkoleniowej prezentacji efektywnych możliwości załóg okolicznych remiz. Młodzież woli grać i śpiewać w zespole bigbitowym, uprawiać kulturystykę do muzyki Straussa i tańczyć nieopodal ruin dawnej kwatery Hitlera, niż spędzać czas na zebraniach organizacji młodzieżowej, choćby nawet miały to być stymulowane przez telewizyjne programy „kluby pancernych” czy „kluby niewidzialnej ręki”. Do tych „alternatywnych” sposobów spędzania wolnego czasu nie ma w filmie żadnych aluzji, ale kontekst ten nie jest trudny do zrekonstruowania. Jedną z najbardziej ironicznych i zabawnych scen filmu prezentuje pracownika lokalnego domu kultury, który odkrywając, że dobywające się zza ściany jego

¹⁷ Bogusław Zmudziński, Marek Piwowski – *powaga śmiechu*, w: *Autorzy kina polskiego*, t. 3, red. Grażyna Stachówna i B. Zmudziński, Kraków 2007, s. 58.

biura odgłosy to nic innego jak stukot odbijanych przez nastolatki korków z butelek taniego wina, w resocjalizacyjnym zapale odbiera nieletnim alkohol, by... rozlawszy wino do szklaneczek, dać młodzieży pouczającą lekcję kulturalnego spożywania trunków, i to we własnym gabinecie. Nie mniej ironiczna w tonie jest scena zwiedzania ruin Wilczego Szańca koło Kętrzyna, dawnej kwatery Hitlera, w której pułkownik von Stauffenberg dokonał nieudanego zamachu na wodza III Rzeszy. Przewodnik oprowadza po resztkach fortyfikacji młodzież bardziej zainteresowaną butelkami z oranżadą niż zwiedzaniem, stara się zwrócić ich uwagę choćby fantastycznym opowiadaniem o niemieckim hełmie, cudownie utrzymującym się na szczycie jednego z drzew od czasów wojny.

Mozaikowy obraz prowincjonalnego życia i świętowania robi po dziś dzień duże wrażenie celnością obserwacji, umiejętnością wydobycia „powiatowych” zachowań, w szczególności rozdźwięku między oficjalną, historyczną wiedzą o zdarzeniach sprzed nieco ponad dwudziestu lat a zainteresowaniami i obyczajami współczesnej młodzieży. I tym razem – jak w *Muchotłuku* i *Kirku Douglasie* – w dokumentalnej metodzie Piwowskiego dominuje skłonność do mieszania czystej obserwacji z właściwymi dla realizacji fabularnej inscenizacjami, zwłaszcza zdarzeniami prowokowanymi przed kamerą¹⁸.

W tym samym roku 1967 Antoni Krauze zrealizował w łódzkiej WFO *W niedzielę* – nie mniej zjadliwy w ocenie, ironiczny dokument o socjalistycznym stylu spędzania wolnego czasu, w którym reżyser odsłaniał „nieoficjalne” oblicze zakładowych wycieczek grupowych, kończących się alkoholową libacją na łonie natury. Z kolei małomiasteczkową rzeczywistość w przenikliwy i niepozabawiony ironicznych akcentów sposób pokazał Andrzej Titkow, autor filmu *W takim niedużym mieście* (1971).

W kolejnych filmach Piwowski potwierdził swoją pozycję autora mówiącego własnym głosem, doskonalącego swój indywidualny styl, wchodzącego w polemikę z tematycznymi i formalnymi tendencjami mijającej dekady. Tego typu utworem okazał się *Sukces* (1968), prezentujący Czesława Niemena i jego zespół Akwarele podczas muzycznych prób. Tematyka filmu nieodparcie przywodzi na myśl *Muzykantów* Karabasza (zapis próby orkiestry tramwajarzy) – jeden z najważniejszych utworów w polskim dokumencie lat sześćdziesiątych oraz jego remaki: *Opus jazz* (1963, rejestracja radiowej sesji nagraniowej jazzowego zespołu) Janusza Majewskiego i *Portret dyrygenta* (1965) Ludwika Perskiego (opis próby orkiestry symfonicznej pod dyktando Witolda Rowickiego). Piwowski w *Sukcesie* zdystansował się wobec tamtych utworów, odsuwając na dalszy plan ćwiczenia muzyków, za to eksponując ich zachowanie, dialogi i grę, jaką toczą między sobą, przede wszystkim jednak dając na poły karykaturalny obraz lidera zespołu¹⁹.

¹⁸ Bogusław Zmudziński, Marek Piwowski – *powaga śmiechu...*, s. 61.

¹⁹ „W jego [Czesława Niemena – przyp. M.J. i P.P.] wszystkich wypowiedziach ujawniony został pierwiastek autoreklamy; to, co mówił, zawierało mało informacji, wyeksponowana została

Piowski potraktował polskiego idola piosenki bez taryfy ulgowej; zarejestrował cały zestaw jego póż i w gruncie rzeczy nadętych zachowań. Niemen ubrany w kożuszek, z ciężkim łańcuchem na piersiach, był na planie po prostu sobą, artystą przekonanym, że jest rockowym wieszczem. Gdy zobaczył siebie i posłuchał swoich wypowiedzi, poczuł się ośmieszony i zrobił wiele, aby film nie trafił na ekrany. Ostatecznie do tego nie doszło, Piowski zaś starał się załagodzić konflikt, przepraszając gwiazdora²⁰.

Rok później powstała *Psychodrama*, czyli bajka o *Księżu i Kopciuszku wystawiona w zakładzie dla nieletnich dziewcząt w D.*, której współscenarzystą był pisarz Janusz Głowacki. W tym filmie – opowiadającym o wrażliwych, skrzywdzonych i zdemoralizowanych penitencjariuszkach domu poprawczego – Piowski sięgnął po metodę wywiadu przed kamerą (rozmowy z dziewczętami) łączonego z sekwencjami inscenizowanymi (rozmowy z rodzicami skazanych, których grają aktorzy niezawodowi Irena Iżykowska i Wacław Antczak) oraz sytuacjami zainicjowanymi przez reżysera (tytułowe przedstawienie o Kopciuszku przygotowywane przez dziewczęta pod okiem nauczycielki – opiekunki²¹). Tym filmem Piowski wchodził niejako w polemikę z obowiązującym obrazem młodego pokolenia, które pełnymi garściami czerpie z możliwości, jakie oferuje mu ludowa ojczyzna. Sympatyczne, charakterne dziewczyny z poprawczaka budzą większą sympatię niż maturzystki z *Na progu* (1965) Karabasa, beznamytnie opowiadające reżyserowi o swych życiowych planach. Piowski jednak starał się nie tyle kontestować kino twórców starszego pokolenia, ile dopełnić swoim filmem obraz młodego pokolenia wchodzącego w dorosłe życie w latach sześćdziesiątych. Obraz, dodajmy, na który przede wszystkim składały się filmy o młodych robotnikach, nauczycielkach, studentkach, innymi słowy – ludziach sukcesu na miarę epoki „małej stabilizacji”.

Psychodramą i kolejnym swoim filmem, *Korkociągiem* (1971), Piowski nawiązywał do tradycji „czarnej serii” z drugiej połowy lat pięćdziesiątych. Bohaterkami *Paragrafu zero* (1957) Włodzimierza Borowika są podobnie jak u Piowskiego upadłe dziewczyny, w „czarnym” dokumencie to prostytutki, których „profesja” istnieje niejako poza prawem, jakby przez sam fakt pominięcia w rozporządzeniach można było wyeliminować z rzeczywistości proceder

natomiast intencja zbudowania za ich pomocą swojego pozytywnego portretu. Właśnie chęć oddziaływania na kogoś poprzez wypowiedź została tu poddana obserwacji. Funkcja ta mogła się ujawnić z taką siłą, gdyż zrezygnowano zupełnie z rejestrowania tego, jak wypowiedź bohatera jest odbierana, nie pokazano niejako skutków działania tych wypowiedzi”. Mirosława Salska-Kaca, *Człowiek, słowo, świat w filmie dokumentalnym*, Łódź 1995, s. 43.

²⁰ Bogusław Zmudziński, *Marek Piowski – powaga śmiechu...*, s. 61–62.

²¹ „Przewrotność prowokacyjnego pomysłu polegała na oczyszczającym doświadczeniu, jakiemu zostały poddane bohaterki: w bajce obsadzono je w rolach osób, które w życiu wyrządziły im krzywdę. Uczestniczącemu w tym przeżyciu widzowi udziela się wstrząs, który jest podstawą psychologicznego eksperymentu, czyniąc z dzieła Piowskiego jedno z najważniejszych doświadczeń w dziejach nie tylko polskiego, ale także światowego filmu dokumentalnego tamtego czasu”. Tamże, s. 62.

Kadr z filmu *Korkociąg* (1971)
Marka Piwowskiego



płatnego nierządu i sutenerstwa. Piwowski podobnie jak Borowik stawia na wokandzie sprawę żyjących na marginesie młodych kobiet, odsłania wstydliwie skrywane oblicze innej rzeczywistości. Dosłownie i w przenośni – bohaterki *Psychodramy* bez osłonek patrzą na nas z ekranu, ich oczu nie przesłaniają czarne paski (jak w *Paragrafie zero*) czy ciemne okulary (jak w *Karze cięższej niż kara*, 1966, Władysława Forberta – innym filmie o kobietach odbywających karę pozbawienia wolności, który wiele łączy z dziełem Piwowskiego). Jeszcze wyraźniej widać u twórcy *Rejsu* nawiązania do tradycji „czarnej serii” w antyalkoholowym, plakatowym *Korkociągu*, ukazującym hospitalizowanych pacjentów w różnych stadiach choroby alkoholowej. Ten film z kolei można porównać z innym utworem „czarnej serii” – *Dzieci oskarżają* Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórczewskiego – o małoletnich ofiarach zgubnego nałogu rodziców. W zainscenizowanej przez Piwowskiego i umieszczonej na początku i końcu filmu scenie przemówienia chępliwego urzędnika²², wychwalającego osiągnięcia krajowego przemysłu spirytusowego, kryła się krytyka wymierzona w rządzących²³, odpowiedzialnych za stan społeczeństwa pogrążającego się w pijaństwie²⁴.

I tym razem, nie po raz pierwszy i nie ostatni, reżyser wykorzystał dogodny pretekst, jaki podsuwała formuła filmu zrobionego na zamówienie społeczne, aby zrealizować najbardziej szokujący i prowokujący „plakat antyalkoholowy” w historii polskiego kina²⁵.

²² Kwestie, które wypowiada on w filmie Piwowskiego, pochodzą z felietonu Janusza Głowackiego *To mieszało właśnie*, opublikowanego na łamach warszawskiej „Kultury”. Por. Janusz Głowacki, *Jak być kochanym*, Warszawa 2005.

²³ „[...] Piwowski kontrapunktował szyderczy obraz «socjalistycznej oficjałki» rejestracją kolejnych przejawów alkoholowej degradacji. Psychoza alkoholowa, halucynozja alkoholowa, zespół oniryczny, omamy wzrokowe o charakterze scenicznym, psychoza Korsakowa, charakteryzująca się ośpieniem umysłowym z zaburzeniem pamięci, i dalej: *delirium tremens*, padaczka alkoholowa, alkoholowy zanik mózgu oraz ostatni etap – agonia”. Bogusław Zmudziński, *Marek Piwowski – powaga śmiechu...*, s. 63.

²⁴ „Coraz dramatyczniej wyglądał problem alkoholizmu, ponieważ spożycie napojów alkoholowych rosło szybciej niż dochody realne. W 1975 roku ich konsumpcja wyniosła w przeliczeniu na czysty spirytus około 8 l na głowę. Zatem prawie 9-krotnie więcej niż przed II wojną światową”. Wojciech Roszkowski, *Historia Polski 1914–2005*, Warszawa 2006, s. 320.

²⁵ Bogusław Zmudziński, *Marek Piwowski – powaga śmiechu...*, s. 63.



Kadr z filmu *Hair* (1971)
Marka Piwowskiego

Film Piwowskiego został nagrodzony Srebrnym Lajkonikiem na wspomnianym na wstępie rozdaniu, pamiętnym OFFK w Krakowie. Rok później podczas kolejnej edycji ogólnopolskiego konkursu Piwowski odebrał nagrodę główną Złotego Lajkonika za nakręcony

w Zakładzie Produkcji Filmów Telewizyjnych *Hair* (1971), w którym „udało mu się uchwycić tandetny blichtr epoki wczesnego Gierka”²⁶. Piwowski zrealizował szyderczy pamflet na socrealistyczne rytuały wszelkiej maści świąt i obchodów. Nie do pomyślenia była realizacja reportażu w komediowej tonacji z któregoś z pierwszomajowych pochodów, tak samo jak nazbyt szary i ponury obraz zbiorowego celebrowania któregoś z socjalistycznych świąt nie zostałby przepuszczony przez sito cenzury. Nakręcony dwa lata później *Murarz* Krzysztofa Kieślowskiego, prezentujący gorzkie wyznania Józefa Malesy, dawnego przodownika pracy i działacza młodzieżowej organizacji partyjnej, na tle ponurego krajobrazu pochodu pierwszomajowego, został na lata zatrzymany przez cenzurę. Podobny los spotkał telewizyjny reportaż Hanny Samsonowskiej *...i tak to się zaczęło* (1972) – z festynu zorganizowanego przed Pałacem Kultury z okazji dwudziestej rocznicy powstania „Trybuny Ludu”, gazety będącej oficjalnym organem KC PZPR. Dokument nazbyt eksponował zasepione oblicza uczestników „ludowego święta”, by spełnić wymogi cenzury – raz po raz rozbłyskał pełnym ukrytej ironii obrazem, rozbrzmiewał krytycznymi uwagami padającymi z ust wypowiadających się przed kamerą warszawiaków.

W *Hair* Piwowski udał się z kamerą, by zarejestrować osobliwy turniej, czyli IX Konkurs Fryzjerski Państw Socjalistycznych o Puchar Przyjaźni, odbywający się w Warszawie pod hasłem „10 lat współpracy państw socjalistycznych w zakresie fryzjerstwa”²⁷.

Sarkastyczny obraz, jaki kreśli reżyser, w oczywisty sposób czerpie inspiracje z obserwacji wszelkich fasadowych form życia socjalistycznego społeczeństwa: od szkolnych

²⁶ Tamże, s. 65.

²⁷ „Już po raz dziewiąty pogłębia się w dziedzinie fryzjerstwa przyjaźń i współpraca między naszymi krajami. Rejestrują to wszystko fotoreporterzy, kamery «Dziennika Telewizyjnego» i reżyser Marek Piwowski ze swoją ekipą z TV. Z wybiegu obserwują ich «Milicjantka» i «Boska Idylla», «Sędzia» i «Czar Lotosu», przedstawiciele różnych zawodów i warszawska Syrena. Defiladę makijaży fantazyjnych zamyka owacyjnie witany «Rodan – ptak śmierci», wykonany przez Spółdzielnię Pracy w Koszalinie”. Janusz Głowacki, *Jak być kochanym...*

apeli poczynając, a na pochodach pierwszomajowych i uroczystościach dożynkowych kończąc. [...] Tworzy to żaloszny obraz polskiej rzeczywistości, tym bardziej nadęty i żenujący, im bardziej organizatorzy imprezy wraz z konferansjerami i artystami, wśród których można rozpoznać gwiazdy ówczesnej estrady – Danutę Rinn i Bogdaną Czyżewską, silą się, aby nadać imprezie prawdziwie lekki, rozrywkowy charakter²⁸.

Metodę Piwowskiego, stosowaną w jego krótkometrażowych dokumentach, można krótko ująć słowami współscenarzysty *Psychodramy* i nakręconego na styku konwencji kina dokumentalnego i fabularnego *Rejsu* (1970): „film współczesny powinien łączyć elementy groteski ze sprawami bardzo serio”²⁹. Filmy Piwowskiego torowały drogę aluzyjnemu dokumentowi lat siedemdziesiątych. Możliwość powstania i wejścia w obieg kinowy i telewizyjny filmów o takiej formie i wymowie otwierała szansę na realizację utworów dających niezafałszowany obraz tych wymiarów rzeczywistości, które w przekonaniu dokumentalistów „nowej zmiany” domagały się opisanego.

W ślad za autorem *Sukcesu* zdawała się podążać Ewa Kruk – nazywana „Piwowskim w spódnicy”³⁰ – w filmie *Sezon* (1971), prezentującym zabawny, lecz krytyczny w ocenie zbiorowy portret kelnerek pracujących całe lato w lokalach gastronomicznych na Wybrzeżu, lecz zarabiających nie zawsze w uczciwy sposób. W przeciwieństwie do dziewcząt z poprawczaka z filmu Piwowskiego, zdemoralizowane kelnerki z *Sezonu*, biegle oszukujące wakacjuszy na rachunkach, nie budzą sympatii, raczej prowokują do gorzkiej konstatacji na temat etycznej destabilizacji młodego pokolenia, wyrosłego w zszarzałej dekadzie małej stabilizacji.

Wspomnieć w tym miejscu należy o jeszcze jednym istotnym filmie mieszczącym się w nurcie dokumentów portretujących ludzi żyjących na granicy prawa lub w konflikcie z nim. Na krakowskim festiwalu w roku 1971 Brązowego Lajkonika zdobył Krzysztof Gradowski za film *Konsul i inni* – portret przebiegłego oszusta Czesława Śliwy. Z uśmiechem i swadą opowiada on przed kamerą o swej karierze – od powiatowego Don Juana, okradającego uwodzone kobiety, do sprytnego mistyfikatora,



Kadr z filmu *Sezon* (1971)
Ewy Kruk

²⁸ Bogusław Zmudziński, Marek Piwowski – powaga śmiechu..., s. 64–65.

²⁹ Janusz Głowacki, *Trzeba budzić wątpliwości*. Rozmawiała Barbara Wachowicz, „Ekran” 1970, nr 11.

³⁰ Ilona Szuster-Kacprzyk, *Polskie kino kobiet*, „Film na Świecie” 1976, nr 7, s. 96.

który wyludził setki tysięcy złotych, podając się za austriackiego konsula we Wrocławiu. Film mieścił się w nurcie zainteresowań Gradowskiego, chętnie sięgającego po tematy kryminalne, który miał już wówczas za sobą realizację takich filmów, jak *Po wyroku* (1967), *Urodzeni w niedzielę* (1968), a przed sobą – inscenizowany dokument pełnometrażowy *Obcym wstęp wzbroniony*³¹ (1972).

Bliski estetyce Piwowskiego i duchowi czeskiego kina okazał się debiutancki film dokumentalisty związanego z łódzką WFO – Władysława Wasilewskiego – *Ojcowizna* (1971), zaprezentowany na pamiętnym XI OFFK w Krakowie. Mikołaj Wojciechowski w relacji z innego festiwalu, „Debiutów”, pisał o Wasilewskim:

Przedstawił on mianowicie utwór niezwykle: niby dokument, a zarazem poetycką groteskę, niby relację z autentycznych miejsc i wydarzeń, a przecież i wydarzenia te, i sposób ich filmowego opisu obfitują w surrealistyczne wręcz paradoksy. *Ojcowizna* jest przesyconą ciepłem i równocześnie złośliwym humorem kroniką ziemiańskiego rodu, osiadłego w Poznańskim z nadania Władysława Jagiełły. Reżyser ośmiesza niegdysiejsze tradycje rodziny w ich dzisiejszym wydaniu, konfrontując przekazywane z pokolenia na pokolenie wspaniałe mity z wiedzą historyczną i poczuciem prawdopodobieństwa odbiorców, portretuje przepyszną galerię typów ludzkich, wydrwiwa snobizmy i kult archaicznych wartości. Czyni to nierzadko w sposób okrutny, a przecież i niezwykle serdeczny. Gdybym koniecznie musiał wymienić artystę o podobnym Wasilewskiemu temperamentem i zmyśle obserwacji, potrafiłbym przytoczyć tylko jedno nazwisko: Bohumila Hrabala³².

Także późniejsze utwory Wasilewskiego – *Miasteczka na warsztacie* (1973, o budownictwie w małych miasteczkach)³³ czy *Ich sprawa* (1975, o pladze alkoholizmu „poprzez osobistą, wstrząsającą relację właścicielki pijackiej meliny”³⁴) – zdradzają bliższe lub dalsze powinowactwa z dokumentami Piwowskiego.

Niedaleko od kina ironicznego dystansu plasują się dokumenty Tomasza Lengrena. Zanim nakręcił satyryczny portret byłego dygnitarza, którego jedna z kolejnych politycznych „odnów” wywiała na stanowisko dyrektora cmentarza komunalnego (*Wszyscy tu do mnie przyjdziecie*, 1981), zrealizował m.in.

³¹ Zob. Krzysztof Gradowski, *Z rozmyślań nad problemem bohatera w polskim filmie dokumentalnym*, „Kino” 1972, nr 11, oraz: Wanda Wertenstein, *Kłopoty z fikcją i życiem. Na marginesie filmu „Obcym wstęp wzbroniony”*, „Kino” 1973, nr 1.

³² Mikołaj Wojciechowski, *O debiutach tym razem mniej znanych*, „Ekran” 1972, nr 14.

³³ Jak donosiła Małgorzata Karbowiak, film zrobił furorę na XIV OFFK w Krakowie: „To przykład mądrej, rzetelnie zrealizowanej publicystyki, drapieżnej i odważnej, uderzającej w anomalie naszego życia społecznego (problem rozbudowy architektonicznej małych miasteczek traktowanych po macoszemu). Autor udowodnił, iż można mówić tonem mało poważnym o sprawach bardzo poważnych, stosując cały arsenał środków formalnych, dzięki czemu widz z przyjemnością trwa do końca projekcji, co nie o wszystkich filmach da się powiedzieć. Ilek odcieni ironii i sarkazmu w tym filmie!” Małgorzata Karbowiak, *„Wielkie żarcie” rodzimej produkcji*, „Głos Robotniczy”, czerwiec 1974. Cyt. za: Władysław Wasilewski (1942–1998), red. Agnieszka Sowała, Łódź 2008, s. 16–17.

³⁴ Jan Józef Szczepański, *Po raz piętnasty*, „Tygodnik Powszechny” 1975, nr 25.

Kaskaderów (1975), *Wieczór autorski* (1976) czy *Brygadę majstra Mortala* (1976, nagrodzony Srebrnym Lajkonikiem na OFFK w Krakowie w roku 1978 kpiarski portret murarzy z dekady „propagandy sukcesu”, w których wcielili się artyści akrobaci z zespołu Mortale).

Grzegorz Królikiewicz – spojrzenie „na wylot”

Trudniejszą drogę na ekrany miały filmy Grzegorza Królikiewicza – nie tyle ze względu na nowatorstwo formy, ile wyrażoną za jej pośrednictwem dynamikę krytyki ówczesnej rzeczywistości, choć niewypowiedzianej wprost, za pomocą słowa, ale wyjątkowo wymownej w swej ekspresyjnej formie, swego rodzaju filmowym spojrzeniu „na wylot”. W odesłanym na blisko dekadę na półkę *Nie płacz* (1972), należącym do kontestującego rzeczywistość kina „nowej zmiany”, Królikiewicz opisał jeden z powszechnych rytuałów peerelowskiego świata: pożegnanie na dworcu młodych mężczyzn wyruszających przepelnionym pociągami na dwuletnią służbę w Ludowym Wojsku Polskim. Nie ma w tym filmie komentarza, rozmów, wypowiedzi przed kamerą, jak i nie ma sekwencji zdarzeń układających się w jakąś quasi-fabularną historyjkę ułożoną w chronologiczną narrację w rodzaju „od komisji poborowej³⁵ do zameldowania się w koszarach”. Królikiewicz koncentruje naszą uwagę na scenie dworcowej. Poprzedza ją krótką idylliczną sceną wspólnej kąpieli w jeziorze czy rzece, symbolizującą – w kontekście kolejnych obrazów – swego rodzaju raj utracony. Dynamiczne filmowe ujęcia opisują eksplozję młodzińskich emocji niczym jakiś pierwotny rytuał inicjacyjny, przejmujące rozstanie z beztrudną młodością i wolnością, manifestującą się tu po raz ostatni z intensywnością przywodzącą na myśl szalę rozentuzjasmowanego tłumu na koncercie rockowym.

Grzegorz Królikiewicz w *Nie płacz* za pomocą niezwyklej fotografii, ostrego kontrastowego oświetle-



Kadr z filmu *Nie płacz* (1972)
Grzegorza Królikiewicza

³⁵ Inny społeczny rytuał, któremu przez dekady podlegały kolejne pokolenia mężczyzn w PRL – badanie lekarskie przed wojskową komisją poborową, opisali wcześniej – z wyraźnie ironicznym akcentem – Marek Piwowski w szkolnej etiudzie *Uwertura* (1965) oraz Marian Marzyński w *Dniu X* (1967).

nia, surowego, starannie wyselekcjonowanego dźwięku prostą obserwacją zamienia w zapis półświadomych zachowań, stanów agresji, zbiorowego amoku³⁶.

Forma filmu nawiązywała do estetyki nakręconych rok wcześniej *Braci* (1971) – impresyjnego portretu sportowców wyczynowych, braci Kubiców³⁷, natomiast tematycznie Królikiewicz rozwinął w nim motyw, który pojawia się w pierwszej scenie wcześniej nakręconych *Mężczyzn* (1969), opisujących w podobnie ekspresyjnej wizualnie formie los rekruta w szeregach LWP. Wibrujące w euforycznym tańcu ciała młodzieńców zostają oto poddane rygorowi wojskowego drylu. Jednostki powoli zmieniają się w masę. Odziani w jednakowe mundury, wykonują równoczesne gesty ćwiczeń w koszarach i na poligonie. Indywidualność zaciera się w tłumie biegnących żołnierzy, twarze znikają pod jednakowymi gumowymi maskami przeciwigazowymi. Końcowe sekwencje filmu pokazują żołnierzy filmowanych z góry, poruszających się w szyku podzielonej na oddziały formacji na placu apelowym czy może raczej przesuwanych na nowe pozycje niczym figury na szachownicy. Potem kamera oddala się jeszcze bardziej w górę, skąd mężczyźni wyglądają jak mrowisko ciemnych plamek rytmicznie powtarzających te same gesty. Filmowa forma tych krótkometrażowych utworów przywodzi na myśl estetyczny koncept i rygor animowanych arcydzieł naszego kina, takich jak *Wszystko jest liczbą* (1966) Stefana Schabenbecka czy *Fotel* (1963) Daniela Szczechury.

W ścieżce dźwiękowej obrazom egzystencji zredukowanej do sekwencji powtarzanych co dnia czynności towarzyszy w *Mężczyznach* propagandowa pogadanka o urokach służby wojskowej, zaprawiona nutą niby-ojcowskiej troski o podkomendnych. W tym charakterystycznym stylu wysławiania objawia się niewidoczna w tym filmie sylwetka zawodowego oficera lub podoficera, zajmującego się szkoleniem żołnierzy. Objawi się ona w pełni w kolejnym filmie Królikiewicza – *Szefie* (1970), dokumentalnym portrecie „trepa”, podoficera LWP, wdrażającego chłopców w żołnierski dryl. Królikiewicz wyraźnie eksponuje w tych filmach napięcie między jednostką, jej indywidualnością,

³⁶ Mirosław Przyłipiak, *Od konkretności do metafory*, „Kino” 1984, nr 1.

³⁷ „Film w całym swoim przebiegu ma charakter ilustracyjny. Rozgrywa się na dwóch wzajemnie korespondujących ze sobą płaszczyznach. Jedną stanowi obraz młodzieży ćwiczącej podczas zajęć WF, drugą natomiast obserwacja zajęć zawodników wyczynowych, znanych gimnastyków braci Kubiców, którzy dla młodzieży stanowią ideał. Ideał podsuwany przez nauczyciela prowadzącego zajęcia, zmuszający młodzież do wykonywania ćwiczeń ponad siły. Lekcja WF przestaje być dla uczniów przyjemnością mającą służyć ich zdrowiu i harmonijnemu rozwojowi, staje się natomiast męczącą ponad siły. Sport ztraca swój charakter przyjemnej i pożytecznej zabawy, a staje się zajęciem wyczerpującym aż do bólu. Kończące film słowa nauczyciela skierowane do uczniów w trakcie szkolnych zawodów: *No, to następny do zarznięcia*, demaskują jego stosunek do młodzieży i własnej pracy pedagogicznej. Obraz trenujących braci Kubiców odsłania kulisy sportu wyczynowego, angażującego wszystkie siły człowieka”. Andrzej Stradomski, „Grzegorz Królikiewicz dokumentalizm dyskursywny. Treść i forma w polskim powojennym filmie krótkometrażowym”. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej 22 października 1979 roku w PWSFTviT w Łodzi, s. 45.

prawem do niej a presją struktur społecznych do zredukowania tych dążeń, podporządkowania człowieka zasadom narzucanym odgórnie czy wręcz „zmieleniu go na masę”, by ująć rzecz w sposób bardziej wymowny.

Mas nikt nie liczy. Z masami nie ma potrzeby dyskutować. Masy są wygodnym przeciwieństwem wszelkiej zindywidualizowanej zbiorowości. Ich rola sprowadza się do maszerowania w pochodach, do skandowania haseł, do wyrażania władzom jedno-myślniej aprobaty. Pragnienia i żądania mas formułowane są przez funkcjonariuszy rządzącej elity i podawane tymże masom jako ich wola – wola ludu³⁸.

Mężczyźni Królikiewicza okazali się filmem demaskatorskim w stopniu przekraczającym to, co mogła przełknąć władza. Dokument został zatrzymany przez cenzurę na 23 lata i po raz pierwszy pokazano go publicznie w roku 1989. Gdy prace nad filmem były na ukończeniu, okazało się, że w łódzkiej „oświatówce”, gdzie powstawał, zaczęły się nad nim zbierać czarne chmury. Wtedy Królikiewicz podjął próbę formalnego przeniesienia filmu do zbiorów Szkoły Filmowej. „W WFO panowała w tym czasie junta partyjno-ubecka, która zorientowała się, że robię film antywojskowy”³⁹ – wspominał po latach reżyser. Ówczesne władze szkoły nie zgodziły się na objęcie opieki nad filmem i tym samym przypieczętowały jego los „półkownika” na blisko ćwierć wieku⁴⁰.

Prawem dygresji wspomnijmy w tym miejscu, że prawomyślny i zgodny z oczekiwaniami władzy obraz Ludowego Wojska Polskiego wyłaniał się z większości dzieł, jakie powstały w specjalizującej się w tematyce woj-skowej Wytwórni Filmowej „Czołówka”. Janusz Chodnikiewicz – obok Jana Chodkiewicza jeden z czołowych twórców związanych z tą wytwórnią – zrealizował tu szereg filmów opiewających trud ludowego wojska (*Żołnierskie dni*, 1973; *Układ Warszawski*, 1976; *Tarcza '76*, 1978), a wśród nich – rozpowszechnia-ny na taśmie 70 mm z dźwiękiem stereofonicznym krótkometrażowy *Żołnierski trud* (1973, Złote Słońce na MFF Wojskowych w Wersalu), wyprodukowany z okazji trzydziestolecia LWP.

Tematyka związana z prawami jednostki, wyborami, wobec których staje ona w państwie totalitarnym, starającym się narzucić jej odgórnie swoją wolę, przekonania i wizję rzeczywistości, przewija się w innych filmach Królikiewicza: *Sprawie Lorda Jima* (1989), *Pamiętamy Lenina* (1970) czy *Liście mordercy* (1971). Najbardziej konsekwentnym kontynuatorem estetycznej formuły opowiadania wypracowanej przez Królikiewicza w *Braciach* i *Nie płacz*

³⁸ Jan Józef Szczepański, *Mała encyklopedia totalizmu...*, s. 18.

³⁹ *Wszystkiemu winien Traczyk*. Rozmowa Andrzeja Mosia z Grzegorzem Królikiewiczem, w: *Debiuty polskiego kina*, red. Marek Hendrykowski, Konin 1998, s. 210.

⁴⁰ Andrzej Moś w rozmowie z Królikiewiczem dopowiada losy filmu: „Wtedy szkoła dała odpowiedź, że absolutnie nie. Mało tego, wybitni fachowcy doszli do wniosku, że film ten jest tak podły ideologicznie, że nawet po poprawkach nie będzie lepszy. Widziałem to pismo, które w imieniu ośmiu pedagogów zostało skierowane do WFO”. Tamże.

stał się w drugiej połowie lat siedemdziesiątych Bogdan Dziworski, który rozwinął ją i uczynił własną, rozpoznawalną konwencją stylistyczną.

„Po latach uspokajającej narkozy, wmawiania sobie półwolności, pół-bezpieczeństwa, znów strach. Poniżający i nikczemny. I doprowadzające do rozpaczcy poczucie bezsilności i głupoty”⁴¹ – zanotował w swoim dzienniku, pod datą 7 kwietnia 1968 roku, Jan Józef Szczepański. Kolejnym dramatycznym końcem epoki „małej stabilizacji”, po wydarzeniach marca 1968 roku, stała się masakra polskich robotników na Wybrzeżu w grudniu 1970 roku. Zarówno strajk w Stoczni Gdańskiej (14 grudnia), wiece protestacyjne, jak i starcia z milicją w Tczewie, Pruszczu Gdańskim, Elblągu (15–16 grudnia), strzelanie przez milicję i wojsko do robotników w Gdyni, Szczecinie i Elblągu, doczekały się nieledwie szczątkowych komunikatów w mediach, potwierdzając po raz kolejny istnienie żelaznej blokady informacyjnej kneblującej krajowe media. Jan Józef Szczepański zapisał w swoim *Dzienniku* pod datą 16 grudnia 1970 roku:

Dziś dopiero wiadomości o przedwczorajszych i wczorajszych krwawych zajściach na Wybrzeżu. Oficjalna wersja jak zawsze cynicznie kłamliwa. Nie zadano sobie nawet trudu, żeby wymyślić coś innego, jak „elementy chuligańskie i awanturnicze, nie mające nic wspólnego z klasą robotniczą”. To są bezpośrednie następstwa podwyżki cen. Zaczęło się od demonstracji stoczniowców. Są zabici i ranni. Wygląda to na koniec ery Gomułki. Niestety, nie ma żadnych perspektyw na coś lepszego⁴².

Podobnie ponury obraz „tu i teraz” kreślił Stefan Kisielewski na kartkach swojego *Dziennika* w styczniu 1971 roku: „prasa jest haniebnie pozbawiona treści”⁴³ i „[t]ak samo absolutna beztreściowość panuje w telewizji”⁴⁴, oraz w innym miejscu:

To jest niesamowite: w epoce radia i telewizji niczego nie można się dowiedzieć o wydarzeniach, którymi żyje cała Polska! A jednocześnie prasa zachodnia podaje wszelkie szczegóły o najdrobniejszym skandaliku, o kichnięciu Nixona. Cóż za dysproporcja między tymi dwoma światami, jakież pohańbienie słowa u nas – wręcz nieprawdopodobne!⁴⁵

20 grudnia w miejsce usuniętego Władysława Gomułki⁴⁶ na czele partii i państwa staje Edward Gierek. Machina propagandowa rusza do akcji, lan-

⁴¹ Tamże, s. 339.

⁴² Jan Józef Szczepański, *Dziennik*, t. 3: 1964–1972, s. 619.

⁴³ Stefan Kisielewski, *Dzienniki*, zapis pod datą 2 stycznia 1971 roku, s. 529.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Stefan Kisielewski, *Dzienniki*, zapis pod datą 8 stycznia 1971 roku, s. 532–533.

⁴⁶ „Po 14 latach i 2 miesiącach sprawowania coraz bardziej osobistej władzy, Gomułka szedł na polityczną emeryturę. Istotniejsze jednak było, iż wstrząs spowodowany robotniczą rewoltą pozostawił nienaruszone struktury i zasady. To, co się stało, było w istocie przewrotem pałacowym, co nie znaczy, że nie osłabiło systemu”. Andrzej Paczkowski, *Pół wieku dziejów Polski 1939–1989*, Warszawa 1998, s. 390.

sując obraz nowego szefa KC jako reformatora, który cieszy się poparciem społecznym i uzdrowi sytuację polityczną i ekonomiczną kraju. „W prasie, radiu i telewizji szeroko nagłaśniano gesty, które miały świadczyć o nowym, otwartym stylu sprawowania władzy i budować osobistą popularność nowego szefa partii”⁴⁷. Gierek ruszył w Polskę na spotkania z robotnikami, „filmowany przez telewizyjne kamery i aparaty Polskiej Kroniki Filmowej. Filmowym obrazem pogrudniowych zmian stały się właśnie te ujęcia, pokazujące pierwszego sekretarza KC PZPR podczas „gospodarskich wizyt” w dużych zakładach pracy”⁴⁸. Niektóre z nich planował wykorzystać Krzysztof Kieślowski w filmie *Robotnicy 1971: Nic o nas bez nas*. W maszynopisie tekstu „Dokumentacja filmu «Robotnicy»” pisał na wstępie:

Materiały archiwalne, z których korzystać będziemy w tym filmie na podstawie zezwolenia Biura KC, to materiały ze spotkań kierownictwa Partii i Rządu ze stoczniovcami Gdańska i Szczecina. Materiały dotyczące Gdańska zostały przejrane i z istniejących w Telewizji Gdańskiej taśm wybrane: z przemówienia P. Jaroszewicza uj. nr stop. 18198-18230, z przemówienia E. Gierka uj. nr stop. 18308-18339⁴⁹.

Sfilmowany fragment przemówienia Edwarda Gierka – ów emblematyczny znak początku nowej dekady – znalazł się między innymi w filmie Andrzeja Wajdy *Człowiek z żelaza* (1981). Krwawe zajścia na ulicach Gdańska sfilmował Wojciech Jankowski. Jego materiał stał się po latach cennym dokumentem epoki, wykorzystanym w filmowych rekonstrukcjach wydarzeń z grudnia 1970 roku. Jednak w latach siedemdziesiątych reporterski zapis Jankowskiego nie mógł zostać publicznie pokazany. Zarekwirowany przez milicję, trafił do autora dopiero w roku 1990⁵⁰.

Podobnie jak władze nie zgodziły się na nakręcenie filmu dokumentalnego o dramatycznym proteście robotników na Wybrzeżu, tak zgłoszony już w połowie stycznia 1971 roku przez Krzysztofa Kieślowskiego i Bohdana Kosińskiego projekt takiego filmu, pod tytułem *Dokumentacja*, nigdy nie powstał⁵¹. W roku 1971 Krzysztof Kieślowski i Tomasz Zygałdo zrealizowali zdję-

⁴⁷ Paweł Sasanka, *Polska Gierka – dekada przerwana czy zmarnowana*, w: *PRL od grudnia 70 do czerwca 89*, red. Krzysztof Persak i Paweł Machcewicz, Warszawa 2011, s. 14.

⁴⁸ „W czasie wszystkich wizyt starał się rozmawiać z robotnikami o warunkach pracy i życia, zaprezentować się jako jeden z nich – tu umiejętnie przypominał swoją górniczą przeszłość – a zarazem jako polityk wyczulony na głos klasy robotniczej. Wyjazdy przebiegały według dopracowanego scenariusza, niemniej takie postępowanie przełamywało dotychczasowe schematy. Częste «gospodarskie wizyty» składane przez kierownictwo partyjne w zakładach pracy całej Polski były tematem szeroko wykorzystywanym przez propagandę”. Tamże.

⁴⁹ Krzysztof Kieślowski, „Dokumentacja filmu «Robotnicy»”, maszynopis z archiwum Marii Kieślowskiej, s. 1.

⁵⁰ W roku 1990 Wojciech Jankowski nakręcił na ten temat film dokumentalny *Grudniowe taśmy*.

⁵¹ W zachowanym w domowym archiwum Marii Kieślowskiej maszynopisie, podpisanym przez Krzysztofa Kieślowskiego i zatytułowanym „W roku 1971 chciałbym pracować nad

cia do średniometrażowego filmu telewizyjnego *Robotnicy 1971: Nic o nas bez nas*, który ukończyli w roku 1972. Dokument ten na lata spoczął w archiwum bez prawa rozpowszechniania. Będzie o nim jeszcze mowa.

Dokument po Grudniu 1970 – pisał Marek Hendrykowski – miał być, jak dawniej, częścią maszyny propagandowej i tubą ustrojowego sukcesu, niczym więcej. Znaczna część filmowców konformistycznie podporządkowała się takiemu zamówieniu. Mniejszość próbowała obejść cenzurę i znaleźć sposób na to, aby w warunkach ostrej kontroli ideologicznej pokazać na ekranie rzeczywistość niefikcyjną. Niekiedy bywało to bardziej możliwe, innym razem mniej, a kiedy indziej całkiem wykluczone. Odrzucone, nieprawomyślne dokumenty lądowały na półce⁵².

następującymi tematami” (opatrzonym datą 14 stycznia 1971), znajduje się taki oto fragment: „«Dokumentacja» – filmowa dokumentacja o wydarzeniach na Wybrzeżu. Film realizowany wspólnie z B[ohdanem] Kosińskim – temat złożony w Redakcji w dniu 15.1.1971”.

⁵² Marek Hendrykowski, *Marcel Łoziński*, Warszawa 2009, s. 45–46.

„NOWA ZMIANA” – DOKUMENTALIŚCI ‘71

Władza mimo wszystko próbowała, w ściśle wytyczonych granicach, stworzyć wrażenie liberalizacji, którą jakoby do życia politycznego, społecznego i kulturalnego wprowadzała nowa ekipa rządząca. Szansę tę postanowili wykorzystać dokumentaliści młodego pokolenia. Jak już wspomniano na początku tego rozdziału, wydarzeniem kluczowym dla omawianej tu dziedziny twórczości filmowej stał się XI Ogólnopolski Festiwal Filmów Krótkometrażowych w Krakowie, na którym filmowcy „nowej zmiany” zaprezentowali swe pierwsze utwory, powstałe na początku nowej dekady. Piszący o festiwalu zazwyczaj akcentowali jego burzliwy przebieg, żywiołowe polemiki międzypokoleniowe, najczęściej zaś cytowali relację Czesława Dondziłły z owianej aurą skandalu dyskusji w Krzysztoforach:

„Przegryziemy wam gardła” – krzyczał purpurowy z wściekłości Grzegorz Królikiewicz, machając palcem przed nosem aktualnego rektora szkoły filmowej. „To wy, wy uczycie nas konformizmu” – wtórowali mu Krzysztof Kieślowski i inni młodzi dokumentaliści, atakując swych nauczycieli i starszych kolegów podczas konferencji prasowej w Krzysztoforach. Katakumbowy nastrój czerwonych, ceglanych sklepień starej krakowskiej piwnicy i blask świec przydawały tym obradom dramatyzmu i niesamowitości. Działo się to wszystko podczas kolejnego festiwalu filmów krótkometrażowych w Krakowie na przełomie maja i czerwca 1971 roku. Wszystkiego niecałe pół roku po tragicznych wydarzeniach Grudnia i kolejnym historycznym zakręcie⁵³.

A tak to spotkanie z dnia 2 czerwca 1971 roku, na którym doszło do międzypokoleniowego sporu, opisał w swoim dzienniku jeden z członków festiwalowego jury, Jan Józef Szczepański:

W środę odbyła się publiczna dyskusja nad werdyktem w Krzysztoforach. Byliśmy bardzo gwałtownie atakowani przez bojówkę młodych absolwentów Szkoły Filmowej (głównie tych, którzy na festiwalu nie pokazali nic ciekawego). Zresztą szereg zarzutów słusznych. Ale forma tego ataku zdumiewająca. Głównym kamieniem obrazy był nasz wiek. „Faceci po czterdziestce, nieaktualni reżyserzy i skostniały krytycy”. Były tu akcenty prawdziwej nienawiści. Kiedy zabierając głos, użyłem zwrotu: „Jeśli państwo zechcą wysłuchać mojego punktu widzenia”, jeden z tych młodych, patrząc na mnie z rodzajem zimnego wstrętu, krzyknął: „Nie zechcemy!” Nigdy jeszcze nie znalazłem się w sytuacji tak jaskrawej dyskryminacji pokoleniowej. Dziwne. Jakbym został przemocą przebrany w jakiś kostium, który jest mi obcy⁵⁴.

⁵³ Czesław Dondziłło, *Młode kino polskie lat siedemdziesiątych*, Warszawa 1985, s. 18.

⁵⁴ Jan Józef Szczepański, *Dziennik*, t. 3, s. 654.

Pokoleniowy spór między „starymi” a „młodymi” dotyczył między innymi filmu Kazimierza Karabasza *Sierpień – zapis kronikalny* (1971), uznanego za utwór nieprzystający do nowych wymogów, jakie przed dokumentem stawiają wydarzenia polityczne poprzednich miesięcy. Karabasz podjął próbę wyraźnego połączenia metod kina dokumentalnego i fabularnego. W scenerii kombinatu petrochemicznego w Płocku pokazał portret młodego studenta politechniki podczas odbywania praktyki zawodowej. Jest to postać fikcyjna, zagrana przez studenta reżyserii z łódzkiej Szkoły Filmowej, Radosława Piwowskiego. Pełni on rolę przewodnika po świecie ludzi pracujących i żyjących w pobliżu przemysłowego molocha. Film, pozbawiony jakichkolwiek akcentów odnoszących się do napiętej sytuacji w kraju, stał się swoistym antymodelem postulowanego filmu dokumentalnego, „obiektem krytycznych uwag recenzentów i wręcz bezpardonowego ataku grupy młodszych dokumentalistów, którym przewodniczył Grzegorz Królikiewicz i Marek Piwowski”⁵⁵. Ten ostatni „ukuł (mimo szacunku dla osoby profesora) szyderczy termin «karabasówy» na określenie poetyckich dokumentów «szkoły»”⁵⁶. Na bunt przeciwko estetyce dokumentów ze „szkoły Karabasza” nałożył się zapewne inny, związany z potrzebą zdystansowania się do dzieł mistrza, nauczyciela ze Szkoły Filmowej, i jego spójnej koncepcji realizacji filmu dokumentalnego, która w latach sześćdziesiątych okazała się dla wielu pociągająca i bezkonkurencyjna⁵⁷.

Koniec końców festiwal stał się czymś więcej niż oficjalnym przeglądem filmów nowego pokolenia, rodzajem manifestacyjnego wystąpienia. Wywarło ono wpływ na ten fragment kina dokumentalnego, w którego centrum zainteresowania znalazła się tematyka społeczno-polityczna. Postulat opisu rzeczywistości społecznej urósł do rangi głównego celu, któremu winny zostać podporządkowane poczynania reżysera dokumentalisty.

W kręgach twórczych panowała bowiem coraz szersza świadomość, iż „oficjalny” obraz kraju, kreowany przez media znajdujące się pod ścisłym zarządem politycznym i kontrolowane przez cenzurę, jest połowiczny, zniekształcony, a nawet wręcz zakłamany. Wielką popularnością cieszyła się wówczas książka Juliana Kornhausera

⁵⁵ Stanisław Ozimek, *Film dokumentalny*, w: *Historia filmu polskiego*, t. 6: 1968–1972, red. Rafał Marszałek, Warszawa 1994, s. 223.

⁵⁶ Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 311.

⁵⁷ Rok później krytyk miesięcznika „Kino”, Rafał Marszałek, określi działania młodych dokumentalistów mianem „gwałtu na kalce”: „Polscy strażnicy kinowej pieczęci skrycie wzdychają do epoki Karabasza. Jakże miłe i sympatyczne, a nic nie wadzące nikomu były te opowieści o kolejarzach i muzykantach! Tymczasem teraz ciągle niepokój: na scenę wkroczyli młodzi reżyserzy. Jeśli nawet znajdzie się dla nich opiekun tak łagodny jak Krystyna Gryczelowska, to podopieczny (Zygadło) pokaże rogi przy łada okazji *Szkoły podstawowej*. Najgorszym zaś z «młodych gniewnych» jest – jak zwykle! – jutrzejszy czterdziestolatek Piwowski. Ten ma na sumieniu czarną *Psychodramę* i dwuznaczny *Hair* (nagrodzony w Krakowie, ale na wszelki wypadek poniżej kolorowego *Autobusu*)”. Rafał Marszałek, *Gwałt na kalce*, „Kino” 1972, nr 10. Artykuł znalazł się także w książce: Rafał Marszałek, *Pamflet na kino codzienne*, Kraków 1974, s. 70–71.

Dokumentaliści kina „nowej zmiany”:

Tomasz Zygadło,
Grzegorz Królikiewicz,
Krzysztof Wojciechowski
i Krzysztof Kiesłowski



i Adama Zagajewskiego pt. *Świat nieprzedstawiony*, formalnie rzecz biorąc praca z dziedziny krytyki literackiej, której autorzy dowodzili, że kultura polska opisuje tylko część rzeczywistości, obszerne i kluczowe jej połacie zostawiając poza obszarem opisu, a więc – społecznej samowiedzy. Prawdziwy opis rzeczywistości społecznej był więc postulatem tyleż moralnym, ile politycznym⁵⁸.

Jak pisze dalej Mirosław Przyłipiak, w efekcie przyjęcia postawy sprzeciwu wobec kłamstwa oficjalnej propagandy, którą swymi filmami dokumentaliści „nowej zmiany” starali się zwalczać na wszelkie sposoby, rodzime kino *non-fiction* nabrało „charakteru kontestacji politycznej”. W wymiarze produkcyjnym, na linii państwowy mecenas–twórca, powstała sytuacja szczególnego rodzaju, bowiem

[...] wszystko to działo się przecież w ramach państwa totalitarnego, kontrolującego produkcję i dystrybucję filmów. Wytworzyła się więc przedziwna sytuacja, trudno właściwie dziś zrozumieć, a specyficzna dla życia kulturalnego Polski lat siedemdziesiątych – za państwowe pieniądze, w państwowych instytucjach i pod kontrolą państwowej cenzury powstawały filmy kwestionujące system polityczny oraz legitymizację władzy państwowej⁵⁹.

Wobec nieredukowalnej bariery kontroli cenzorskiej, jakiej podlegali – na równi z innymi twórcami – dokumentaliści, dominującym środkiem stylistycznym w tego rodzaju filmowej wypowiedzi stała się metafora⁶⁰, rozwijano narracyjną strategię języka ezopowego, pełnego aluzji i porozumiewawczych „mruknięć okiem” do otwartego na tego typu komunikację odbiorcy, gotowego czytać filmy jak utwory zaszyfrowane. Marcel Łoziński, jeden z dokumen-

⁵⁸ Mirosław Przyłipiak, *Polski film dokumentalny po roku 1989*, „Kwartalnik Filmowy” nr 23, 1995, s. 63–64.

⁵⁹ Tamże, s. 64.

⁶⁰ „Kontestowanie systemu nie mogło odbywać się w sposób bezpośredni. Namacalną przyczyną była cenzura, ale znaczący był również fakt, że wiedza realizatorów na temat natury systemu politycznego oraz jego konsekwencji dla społecznej mentalności była bardzo fragmentaryczna i najczęściej intuicyjna. Z obydwu tych powodów bardziej wygodny był metaforyczny sposób mówienia o rzeczywistości”. Tamże.

talistów „nowej zmiany”, tak charakteryzował ową strategię komunikacyjną na przykładzie dwóch filmów zaprezentowanych na krakowskim festiwalu:

Było wiadomo, że kiedy Kieślowski robił film *Fabryka*, było to nie tylko o trudnej sytuacji „Ursusa”, a kiedy Zygadło pokazywał donosicielstwo i łamanie charakterów w konkretnej szkole, miał na myśli nie tylko szkołę. Wszystkie te filmy dotyczyły czegoś, co dziś nazywasz systemem. Były rodzajem metafory, *pars pro toto*⁶¹.

Metodę wypracowaną przez Kieślowskiego, Zygadłę, Łozińskiego i innych kontestujących filmowców z WFD i WFO tak charakteryzuje Marek Hendrykowski:

Strategię stosowaną wówczas przez młodych dokumentalistów można opisać następująco: nie da się za pomocą filmu występować z otwartą krytyką systemu. Można jednak pod hasłem tzw. *konstruktywnej krytyki* uprawiać za pośrednictwem dokumentu swoiste *pars pro toto*. Sygnalizują to już poniekąd tytuły tych filmów: *Urząd*, *Z miasta Łodzi*, *Fabryka*, *Przed rajdem*, *Szkoła podstawowa* itp. Logika tkwiąca u podstaw tego rozumowania była prosta: jeśli w sposób rzetelny (to znaczy w zgodzie ze stanem faktycznym) ukaże się wybrany fragment rzeczywistości, na zasadzie części zamiast całości przedstawiony zostanie nie skłamany (choć jedynie częściowy) obraz świata, w którym żyjemy. Pojedyncza kropla, jeśli potraktować ją jako laboratoryjną próbkę, zawiera w sobie komplet danych o wodzie, z której ją zaczerpnięto⁶².

Widz oglądając na przykład *Fabrykę*, dostrzegał w niej obraz kondycji całego kraju, a problemy inżynierów z „Ursusa” miały o wiele szerszą wymowę, film „[...] mówił o niemożności dokonania czegokolwiek przez ludzi, którzy po prostu chcą pracować. A przecież nie był to film o Ursusie, nie był to film o tej fabryce, w której film był kręcony. Był to film o Polsce w ogóle”⁶³. Wybór fabryki traktorów nie był przypadkowy. Sama struktura organizacji tego olbrzymiego, nowoczesnego przedsiębiorstwa, którym władza lubiła się chwalić, upodabniała je do struktury państwa. Podkreślał to sam reżyser w scenariuszu filmu:

Duża fabryka jest państwem w państwie. Ludzie w niej pracują, jedzą, mieszkają (hotele, spółdzielnie mieszkaniowe). Ich dzieci mają tutaj żłobek i przedszkole, starsze – szkołę przyzakładową. Są kluby sportowe i turystyczne, są świetlice i domy kultury, są przychodnie lekarskie i ambulatoria. Na wczasy wyjeżdża się do zbudowanych przez fabrykę ośrodków campingowych, na wycieczki zakładowymi autokarami. Są organizacje polityczne i społeczne, jest władza wykonawcza i ustawodawcza (KSR).

⁶¹ Trzeba odnaleźć ten delikatny ton. Z Marcelem Łozińskim rozmawia Tadeusz Sobolewski, „Kino” 1992, nr 8, s. 6.

⁶² Marek Hendrykowski, *Kieślowski jako dokumentalista*, w: *Katalog XXXIII Międzynarodowego Festiwalu Filmów Krótkometrażowych*, Kraków 1996, s. 88.

⁶³ Marcel Łoziński w: *Tren na śmierć cenzora* [wybór wypowiedzi reżyserów opracowany na podstawie ścieżki dźwiękowej filmu Krzysztofa Magowskiego pod tym samym tytułem], „Reżyser” 1992, nr 11.

Jest straż pożarna i straż przemysłowa. Produkowany traktor to efekt pracy specjalistów i robotników, ale i ludzi najróżniejszych, często nie mających nic wspólnego z produkcją, specjalności. O ich pracy, o istniejących między nimi wszystkimi konfliktach i porozumieniach powinien opowiedzieć ten film. Powinien pokazać, z iloma sprawami trzeba się uporać, ile musi się zdarzyć, by powstał jeden traktor⁶⁴.

Ukryta wymowa filmu wyłaniała się z niego nie wprost, bez – chociażby – ocen wyłożonych *expressis verbis* w komentarzu (którego w nim nie ma), ale poprzez „sposób wmontowania interpretacji w stylistyczną i kompozycyjną tkankę filmu dokumentalnego”⁶⁵. Kieślowski pokazywał oto dychotomiczny świat rządzących (obradujący inżynierowie) i rządzonych (robotnicy montujący traktory na hali produkcyjnej). Chaosowi, pełnej absurdów zbiurokratyzowanej rzeczywistości socrealistycznego gospodarowania przeciwstawiona została rzeczywistość ciężkiej fizycznej pracy monterów bez słów składających traktory.

Narada produkcyjna i praca w hali fabrycznej są filmowane przy użyciu dwu różnych poetyk, tzw. metody „gadających głów” i obserwacji czynności. Raz dominuje rzeczywistość słowa, raz działania. Film ukazuje, że obie strony funkcjonują zupełnie oddzielnie. Produkcja w hali fabrycznej postępuje pomimo organizacyjnego niedowładu; narada produkcyjna jest obrazem swoistej rzeczywistości dla siebie, obrazem wielogodzinnej bezskutecznej debaty nad organizacją produkcji. Mierne efekty uzyskane w obu przypadkach są wynikiem wadliwych nadrzędnych systemów organizacyjnych. Taka metoda kształtowania elementów świata przedstawionego (czyli rozdzielenie niektórych jego sfer) – strukturalnie ujmuje podstawowe cechy charakteryzowanej rzeczywistości⁶⁶.

Istotną cechą wyróżniającą filmy „nowej zmiany” stała się eksponowana rola wypowiedzi przed kamerą jako dominującego elementu budowy utworu filmowego. Za pośrednictwem kamery i mikrofonu bohaterowie tych filmów nawiązują rozmowę z widzami w sali kinowej, dzieląc się swymi myślami, poglądami, doświadczeniami. Film dokumentalny pośredniczył w dialogu społecznym. Poprzez zestawienie nowomowy komunikatów radiowych i telewizyjnych z autentyczną wypowiedzią demaskował fałsz języka propagandy. Władza nie pozostała głucha na wydarzenia z krakowskiego festiwalu i starała się zdyskontować osiągnięcia młodych twórców, podważając artystyczną wartość zaprezentowanych filmów oraz przeciwstawiając młode pokolenie realizatorów – staremu. Najwyraźniej zostało to wyartykułowane w relacji Zygmunta Kałużyńskiego, krytyka wyraźnie nieprzychylnego młodym twórcom. W swym artykule opublikowanym na łamach „Polityki”, a sugestywnie

⁶⁴ Krzysztof Kieślowski, „Fabryka – temat filmu dokumentalnego”, 600 m, maszynopis w zbiorach Marii Kieślowskiej, s. 1.

⁶⁵ Mirosława Salska-Kaca, *Polski esej dokumentalny*, „Film na Świecie” nr 351–352, 1988, s. 100.

⁶⁶ Tamże.

zatytułowanym *Jak skompromitowałem się w Krakowie*, zakwestionował artystyczną wartość filmów Zygadły, Królikiewicza i Kieślowskiego, zarzucając im przejście telewizyjnej manieri „gadających głów”⁶⁷, zgubne skupienie się na pojedynczym bohaterze oraz zbyt dużą skłonność do publicystyki. *Fabrykę* Kieślowskiego porównuje do socrealistycznych agitek. Co więcej, Kałużyński przeciwstawia utworom młodych nagrodzony Grand Prix film *Na torach* (1971) – dzieło klasyka dokumentu, Bohdana Kosińskiego.

Odpowiadając Kałużyńskiemu na łamach „Polityki”, trzech nagrodzeni w Krakowie dokumentaliści różnych pokoleń – Kosiński, Kieślowski i Zygadło – wyłożyli zasady, jakimi kierowali się, realizując swoje filmy, w artykule *Dokumentarzyści o dokumencie*:

Krakowski i pokrakowski podział filmowców-dokumentarzystów na starych i młodych jest w najlepszym wypadku łatwizną myślową – o wiele słuszniej byłoby dzielić realizatorów według jakości ich pracy, zainteresowań, stylów twórczych, według postawy wobec poruszanych tematów i wobec swego zawodu. W wersji gorszej podział ten, podobnie jak inne demagogiczne podziały, służyć może manipulacjom, którym nie mamy ochoty się poddawać. Chodzi po prostu o to, że wrzawa podniesiona wokół „buntu młodych” działa jak sprawna zagłuszaczka – przez jej szum nie mogą przebić się głosy bohaterów naszych filmów, choć mają oni sporo do powiedzenia na tematy bardzo ważne dla życia naszego kraju⁶⁸.

Autorzy tekstu, w pełni świadomi znaczenia swoich filmów, demaskatorskiej siły, którą objawiły, wcale nie przypadkiem, pisali:

Zastanówmy się nad charakterem filmów publicystycznych prezentowanych przez nas w Krakowie. Są to filmy skierowane przeciw określonym ujemnym zjawiskom różnych dziedzin życia społecznego i państwowego w naszym kraju. W tym są podobne do filmów krytycznych, które pojawiały się od czasu do czasu w poprzednich latach. Jest jednak coś, co odróżnia, jak sądzimy, nasze „krakowskie” filmy od tego, co dotąd powstało. Różnica wynika z odmiennego podejścia do tematów. Interesują nas miejsca, gdzie na pozór wszystko działa prawidłowo, normalnie, lecz w których kryje się przemilczana choroba. Staramy się tę chorobę wykrywać i ujawniać. Sytuacje tego typu traktujemy jako sytuacje modelowe, posługując się nimi dla przedstawienia typowości, powtarzalności tego zjawiska i dla zakwestionowania inercyjnych struktur wypaczających sens i treści dążeń społeczeństwa. Są to założenia trudniejsze niż poprzednio, ale chyba bardziej dzisiaj potrzebne. Na podstawie takich właśnie założeń powstały nasze filmy: *Fabryka*, *Szkoła podstawowa* i *Na torach*. Oczywiście, każdy z tych filmów ujmuje podjętą sprawę w nieco inny sposób. Ale każdy z nich jest filmem skrajnym, wyrażającym poglądy w sposób jaskrawy, filmem-protestem⁶⁹.

⁶⁷ Zygmunt Kałużyński, *Jak skompromitowałem się w Krakowie*, „Polityka” 1971, nr 24.

⁶⁸ Bohdan Kosiński, Krzysztof Kieślowski, Tomasz Zygadło, *Dokumentarzyści o dokumencie*, „Polityka” 1971, nr 28.

⁶⁹ Tamże.

W nieomal wszystkich tych filmach ich realizatorzy tropią owe miejsca zakazane chorobą⁷⁰, choć z pozoru normalne – miejsca, o których opowieść staje się uogólnieniem sytuacji powszechnej w różnych dziedzinach życia. Widz bez trudu mógł odnaleźć w tych dokumentach analogie do swych doświadczeń, zyskiwał świadomość, że nie są one wyjątkowe, zło, które go spotyka, nie jest przypadkiem szczególnym, ale powszechnym. Według powyższej zasady powstała cała seria dokumentów, które można określić mianem „kina diagnozy społecznej”. Znalazły się wśród nich: *Refren* (1972), *Szpital* (1976) i *Dworzec* (1980) Krzysztofa Kieślowskiego, *Happy end* (1973), *Egzamin dojrzałości* (1978) i *Jak żyć* (1977) Marcela Łozińskiego, *Zegarek* (1977) i *Szkic etnograficzny* (1976) Bohdana Kosińskiego, *Pobocza*⁷¹ (1975) Andrzeja Brzozowskiego, *Z.K. Sieradz* (1976) Janusza Kijowskiego czy *Kara* (1980) Tadeusza Palki. Utworem w szczególności wyrażającym dążenia dokumentalistów nowej zmiany do opisywania rzeczywistości i ujawniania prawdy o niej jest *Mikrofon dla wszystkich* (1976) Tomasza Zygałdy. Film przedstawia rozmowę między twórcami a widzami po spektaklu teatralnym zaprezentowanym w jednej z fabryk. Młodzi robotnicy dyskutują z autorem sztuki *Jak wejść w pion* Czesławem Dziekonowskim, jej reżyserem – Zdzisławem Wardejnem, oraz aktorami – Małgorzatą Pritulak i Janem Kulczyckim. Spektakl, oparty na autentycznych listach chłopaka i dziewczyny, odsłania mroczne realia współczesności, szczególnie niebezpieczne, bo ludziom wchodzącym w dorosłość, zaczynającym swoją drogę zawodową, grożące rozlicznymi formami demoralizacji w miejscu pracy. Dyskusja potwierdza krytyczną ocenę rzeczywistości przedstawioną przez twórców. Ukazuje także, że „szczerść za szczerść” w publicznej dyskusji, wobec kamery i mikrofonu, ma jednak swoje granice. Jeden z młodych robotników mówi pod koniec filmu, że w tej rozmowie do końca szczerzy mógłby być „na korytarzu”, poza zasięgiem kamery i mikrofonu. Szczerść upubliczniona mogłaby go za dużo kosztować. Zygałdo z jednej strony ukazuje w tym filmie dramatyczną sytuację młodych ludzi wkraczających w zdemoralizowane uniwersum „świata pracy” (to samo pokazywał Kieślowski w telewizyjnych fabułach o dokumentalnej stylistyce, takich jak *Personel* czy *Spokój*),

⁷⁰ Przy pisaniu tego rozdziału korzystano z różnych fragmentów książki: Mikołaj Jazdon, *Dokumenty Kieślowskiego*, Poznań 2002.

⁷¹ Alicja Iskierko nazwała ten film „trafiającym w sam środek narodowych bolączek”, pisząc o nim, że jest to „[...] arcytwór sugestywnej zwięzłości, złożony z konkretów przybierających wymiar symboli. Jest to zapis wycinka polskich realiów dokonany przez ekipę Brzozowskiego i Gościka na sześciu kilometrach drogi E-82 w okolicach Rawy Mazowieckiej, w czasie od 5 września 1974 roku do 5 lutego 1975. Jego bohaterami są robotnicy pracujący przy budowie nasypu i mostu. Z kondycji społecznej w większości chłoporobotnicy. Poznajemy ich warunki socjalne – kiepska organizacja pracy, rozłąka z rodziną i płacowe: zaskakująco dobre – robotnik niewykwalifikowany zarabia 3500, operator koparki 10 do 12 tysięcy złotych. Seria obrazów i kilka napisów składa się na syntezę działania, w którym wiele jest improwizacji, zbyt mało organizacji. Na studium obyczajowe i ekonomiczne”. Alicja Iskierko, *Znajomi z kina. Szkice o polskim filmie krótkometrażowym*, Warszawa 1982, s. 108.

z drugiej zaś – określa w nim miejsce artysty i sztuki, która powinna ujawniać i potwierdzać, że patologia nie jest ani czymś wyjątkowym, ani „normalnym”, ale stanem chorobowym, który trzeba leczyć. Zawarte w tytule filmu wezwanie – „mikrofon dla wszystkich” – wyraża wprost intencje dokumentalistów, by ich filmy pośredniczyły w autentycznym dialogu społecznym.

Ludzie na rozdrożach – portrety zbiorowe

Istotnym dziełem z początku dekady, a zarazem filmem skrywającym za przedstawionymi faktami szerszą konstatację na temat rzeczywistości początku lat siedemdziesiątych, był wspomniany *Na torach* Bohdana Kosińskiego, reżysera, który debiutował w latach pięćdziesiątych filmem zaliczonym do „czarnej serii” (*Lubelska starówka*, 1956). Stanisław Ozimek określił *Na torach* mianem „filmu pogranicza» pomiędzy doświadczeniami «szkoły Karabasza» a intencjami deklarowanymi przez tzw. «szkołę krakowską»”⁷². Kosiński, który wkrótce stanie się mentorem młodych dokumentalistów związanych z Wytwórnią Filmów Dokumentalnych w Warszawie, przerzucał tym filmem pomost między metodami i strategiami wypracowanymi na gruncie dokumentalistyki lat sześćdziesiątych a celami, jakie twórcy „nowej zmiany” stawiali przed filmami, które pragnęli realizować.

Zbiorowy portret ekipy remontującej tory kolejowe, „ludzi w drodze”, przemierzających Polskę w specjalnym pociągu, będącym jednocześnie warsztatem pracy i domem, zawiera w sobie pewne uogólnienie. Można go czytać jako poruszający zapis cygańskiego (choć wypranego z barwnych skojarzeń, jakie ten epitet przywodzi na myśl) życia wędrownych robotników, pozbawionych wygod, skazanych na egzystencję w wiecznej prowizorce, do tego nieszczęśliwych, wzbudzających lęk, a nawet pogardę, wśród mieszkańców osad, przy których cumuje skład kolejowy brygady remontowej. Ale można też w nim odnaleźć owo drugie dno, skrywające obraz kraju pogrążonego w marazmie, biedzie, zaludnionego ludźmi niewidzącymi w nim perspektyw rozwoju, tęskniącymi za normalnością, poszukującymi swojego miejsca w świecie. Znamienne brzmią w tym kontekście słowa jednej z bohaterek filmu: „Ja nie widzę żadnej przyszłości tutaj”. Reżyser po latach podkreślał symboliczne znaczenie ostatniej sceny filmu:

Film się kończy, jak jeden z robotników budzi załogę pociągu do pracy. W tej scenie jest pewna intencja, żeby obudzić nie tylko do pracy, ale obudzić do jakiegoś lepiej spędzonego życia. Ta scena została nakręcona około 10 grudnia⁷³.

⁷² Stanisław Ozimek, dz. cyt., s. 235.

⁷³ Wypowiedź Bohdana Kosińskiego w poświęconym jego osobie filmie dokumentalnym *Dłatego zrobiłem film* (2001), zrealizowanym przez Antoniego Krauze.

A zatem – dopowiadając ostatnie zdanie autora – film nakręcony tuż przed dramatycznymi wydarzeniami na Wybrzeżu w grudniu 1970 roku niejako odmalowywał stan ducha społeczeństwa udręczonego sytuacją panującą w kraju⁷⁴. Tadeusz Lubelski określił wymowę końcowej sceny jeszcze dobitniej: „Kiedy w finale, o świcie, jakiś wyznaczony funkcjonariusz walił z całej siły młotkiem w kolejne wagony, budząc w ten sposób robotników do pracy, brzmiało to jak wezwanie do rewolucji”⁷⁵.

Kosiński dawał w swym filmie inny obraz kobiet pracujących (choć w filmie występują także robotnicy, to kobietom poświęcił autor więcej uwagi) niż ten, który lansowała propaganda czy ukazywało pełne szlachetnych intencji kino dokumentalne poprzedniej dekady. Przed bohaterkami *Na torach* nie rysują się jasne perspektywy awansu społecznego, ich praca nie cieszy się wcale społecznym szacunkiem, a przyszłość maluje się w podobnie ponurych barwach⁷⁶. Kosiński stworzył film o fenomenie wykorzenienia w państwie totalitarnym. Simone Weil, opisując chorobę wykorzenienia na podstawie doświadczeń i obserwacji poczynionych kilka dekad wcześniej, nie zdawała sobie zapewne sprawy, w jak bezwzględny sposób proces ten zostanie spogiętowany w państwach realizmu socjalistycznego.

Wykorzenienie – pisała – jest bez wątpienia najgroźniejszą chorobą społeczeństw ludzkich, ponieważ pleni się samo z siebie. Istoty naprawdę wykorzenione mają przed sobą jedynie dwie możliwości: albo popadają w stan bezwładu duchowego, równoznaczny prawie ze śmiercią, tak jak większość niewolników w czasach Cesarstwa Rzymskiego, albo rozwijają intensywną działalność zmierzającą zawsze do wykorzenienia⁷⁷.

⁷⁴ „Autor nie poprzestał jednak na wyważonej diagnozie środowiskowej, na zobiektywizowanej «równowadze spojrzenia», lecz kumulując obserwację, wraz z uderzeniem gongu w finale, zawarł metaforyczny protest wobec istniejącego *status quo*”. Stanisław Ozimek, dz. cyt., s. 234.

⁷⁵ Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 307.

⁷⁶ „Kosiński, operując zagęszczonym przestrzennie obrazem w szarej tonacji, ukazuje epizody z życia kobiet przeważnie młodych, oderwanych od swego rodzinnego środowiska, mieszkających miesiącami i latami w ciasnych, nieprzytulnych, prymitywnie wyposażonych wagonach. Bohaterki reportażu należą do brygady konserwacji torów kolejowych. Ich ciężka, nader pożyteczna praca ma typowo męski charakter. Przed kamerą ze spokojnych, wyciszonych relacji wyłania się ciernista «droga na tory». Rodzinny niedostatek, brak wykorzystanych szans życiowych, przyzwyczajenie, lęk przed zmianami i samotnością. Od błędnego świtu przy łopacie. Potem w wagonie mieszkalnym zapchanym piętrowymi łózkami, z jedną miską do mycia, do której pakuje się naraz kilka par brudnych nóg. Jediną rozrywką sobotnia zabawa «ni wiejska ni miejska», do której, jak notuje kamera, dziewczyny «z torów» solennie się przygotowują. I tak mijają miesiące, lata, młodość, błędnie marzenie o zmianie losu... Ostatnie ujęcie: mglisty, stężały od dymów parowozów świt. Kolejowy strażnik, przechodząc, uderza żelaznym prętem w boki stojących wagonów, budzi śpiące w nim kobiety. Napis – «koniec». Stanisław Ozimek, dz. cyt., s. 234.

⁷⁷ Simone Weil, *Wykorzenienie*, w: *Zakorzenie i inne fragmenty. Wybór pism*, wybór i przedmowa Andrzej Wielowieyski, Kraków 1964, s. 197.



Kadr z filmu *Nasze znajome z Łodzi* (1971) Krystyny Gryczelowskiej

W podobny stan bezwładu duchowego, o którym pisze Weil, zdają się popadać bohaterki innego ważnego filmu dokumentalnego z początku dekady. W *Naszycy z Łodzi* (1971) Krystyna Gryczelowska przedstawiła portret trzech kobiet w różnym wie-

ku. Wszystkie są szwaczkami w jednym zakładzie włókienniczym w Łodzi⁷⁸. Najmłodsza, Urszula, ma około dwudziestu lat, starsza, Helena, około trzydziestu, a najstarsza, Genowefa, ma 44 lata. Na ich przykładzie dokumentalistka przedstawia schemat życia łódzkiej szwaczki. Urszula pracuje w trybie trzymianowym, co trudno jej pogodzić z nauką w technikum. Chce skończyć studia. Marzy o założeniu rodziny i pięknym mieszkaniu. Jest ciężko, ale wszystko jest jeszcze możliwe. Opowiada przed kamerą bez skrępowania, starannie czesząc włosy i nakładając makijaż. Helena nie mówi nic do kamery. Aparat rejestruje sceny z jej życia. W rwącym potoku codzienności prawie nie ma chwili wytchnienia: odprowadza synka do szkoły, potem pędem do pracy, z pracy po zakupy i wreszcie do biednego mieszkania w odrapanej kamienicy. Tu chwila odpoczynku, w kuchni, z trójką dzieci przy wspólnym posiłku. Zwierzenia najstarszej bohaterki filmu, Genowefy, płyną zza kadru. Wiele w nich goryczy i zniechęcenia. W pierwszej scenie, w której się pojawia, kamera rejestruje jej wizytę u lekarza. Zdrowie tej wciąż młodej kobiety podkopała wyniszczająca praca w wypełnionych hałasem halach, pośród maszyn tkackich. W takich samym warunkach pracują młodsze bohaterki filmu. Nic nie wskazuje na to, aby ich los miał się potoczyć innym torem niż Genowefy. A ta ma nadzieję, że przynajmniej jej córki zdobędą wykształcenie i nie podzielą losu matki. W zamierzeniu miał to być reporterski rekonesans pokazujący warunki życia i nastroje wśród łódzkich włóknianek po wydarzeniach z grudnia 1970 roku. W efekcie powstał jednak film wykraczający poza te ramy, będący przejmującym portretem trzech kobiet w różnym wieku, metaforą losu polskiej robotnicy. Ten gorzki i przejmujący obraz życia kobiet w PRL dopełniły w następnych latach filmy Ireny Kamieńskiej: *Robotnice* (1980) i *Dzień za*

⁷⁸ W rozdziale wykorzystano fragmenty tekstu M. Jazdona zamieszczonego w książeczce dołączonej do albumu z płytami DVD trzech dokumentalistek: Krystyny Gryczelowskiej, Danuty Halladin i Ireny Kamieńskiej (wydanego w serii „Polska Szkoła Dokumentu”, Warszawa 2009) – M.J. i P.P.

dniem (1988), a także *Ballada Romantyczność* (1980) Grzegorza Skurskiego, *Szansa dla dziewcząt* (1987) Pawła Woldana czy *Kobieta z węgla* (1982) Wandy Różyckiej-Zborowskiej.

Wcześniejszy film Gryczelowskiej, *...w lutym 1971 roku* (1971)⁷⁹, także wpiśwał się swą formą i wymową w nurt „szkoły krakowskiej”. Dokumentalistka nakręciła reportaż ze spotkania posła Koła Poselskiego „Znak” z mieszkańcami biednej, niedoinwestowanej podkrakowskiej wioski. Zebrani żalą się na sposób, w jaki traktuje ich państwo. Mówią o nieuczciwości lokalnych władz i braku perspektyw. Poseł przytakuje i obiecuje dopilnować, by tak potrzebne wsi inwestycje zostały zrealizowane, ale nietrudno się domyślić, że są to tylko czcze słowa⁸⁰. Powstał film o ludzkiej bezsilności wobec zadowolonej z siebie władzy, stwarzającej pozory zainteresowania losem społeczeństwa, któremu nie może zaoferować w istocie nic więcej poza pustymi frazesami⁸¹. Gryczelowska po latach tak skomentowała tytuł swego filmu i jego tematykę:

Ten tytuł mógłby, a nawet powinien brzmieć *W pięć tygodni po Grudniu*, ale to by się pewno cenzurze nie spodobało, bo właśnie po tych paru tygodniach już zrobiło się w Peerelu wszystko OK. Rządził nowy „Pierwszy”, jeździł po Polsce, pokazywał się to na wsi, to w fabryce, pytał robotników: „Pomożecie?“, a oni odpowiadali „Pomożemy!”.

⁷⁹ W cytowanej na tej stronie rozmowie z Andrzejem Kołodyńskim Gryczelowska stwierdza, że film nie trafił na festiwal w Krakowie. Jednak jego pokaz wspomina Jan Józef Szczepański w swoim *Dzienniku* w zapisie dokonany pod datą 5 czerwca 1971 roku: „Był w polskim przeglądzie filmik satyryczny o działalności sejmu. Pokazano spotkanie pocziwego Myślika z chłopami, pokazano, jak na ich konkretne bolączki i problemy odpowiada pustymi frazesami. Mówili mi ludzie z Warszawy, że KC chciało zatrzymać ten film i zdecydowało się zezwolić dopiero po stwierdzeniu, że chodzi o posła Znaku. I ten nieszczęsny Myślik nic nie *poniał*. Chodzi dumny jak paw, domaga się, żeby «Tygodnik Powszechny» ujawnił, o kim w filmie mowa”. Jan Józef Szczepański, *Dziennik*, t. 3, s. 655.

⁸⁰ „Wypowiedzi chłopów zakładają dialog z adresatem, natomiast odpowiedzi przedstawicieli administracji takiej relacji nie przewidują; posługuje się on argumentami nie do podważenia (patriotyczne obowiązki), choć w tej sytuacji nadużywa tych haseł. Można zatem zauważyć, iż głębokim tematem filmu K. Gryczelowskiej jest proces przekształcenia pewnej sytuacji, która ma dialogowy charakter (wiejskie zebranie), w pewną rzeczywistość manipulowaną, która elementów dialogu już nie zawiera. Wyrażone to zostało m.in. na płaszczyźnie stylów wypowiedzi. Wiejskie zebranie stało się w tym układzie pustym rytuałem, utrwalającym jedynie strukturę zależności i podległości. Język wsi scharakteryzowany jest jako zachowujący istotne autentyczne funkcje komunikacyjne, natomiast nie jest on opisywany jako dialekt”. Mirosława Salska-Kaca, *Słowo w filmie dokumentalnym. Z problemów semantycznych wypowiedzi słownej w filmie*, Łódź 1992, s. 141.

⁸¹ „Jest to stylistycznie i funkcjonalnie zupełnie inny typ mowy niż wypowiedzi spotykających się z nimi chłopów. Nadawca wyzwala krytycyzm odbiorcy wobec tego rodzaju zjawisk, zestawiając język próbujących konkretnie przedstawić swoje problemy chłopów oraz migotliwą, niejasną, acz pełną znanych hasel mowę decydentów, zmierzających wyłącznie do demonstracji chęci rządzenia. Wiele filmów K. Gryczelowskiej rejestruje fakt, iż społeczność wiejska zachowała pewien styl rzeczowego, konkretnego myślenia i mówienia o rzeczywistości, natomiast kierowana jest ona przez grupy, których język przesiąknięty jest «nowomową», stylem propagandowym odległym od rzeczywistości”. Tamże, s. 140.



Kadr z filmu *...w lutym 1971 roku* (1971)
Krystyny Gryczelowskiej

Znaczyło to, że należy zapomnieć o tym, co było i z zapalem rzucić się w „nowe”. Samo słowo Grudzień stało się jakby czymś nieprzyzwoitym na zasadzie, że w domu powieszzonego nie mówi się o sznurze. I tak zaczęła się nowa epoka, „pogrudniowa”. Ogarnęła mnie chęć, żeby pokazać chociaż jakiś fragment tej nowej epoki, ale nie czekać, zrobić

to prędko, póki się wszystko jeszcze pamięta, póki jest dopiero „po bitwie”. I wymyśliłam, że zrobię króciutki reportaż o tym, jak do wsi przyjeżdża na zebranie poseł pełen dobrych chęci, z ustami słodkimi od obietnic, niczym sam Pierwszy Sekretarz. [...] Uważałam, że ten film ma sens jako pewne uogólnienie, chciałam, żeby ludzie, którzy będą go oglądać, zrozumieli, że to nie dzieje się w jakiejś jednej konkretnej miejscowości, tylko że to może być wszędzie⁸².

Poniekąd potwierdzeniem takiego sposobu odczytania reportażu przez publiczność – jako mówiącego o relacji władza–społeczeństwo, a nie tylko o widzeniu jednego z posłów (tu jest nim niewymieniony w napisach Tadeusz Myślik, redaktor „Tygodnika Powszechnego” i działacz Klubu Inteligencji Katolickiej) – była reakcja na film podczas jego pokazów w kinie.

A największą niespodziankę sprawiła mi zwyczajna szara widownia w zwyczajnym kinie. Ten mój dokument został doczepiony jako dodatek do jakiegoś francuskiego filmu z Mariną Vlady, poszłam go zobaczyć. I oto po tym skromniutkim dodatku rozległy się oklaski. Naprawdę! To mi się zdarzyło po raz pierwszy i jedyny w życiu. Dowiedziałam się później, że klaskano po wszystkich seansach⁸³.

Filmem w jakiejś mierze podobnym do dokumentu Gryczelowskiej jest *Zapora* (1976, Złoty Lajkonik na OFFK w Krakowie w roku 1977) Ireny Kamieńskiej. Tu także centrum dokumentalnej penetracji stanowi konfrontacja między mieszkańcami wioski a reprezentantami władzy. Tyle że tu bohaterami są ludzie, których wieś wkrótce ma zniknąć pod wodą, a ich życie ulec nieprzewidywalnym zmianom. Na początku filmu pojawia się napis: „Sztuczne jezioro wypełni dolinę. Na wodę czeka cała gospodarka kraju. Ale na dnie jeziora leży wieś Maniowy...” Dalej oglądamy pełen

⁸² *Pan poseł i wieśniaczy stan*. Z Krystyną Gryczelowską rozmawiał Andrzej Kołodyński, w: *Chełmska 21. 50 lat Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie*, red. Bożena Janicka i Andrzej Kołodyński, Warszawa 2000, s. 141–143.

⁸³ Tamże, s. 143.

Kadr z filmu *Zapora* (1976)
Ireny Kamińskiej



uroku zimowy krajobraz: wioska w górach, pokryte śniegiem dachy, dzieci wracające ze szkoły, zachodzące słońce. Miejsce, które wkrótce przestanie istnieć. Pokazując spotkanie mieszkańców wioski z reprezentantami władzy, Kamińska dąży do ujawnienia patologii systemu, w którym odgórne plany, dyrektywy i wytyczne stawia się ponad ludzkim losem. Górale nie tyle żalą się, że ich wioska zostanie zalana, a oni będą musieli się przenieść do nowej osady położonej wyżej, ile nie chcą się pogodzić ze sposobem, w jaki zostali potraktowani. W nowej wsi, zbudowanej od podstaw, nie ma warunków, by prowadzić gospodarstwa rolne. Co zatem mają począć ci, którzy od wczesnej młodości trudnili się pracą na roli i hodowlą owiec? W jednej z ostatnich scen filmu chłopski wóz zbliża się do osiedla ogromnych bliźniaczych domów. Woźnica spogląda na nie ze zdziwieniem i niepewnością. Jakie życie czeka tam na niego i jego bliskich? Jest lato. Chłopi pracują w polu. Trwają sianokosy. W tle, u stóp czorsztyńskiego zamku, ogromne koparki i spychacze pożerają malowniczy krajobraz na zboczu Gorców. W kluczowej sekwencji zebrania Kamińska zestawia ze sobą piękne, naznaczone trudami życia twarze górali z monotonną topografią urzędniczych gęb bez wyrazu. Melodyjny i twardy język mieszkańców Gorców z impetem uderza w płaskie dywagacje urzędniczej nowomowy. Między światem ludzi domagających się prawa do stanowienia o własnym losie a światem peerelowskich włodarzy stoi tama⁸⁴. Formuła filmu opartego na zapisie dyskusji toczącej się w zakładzie pracy lub instytucji publicznej stała się jedną z najchętniej stosowanych przez dokumentalistów tej dekady. Obok *Fabryki* i *Życiorysu* Krzysztofa Kieślowskiego, *Happy endu* i *Próby mikrofonu* Marcela Łozińskiego, *Mikrofonu dla wszystkich* Tomasza Żygadły, pojawia się ona w *Robotniczych głosach* (1979) Zbigniewa Raplewskiego, *Kto chce mówić towarzysze?* (1976) Janusza Kidawy czy *Pawle Wróblu* (1971, Złoty Pegaz na Przeglądzie Filmów o Sztuce w Zakopanem) Jana Łomnickiego.

⁸⁴ Wykorzystaliśmy powyżej fragment tekstu M. Jazdona z broszury dołączonej do wydania DVD z filmami Ireny Kamińskiej, Krystyny Gryczelowskiej i Danuty Halladin (opublikowanego w serii „Polska Szkoła Dokumentu”, Warszawa 2009) – M.J. i P.P.

Arcydzieło kina „nowej zmiany” – *Szkoła podstawowa* Tomasza Zygadły

Grand Prix na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w roku 1971 zdobył film Tomasza Zygadły *Szkoła podstawowa* (w konkursie krajowym uhonorowany Brązowym Lajkonikiem oraz Syrenką Warszawską – nagrodą Klubu Krytyki Filmowej SDP). Opiekunem artystycznym tego debiutu była Krystyna Gryczelowska. Film Zygadły urósł do rangi sztandarowego utworu nowego nurtu. Będąc z pozoru „niewinnym” dokumentem, który w ośmiu scenach (każda niejako symbolicznie odpowiada jednemu rokowi edukacji w ośmioklasowej podstawówce) opisuje uczniów współczesnej szkoły podstawowej i „typowe” problemy edukacyjne (film jako pomoc naukowa trafił na kopiach 16 mm do szkół), tak naprawdę stanowił czytelną diagnozę systemu edukacji, będącego w istocie systemem deprawacji.

Najbardziej pamiętna ze scen pokazuje lekcję wychowania obywatelskiego, podczas której gorąco dopingowane przez nauczycielkę dzieci prześcigają się w przedstawianiu zarzutów wobec swojego kolegi Grzesia, jednomyślnie głosując za wystawieniem mu oceny nagannej ze sprawowania. W solowym monologu przed kamerą chłopiec skarży się na nieżyczliwość dzieci i nie- lojalność kolegi, który pod wpływem grupy zdradził go i zagłosował za wystawieniem mu najgorszej oceny. W scenie klasowej dyskusji na temat cech bohatera idealnego dzieci wypowiadają się bardzo sceptycznie. Czy ktoś taki w ogóle istnieje? Dorośli nie mogą być wzorem, może rówieśnicy, jeszcze lepiej być samemu dla siebie wzorem. Poza tym dzieci wiedzą już ze swojego doświadczenia, że nie warto się wychylać. „Nie najlepiej być człowiekiem bez skazy” – ostrzega jeden z chłopców. Najlepiej (czytaj: najwygodniej), to znaczy zgodnie z ideą lansowanego w szkole modelu wychowania, jest „tańczyć jak ci zagrają” – pokazuje Zygadło w symbolicznej scenie lekcji tańca na sali gimnastycznej, gdy dzieci bez przekonania – a tym bardziej satysfakcji – niemrawo naśladują wygibasy krzykliwego nauczyciela (błazeński wymiar tej postaci wzmocniony został dubbingiem, w którym głosu postaci użyczył Krzysztof Kieślowski).

W tej szkole konformizmu, gdzie uczy się, jak donosić i zdradzać, dzieci edukują się w tak przydatnej w państwie totalitarnym sztuce dwójmyślenia, by sięgnąć po przydatny w tym wypadku termin z powieści Orwella *Rok 1984*. Proces ten ilustruje scena pozalekcyjnej rozmowy rówieśników o nieżyczliwych nauczycielach. Dziewczynka z opaską na głowie, stojąc na tle półki ze szpargałami, na której brzegu miga na moment w tle, znacząco (bo jakby „z tyłu głowy”), podpis: „język rosyjski”, referuje z przejęciem klasową dyskusję:

Nasza pani na wychowaniu obywatelskim pierwsze pytanie, jakie zadała, to powiedziała: Co wy myślicie o podwyżkach? I mnie pierwszą spytała. Więc ja stanęłam

i powiedziałam, że staram się na ten temat nie myśleć. I usiadłam po prostu na miejsce. Spytała drugą koleżankę. To wszyscy drętwo, krótko, z pewnością nikt z tych podwyżek nie był zadowolony. To trzeba szczerze powiedzieć. Drętwo, krótko, powiedzieli. Wreszcie wstaje jedna z koleżanek. Wstała, na cały głos, i powiedziała: ja uważam, że jest to sprawa beznadziejna, zła, głupia, no powiedziała w ten sposób. No, myśmy wszyscy zamarli. Na to nauczycielka tak jakby się wzdrygnęła i powiedziała: no tak, masz rację, ja myślę to samo... Ale najpierw wpierała nam, że to jest mądra rzecz, że państwo musi...

W tym momencie wtrąca się stojący obok chłopiec:

Wygłaszanie prawdziwych myśli i tego co się myśli po prostu przy nauczycielach to już by ucznia zdyskwalifikowało, dlatego że każdy myśli inaczej, a są uczniowie sprytni, którzy myślą co innego, a robią co innego.

Puenta tej dyskusji była jasna: w szkole nie ma miejsca na wygłaszanie własnych zdań (dzieci mówią, że nie ma miejsca dla fantazji, do której rozwijania sami nauczyciele jakoby zachęcają), nie ma miejsca dla rozwoju własnej indywidualności, samodzielne myślenie nie jest promowane. W kontekście czasu, w którym film powstał, interesujące jest także to, że Zygadłe udało się w tej krótkiej rozmowie uchwycić temperaturę historycznych wydarzeń. Wszak podwyżki cen, o których toczyła się rozmowa na wspomnianej przez uczennicę lekcji wychowania obywatelskiego, to te same podwyżki cen detalicznych artykułów przemysłowych i spożywczych, których wprowadzenie 12 grudnia 1970 roku stało się zarzewiem robotniczego buntu na Wybrzeżu. Na czas wydarzeń opisanych w filmie naprowadza nas ponadto także nauczycielka, mówiąc – podczas pamiętnej lekcji klasowego linczu, którego ofiarą pada Grześ – o wystawianiu ocen ze sprawowania za listopad. Ta dziecięca dyskusja z grudnia 1970 roku, będąca zapewne też echem rozmów toczonych przez dorosłych w rodzinnych domach uczniów, musiała wywoływać ogromne wrażenie na widzach oglądających film w chwili jego wejścia na ekrany w roku 1971. Stanowiła niezmierzenie sugestywną zachętę do odczytania filmu jako utworu z kluczem: szkoła podstawowa to PRL, dzieci to społeczeństwo, nauczyciele to władza, muzyka do tańca to system nakazów i norm narzucanych odgórnie przy wtórze propagandy.



Kadr z filmu *Szkoła podstawowa* (1971)
Tomasza Zygadły

Zatem poprawna, zgodna z intencją autora lektura tego filmowego tekstu wymagała podobnej podmiany, jakiej można by dokonać w samym tytule filmu, by odczytać jego zawołany przekaz. Zamieńmy tylko „ł” na „d” w wyrazie „szkoła”, a ujawniony w ten sposób „ukryty” tytuł filmu – *Szkoda podstawowa* – doprowadzi nas do wydobycia kluczowego sensu utworu: tak jak działa system edukacji, tak działa cały system ustrojowy PRL.

Na przykładzie filmu *Zygadły* widać także dobrze różnicę między dokumentem „nowej zmiany” a „sztuką faktów” (by posłużyć się określeniem Bolesława Michałka) lat sześćdziesiątych. Wystarczy porównać *Szkołę podstawową* z filmami o podobnej tematyce, ale zrealizowanymi przed rokiem 1968, jak chociażby *Pierwsza klasa* (1960) Danuty Halladin, *Pierwszy krok* (1962) Kazimierza Karabasza, *Dzień dobry, dzieci* (1966) Ireny Kamińskiej czy *Matura* (1964) Bogusława Rybczyńskiego. Obserwacja gestów i wyrazów twarzy małych uczniów, łowienie wzruszających dziecięcych zachowań, mikro sytuacji, na których rzadko swą uwagę skupia film fabularny, było fascynującym odkrywaniem możliwości dokumentu obserwacyjnego⁸⁵. *Zygadły* wystarczyło to jednak już tylko na jedną scenę, na samym początku filmu. Kreśli w niej nastrój szkoły, a jednocześnie wyznacza punkt wyjścia dla dalszej, opisaną powyżej narracji filmu, w której wykracza poza opowiadanie o emocjach pierwszych szkolnych doświadczeń, egzaminach, nauczycielskim trudzie pracy. Bowiemy wraz ze zmianami politycznymi Marca '68 i Grudnia '70 przyszła pora na filmy penetrujące zdecydowanie bardziej mroczne obszary życia⁸⁶. W ślad za *Zygadłą* poszli wkrótce inni, filmując uczniów i szkoły z podobnym zamiarem demaskowania mechanizmów formowania charakterów i sumień w szkolnych ławach, na przykład Feliks Falk w dokumentalnej etiudzie szkolnej *Pytania* (1971), Juliusz Janicki w nakręconym we współpracy z Maciejem Wojtyzką *Mam 19 lat...* (1973), Marcel Łoziński w *Egzaminie dojrzałości* (1978), Paweł Woldan w *Edukacji* (1985), Łukasz Wyleżalek w etiudzie *W środku Polski, na końcu świata* (1985) czy Michał Bukojemski w *Nauczycielach* (1985).

Na przeciwnym biegunie znajdują się utwory jawnie propagandowe, posługujące się jednowymiarowymi wizerunkami rozentuzjasmowanej młodzieży, której zarządzana przez PZPR ludowa republika ofiarowuje

⁸⁵ W filmie Antoniego Krauze *Dlatego zrobiłem film* Kazimierz Karabasz tak mówi o zmianie podejścia do realizacji filmów dokumentalnych przez filmowców „nowej zmiany”: „Im nie wystarczył sam fakt zarejestrowania życia, prawda, im to było za mało. Dla nas to była rewelacja, kiedy mogliśmy coś zobaczyć przy pomocy naszych kamer, a dla nich to samo zobaczenie nie starczało, oni musieli już, szukali już i w ogóle nie podejmowali tematów, które by nie zarysowywały stosunków społecznych [...] w tym jakimś ujęciu krytycznym zdecydowanie”.

⁸⁶ Tak o swoim filmie mówił reżyser: „Chciałem pokazać straszną presję, jaką na dzieci wywiera system, ideologia. A przecież wewnątrz tych tresowanych istot jest człowiek! [...] Bezkarne manipulowanie ludźmi wydawało mi się i nadal wydaje najstraszniejszym z aktów przemocy systemu totalitarnego”. *Nie można wierzyć dorosłym*. Z Tomaszem *Zygadłą* rozmawiała Małgorzata Sadowska, w: *Chełmska* 21..., s. 131.

wręcz idylliczne warunki rozwoju. Reprezentuje je monotematyczne wydanie Polskiej Kroniki Filmowej (PKF 44/75) zatytułowane *Pokolenie jutra* (z podtytułem: *Przed VII Zjazdem PZPR*), zrealizowane przez Stanisława Fiuka i Bogdanę Saganowskiego. Film zmontowany z materiałów nakręconych na taśmie barwnej przez różnych operatorów przypomina folder reklamujący życie w PRL. Oglądamy młodzieżowe spartakiady, happeningi na plaży w Świnoujściu, roześmianych uczestników masowych akcji inicjowanych przez państwo, jak Lato '75 czy Operacja Bieszczady 40, szkoły wyposażone w nowoczesny sprzęt, elegancko ubraną młodzież, tłumy zdające na studia, młodych wynalazców, których projekty wdrażane są do produkcji, młodą parę zawierającą ślub w Urzędzie Stanu Cywilnego (z komentarza jasno wynika, że szanse na nowe mieszkanie młodzi mają całkiem duże), młodego rolnika prowadzącego dużą hodowlę trzody chlewnej, który po pracy jeździ swoim nowym fiatem 125p na dyskotekę, i absolwenta szkoły zawodowej z folderem w ręku, szukającego najciekawszej pracy. Finał filmu przedstawia wielobarwny, radosny tłum młodych wiwatujących na cześć I sekretarza PZPR pod zawieszonym nad trybunami szyldem: „Młodzież ojczyźnie i partii na jej VII Zjazd”. Cały film – zgodnie z konwencją PKF – opatrzony jest komentarzem (tu czyta go Tadeusz Sznuć) i wesołą rozrywkową muzyką wplecioną pod słowa płynące zza kadru⁸⁷. Inne filmy pokazujące zafałszowany propagandą obraz rzeczywistości zawierały podobne sceny, operowały bliźniaczymi kalkami. Wystarczy porównać ze sobą takie obrazy, jak *Polacy 71* (1971) Roberta Standy, pełnometrażowy dokument Janusza Kidawy *Drogami czasu* (1972) czy *Czas przyspieszeń* (1975) Jerzego Ziarnika.

W poszukiwaniu nowego stylu

Istotnym elementem stylu filmów dokumentalnych powstających w latach siedemdziesiątych było nadanie eksponowanej roli wypowiedzi przed kamerą, wywiadowi, zarejestrowanej rozmowie, dyskusji, wymianie zdań. Żywioł ludzkiej mowy już od przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych stał się bardzo istotnym fragmentem ludzkiej rzeczywistości w realizowanych na świecie filmach dokumentalnych z nurtów *cinéma-vérité* i *direct cinema*. Technologiczny przełom, którego symbolem stała się kamera na wąską taśmę światłoczułą 16 mm, sprzężona z przenośnym magnetofonem, dotarł do Polski z opóźnieniem, a nowoczesne narzędzia z warsztatu zachodnich dokumen-

⁸⁷ Oto fragment komentarza z końca filmu: „Najlepsi uczniowie, młodzi robotnicy i rolnicy, żołnierze i studenci, przodownicy pracy i nauki przybyli do Koszalina, aby w przeddzień dożynek na spotkaniu z kierownictwem partii i rządu zapewnić Edwarda Gierka, że każdy z nas na miarę sił i umiejętności uczestniczy w ogólnonarodowym dziele tworzenia Polski naszych pragnień i ambicji”.

talistów weszły do użytku przede wszystkim w telewizji. W wytwórniach filmowych, takich jak WFD, WFO i Czołówka, produkowano filmy głównie do dystrybucji kinowej, nawet jeśli wiele z nich pokazywano potem w telewizji i rozpowszechniano w wypożyczalniach kopii 16 mm. Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych pojawiła się możliwość rozwinięcia współpracy między wytwórniami filmowymi a telewizją⁸⁸. Skorzystali z niej reżyserzy różnych pokoleń⁸⁹. Telewizja współprodukowała *Rok Franka W.* (1967) i *Sobotę Grażyny A. i Jerzego T.* (1969) Kazimierza Karabasza, a także *Dwie lewe ręce* (1968) i *Szesnaście mieć lat* (1969) Marka Piwowskiego. W telewizji swoje pierwsze filmy zawodowe nakręcili też dokumentaliści „nowej zmiany”: Krzysztof Kiesłowski (*Zdjęcie*, 1968), Grzegorz Królikiewicz (*List mordercy*, 1971), Marcel Łoziński i Paweł Kędzierski (*Widziane z dołu*, 1971). Telewizyjny reportaż odkrywał nowe możliwości opisu rzeczywistości z wywiadem w roli dominującego elementu narracji filmowej. Młodzi zaczęli z powodzeniem korzystać z tych rozwiązań w swoich filmach, wkraczając w obszar, na którym surowcem dokumentalnej opowieści stawały się zwierzenia, wspomnienia, przemyślenia i wyznania ludzi znajdujących się na wprost kamery i mikrofonu. Autentyzm ludzkiej mowy, siła słowa, połączonego z całym spektrum emocji odmalowanych na twarzach rozmówców oraz w ich gestach, okazały się potężną bronią w walce z kłamstwem propagandowych przekazów. Stosowaniu i rozwijaniu nowej metody nie był w stanie zaszkodzić krytyczny osąd cenionego krytyka, jakim był Zygmunt Kałużyński⁹⁰. Niemniej dla tysięcy

⁸⁸ „Obszar zainteresowań telewizyjnego dokumentu był bardzo szeroki. Dotyczyło to zarówno poszukiwań tematycznych, jak stylistycznych. Podejmowano tematykę historyczną i współczesną. Realizowano reportaże krajowe i zagraniczne oraz większe formy publicystyczne. Powstawały portrety ludzi znanych i nieznanych, reprezentujących niemal wszystkie dziedziny aktywności. To, co produkowała telewizja, było wszak jej codziennością. Lecz w tej codzienności świątecznie wyglądały reportaże krajowe, których realizatorami byli m.in. Józef Błachowicz, Grzegorz Dubowski, Mariusz Walter, oraz reportaże zagraniczne Andrzeja Chiczewskiego i Stanisława Szwarz-Bronikowskiego”. Jolanta Lemann, *Film dokumentalny*, w: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Film. Kinematografia*, red. Edward Zajiček, Warszawa 1994, s. 236–237.

⁸⁹ „Od 1972 także w telewizji była widoczna inwazja młodych, debiutujących reżyserów, a wśród nich m.in. Radosława Piwowarskiego (*Chruśniak*), Krzysztofa Riege (*7896 piszczałek, Oczami kolegów*), Wojciecha Wiszniewskiego (*Opowieść o człowieku, który wykonał 552% normy*), a także Ryszarda Bugajskiego (*Słowo o Wincentym Pstrowskim*) i Andrzeja Jurgi (*W dół i pod górę*). Jednakże większość filmów telewizyjnych była podporządkowana oficjalnym rocznicom i różnym zadaniom politycznym”. Tamże, s. 237.

⁹⁰ „Otóż przyjęcie zasady «wywiadu TV» jako głównej w krótkim metrażu prowadzi, na zasadzie łańcuszka, do pauperyzacji dalszych środków tej sztuki. Np. jeśli idzie o budowę. Oglądanie ciągle tej samej natarczywej gęby przemawiającej grozi monotonią, więc obraz należy co jakiś czas przerywać ruchem. [...] Tak więc nowa szkoła dokumentu, dotknięta egzemą telewizyjną, przynosi skurczenie środków wyrazu we wszystkich dziedzinach do tego stopnia, że miewamy wrażenie «wtórnego amatorszczyzny», tak jak jest z wtórnym analfabetyzmem, gdy zapomina się liter już wyuczonych”. Zygmunt Kałużyński, *Jak skompromitowałem się w Krakowie...*

potencjalnych odbiorców filmów Kiesłowskiego, Królikiewicza czy Zygadły, którzy nie byli na festiwalu krakowskim i mieli małe szanse zobaczyć filmy „nowej zmiany”, recenzja zamieszczona w poczytnym i wpływowym tygodniku „Polityka” stanowiła często jedyną szansę wyrobienia sobie zdania na temat nowego trendu w polskim kinie dokumentalnym. Kałużyński pisał:

Gdy myślę o tej różnaitości, coraz bardziej wątpliwy wydaje mi się program młodych „telewizyjniaków”, sprowadzających krótki metraż do wywiadziku przed szklanym ekranem, który to styl ma jakoby stanowić nieuchronną przyszłość gatunku. [...] Powstaje jednak pytanie, czy młodzi nie przystosowali się zbyt pochopnie do tego uproszczonego standardu, czy nie ocenili zbyt ubogo możliwości TV, że trzeba w niej tylko gadać do obiektywu i już? Czy nie należałoby spróbować, czy TV nie będzie w stanie przyswoić sobie również innych, bogatszych środków, jakie wykształciła sztuka krótkiego metrażu? Na razie jednak mieliśmy zatrzęsienie wywiadów⁹¹.

We wspomnianej już odpowiedzi na ataki Kałużyńskiego, opublikowane w dwóch kolejnych numerach „Polityki” z czerwca 1971 roku⁹², i stawiany w nich filmom „krakowskiej szkoły” zarzut „przegadania” Kosiński, Kiesłowski i Zygadło napisali w jednym z lipcowych wydań tygodnika:

[...] główny zarzut formalny, wytoczony przeciw większości pozycji – sprawa dużej ilości dialogów w filmie, problem owego *przegadania*, jest, jeśli się przyjrzeć historii filmu dokumentalnego, prostą konsekwencją rozwoju tego gatunku. Bo jeśli przyzwyczailiśmy się do tego, że sprawdzoną domeną dokumentu jest obserwacja ludzkich zachowań, działań, obserwacja ich twarzy – i nie budzi to sprzeciwu krytyków i widzów – to dlaczego bronimy się przed tym, aby ci ludzie i te twarze przemówiły. Może zabrzmi to śmiesznie, ale jest prawdą – w Polsce od niedawna robi się dokumentalne filmy dźwiękowe, tzn. mówione. Dopiero szerokie użycie kamery synchronicznej pozwoliło nam na poszerzenie obszaru rejestracji tego, co tak ulotne i co stanowi największą wartość estetyczną tego gatunku – obraz świata zanotowanego spontanicznie, bez retuszu, *tak jak naprawdę jest*. I dlaczego ten świat miałby być ograniczony jedynie do wyglądu fizycznego? Dlaczego mamy ciągle trwać na poziomie obyczajowego, zewnętrznego opisu? Dlaczego nie sięgnąć głębiej – przez ludzkie słowa – do ludzkich myśli? Nie ograniczamy wcale funkcji słowa do konwencji wywiadu telewizyjnego. Przeciwnie – większość filmów to analityczny opis naturalnych i realnych sytuacji, w których ludzie, poza wszystkim innym, po prostu mówią. [...] Mówiąc inaczej, ludzie w naszych filmach – jak chce Kałużyński – *gadają*, bo ludzie współcześni rzeczywiście mówią i to równie ciekawie jak wyglądają i zachowują się, niczym innym jak głosem wyrażając to, co nas w nich interesuje – swój stosunek do świata i swoje w nim miejsce⁹³.

Filmem, który jeszcze śmieiej korzystał z nowych strategii opowiadania w dokumencie, stali się *Robotnicy 1971: Nic o nas bez nas* (1972) Krzysztofa

⁹¹ Zygmunt Kałużyński, *Tęczowa bania eklektyzmu*, „Polityka” 1971, nr 25.

⁹² Chodzi o artykuły z 12 czerwca (*Jak skompromitowałem się w Krakowie*) i 19 czerwca (*Tęczowa bania eklektyzmu*).

⁹³ Bohdan Kosiński, Krzysztof Kiesłowski, Tomasz Zygadło, *Dokumentarzyści o dokumencie...*

Kieślowskiego i Tomasza Zygałdy, nakręcony we współpracy z innymi młodymi dokumentalistami – Wojciechem Wiszniewskim, Witoldem Stokiem i Tadeuszem Walendowskim, a pod opieką Bohdana Kosińskiego. Realizatorzy postanowili stworzyć „portret stanu umysłów robotników w roku 1971”⁹⁴. Zdjęcia do filmu kręcono jesienią 1971 roku, po fali strajków, która przetoczyła się przez Polskę w grudniu 1970 oraz w styczniu i lutym 1971 roku. Realizowało je kilka ekip w dużych zakładach pracy na Śląsku, Wybrzeżu i centrum kraju. „Jeździliśmy po całej Polsce – wspominał po latach Krzysztof Kieślowski – i próbowaliśmy sfotografować ten dosyć gorący czas. Wiadomo było, że ten czas się kończy. Trzeba go było szybko fotografować”⁹⁵. *Robotnicy 1971: Nic o nas bez nas*, opowiadając bardziej wprost o Polsce po Grudniu 1970, nie rezygnując z wymiaru metafory. Pojawienie się tytułu poprzedzone jest preludium. To ono nadaje całości wymiar uogólnienia. Oglądamy w nim robotników jadących pociągiem do pracy. Za oknami widać hasła i napisy umieszczone na ścianach mijanych budynków: „Przemyśl – Postęp – Socjalizm”, „Socjalizm – gwarantuje bezpieczeństwo i harmonijny rozwój Polski Ludowej”, „Chwała ludziom pracy”. Kolejny, ostatni napis zostaje ucięty przed słowem „Ludowa”, hasło zaczyna zabawnie rymować się i jego wymowa zostaje wzięta w ironiczny nawias: „Niech żyje i rozkwita Polska Rzeczpospolita”. Nie wszyscy robotnicy w przedziałach czytają mijane slogany, niektórzy skrywają się za szpaltami „Trybuny Robotniczej” (tytuł na pierwszej stronie: *Zwiększenie dyscypliny i gospodarności na każdym stanowisku pracy*), inni drzemią usypiani stukotem kół i głosem radiowego spikera:

Tu Warszawa w programie pierwszym. Minęła szósta. Nadajemy dziennik poranny. Na Ziemię Kielecką przybył I Sekretarz Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej Edward Gierek... spotykając się z robotnikami i aktywnym partyjnym... Z każdym dniem wydłuża się lista zakładów, które podjęły zobowiązania...

Uśpieni propagandowym bełkotem robotnicy mijają zabity transparentami krajobraz. Pociąg staje się metaforą Polski schyłku lat sześćdziesiątych uśpionej w marazmie „małej stabilizacji”. Dopiero gdy pociąg (pociągi) zatrzyma się na stacjach: Ursus, Warszawa-Żerań, Stocznia im. Lenina i wysypie się z niego tłum robotników, pojawi się napis tytułu, sugerując równocześnie początek filmu i początek nowego okresu w historii Polski, czas po Grudniu '70 – pełen nadziei na zmiany, która pobrzmiewa w wypowiedziach robotników.

Prolog nawiązywał w formie (obraz podróży różnych zestawiony z bełkotem płynącym z radia) do zrealizowanego dwa lata wcześniej – ale zatrzymanego przez cenzurę – filmu dokumentalnego Andrzeja Brzozowskiego *Pociąg*

⁹⁴ Krzysztof Kieślowski, *O sobie...*, s. 49.

⁹⁵ Tamże.

Ekipa realizatorów filmu
Robotnicy 1971: Nic o nas bez nas (1972)
Krzysztofa Kieślowskiego
i Tomasza Zygałdy



(1970), będącego wymowną aluzją do współczesności. Podróżni sunącego w śnieżnym (chciałoby się dopowiedzieć: „grudniowym”) krajobrazie pociągu zastygli w bezruchu (w miejsce ujęć filmowych Brzozowski zastosował sekwencję z fotografii), otumanieni radiową paplaliną usypiających błahych komunikatów. Jedynie w przedziale, w którym jadą chłopci, bez gazet i radia, toczy się ożywiona rozmowa o codziennych sprawach. Autor filmu tak komentował go w latach dziewięćdziesiątych w telewizyjnym programie Andrzeja Titkowa *Dokument trochę inny*:

A ta aluzyjność, jak gdyby publicystyczna, polityczna, polegała na tym zakopywaniu się tych pociągów w śniegu, na tym wietrze za oknem, na tych chochołach, bo była to istotnie okrutna stagnacja społeczna w tym właśnie roku, tej zimy.

W *Pociągu*, *Robotnikach 1971: Nic o nas bez nas*, *Na torach* pociąg okazywał się metaforą kraju w drodze w nieznane.

Robotnicy w *Robotnikach 1971: Nic o nas bez nas* z goryczą mówią o swojej sytuacji – żalą się na niskie zarobki i zbyt wysokie normy, boją się skarżyć na swe położenie z obawy przed zwolnieniem, nie rozumieją, dlaczego o awansie nie decydują kompetencje pracownika, ale przynależność do PZPR. Kieślowski i Zygałdo pozwalają swym bohaterom wyrazić własne myśli przed kamerą, by tym wyraźniej uczynić finalny utwór zapisem stanu świadomości robotników w roku 1971. Kieślowski i Zygałdo dostrzegli szansę dla filmu dokumentalnego, jaka wyłoniła się na fali zmian po Grudniu 1970. *Robotnicy 1971: Nic o nas bez nas* opowiadają o rzeczywistości wprost, bez uciekania się do pośrednictwa metafory. Nadzieje dokumentalistów są zbieżne z nadziejami robotników wypowiadających się w obecności kamery. „Odwilż” po Grudniu 1970 stworzyła szansę na powstanie *Robotników 1971: Nic o nas bez nas*⁹⁶. Trwała jednak zbyt krótko, by umożliwić filmowi wejście na ekrany.

⁹⁶ „Przez trzy lata – między 1971 a 1973, podobnie jak przedtem w latach 1956–61 – nowa ekipa promieniowała zaufaniem i optymizmem. W powietrzu unosiła się atmosfera swobodnej dyskusji i duch eksperymentu. [...] Tygodnik «Polityka» zainicjował nowy rodzaj dziennikarstwa, zajmując się badaniem głośnych skandali, przypadków przekupstwa i ignorancji w dziedzinie administracji państwowej; wszystkie te materiały podlegały wyłącznie «autocenzurze» naczel-

ny. Siła autentyzmu, jakim tchnął gotowy film, była nie do zaakceptowania przez władzę. Działający na jej polecenie telewizyjny producent przygotował zmienioną wersję filmu, ale i ta, opatrzona znaczącym tytułem *Gospodarze*, nie została wyemitowana. *Robotnicy 1971: Nic o nas bez nas* trafili na lata na półkę, dzieląc los innych zakazanych filmów. W środowisku dokumentalistów żywa była jednak pamięć o uwiecznionym filmie, który stał się utworem wręcz legendarnym. Blisko dziesięć lat później do jego tytułu nawiązali autorzy filmu o strajku w Stoczni Gdańskiej – Andrzej Chodakowski i Andrzej Zajączkowski, realizatorzy *Robotników '80*.

Wspólna praca nad *Robotnikami 1971: Nic o nas bez nas* jeszcze bardziej skonsolidowała środowisko młodych dokumentalistów, tworzących w warszawskiej Wytwórni Filmów Dokumentalnych. Wzajemne wspieranie się, pomaganie, traktowanie wytwórni jako przestrzeni, która jest więcej niż tylko miejscem pracy, nieomal drugim domem, stało się istotnym elementem pracy zawodowej dla dużej grupy młodych bezpartyjnych dokumentalistów, zarówno reżyserów, jak i operatorów, dźwiękowców, montażystów. W WFD odbywały się pokazy filmów dla zaproszonych gości, znajomych twórców i tych, którym chcieli pokazać swe dzieła, przełamując w ten sposób – w jakiejś mierze – ograniczenia narzucone przez państwowy system dystrybucji. Tomasz Zygadło tak wspominał tamte czasy:

Mieliśmy niezwykle silne poczucie przynależności pokoleniowej. Łączyło nas kilka rzeczy – przede wszystkim doświadczenie marca '68, kiedy zobaczyliśmy i odczuli, że na naszych oczach dzieje się coś ohydneho. Wszyscy mieliśmy szczególny stosunek do dokumentu, byliśmy przekonani, że choć musimy grać z władzą w fałszywe karty, możemy opowiedzieć prawdę o rzeczywistości. Dla nas było to naprawdę dużo, zwłaszcza że dokument w tamtym czasie miał ogromną widownię. [...] Pokazywaliśmy sobie pierwsze „układki” filmów, rozmawialiśmy o nich. Wydawało nam się, że nasza praca ma sens, niezależnie od tego, czy robiliśmy świetne, czy tylko dobre filmy, czy wyróżniano je na festiwalach, czy nie. W naszym języku nie istniało słowo „kasa”. Liczyła się możliwość zrobienia i pokazania filmu. Nagrody w Krakowie były wówczas prestiżowe, jedynie za zwycięstwo w konkursie krajowym dostałem jakieś niewielkie pieniądze. Mieliśmy poczucie misji społecznej – choć „misja” brzmi może zbyt podniośle⁹⁷.

Misja opisywania świata w ramach istniejących możliwości, misja ukazywania prawdy o Polsce peerelowskiej, była kontynuowana w następnych latach. Była to jednocześnie dekada, w której ranga szeroko rozumianej formy dokumentalnej i paradokumentalnej wzrastała z roku na rok. Dynamicznie rozwijał się reportaż prasowy, radiowy i telewizyjny. Po paradokumentalną estetykę sięgali twórcy filmów fabularnych – nie tylko ci zaliczeni do kina

nego redaktora”. Norman Davis, *Boże Igrzysko. Historia Polski*, przekład autoryzowany: Elżbieta Tabakowska, Warszawa 1999, s. 1071.

⁹⁷ Tomasz Zygadło w: *Nie można wierzyć dorosłym...*, s. 132–133.

moralnego niepokoju – a także animowanych, jak chociażby Ryszard Czekala w krótkometrażowym *Apelu* (1970) i *Synu* (1970). Cele⁹⁸ podobne do tych, które stawiali przed sobą filmowcy dokumentaliści, przyświecały fotografom dokumentującym codzienne życie PRL, publikującym swe fotoreportaże na łamach prasy (takich czasopism, jak „Razem”, „Perspektywy”, „Czas”, „itd.”) czy na wystawach prezentujących dokonania grup artystycznych, które tworzyli, takich jak: fotograficzna grupa SEM (1976–1980) czy „krakowska Grupa Robocza, wrocławski Format i Foto-Medium-Art, Seminarium Warszawskie, ZOOM, czy Łódź Kaliska”⁹⁹. W roku 1977 ukazały się dwie dokumentalne książki o tematyce historycznej: *Zdążyć przed Panem Bogiem* Hanny Krall oraz *Rozmowy z katem* Kazimierza Moczarskiego. W życiu literackim na plan pierwszy wysuwała się poezja Nowej Fali, dokonująca krytycznego osądu o panoszącej się nowomowie. Bohaterami głośnych i ważnych filmów fabularnych, takich jak *Człowiek z marmuru* (1976) Andrzeja Wajdy i *Amator* (1978) Krzysztofa Kieślowskiego, byli filmowcy dokumentaliści, starający się dotrzeć do prawdy o przeszłości i teraźniejszości kraju, w którym żyją, by pokazać ją w swych filmach wbrew przeciwnościom, jakie piętrzył przed nimi niezadowolony z ich poczynañ państwowy mecenas. Oba filmy stały się sztandarowymi utworami kina moralnego niepokoju, którego genezę wiązano z rozwojem kontrkulturowego dokumentu u progu dekady¹⁰⁰.

⁹⁸ „Reportaż traktowany jako walka społeczna miał oczywiście cechy fotografii politycznej. Pokazywanie biedy polskiego społeczeństwa i niezgodności rzeczywistości z oficjalną propagandą miało niewątpliwie wpływ na wydarzenia lat 80. Do najciekawszych fotoreporterów wyróżniających się krytyczną analizą należeli: Sławomir Biegański, Hanna Musiał, Adam Hayder (1946), Tomasz Tomaszewski (1953), Krzysztof Paweł (1954), Krzysztof Barański (1945), Maciej Osiecki (1952), Leszek Fidusiewicz (1943), Włodzimierz Ochńio (kilkukrotny udział w World Press Photo), Andrzej Baturo (1940), Jan Michlewski (1939–1996). Z Centralną Agencją Fotograficzną związani byli tacy interesujący fotoreporterzy, jak Tadeusz Zagodziński (1938), autor reportażu *Bejrut – miasto cierpienia*. Fotoreportaż nabrał szczególnego znaczenia w okresie strajków i rodzenia się «Solidarności». Organizowano wiele wystaw pokazujących robotniczy protest. Obok niektórych z wyżej wymienionych, fotografie tego typu reprezentowali: Stefan Figlarowicz (1937), Erazm Ciołek (1937), Bogusław Nieznalski (1948), Janusz Rydzewski, Jan Morek (1940), Stanisław Markowski i inni. W 1981 roku miała miejsce w Gdańsku, a później w innych miastach, wystawa pt. «Wydarzenia – dokumenty z historii» – zdjęcia ze społecznych demonstracji z lat: 1956, 1968, 1970, 1976 i 1980 w większości zdjęć autorów anonimowych. Bardzo istotną imprezą było sympozjum pn. I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej zorganizowany przez Andrzeja Baturo w 1980 roku w Bielsku-Białej. Pod pojęciem fotografii socjologicznej starano się przemycić poza cenzurą treści niewygodne dla ówczesnej władzy. Rzeczywistość była bowiem odmienna od lansowanego przez środki masowego przekazu obrazu Polski. Ta i następna impreza w Bydgoszczy w 1981 roku «Sztuka Faktu 1970–1980» ujawniły wiele realizacji zaangażowanych społecznie, które nie mogły znaleźć się w oficjalnym obiegu”. Zbigniew Tomaszczuk, *Łowcy obrazów. Szkice z historii fotografii*, Warszawa 1998, s. 167–170.

⁹⁹ Adam Sobota, *Tak było*, w: Stanisław Kulawiak, *Na peryferiach PRL. Fotografie z lat 1974–1989*, Ostrzeszów 2009, s. 4.

¹⁰⁰ „Nurtowi moralnego niepokoju w filmie fabularnym towarzyszyła jego odmiana dokumentalna, wyróżniająca się «dojrzałością refleksji nad sytuacją społeczną i egzystencjalną

Krzysztofa Kieślowskiego świat przedstawiony PRL

Nieformalnym liderem dokumentalistów „nowej zmiany” z warszawskiej WFD stał się Krzysztof Kieślowski. Przy jego filmach współpracowali inni twórcy młodego pokolenia: reżyserzy – Tomasz Zygałdo (przy *Robotnikach* 1971: *Nic o nas bez nas*), Marcel Łoziński (przy *Fabryce*), Andrzej Titkow (przy *Byłem żołnierzem*), operatorzy – Jacek Petrycki, Witold Stok, Piotr Kwiatkowski, asystenci – Krzysztof Wierzbicki i Grzegorz Eberhardt, dźwiękowcy – Spas Christow, Michał Żarnecki. Każdy kolejny film Kieślowskiego stanowił istotny wkład w rozwój dorobku nurtu.

Rozwijając metodę opowiadania *pars pro toto* w swych dokumentach opisujących świat nieprzedstawiony PRL, Kieślowski nakręcił filmy przedstawiające zakłady produkujące traktory „Ursus” we wspomnianej już *Fabryce* (1970), Zakład FSO w *Przed rajdem* (1971), zakład pogrzebowy w *Refrenie* (1972), komisję kontroli partyjnej w *Życiorysie* (1975), oddział chirurgiczny w *Szpitalu* (1976, Grand Prix Złoty Smok na MFFK w Krakowie, 1977), warszawski Dworzec Centralny w *Dworcu* (1980), a także szereg innych instytucji (szkoła, spółdzielnia mieszkaniowa, poradnia lekarska, komisja poborowa) w *Pierwszej miłości* (1974, Złoty Smok na MFFK w Krakowie).

W *Refrenie* Kieślowski obserwuje pracę urzędników w polskim zakładzie pogrzebowym na początku lat siedemdziesiątych. Film ten podobny jest do dokumentalnej etiudy *Urząd* (1966), którą reżyser nakręcił podczas studiów w łódzkiej Szkole Filmowej. W obu filmach obserwuje i notuje spotkanie urzędnika z petentem. W *Urzędzie* przygląda się nieomal wyłącznie twarzom starszych ludzi starających się o przyznanie renty, w *Refrenie* rejestruje oblicza urzędników. Dwa urzędy, dwa całkiem odmienne rodzaje spraw, które się w nich załatwia, ale procedura nieomal identyczna. Machina biurokratyczna nie przewiduje specjalnego trybu postępowania, gdy chodzi o pochówek. Jak w urzędzie przyznającym świadczenia rentowe, tak i w socjalistycznym zakładzie pogrzebowym obowiązują druki, zaświadczenia, zezwolenia, wyraźnie odcisnięte pieczętki. Nie ma tu miejsca na współczucie, jest za to taryfa opłat

ludzi nieszczęśliwych» [stwierdzenie Alicji Iskierko – przyp. M.J. i P.P.], choć różniły się stylem i podejściem do tematu, «łączyła je niewątpliwie chęć naruszenia niesprawiedliwego spokoju naszych sumień» [wg Iskierko – przyp. M.J. i P.P.]. Irena Kamieńska w filmie *Piękna, polska mroźna zima* podjęła problem opieki nad ludźmi starszymi na wsi. Anna Brzozowska w *Proszę zapukać i czekać* ujawniła bezdusność urzędu wobec ludzkiego nieszczęścia. Wojciech Wiszniewski w *Szttygarze na zagrodzie* zobrazował życie byłego górnika, właściciela wzorowego gospodarstwa hodowlanego, które puszczono z dymem. Bohdan Kosiński w *Zegarku* wyraziście przedstawił rozdział między szlachetną ideą zaangażowania w pracę a zdewaluowaną i zbiurokratyzowaną formą nagradzania takich postaw. Najbardziej wstrząsającym obrazem zrealizowanym w 1978 r. okazał się film *Z punktu widzenia nocnego portiera* Krzysztofa Kieślowskiego, który jako pierwszy w polskim kinie przedstawił głęboką analizę osobowości ukształtowanej przez system autorytarny”. Dobrochna Dabert, *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki*, Poznań 2003, s. 56.

Kadr z filmu *Szpital* (1976)
Krzysztofa Kieślowskiego



za pochówek, dwa lub trzy rodzaje trumien z podglówkiem z wiórów „pod obiciem płóciennym płótna” i szczegółowe przesłuchiwanie urzędników badających możliwości upomnienia się o dodatkowe zaświadczenia od petenta.

Szpital – jeszcze jeden film zmierzający od ukazania obrazu kraju i społeczeństwa poprzez przedstawienie życia w społeczności wybranej instytucji – zrodził się z bardzo ogólnego pomysłu na film o braterstwie¹⁰¹. Szukając najlepszej egzemplifikacji tego pojęcia, Kieślowski rozważał możliwości nakręcenia dokumentu o ratownikach w kopalni, drużynie siatkarzy i zakonnikach, nim zdecydował się nakręcić dokument o chirurgach ortopedach. Kieślowski i jego ekipa zanotowali poruszające sceny podczas kilku ostrych dyżurów w jednym z warszawskich szpitali. Reżyser ułożył je w dokument o 32-godzinny dyżurze na oddziale chirurgicznym. Niedoinwestowany i zacołany technologicznie szpital (nie działa winda, a podczas operacji łamie się młotek)¹⁰², który funkcjonuje tylko dzięki poświęceniu ludzi oddanych swojej pracy, stał się na ekranie metaforą Polski połowy lat siedemdziesiątych.

Po doświadczeniu z *Robotnikami* 1971: *Nic o nas bez nas* Kieślowski zrealizował film o pojedynczym bohaterze. Nakręcony w roku 1973 *Murarz* wraz z *Życiorysem* (1975) – a przede wszystkim *Nie wiem* (1977) – tworzą osobną gałąź twórczości dokumentalnej tego autora. W tych trzech filmach ten sam cel – zdemaskowanie mechanizmów ingerencji państwa totalitarnego w ludzkie życie – zostaje osiągnięty poprzez prezentację życiorysów ludzi, którzy na pewnym etapie swojego życia pełni dobrej wiary uwierzyli w słuszność haseł głoszonych przez komunistyczną władzę, lecz doświadczyli bolesnego rozczarowania w rzeczywistości realnego socjalizmu.

W rozpowszechnianym dopiero po roku 1980 *Murarzu* wygłaszane zza kadru wspomnienia byłego przodownika pracy i działacza organizacyjnego, który po Październiku '56 zrezygnował z kariery partyjnej i powrócił do swego zawodu, zostały zestawione ze scenami pokazującymi rytuał przygotowań

¹⁰¹ Kieślowski mówi o tym w wywiadzie, który przeprowadził z nim Kazimierz Karabasz do swojej książki, zob. Kazimierz Karabasz, *Bez fikcji – z notatek filmowego dokumentalisty*, Warszawa 1985.

¹⁰² „Chodziło o to, żeby pokazać, że wszystko się rozlażyło, że warunki są trudne, że nie ma waty, że prąd się wyłącza, że kable nie działają, że winda nie chodzi. Ot, po prostu takie było życie. Tak było”. Krzysztof Kieślowski, *O sobie*, oprac. Danuta Stok, Kraków 1997, s. 63–64.

głównego bohatera, Józefa Malesy, do udziału w pochodzie pierwszomajowym. Z filmu wyłania się obraz Polski roku 1973, której obraz niewiele różni się od tego sprzed dwudziestu lat. Te same jak co roku flagi i transparenty na ulicach i wystarczy – jak to czyni Kieślowski – dodać w ścieżce dźwiękowej fragmenty socrealistycznych piosenek z lat pięćdziesiątych, by zatrzeć różnicę między „starszymi a nowymi laty”. Kolejne „odnowy” sytuacji politycznej, ogłaszane przez następujące po sobie ekipy władców PRL, pozostają jedynie pustymi deklaracjami. Peerelowski świat pozostaje w swej istocie niezmienny, jak niezmienny jest rytuał miejskich pochodów 1 maja każdego roku.

Życiorys opowiada historię robotnika, byłego członka PZPR, wydalonego z partii, który odwołuje się od tej decyzji, przekonany o swej niewinności. Kieślowski pokazuje człowieka uczciwego, który został ukarany za działania zgodne z własnym sumieniem, ale sprzeczne z wymaganiami polityki partii. Film ujawnia sposób działania Komisji Kontroli Partyjnej, odkrywa szerszemu gronu odbiorców istnienie organizacji tego typu, prezentuje działających w jej strukturze ludzi i metody ich postępowania. Reżyser posłużył się przy realizacji tego filmu metodą dokumentu półotwartego, którą rozwinął w swej twórczości Marcel Łoziński (będzie o tym mowa w dalszej części rozdziału). Kieślowski wspominał po latach:

Życiorys był klasycznym przypadkiem połączenia fabuły z dokumentem, co mnie ogromnie w tych czasach interesowało. [...] To, co w tym filmie dotyczy Komisji Kontroli Partyjnej, jest prawdą. Jest dokumentem. Jest zapisem prawdziwych reakcji, prawdziwych zachowań. Wszystko natomiast, co przynosi z sobą bohater, czyli człowiek, którego sądzą, którego oceniają na tej komisji, jest fikcją. Jest napisanym przeze mnie życiorysem. Jest to życiorys skompilowany z wielu innych, a wymyślony fabularnie. Bohater to były inżynier. Zajmował się konstrukcjami linii telefonicznych. W życiu był człowiekiem, który miał właśnie tego typu kłopoty z partią. Był kiedyś w partii, następnie go wyrzucili. Miał jakieś nagany, szykany ze strony partii. Takich ludzi szukałem, żeby oni zagrali postać oskarżonego, który się nazywał Antoni Gralak¹⁰³.

W wymiarze ogólnym film odsłania istotę zależności, jaka panuje między rządzącymi a rządzonymi, za sprawą której racja stoi zawsze po stronie tych pierwszych – bez względu na fakty (te można zawsze zinterpretować w dowolny sposób). Patologia odkryta w systemie działania partii jest symptomem choroby, którą dotknięty jest cały system. Najwyraźniej i w sposób najbardziej wstrząsający ze wszystkich filmów Kieślowskiego pokazuje to dokumentalne *Nie wiem* (1977). Roboczy tytuł filmu – *Życ czy spać* – określał wprost problem wyboru, przed jakim musieli stawać w peerelowskiej rzeczywistości ludzie pragnący żyć uczciwie. „Życ”, czyli być aktywnym w możliwie wielu wymiarach życia społecznego i zawodowego, podejmować wyzwania, odważnie stawiać czoła przeciwnościom, jakie stają na drodze, bez względu na konsekwencje

¹⁰³ Tamże, s. 52–53.

grożące odważnym i uczciwym. „Spać” oznaczałoby wycofanie się do jakiejś bardziej bezpiecznej niszy, obronę własnej suwerenności za cenę odmowy uczestniczenia w społecznej grze, strategię przeczekania. Bohater filmu opowiada przed kamerą o swoim życiu, konsekwencjach wyboru pierwszego wariantu. *Nie wiem* to historia korupcji i ogromnych defraudacji dokonywanych w przedsiębiorstwie skórzanym na Dolnym Śląsku w latach sześćdziesiątych. Film pokazuje epokę „małej stabilizacji” jako okres rozkwitu przestępczych układów mafijnych, tworzenia „cudownych melin” przez urzędników partyjnych, funkcjonariuszy milicji i państwowych przedsiębiorców. Tylko taki „rozwój” gwarantuje system totalitarny.

Podobnie jak Gralak, bohater *Życiorysu*, były dyrektor Przedsiębiorstwa Skórzanego „Renifer”, jest człowiekiem starającym się żyć aktywnie i uczciwie, idąc pod prąd przeciwnościom, jakie mnoży wadliwy system. Podobnie jak Gralaka, spotyka go klęska. Film jest poruszającą spowiedzią świadka i ofiary, która pozostaje w beznadziejnym położeniu w chwili, gdy film powstaje. Nic też nie zapowiada odmiany losu bohatera. W *Nie wiem* niepewność i oczekiwanie mają szczególnie dramatyczny charakter: bohater niepewny swego losu wyczekuje od lat jego odmiany. Kieślowskiemu zależy, aby opowiedziana w filmie historia nie została odczytana jako ewenement, ale jako fakt o szerszym znaczeniu. Dlatego opatruje film stosownym napisem, który pojawia się na początku i na końcu filmu:

Pewien człowiek opowiedział o swoim życiu. Niezależnie od subiektywizmu i fragmentaryczności relacji ten człowiek i jego stan istnieją obiektywnie. Trzeba liczyć się z tymi faktami, bo wielokrotnie są zjawiskiem społecznym.

Wstrząsający w swej wymowie, demaskatorski film Kieślowskiego przez lata nie był pokazywany i do dziś pozostaje najmniej znanym z jego dokumentów¹⁰⁴.

Filmem zajmującym eksponowane miejsce w dorobku Kieślowskiego i w polskim dokumencie lat siedemdziesiątych jest *Pierwsza miłość*. Kieślowski postanowił wcielić w życie ideę „dramaturgii rzeczywistości”, którą przedstawił w swej pracy dyplomowej, napisanej pod koniec studiów w Szkole Filmowej¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Reżyser nie zgadzał się na pokazanie filmu w telewizji, przychylając się do prośby bohatera dokumentu, który obawiał się, że prawda ujawniona w filmie może stanowić zachętę do wzięcia na nim odwetu przez zdemaskowanych w filmie przestępców. „Po roku 1980 telewizja natychmiast się rzuciła na takie różne rzeczy i koniecznie chcieli to pokazać, ale nigdy się nie zgodziłem. Tak więc historia ta nie została nigdy, nigdzie pokazana. Wiedziałem, że bohater bardzo przeżył to, że ten film w ogóle został nakręcony i choć podpisał umowę, to sam potem zrozumiał, że to, co mówi, jest groźne. W 1980 roku mafia, która go niszczyła, wcale nie zniknęła. Robiło się tylko pozornie różne ruchy, które sugerowały, że jest większa wolność, niż była naprawdę. Naprawdę nic się nie zmieniło”. Krzysztof Kieślowski, *O sobie...*, s. 65.

¹⁰⁵ Krzysztof Kieślowski, „Film dokumentalny a rzeczywistość”, promotor Jerzy Bossak, PWSTiF w Łodzi, 1968, maszynopis. Por. Wojciech Kałużyński, *Krzysztofa Kieślowskiego „opowiadanie rzeczywistością”*, w: *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*, red. Tadeusz Lubelski, Kraków 1997.



Kadr z filmu *Pierwsza miłość* (1974)
Krzysztofa Kieślowskiego

Według zamysłu reżysera, podstawą dramaturgii filmu dokumentalnego winna stać się odnaleziona w rzeczywistości społecznej konkretna sytuacja, mająca swą własną dramaturgię. Ową sytuacją dramaturgiczną odnalezioną w rzeczywistości była, w wypadku *Pierwszej*

miłości, ciąża niepełnoletniej i niezamężnej dziewczyny. Kieślowski wraz ze swoją ekipą podążył w ślad za bohaterką i jej narzeczoną, by stać się świadkiem jej życia: od momentu, gdy dowiaduje się, że jest w ciąży, poprzez wędrówki po urzędach, urządzenie małego mieszkanka, ślub, aż po narodziny dziecka. W efekcie reżyser uzyskał reporterski zapis prawdziwych warunków, w jakich zawiązuje się i rozwija polska rodzina w PRL lat siedemdziesiątych. Młodzi ludzie z trudem przedzierają się przez gąszcz biurokratycznych i ekonomicznych ograniczeń. Nie mają dużych perspektyw na nowe mieszkanie. Tymczasem gnieźdzą się w małym jednopokojowym lokum, w którym nachodzi ich milicjant sprawdzający, czy są tam zameldowani. Gdy rodzi się dziecko, dzielą życie między naukę, pracę i opiekę nad córeczką. Film Kieślowskiego był istotnym krokiem naprzód w kierunku, jaki – portretem młodego junaka z OHP w *Roku Franka W.* – wyznaczył jego mistrz i nauczyciel ze Szkoły Filmowej Kazimierz Karabasz. *Pierwsza miłość* odkrywała nowe obszary dokumentalnej penetracji, pokazywała, że z kamerą i mikrofonem można wejść w rejony prywatnej egzystencji „zwykłych” ludzi. W tym samym mniej więcej czasie w USA święcił triumfy dokumentalny serial *An American Family* (1973), wyprodukowany przez Craiga Gilberta dla telewizji WNET w Nowym Jorku, pokazujący w 12 odcinkach życie wybranej amerykańskiej rodziny z klasy średniej. W ślad za Amerykanami poszło BBC, realizując *The Family* (1974), serial w reżyserii Franca Roddama, oparty na materiale zebrany z obserwacji brytyjskiej rodziny Wilkinsów. Z polskich filmów dokumentalnych tamtej dekady, poruszających temat rodziny, warto odnotować *Rodzinę* (1971) Danuty Halladin, *Gospodarstwo* (1979) Tadeusza Pałki, *Michała* (1979) Grażyny Kędzielawskiej, *Białe tango* (1977) i *Rozkład pożycia* (1979) Pawła Kędzierskiego, a także *Akademik* (1977) Krystyny Gryczelowskiej, pokazujący problemy młodych studenckich małżeństw z małymi dziećmi.

W roku 1979 w warszawskiej WFD Krzysztof Kieślowski zrealizował jeden ze swych najlepszych filmów – *Siedem kobiet w różnym wieku* (Złoty Lajkonik na festiwalu krakowskim w roku 1979), dokumentalny poemat o życiu balet-

Kadr z filmu *Rodzina* (1971)
Danuty Halladin



nicy, oddany w siedmiu scenach, których bohaterkami są tancerki na różnym etapie kariery – przyglądamy się im od najmłodszej, kilkuletniej, uczącej się pierwszych tanecznych kroków, do najstarszej, kilkudziesięcioletniej, która uczy małe dziewczynki podstaw sztuki.

W kolejnych scenach – oznaczających także inne dni tygodnia – kamera koncentruje się na innej postaci. Pierwszego dnia, w czwartek, oglądamy kilkuletnią dziewczynkę podczas lekcji baletu. W piątek – starszą dziewczynkę podczas intensywnego treningu. W sobotę – nastolatkę tańczącą na próbie dużego zespołu. W niedzielę podziwiamy w pełni ukształtowaną artystkę, gwiazdę w szczytowej formie. W poniedziałek oglądamy wciąż młodą tancerkę, która jednak ćwiczy z wyraźnym wysiłkiem, ciężko dysząc. We wtorek starzejąca się artystka bez zainteresowania słucha rozdziału ról, nie czeka jej już nic więcej poza zastąpieniem innej tancerki w roli ducha lodowego. W środę żwawa starsza pani uczy kilkuletnie baletnice poprawnej postawy. Można rozpocząć oglądanie filmu od początku. Z perspektywy lat „dokument obserwacyjny” jawi się jako bardzo osobista w tonie wypowiedź reżysera na temat sztuki i losu artysty.

Podglądając mózół tworzenia, demaskując iluzję sceniczną, ukazując sztuczność sztuki, autor tworzy spektakl z samego obrazu wysiłku artysty, z jego pracy i męki. Film ten wydaje się niezamierzonym komentarzem do drogi twórczej samego Kieślowskiego, tam właśnie, gdzie podkreśla fizyczną walkę z własnym zmęczeniem, podejmowaną po to, by w czasie premiery osiągnąć lekkość formy. Chodzi o zatarcie granicy między życiem a sztuką. Zobaczenie życia jako wielkiej, wciąż ponawianej próby, prowadzącej gdzieś dalej. Sztuka w ujęciu Kieślowskiego wydaje się znakiem jakiegoś oczekiwania. Wykracza poza samą siebie¹⁰⁶.



Kadr z filmu *Siedem kobiet w różnym wieku* (1978) Krzysztofa Kieślowskiego

¹⁰⁶ Tadeusz Sobolewski, *Za duży blask. O kinie współczesnym*, Kraków 2004, s. 87.

ŻYCIORYSY NA MIARĘ EPOKI REALNEGO SOCJALIZMU

Murarz, *Życiorys* i *Nie wiem* to filmowe portrety, w których za pośrednictwem biografii konkretnych ludzi Kieślowski starał się uchwycić istotny rys losu człowieka z PRL. Podobnie jak Kieślowski w *Murarzu* temat rozrachunków ze stalinizmem i socrealizmem podejmował Wojciech Wiszniewski w *Opowieści o człowieku, który wykonał 552% normy* i *Wandzie Gościńskińskiej*. *Włókniarce* (będzie o tym mowa w dalszej części rozdziału), Władysław Wasilewski w *Pamięci* (1978, o innej włókniarce, przodownicze pracy, Wandzie Leśniewskiej)¹⁰⁷, a wcześniej – Bohdan Kosiński w *Budowałem miasto* (1972), nagrodzonym Grand Prix, Złotym Lajkonikiem na OFFK w Krakowie w roku 1973. W tym ostatnim autor portretuje ojca i syna, mieszkańców Nowej Huty, na tle archiwalnych materiałów z lat pięćdziesiątych i rodzinnych fotografii dorastającego chłopca. Ojciec, Szczepan Brzeziński, z dumą opowiada o czasach, gdy pracował przy budowie kombinatu metalurgicznego. Żyje mu się dobrze w mieście-symbolu PRL, inaczej niż synowi, który wolałby mieszkać na krakowskiej starówce. Dla reżysera filmu, który po latach uznał go za najważniejszy w swoim dorobku, był zapowiedzią nadchodzących zmian, przeczcuciem ery Solidarności. Kosiński stwierdził, że dokument ten „z jednej strony pokazywał pokolenie, które po wojnie odbudowywało kraj, tworzyło przemysł, przyjęło iluzję zwaną budownictwem socjalistycznym za wartość autentyczną i zgodną z potrzebami kraju – a z drugiej nowe pokolenie, które zakwestionowało tamten dorobek”¹⁰⁸.

Dla Kosińskiego sytuacja egzystencjalna jednostki może zostać odniesiona do położenia całego społeczeństwa. W *Temacie sportowym* (1979)¹⁰⁹ ukazuje nam młodego sportowca, boksera, który przed swoim debiutem

¹⁰⁷ „Fragment starej kroniki staje się pretekstem do poszukiwania włókniarce-rekordzistki, po której zaginął ślad. W filmie *Pamięć* zastosowano dokładnie ten sam chwyt co w *Człowieku z marmuru*, tyle że w odniesieniu do prawdziwej osoby. Okazuje się, że włókniarce, która w roku 1948 pracowała na siedmiu, a może nawet piętnastu automatach, jako osoba – nie pozostaje w niczyjej pamięci. «Zbawia ją» jedno wspomnienie – koleżanki, której załatwiła mieszkanie. Komentarz Kazimierza Karabasza kończy bezskuteczne poszukiwania włókniarce słowami: «Skoro istnieje ktoś, kto mówi: Leśniewska uratowała mi życie – może to wystarczyć». Tadeusz Sobolewski, *Wycieczka do WFO, „Film”* 1979, nr 12.

¹⁰⁸ Nowa Huta i Kraków. Z Bohdanem Kosińskim rozmawiał Remigiusz Grzela, oprac. Bożena Janicka, w: *Chełmska 21...*, s. 153.

¹⁰⁹ Tematyce sportowej poświęcił Kosiński kilka innych filmów: *Zawodnicy* (1964), *Trener* (1966), *Bieg* (1969), *Wynik* (1971), *Jeden przeciwko dziesięciu* (1976) czy *Bieg to zdrowie* (1977).

na ringu dowiadyuje się, że w wyniku losowania stanie do walki z mistrzem Europy. Reżyser notuje niepokój, wahania i rozterki sportowca, który mimo niekorzystnej sytuacji nie wycofuje się z walki. Kosiński kończy film, gdy bokser wchodzi na ring. „Walkę trzeba podjąć, nawet jeśli nie ma szans na wygraną”¹¹⁰ – przypomniał autor po latach ukryte przesłanie filmu nakręconego pod koniec dekady, gdy w kraju rozwijała w podziemiu swą działalność opozycja demokratyczna i coraz bliżej było do Sierpnia '80.

Z kolei Grzegorz Skurski w *Tam i z powrotem* (1978) pokazał w formie opowieści o jednym dniu z życia szczególną sytuację egzystencjalną robotnika z fabryki FSO na Żeraniu, który poświęca kilka godzin dziennie na drogę do pracy i powrót do domu. Wyrusza nocą i wraca po zmroku. Całe jego życie to – jak sam mówi – „praca i pociąg, praca i pociąg”. Nie ma w nim chwili wytchnienia, czasu na odpoczynek, chwilę refleksji. Bohater Skurskiego przypomina postać ze szkolnej etiudy Andrzeja Barańskiego *Dzień pracy* (1971), człowieka, którego dni i tygodnie wypełnione są szczelnie pracą na kilku etatach. Z rodziną może się spotkać tylko na chwilę w niedzielę.

Kino Karabasza

Kazimierz Karabasz, którego kreatywny dokument *Sierpień* wywołał tak żywą dyskusję wśród młodych dokumentalistów na początku dekady¹¹¹, doskonalił sztukę portretowania zwyczajnych ludzi, odsłaniając ukrytą intensywność barw ich codziennej egzystencji, biegnącej najczęściej z dala od politycznych dylematów epoki. W roku 1973 Karabasz nakręcił kolejny ze swych socjologicznych dokumentów – *Krystynę M.* (podtytuł filmu: *Szkice do portretu*) – o młodej robotnicy z „Ursusa”. „Jest mi bliska postać młodej robotnicy z «Ursusa» z powodu jej determinacji i uporu, z jakim zaczynała swoje dorosłe życie, i szczerości, z jaką o tym w filmie mówiła”¹¹² – pisał reżyser po latach. Powstał film o subtelnej i suwerennej dziewczynie, rozpoczynającej dorosłe życie z dala od rodzinnej wsi, w dużym mieście, gdzie własne poglądy, prze-

¹¹⁰ Wypowiedź reżysera w filmie *Dlatego zrobiłem film* (2001, reż. Antoni Krauze).

¹¹¹ „Film *Sierpień* był jednym z pierwszych naszych nowych dokumentów kreatywnych. Burza przez niego wywołana ilustruje dobrze trudności oceny dzieł tego gatunku. Przedmiotem krytycznej weryfikacji staje się bowiem tutaj zarówno trafność i wierność zapisu, jak i w stopniu bliskim filmom fabularnym koncepcja autorska ilustrowana przez te dokumenty. Co więcej, jest to taki rodzaj dzieł obyczajowych, od których właśnie winniśmy oczekiwać typowości. Polemiki wokół *Sierpnia* nie zniechęcają pewnych twórców do dokumentu kreatywnego. Dziś najzdolniejsi spośród młodych zapowiadają dalszy rozwój tego gatunku. Czy i tu Karabasz okazał się prekursorem? Czekamy na festiwalu”. Zażywny, *Jeszcze o Zanussim. Czekamy na festiwalu*, „Magazyn Kulturalny” 1972, nr 1.

¹¹² Kazimierz Karabasz, *Odczytać czas*, Łódź 2009, s. 62.



Kazimierz Karabasz na planie
telewizyjnego dokumentu
Przenikanie (1978)

konania i pragnienia przychodzi
konfrontować z nie zawsze łatwą
rzeczywistością¹¹³.

Ukończone w roku 1978 peł-
nometrażowe *Przenikanie* to po-
niekąd zwieńczenie artystycznych

poszukiwań, które miały reżysera doprowadzić do stworzenia dzieła wykorzystującego w pełni doświadczenie zdobyte przy realizacji poprzednich filmów dokumentalnych o pojedynczym bohaterze. Nakręcony dla telewizji na taśmie 16 mm film opowiada o dwóch studentkach pierwszego roku SGGW w Warszawie. Obie pochodzą z prowincji i zaczynają życie w wielkim mieście, z dala od rodzinnego domu. Reżyser przyglądał im się przez rok, dokumentując kamerą ich życie w nowych warunkach, na progu dorosłego życia. Doświadczenia z pracy nad tym filmem zostały przez Kazimierza Karabasza opisane w książce *Cierpliwe oko*.

W trakcie prac nad montażem *Przenikania* reżyser zaproponował jednej z bohaterek filmu, Marii Kolano, aby udając się na wakacje do swej rodzinnej wsi, zabrała aparat fotograficzny i dokumentowała spędzony czas na przekazanych z wytwórni kliszach. Z wywołanych zdjęć i wygłaszanego spontanicznie przy ich oglądaniu komentarza dziewczyny Karabasz ułożył wyjątkowy dokument – *Lato w Żabnie* (1977), w którym (niczym w amatorskim *home video* z epoki, która dopiero miała nadejść) szczególnie wyeksponowany zostaje punkt widzenia głównej bohaterki – wszak to na jej zdjęcia patrzymy i jej słów słuchamy. Ten wyjątkowy portret lubelskiej wsi (daleki od jej propagandowych przedstawień z tego okresu) stanowi niejako uzupełnienie wcześniejszego dzieła – *Punktu widzenia* (1974), również w dużej mierze opartego na fotografiach, dokumentu o nastoletnich fotoamatorach z Włodawy, utalentowanych pasjonatach odkrywających i poznających otaczający ich świat za pomocą aparatów fotograficznych.

Także w latach siedemdziesiątych nie zabrakło filmów bliskich stylistycznie i tematycznie „szkole Karabasza”. Tadeusz Pałka i Wojciech Maciejewski w *Ze wsi* (1973) – filmie dyplomowym nakręconym pod opieką autora *Roku Franka W.* – opisali, jak żyją młodzi przybysze z prowincji, budowlańcy z hotelu robotniczego. Maria Kwiatkowska zatytułowała zrealizowany przez siebie

¹¹³ Przy pisaniu tego rozdziału korzystano z fragmentów książki: Mikołaj Jazdon, *Kino dokumentalne Kazimierza Karabasza*, Poznań 2009.

portret wiejskiej nauczycielki w sposób znany z filmów Karabasza: *Czy znacie Walerię M.?* (1977). Podobnie uczynił Ryszard Waśko w swej relacji „z jednego tygodnia życia rencisty, dawnego brygadzysty”¹¹⁴, zatytułowanej *Z dziennika Henryka T.* (1978).

Prowincja sportretowana

Karabasz ukazywał w tych filmach prowincję jako enklawę, lepszy świat, w którym swoją egzystencję można przeżyć głębiej, intensywniej niż w rozpułdzonej świecie dużych miast. Podobnie zdawał się myśleć Bogdan Dziworski, opiewając piękno wiosek i miasteczek w swoich pierwszych filmach, wizualnie wysmakowanych balladach dokumentalnych: *Krzyż i Topór* (1972), *Tren dla miasta Szydłowa* (1974) czy *Podróże Georga Philippa Telemanna z Żar do Pszczyny* (1974)¹¹⁵. Mozaikę życia w małych miastach i miasteczkach odkrywał w *Miejscu urodzenia*, serii telewizyjnych reportaży z końca lat siedemdziesiątych, Tadeusz Litowczenko¹¹⁶ i współpracujący z nim Maciej Jeczeń. Tęsknota za lepszym, spokojniejszym życiem pociągała ludzi z miasta. W *Gospodarstwie*¹¹⁷ (1979, Brązowy Lajkonik i Syrenka Warszawska na OFFK w Krakowie) Tadeusz Pałka śledził losy Pawła i Magdy Nowickich, młodego małżeństwa, które zdecydowało się porzucić pracę w Warszawie, kupić gospodarstwo na wsi i osiąść na nim, zaczynając niejako życie od nowa. Do bohaterów filmu i ich domu w Budach Ciepelińskich w województwie ciechanowskim Pałka wracał jeszcze dwukrotnie w filmach *Gospodarstwo II* (1980) oraz *Magda i Paweł* (1982). Wcześniej podobny temat młodego małżeństwa decydującego się przenieść z miasta na wieś podjęła Irena Kamińska w *Motywie* (1975). Z kolei Bohdan Kosiński w lirycznej opowieści *Jak wiele dróg* (1979), której tytuł nawiązuje do pierwszych słów piosenki Boba Dylana *Blowin' in the wind* („How many

¹¹⁴ Mariusz Nowak, *Katalog Filmów Oświatowych „Człowiek – świat – polityka”*, Warszawa 1981, s. 45.

¹¹⁵ Więcej na temat filmów Bogdana Dziworskiego w dalszej części rozdziału.

¹¹⁶ Alicja Iskierko, *Tadeusza Litowczenki zapiski z codzienności*, „Ekran” 1979, nr 46; *Znajomi w całej Polsce* (z Tadeuszem Litowczenką i Maciejem Jeczeniem rozmawia Alicja Iskierko), „Ekran” 1979, nr 18.

¹¹⁷ „Czy nie zaczynamy traktować Pawła i Magdy jak bohaterów fikcyjnych, a nie jak osoby, które siedzą sobie teraz w Budach Ciepelińskich, odcięte od świata przez roztopy? Historia fikcyjna ma tę zaletę, że można zrobić z bohaterami, co się podoba, przypisywać im motywy postępowania, których w rzeczywistości nigdy nie jesteśmy do końca pewni. Chciałoby się wiedzieć o nich więcej, znać więcej, nawet intymnych, szczegółów. *Gospodarstwo* zaczyna się jak dokumentalna kronika, ale potem następuje jakby zmiana gatunku. Gdy zostają sami na gospodarstwie, wchodzi żywioł psychologiczny. Film nabiera rozlewności. Los tych dwojga zaczyna nas ciekawić, jakby byli bohaterami powieści. Pałka dochodzi do tej granicy i zatrzymuje się na progu innej formy. Gdy film się kończy, chciałoby się zapytać: no a teraz powiedzcie – dlaczego? I co dalej?” Tadeusz Sobolewski, *Dwoje na bryczce*, „Film” 1979, nr 15.

roads must a man walk down...”), przedstawił zbiorowy portret wagabundów, wolnych ptaków żyjących w Bieszczadach we wspólnocie, która jest prawdziwą solą w oku lokalnych władz, z uporem niszczących leśne chatki uciekinierów ze świata socjalistycznej cywilizacji. Przed nim inny film na ten temat – *Bieszczadzkie sylwetki* – nakręcił Zbigniew Raplewski. Obraz ludzi miasta wnikałych w życie prowincji ukazała Ewa Kruk w filmie *Limanowa 74* (1974). Malownicze miasteczko w Beskidzie Wyspowym ukazane zostało w chwili, gdy trwające od lat sześćdziesiątych prace modernizacyjne zdążyły nieodwracalnie zeszpecić jego centrum. Szare, betonowe bryły nowych budynków i postawiona na rynku rzeźba stały się symbolem zachodzących zmian. Autorka wydobywa w filmie ironiczny dysonans między nowym wyglądem tej części miasteczka a bardziej wiejskim charakterem lokalnej społeczności, dla której wciąż czymś naturalnym jest przepędzanie krów przez centrum Limanowej. Poruszony w tym filmie problem urbanizacji małych miasteczek podjął w tym samym czasie Władysław Wasilewski w *Miasteczkach na warsztacie* (1974). Dynamiczną przemianę małej lubelskiej wsi Łączna w zagłębie węgla kamiennego i górnicze miasto zaobserwował i przedstawił Andrzej Piekutowski w ciekawym dokumentalnym tryptyku: *Prolog* (1975, Złoty Smok na MFFK w Krakowie w roku 1976)¹¹⁸, *Lucjana Stysia wzięmięwstąpienie* (1976) oraz *Los wybrał Łączną* (1977). Podobną tematycznie (choć całkiem odmienną w tonie, z dystansem i humorem) opowieść o mieście, „które w ciągu dziesięciu lat powstało w pustym polu”¹¹⁹, przedstawili Stanisław Manturzewski i Stanisław Niedbalski w filmie *Jastrzębie* (1974, Srebrny Lajkonik na OFFK w Krakowie w roku 1974).

W pomysły i niepozbawiony ironii sposób odmalował obraz prowincji Radosław Piwowarski w *Odcinku czternastym* (1973), portretując mieszkańców Lipiec Reymontowskich. Część z nich od czterdziestu lat występuje w spektaklu opartym na *Chłopach* Reymonta i wystawianym przez amatorski zespół Wesele Boryny. W jednej ze scen po kolei prezentowanych jest 10 z 11 kobiet, które w ciągu tego czasu zagrały w przedstawieniu Jagusię. Część mieszkańców wystąpiła także w telewizyjnej adaptacji *Chłopów* (1972), nakręconej przez Jana Rybkowskiego w ich rodzinnej wsi. Tytuł dokumentu

¹¹⁸ „Piekutowski nakręcił suchy, rzeczowy reportaż o wsi podlubelskiej. W okolicy odkryto pokłady węgla, pojawiają się pierwsze inwestycje wielkoprzemysłowe. Mieszkańcy mówią, że oto obszar zapomniany przez Boga i ludzi natrafił na wielką szansę rozwoju gospodarczego. Ale w podtekstach niektórych wypowiedzi pojawia się ton wątpliwości: czy inwazja nowoczesności jest rzeczywiście tak korzystna? Czy nie przyniesie zagłady pewnym miejscowym formom gospodarki, czy szerzej – pewnej kulturze regionalnej? Film Piekutowskiego robi wrażenie właśnie dlatego, że jest prosty i rzeczowy; że unika wszelkich akcentów nostalgicznych”. Jan Olszewski, *To, co przemija*, „Film” 1976, nr 26, cyt. za: Kino ulotne. Międzynarodowe Festiwale Filmów Krótkich w Krakowie. Katalog na 30-lecie, red. Bogusław Zmudziński, Kraków 1993, s. 112.

¹¹⁹ Stanisław Manturzewski, *Żadnych Nepomucenów, żadnych striptizów*, w: *Chełmska 21...*, s. 184.

Piwowarskiego zawiera aluzję do tego trzynastoodcinkowego serialu, sugerując, że stanowi swego rodzaju uzupełnienie cyklu. Młody dokumentalista pokazuje, że mieszkańcom Reymontowskiej wsi więcej korzyści dało grywanie w teatrze i filmie niż zmiany, jakie przyniósł ustrój wprowadzony w Polsce po drugiej wojnie światowej. Symboliczny obraz fasadowości zmian zachodzących na prowincji daje scena, w której mieszkańcy dawnego domu Reymonta, stojącego obok stacji kolejowej w Skierniewicach, skarżą się, że poza umieszczeniem na fasadzie budynku pamiątkowej tablicy ku czci pisarza niewiele zrobiono dla poprawy ich warunków życia. Remont rozpoczęty w roku 1958 nie został dokończony, mieszkańcy żyją w tłoku, wodę czerpią ze studni, a dom oświetlają lampami naftowymi. „Wstyd wpuszczać wycieczki do środka” – wzdycha jeden z mieszkańców, spoglądając na mknące po pobliskim torze pociągi.

Jeszcze inny obraz prowincji przyniosła seria filmów o losach starych ludzi na wsi. Józef Cyrus w *Wole* (1977, Złoty Smok na MKFK w Krakowie w roku 1978) odmalował sylwetkę samotnego rolnika, w pocie czoła uprawiającego ziemię w gospodarstwie, którego wyposażenie zdaje się niczym nie różnić od tego sprzed stu lat. Bohater Cyrusa jako żywo przypomina chłopca z sochą zaprzęgniętą w dwa woły z obrazu Józefa Chełmońskiego *Orka* (1896). Wół jest jedynym towarzyszem samotności starego mężczyzny, który wciąż ludzi się, że na rolę powróci jego syn, od dawna osiadły w mieście. W finale filmu starzec spotyka się z kilkusobową ekipą urzędników, ogłaszających mu decyzję o przejęciu gospodarstwa, którego nie jest on w stanie – ich zdaniem – dalej efektywnie prowadzić. Otrzyma w zamian rentę i zatrzyma skrawek gruntu. Scena ta zdaje się być ironicznym odwróceniem propagandowych ilustracji z serii „sprawiedliwości dziejowej”, kręconych na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, gdy władza głośno trąbiła o nacjonalizacji ziemi i chętnie fotografowała uroczyste akty nadawania ziemi małorolnym chłopom. Temat odebrania chłopu gruntu za rentę został w przejmujący sposób pokazany w *Ziemi* (1977, Złoty Lajkonik na OFFK w Krakowie w roku 1978) Tamary Sołonieiewicz¹²⁰.

Z *Woła* w pamięci pozostaje jednak przede wszystkim postać starego człowieka, „ofiary” awansu społecznego swoich dzieci, które za cenę własnej emancypacji wyzbyły się empatii. Problem w przejmujący sposób ukazany w quasi-dokumentalnych filmach animowanych *Syn* (1970) Ryszarda Czekają i *Solo na ugorze* (1981) Jerzego Kaliny został podjęty w kilku filmach dokumen-

¹²⁰ „A jeśli doda się do tego i to, co zostało zarejestrowane w obrazie, że otrzymywanie renty jest dla chłopca gestem otrzymywania pieniędzy «za nic», czyli bez pracy, ale za oddanie ziemi, czyli za zdradę wobec ojcowizny – to nic dziwnego, że ta świadomość tragedii staje się widoczna i dramaturgicznie uzasadniona”. Maria Malatyńska, *Odjeżdżanie na miękkich resorach*, „Życie Literackie” 1978, 11 czerwca, cyt. za: Teresa Oziemska, Elżbieta Drecka-Wojtyczka, *Oświatówka. 55 lat przygód z filmem krótkim*, Łódź 2000, s. 193.



Kadr z filmu *Piękna, mroźna, polska zima* (1978) Ireny Kamieńskiej

talnych tej dekady. *List Katarzyny Korniak* (1970) jest opowieścią o starej kobiecie, która w swej samotnej egzystencji wyznacza-nej rytmem codziennych spraw żywi się pragnieniem kontaktu z niewidzianą od dawna córką¹²¹.

Zaprawiony gorzką ironią tytuł filmu Ireny Kamieńskiej *Piękna, mroźna, polska zima* (1978, Grand Prix na Festiwalu Filmów Społeczno-Politycznych w Łodzi w roku 1979) wymownie podkreśla dramat starych ludzi, opuszczonych przez dzieci. Tytuł tego filmu zaprawiony został gorzką ironią. Kamieńska pokazuje rodzinne, pokolenio-we relacje zamienione w lodową pustynię. Starzy ludzie, na których smutno zamysłone twarze spoglądamy, zostali odstawieni przez swoje dzieci do domów starców lub wegetują w samotności w nędznych, zapuszczonych izbach. Obraz porzuconych matek i ojców z białostockich wiosek autorka kreśli na tle najbardziej rodzinnych świąt, świąt Bożego Narodzenia. Istotę patologii, którą przedstawia film, w przejmujący sposób oddaje taka oto scena: stara, mała ciemna wiejska chałupa, lekko przechylona ze starości, a obok niej ogromny pudełkowy dom z pustaków, niczym nowotwór na zdrowym ciele. Kamera przekracza próg chałupiny. „Córka rozebrała piec i podłogę, bo potrzebowała materiałów do nowego domu” – opowiadają starzy rodzi-ce. Kolęda *Wśród nocnej ciszy*, śpiewana przez staruszków zebranych przy wigilijnym stole, unosi się ponad wiejskimi domami i polami przysypanymi śniegiem... Lodowaty krajobraz atrofii ludzkich uczuć w przejmujący do szpiku kości sposób pokazał już na początku dekady Krzysztof Gradowski w *Zaniku serca* (1970), opowiadającym historię ostatnich lat życia starej ko-

¹²¹ „Katarzyna Korniak żyje intensywnie, w granicach swej kruchej egzystencji, wyznacza-nej wiekiem, pogarszającym się z dnia na dzień zdrowiem, wrażliwością, zaniżonymi potrzebami własnymi. Jej życie to codzienna, mozolna krzątania po opustoszałym domu i obejściu, wykony-wanie drobnych, zwyczajnych czynności związanych z podtrzymywaniem swej egzystencji, ale czynności często wyczerpujących nad miarę. Istnieje jeszcze jednak drugi nurt życia Katarzyny Korniak, nieporównanie dla niej ważniejszy, bogatszy w przeżycia emocjonalne. Ogniskuje się on wokół osoby nieobecnej córki, przebywającej gdzieś «w świecie». Ona to stanowi podmiot i cel ostateczny tamtego «zwyczajnego» życia Katarzyny, wszystkich zabiegów starej matki; niestety, znajduje się daleko. Katarzyna Korniak pisze więc list do córki, przelewając na papier wszystkie swe uczucia, myśli, wzruszenia, rzadkie okruszki radości, drobne czy większe kłopoty”. Włodzimierz Mierzwa, *List Katarzyny Korniak*, „Kamera” 1971, nr 5.

biety, zamkniętej i porzuconej przez najbliższych w małej komórcie¹²². Filmy te nie były reportażami interwencyjnymi, lecz raczej wnikliwą diagnozą określonej choroby społecznej, której nosicielami byli „nowi ludzie”, osobnicy bez zasad i skrupułów, postacie pokroju Lutka Danielaka z fabularnego *Wodzireja* Feliksa Falka czy innych podobnych bohaterów z fabularnego kina moralnego niepokoju.

Obraz polskiej wsi i małomiasteczkowej prowincji lat siedemdziesiątych oscylował między afirmatywnym ujęciem – z filmów Danuty Halladin: *Młodzi z Brzozy* (1970), *Rodzina* (1971), *Wejść między ludzi* (1973), Marii Kwiatkowskiej: *Złote gody* (1973) i *Czy znacie Walerię M.?* (1977) czy Ireny Kamieńskiej: *Następny punkt programu* (1978) – a bardziej krytycznym, ujawniającym wewnętrzne konflikty targające lokalnymi społecznościami, jak w *Ziemi* (1971) Tomasza Zygałdy czy *Krzeczowce. Jesień* (1972) i *Takim pejzażu* (1975) Krystyny Gryczelowskiej. Gdzieś między tymi biegunami mieści się jeden z najszerzej omawianych filmów początku dekady – *Wznoszę pomnik* (1971) Jerzego Jaraczewskiego. Pisała o nim Alicja Iskierko:

Postawa bohatera filmu *Wznoszę pomnik*, Jana Stacha, chłopca ze wsi Znamierowice, który własnym sumptem i wysiłkiem wznosił most, wywołała ogólnonarodową dyskusję na temat zarówno piękna, jak i anachroniczności samotniczej postawy bohatera oraz wzajemnych relacji pomiędzy jednostką a zbiorowością¹²³.

Listy gończe

Powracając do kwestii dokumentalnych portretów odmalowanych kamerą dokumentalną, osobno należy wspomnieć o serii filmów, które Alicja Iskierko określiła mianem „listów gończych”, prezentujących sylwetki swoistych anty-bohaterów. Obok wspomnianego już oszusta podrywacza z filmu *Konsul i inni* w gronie tym znaleźli się „konformista na każde czasy”, jak można by określić tytułową postać *Króla* (1975) Marcela Łozińskiego, a także bezlitosny filatelista, gotowy latami poświęcać dostatek i wygody życia swych najbliższych za cenę upragnionych znaczków, czyli niebohaterski bohater *Kolekcjonera* (1975)

¹²² „Do ogólnego poruszenia społeczeństwa problematyką moralnej odpowiedzialności dzieci wobec starych rodziców dało asumpt autentyczne wydarzenie mające miejsce w mieście Łodzi. Stara, chora matka umierała z wycieńczenia i głodu na oczach dzieci i wnuków doskonale obojętnych na tragizm sytuacji. Krzysztof Gradowski zrealizował *Zanik serca*. Wcześniej rzecz opisał «Express Wieczorny». Telewizja emitowała film o dogodniej, wieczornej godzinie w programie I. Wypadek łódzki i inne przypomniane przy tej okazji znalazły się pod pręgierzem opinii publicznej. Jedną z części filmowej mozaiki zaczęła pulsować niepokoje. Dokument wszedł w orbitę społecznego cyrkulowania idei – miast jak inne pokrywać się kurzem na półkach archiwów”. Alicja Iskierko, *Znajomi z kina...*, s. 8.

¹²³ Tamże, s. 7–8.

Tadeusza Pałki, i przede wszystkim – zakładowy ochroniarz z głośnego dokumentu Krzysztofa Kieślowskiego *Z punktu widzenia nocnego portiera* (1977)¹²⁴.

Ten ostatni film powstał w dramatycznie zaostrażających się realiach politycznych Polski drugiej dekady lat siedemdziesiątych, gdy po kolejnym dramatycznym przełomie, jakim stały się protesty robotników w Radomiu i Ursusie w czerwcu 1976 roku, przybrały na sile prześladowania wobec uczestników tych strajków, działaczy KOR i tych, którzy w warunkach konspiracyjnych zaczęli podejmować działania na rzecz demokratyzacji życia w PRL. Ta historyczna data wyznacza także poniekąd drugi okres w dziejach polskiego dokumentu lat siedemdziesiątych, w którym najmocniej zaznaczyły swoją obecność utwory jeszcze mocniej i wyraźniej krytykujące polityczne i społeczne *status quo*.

Tytuł utworu Kieślowskiego nawiązywał do głośnego filmu Liliany Cavani *Nocny portier* (1974), opowiadającego o byłym esesmanie, który po wojnie zostaje portierem w jednym z wiedeńskich hoteli, gdzie nikt nie podejrzewa w nim dawnego oprawcy z obozu koncentracyjnego. Kieślowski stworzył wyrazisty portret, wyostrzając negatywne cechy swego bohatera¹²⁵. Poglądy wartownika charakteryzuje prostactwo, naiwność i ignorancja. Kieślowski wskazywał na kryjące się w nich niebezpieczeństwo, opowiadał się przeciwko postawie reprezentowanej przez tytułowego bohatera, a wręcz ją piętnował, czy może raczej wykpiwał, biorąc pod uwagę humorystyczny

¹²⁴ Formułę filmu tak określa Mirosława Salska-Kaca: „Z kolei ciekawa jest inna możliwość – współlistnienia znaczeń wiernie zarejestrowanych i wyraźnie naddanych przez autora, niekiedy wręcz narzucanych zarejestrowanemu materiałowi. Przykładem tego jest typ filmowego portretu «na opak», wbrew jego bohaterowi. Takie druzgocące portrety negatywne, jak *Z punktu widzenia nocnego portiera* Krzysztofa Kieślowskiego (1977) czy *Sukces* w reżyserii Marka Piwowskiego (1968), stworzone zostały w całości z autentycznych wypowiedzi i przedstawień bohatera. Szczeliną pozwalającą reżyserowi wprowadzić interpretację własną, odmienną od autoprezentacji bohatera, jest zazwyczaj, nie zauważany przez filmowanego człowieka, brak spójności pomiędzy tym, jak chciał się prezentować, a tym, jak może być odczytywany przez filmowych odbiorców. Wykorzystywana jest semantyczna wielowarstwowość jego wypowiedzi. Istotne jest także odwołanie się twórcy do sfery powszechnie akceptowanych wartości, obowiązujących w świecie realnym, na tle których sytuowane są wypowiedzi bohatera. Widz reaguje tylko na to, co bohater reprezentuje zewnątrznie i w mowie; nie ma zwyczaju przedstawiać w tego typu filmie np. subiektywnych, wewnętrznych przeżyć postaci, które tak wzbogacają narrację filmów fikcji. Działaniem twórcy jest zazwyczaj jedynie przesunięcie akcentów znaczeniowych. Wystarcza to, by wprowadzić często zupełnie nie przewidywane przez filmowaną postać znaczenia, pozwala wydobywać nieoczekiwane, ukryte treści”. Mirosława Salska-Kaca, *Wypowiedź słowna w filmie dokumentalnym*, w: *Z problemów poetyki filmu. Zbiór studiów*, red. M. Salska-Kaca, Łódź 1993, s. 122.

¹²⁵ „Ja raz w życiu postąpiłem inaczej. Wierzyłem głęboko – w to, że zrobiłem film o człowieku, który taki jest – wiedząc, że robię mu krzywdę ewidentną. I tu jest właśnie połamanie nasze. Wierzyłem w to, że idea i myśl, którą mam do przekazania, jest ważniejsza od jego krzywdy. Oczywiście to jest straszne, takie myślenie... Ale przecież, często robimy te rzeczy nie tak jaskrawo, nie tak na patelni – ale one jednak gdzieś tam naprawdę są...” Krzysztof Kieślowski w: Kazimierz Karabasz, *Bez fikcji...*, s. 100.

Kadr z filmu
Z punktu widzenia nocnego portiera
(1977) Krzysztofa Kieślowskiego



efekt karykaturalnego konterfektu, jaki oglądamy na ekranie. Portier chlubi się swą pasją kontrolowania, bogobojnym stosunkiem do władzy i regulaminu, chwali się opowieściami o polowaniu na wędkarzy bez licencji na półów czy „łapankami” na wagarowiczów wychodzących z kina, którym grozi umieszczenie w poprawczaku. Ta pasja do dokuczania innym trafnie charakteryzuje bohatera na tle jego czasów, gdy powszechne były najścia, rewizje i pobicia ludzi opozycji, dokonywane z inspiracji i przy udziale funkcjonariuszy służb specjalnych¹²⁶.

O wiele delikatniej zarysowaną karykaturę karierowicza, który pod koniec dekady głosi, że droga do sukcesu w PRL jest w gruncie rzeczy prosta („Gdy się jest wytrwałym, uczciwym i bezkonfliktowym, należy się spodziewać, że coś z tego wyjdzie, jeżeli oczywiście doda się do tego długie godziny rzetelnej pracy”), przedstawił Juliusz Machulski w nakręconym w WFO filmie *Zrób to sam* (1978). Porady życiowe naukowca z PZPR, wytyczające drogę do dostatniego życia, wydają się proste i łatwe do zastosowania niczym instrukcje Adama Słodowego z popularnego programu telewizyjnego dla majsterkowiczów, noszącego ten sam tytuł co dokument Machulskiego (cykl był emitowany w latach 1959–1983). Ironiczny wymiar tej postaci (w scenie nauki angielskiego wypowiada kwestię pyszałkowatego Malvolia z *Wieczoru Trzech Króli* Szekspira na temat wielkości, która staje się udziałem nielicznych), przypominającej tytułowego bohatera *Króla Łozińskiego* – tyle że w wersji *soft* – Machulski wydobył, zestawiając w finale jego porady „jak żyć”, wygłaszane zza kadru, z obrazem człowieka delektującego się dobrami materialnymi na miarę marzeń Polaków tamtej dekady (dacza nad rzeką, mały fiat, kamera 16 mm, pistolet pneumatyczny do strzelania do tarczy) i fragmentem IX *Symfonii d-moll*, op. 125 (cz. II) Ludwiga van Beethovena (aluzja do *Mechanicznej pomarańczy*, 1971, Stanleya Kubricka).

¹²⁶ „Nekanie polegało głównie na krótkotrwałych zatrzymaniach, rewizjach, konfiskatach, wyrzucaniu z pracy, odmowie wydania paszportów, karaniu grzywnami. Nierzadkie były jednak i pobicia (przez «nieznanych sprawców»), uszkodzanie samochodów, najścia bojówek na mieszkania, w których odbywały się zebrania, wykłady czy odczyty”. Andrzej Paczkowski, *Pół wieku dziejów Polski 1939–1989*, Warszawa 1998, s. 431–432.

Listy pochwalne

Niejako na przeciwnym biegunie w stosunku do „listów gończych” znajdują się filmy pokazujące rzeczywistość od jaśniejszej strony, odkrywające jej pozytywne i uniwersalne wymiary, a przy tym stroniące od politycznych czy socjologicznych diagnoz. Takie są dokumenty Mariusza Waltera, jednego z czołowych – obok Macieja Szumowskiego¹²⁷, Krystiana Przysieckiego i Józefa Błachowicza¹²⁸ – twórców telewizyjnego reportażu: jego *Gra o wszystko* (1970), będąca emocjonującą opowieścią o pamiętnym meczu eliminacyjnym do Pucharu Zdobywców Pucharów, który został rozegrany na Stadionie Śląskim między Górnikiem Zabrze a AS Roma 15 kwietnia 1970 roku; *Autobus z napisem „koniec”*¹²⁹ (1971, Grand Prix, Złoty Smok na IX MFFK w Krakowie w roku 1972), śledzący losy ostatniego kolarza w peletonie Wyścigu Pokoju; czy *Pierwszy, szósty* (1971) – o zmaganiach dwóch pianistów biorących udział

¹²⁷ Maciej Szumowski, w okresie swej współpracy z telewizją związany z jej ośrodkiem krakowskim, zasłynął przede wszystkim jako pomysłodawca i reżyser realizowanego na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych cyklu *Polska zza siódmej między*. Jego bohaterami były postaci i sprawy, które wcześniej rzadko (również ze względów cenzuralnych) liczyć mogły na zainteresowanie ze strony mediów. „[Te] reportaże to na gorąco chwythane, rzetelne portrety ludzi i kraju – sugestywne, zapadające w pamięć. Pamiętamy przecież tylu bohaterów zza siódmej między: oto wiejski nauczyciel ze wsi Sułuszowa, oto Jan Rola z Pyzówki w Nowotarskiem, dalej Bławat – chłopski konstruktor i filozof, Smoleń – czyli kłopoty producenta najlepszych w świecie kijów hokejowych...” – pisał Andrzej Ochalski przy okazji reportażu nakreślonego w Garlicy Murowanej, gdzie mieszkańcy „ujeli się [...] za staruszką, której dożywocie u dzieci i zięcia dostarczyło więcej upokorzeń, niż to dopuszcza, liberalny tu bardzo, chłopski kodeks moralny” (Andrzej Ochalski, *Pasje wiejskie w rysunku Macieja Szumowskiego*, „Ekran” 1971, nr 10, s. 23). W jednym z telewizyjnych wywiadów, wykorzystanych przez Małgorzatę Szumowską w dokumencie *Mój tata Maciek* (2005), reżyser wspominał: „Ten cykl i gra z władzą musiały się kiedyś skończyć, bo władza uznała w końcu, że jednak więcej traci, niż zyskuje na moich reportażach. Po półtora roku zakazano mi [kontynuacji], powiedziano: dość, wystarczy *Polski zza siódmej między*” (warto nadmienić, że w filmie Szumowskiej znalazły się archiwalne fragmenty reportażu jej ojca).

¹²⁸ Wyreżyserowane wspólnie przez Józefa Błachowicza i Krystiana Przysieckiego, a poświęcone bieszczadzkim osadnikom *Uroczysko* (1973) nagrodzone zostaje na Ogólnopolskim Festiwalu Filmów Krótkometrażowych (Kraków 1973) Srebrnym Lajkonikiem. Oto fragmenty jednej z pofestiwalowych relacji: „[*Uroczysko* jest] reportażem o ciekawych ludziach, mieszkańcach zapadłego kąta w Bieszczadach. Ci ludzie mówią, i to w sposób pasjonujący, o swojej pracy, przygodach z niedźwiedziem i wilkami, o swoich zamierzeniach. Film nie wykracza poza relację i w tym wypadku pochwalić należy skromność realizatorów, którzy zawierzili bohaterom, nie próbując sztucznie dramatyzować materiału” (Andrzej Kołodyński, *Laureaci Trzynastego Ogólnopolskiego*, „Kultura Filmowa” 1973, nr 10, s. 56, 59).

¹²⁹ „Film Mariusza Waltera *Autobus z napisem koniec*, nagrodzony Grand Prix, opowiada historię Duńczyka, uczestnika Wyścigu Pokoju, który w ostatecznej kwalifikacji zajmuje ostatnie miejsce. Realizatorzy starają się ani na chwilę nie spuszczać bohatera z oka; śledzą go we wszystkich sytuacjach, jednocześnie starają się zarejestrować te incydenty na trasie wyścigu, które mogą mieć wpływ na jego losy. Ta relacja o «człowieku, który przegrywa» spotkała się z bardzo życzliwym przyjęciem krakowskiego jury”. Jan Olszewski, *Festiwal z napisem «Przeciętność»*, „Film” 1972, nr 26, cyt. za: *Kino ulotne. Międzynarodowe Festiwale...*, s. 81.

w konkursie chopinowskim (jednym z nich jest faworyt – Amerykanin, Garrick Ohlsson, a drugim – debiutant, Polak Janusz Olejniczak).

Po tematykę sportową sięgali nie tylko Mariusz Walter, Bohdan Kosiński czy Bogdan Dziworski, o którego oryginalnych dokumentach kreacyjnych będzie jeszcze mowa. Sergiusz Sprudin nakręcił w tym czasie filmy o tematyce żeglarskiej (*Wielkie regaty*, 1972 oraz *Szukając wiatru*, 1976). Jerzy Surdel, twórca cenionego *Odwrotu* (1968, nagrodzony m.in. Złotą Gencjaną na MFF Górskich w Trydencie w roku 1969), z powodzeniem kontynuował realizację filmów górskich (*Akcja*, 1972 oraz *Lhotse '74*, 1975). Łącząc sekwencje inscenizowane z dokumentalnymi, Krzysztof Rogulski odmalował portret trenera bokserskiej kadry narodowej, Feliksa Stamma, w telewizyjnym filmie *Papa Stamm* (1978). W podobnej konwencji Andrzej Kotkowski nakręcił filmowy portret Gerarda Cieślika, słynnego piłkarza śląskiego Ruchu Chorzów, czyli *Grę o wszystko* (1978). Obok filmów o wybitnych sportowcach, takich jak *Champion* (1970, o trójskoczku Józefie Schmidcie) Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego czy *Jeden z dwudziestu dwóch* (1976, o Grzegorzu Lacie) Tadeusza Junaka, powstawały filmy o różnych wymiarach sportu, sukcesie, jaki staje się udziałem najlepszych, i cenie, jaką przychodzi zawodnikom za niego zapłacić: *Koło Fortuny* (1972) Marcela Łozińskiego, *Negatyw* (1977) Andrzeja Brzozowskiego czy *Puls 220* (1980) Grzegorza Skurskiego.

Z kolei do sportowych dokumentów Andrzeja Jurgi należą m.in.: *Czterech plus jeden* (1970) – film poświęcony wioślarzowi Teodorowi „Tojo” Kocerce, wielokrotnemu medalistcie igrzysk olimpijskich, który w wieku 43 lat postanowił powrócić do treningów i rywalizacji na wodzie; *W dół i pod górę* (1972) – długa, samotna wędrówka biegacza narciarskiego kontra sunący widowisko-wo w dół na oczach widowni slalomista, obaj obserwowani przez kamerę w rękach Stanisława Niedbalskiego (nagroda na MFF Sportowych w Cortina d’Ampezzo, 1974 i wyróżnienie na MFF Sportowych w Oberhausen, 1975); *Interwał* (1973) – obraz wyczerpującego, odmierzanego rytmicznymi komen-dami, treningu wioślarskiej dwójki (II Nagroda Specjalna Jury w Turnieju Filmów Sportowych w Zakopanem, 1973). Gdy w styczniu 1974 roku sportowe dokumenty Andrzeja Jurgi pokazała polska telewizja, Mikołaj Wojciechowski (nie bez gorzkiej złośliwości w finale) pisał:

W dobie masowego rozkibicowania, bezrefleksyjnej – bo do prymitywnego pytania: kto najlepszy? prowadzonej – fascynacji gwiazdami fizycznej ciężyzny, krótkie filmiki Andrzeja Jurgi wydają się niemal publicznym nietaktem. Miast zadać w beczącą trąbkę sport-maniaka, Jurga sięga po precyzyjne narzędzia badawcze psychologa, ośmiela się windować sport na wyżyny zarezerwowane dla zjawisk autentycznej ludzkiej kultury. Nic dziwnego więc, że te dokumentalne perełki długo czekały na telewizyjną premierę, aby doczekać się jej wreszcie – w elitarnym drugim programie¹³⁰.

¹³⁰ Mikołaj Wojciechowski, *Sport, życie, kultura*, „Ekran” 1974, nr 8, s. 11.

Danuta Halladin stała się specjalistką od portretowania niezwykłych ludzi z tłumy, herosów dnia codziennego, takich jak przybrana matka gromadki sierot, która stworzyła pełen miłości rodzinny dom dziecka (*Rodzina*, 1971), czy nauczycielka pomagająca upośledzonym dzieciom w ich rozwoju (*Próg*, 1975 – bodaj jedyny dokument z tamtego czasu podejmujący tematykę tego rodzaju niepełnosprawności). Temat niepełnosprawności, zmagania się z nieuleczalną chorobą – rzadko podejmowany przez kino dokumentalne tamtej doby – odnajdziemy w filmie *Wiatr jest silniejszy* (1977) Tadeusza Pałki (o kobiecie cierpiącej na stwardnienie rozsiane) czy *Doktorancie* (1973) Edwarda Skórzewskiego, opowiadającym o Michale Kaziowie, niewidomym weteranie wojennym, który mimo kalectwa (w wyniku eksplozji miny stracił nie tylko wzrok, ale i ręce) skończył studia polonistyczne, obronił pracę doktorską na UAM w Poznaniu i stał się cenionym w kraju specjalistą od sztuki radiowej.

W warszawskiej WFD Andrzej Titkow nakręcił *Mały wielki świat* (1977), filmowy portret popularnego rysownika Andrzeja Mleczki, m.in. adaptując w formie miniscenek wybrane rysunki z jego dorobku. Obecny w niektórych scenach motyw ekipy filmowej i samego reżysera w świecie przedstawionym filmu staną się w przyszłości jednym ze znaków rozpoznawczych stylu tego autora. Ceniony operator filmowy Witold Stok stał się autorem filmu o Krzysztofie Baczyńskim – *Jeden z nas* (1979). Grzegorz Królikiewicz nakręcił film o aktorze i sztuce aktorskiej – *Łapa, czyli paradoks o aktorze* (1971), w którym wystąpił Stanisław Łapiński. Zaś Andrzej Wajda¹³¹ na planie *Panien z Wilka* (1980) zrealizował dokumentalny portret autora adaptowanego opowiadania i nadał mu tytuł: *Pogoda domu niechaj będzie z Tobą... Jarosław Iwaszkiewicz* (1979). Rok wcześniej powstał pełnometrażowy portret autora *Kościół w Skaryszewie*, nakręcony przez Jadwigę Zajiček (*Jarosław Iwaszkiewicz*, 1974). Ludzi polskiej kultury „dokumentowali” także m.in. Ludwik Perski (*Sentymentalny pan*, 1972 – o Mieczysławie Foggu), Krzysztof Riege (*Komedia*, 1974) czy duet telewizyjnych reportażyistów: Ryszard i Maja Wójcikowie (*Papusza*, 1974). Osobno należy wspomnieć o Stanisławie Janickim, scenarzyście, realizatorze, krytyku i historyku filmu, twórcy pamiętnego telewizyjnego programu „W starym kinie”, który w latach siedemdziesiątych zrealizował pierwszy dokumentalny serial o dziejach polskiego kina przedwojennego: *Jak cudne są wspomnienia* (1977, seria złożona z siedmiu godzinnych odcinków). Trzy lata wcześniej Janicki sportretował reżysera filmowego Kazimierza Kutza w *Śląskiej opowieści* (1974). Wschodzącą gwiazdę polskiego kina, Krystynę Jandę, przedstawił Grzegorz Skurski w *Aktorze* (1978, Grand Prix Międzynarodowego Forum Filmowego „Człowiek – Praca – Twórczość” w Lublinie w roku 1979),

¹³¹ Na planie filmów Andrzeja Wajdy powstały dwa dokumenty warte odnotowania: *Pan Dziad z lirą* (1972) Andrzeja Kotkowskiego i Sławomira Idziaka oraz wcześniejsze *Na planie* (1968) Jerzego Ziarnika. Oba filmy pokazują Andrzeja Wajdę przy pracy. W przypadku pierwszego dokumentu – na planie *Wesela* (1972), w przypadku drugiego – *Wszystko na sprzedaż* (1968).

a Mirosław Gronowski odmalował portret młodego artysty tuż po szkole aktorskiej i na samym progu zawodowej kariery – Marka Kondrata, w telewizyjnym dokumencie *Bardzo młodzi oboje* (1973). W portretowaniu niezwykłych sylwetek wyspecjalizowała się ceniona dokumentalistka z WFD Maria Kwiatkowska, autorka filmów: *Sceny z życia kapitana* (1971, portret Danuty Walas-Kobylińskiej, kapitana żeglugi wielkiej), *Profesor Krwawicz* (1974, o wybitnym lekarzu okuliście Tadeuszu Krwawiczu) oraz *Adam Karaś Film* (1980, o znanym krakowskim fotografie atelierowym). To zaledwie kilka tytułów z długiej listy biograficznych dokumentów, które stały się jednym z najbardziej popularnych gatunków kina faktów dekady lat siedemdziesiątych.

Listy z przeszłości

Od filmowej biografistyki już tylko krok do filmów o historii. *Jak mówić o wojnie do pokolenia, które jej nie przeżyło?* – tytuł rozdziału z książki Alicji Iskierko *Znajomi z kina. Szkice o polskim filmie krótkometrażowym* został zapożyczony przez autorkę z jednego z numerów „Ekranu”, na którego łamach na początku dekady toczyła się na ten temat dyskusja między twórcami i komentatorami twórczości filmowej. Odpowiedzią na to pytanie stały się filmy twórców „nowej zmiany”, a także realizatorów spoza tego kręgu. Młodzi twórcy znacznie mniej ufni byli wobec formuły dokumentu montażowego, będącego niejako ze swej natury „dokumentem zamkniętym” (by posłużyć się terminem Marcela Łozińskiego), szczególnie narażonym w peerelowskich realiach twórczości kontrolowanej na różnego rodzaju ingerencje redaktorów i cenzorów. Na dowód można przytoczyć los telewizyjnego dyptyku *Melchior Wańkowicz. Opowieść o bitwie o Monte Cassino* (1971) Jerzego Passendorfera, okaleczonego całym szeregiem cenzorskich cięć. Film odzyskał swój pierwotny kształt w roku 1992, gdy jego twórcy postanowili wypełnić ostatnią wolę pisarza i go zrekonstruować.

Z perspektywy czasu widać wyraźnie, że obawy dotyczące możliwości kręcenia rzetelnych i wiarygodnych dokumentów montażowych były jak najbardziej słuszne. Głośnie w swoim czasie

Kadr z filmu *Melchior Wańkowicz. Opowieść o bitwie o Monte Cassino* (1971)
Jerzego Passendorfera



pełnometrażowe filmowe syntezы historii drugiej wojny światowej z końca lat sześćdziesiątych i początku siedemdziesiątych rażą dziś przemilczeniami i zideologizowanym komentarzem. Obrazy takie, jak *63 dni* (1969, Srebrny Gołąb na MFF w Lipsku, Brązowy Lajkonik w Krakowie i Złoty Ekran – nagroda tygodnika „Ekran”) i *Berliński finał* (1973) Romana Wionczka, *Spojrzenie na wrzesień* (1970, Srebrny Gołąb w Lipsku) i *Front wyzwolenia* (1973) Macieja Sieńskiego czy *Tagebuch. Dziennik dr Hansa Franka* (1970) Danuty Kępczyńskiej, dziś są zaledwie świadectwem ówczesnej polityki historycznej¹³² i trudno je uznać za wiarygodne wykłady na temat dwudziestowiecznych dziejów Polaków. Większe szanse na realizację filmów montażowych, które nie były narażone na niebezpieczeństwa natury cenzorskiej, dawały tematy bardziej neutralne politycznie, jak to miało miejsce w przypadku *Maratonu* (1972) Tadeusza Makarczyńskiego, opowiadającego historię powstania olimpiad, czy filmy odbiegające od formuły wykładu z historii w stronę impresji czy eksperymentu, jak np. *Zapada czas* (1977) Witolda Stoka, gdzie fragmenty archiwalnych nagrań radiowych z głosami słynnych Polaków, pochowanych na Powązkach, zostały zmontowane z filmowymi ujęciami grobów i pomników ze słynnej warszawskiej nekropolii. W czasie projekcji czujemy się, jakbyśmy byli świadkami rozmów umarłych.

Znacznie lepiej od wielkich syntez z dziejów drugiej wojny światowej próbę czasu zniosły filmy opisujące wybrane epizody z historii najnowszej, wycinki, które mogły się obyć bez przywoływania szerszego kontekstu opisywanych zdarzeń, skoncentrowane na losach jednostek, grup i miejsc: *Obóz na Przemysłowej* (1970) oraz *Z marszu* (1976) Danuty Halladin, *Siegfried in Auschwitz* (1975) i *Za drutami* (1977) Włodzimierza Dusiewicza, *Za barykadą* (1977, jeden z nielicznych w tej dekadzie filmów o Powstaniu Warszawskim) Antoniego Staśkiewicza, *Godzina 11.15. Opowieść o Zamku Królewskim w Warszawie* (1971) Ludwika Perskiego, *Salut dla Garlanda* (1972, Brązowy Lajkonik w Krakowie i III nagroda na MFF Morskich w Cartagenie) Leonarda Ordy, *Dywizjon 300* (1972) Wojciecha Słowikowskiego, *Monte Cassino* (1974) Wincentego Ronisza czy *Enigma* (1976) Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego.

Osobny nurt tworzą tu filmy ze zdjęć, zapoczątkowane w poprzedniej dekadzie utworami tej miary, co *Album Fleischera* (1962) Janusza Majewskiego i *Powszedni dzień gestapowca Schmidta* (1963)¹³³ Jerzego Ziarnika. W roku 1971 powstają *Leśni* Zygmunta Adamskiego – dokumentalna ballada o partyzanckim oddziale AK, w całości ułożona z archiwalnych fotografii połączonych dźwiękowo muzyką Zygmunta Koniecznego. Kazimierz Karabasz w podobnej

¹³² Oficjalny, czyli zgodny z ideologicznymi zaleceniami PZPR, obraz dziejów najnowszych prezentowały filmy w rodzaju *Garść wspomnień* (1978, o Julianie Marchlewskim) Konstantego Gordona, *Paweł Finder* (1977) oraz *Przewrót majowy* (1977) Edmunda Zbigniewa Szaniawskiego, *Walter* (1971, o gen. Karolu Świerczewskim) Wacława Fedaka, *Pieśń rewolucyjna* (1974) Edwarda Pałczyńskiego czy *Proces brzeski* (1977) Wojciecha Słowikowskiego.

¹³³ Mikołaj Jazdon, *Fotografie w roli głównej. O polskim filmie ikonograficznym ze zdjęć*, „Kwartalnik Filmowy” nr 54–55, 2006.

konwencji filmu ze zdjęć zrealizował dwa filmy o zbrodniach Wehrmachtu podczas wojny obronnej we wrześniu 1939 roku – *Przypis* oraz *Zgodnie z rozkazem* (1970). Jerzy Ziarnik powrócił do fotofilmu, realizując poruszające świadectwo Holocaustu (tematyki prawie nieobecnej w filmach tej dekady) – *Patrzę na twoją fotografię* (1979, Grand Prix, Złoty Smok na MFFK w Krakowie), skomponowane ze zdjęć pochodzących z rodzinnych albumów ofiar obozu koncentracyjnego w Oświęcimiu¹³⁴. Stanisław Różewicz sięgnął po formułę filmu ikonograficznego, realizując *Postkarten* (1979), oparty na kontraście między idyllicznymi pocztówkami produkowanymi przez niemiecką maszynę propagandową w czasie pierwszej wojny światowej a naturalizmem dokumentalnych fotografii z albumu jednego z żołnierzy Wielkiej Wojny. Inny album, innego niemieckiego żołnierza, tyle że z czasów kampanii wrześniowej 1939, stał się tematem filmu *Album przywieziony z wojny* (1976), nakręconego przez doświadczonego i cenionego reportażystę Ryszarda Wójcika.

Strategią dokumentalną, na której filmowcy „nowej zmiany” oparli opowiadanie o historii, stała się metoda ukazywania przeszłości w bliskim związku z „tu i teraz”. Nad penetrację archiwów przedkładali eksplorację ludzkiej pamięci, poszukiwanie śladów przeszłości wplecionych w teraźniejszość. Grzegorz Królikiewicz w *Wierności* (1969) posłużył się szczególnego rodzaju psychodramą. Oto uczestnicy bitwy pod Wizną we wrześniu 1939 roku zostają przywiezieni przez reżysera na dawne pole walki. Pośród rumowiska dawnych bunkrów wracają pamięcią do dramatycznych wydarzeń. Nie tylko opowiadają przed kamerą, ale odgrywają siebie z czasu walk, biegną pochyleni, czołgają się, jakby znów świsnęły nad ich głowami kule. Królikiewicz za pomocą tej „wizji lokalnej” tworzy na ekranie poruszające widowisko, jakby przeszłość ożyła. Z drugiej zaś strony, gdy przyglądamy się starym ludziom próbującym zachowywać się jak młodzi żołnierze, którymi byli ćwierć wieku wcześniej, z całą intensywnością zostaje nam ukazany dystans dzielący nas od przeszłości. Silny emocjonalny przekaz tego utworu służy także przywróceniu pamięci zbiorowej historii bohaterskiej walki kapitana Władysława Raginisa i jego żołnierzy¹³⁵. W inny sposób przeszłość „ożywa” w kolejnym filmie dokumentalnym Królikiewicza dotyczącym wydarzeń historycznych, jakim jest *List mordercy* (1971). Katalizatorem wydarzeń wywoływanych przez reżysera przed

¹³⁴ „*Patrzę na twoją fotografię* to robota najprostsza z prostych, czysta w formie, bezbłędnie spuentowana. Ziarnik przez kilka minut pokazuje stare przedwojenne fotografie beztrojskich ludzi. Powoli, choć w różnym rytmie, przesuwają się na ekranie zdjęcia dziewczyn (*moja dziewczyna*), młodzieńców (*mój chłopak*), pamiątki ślubne (*nasz ślub*), potem dziecko, sceny rodzinne – wesołe i refleksyjne. Towarzyszy im rozrywkowa muzyka; świetnie dopasowana do epoki i nastroju. Ostatnie fotografie datowane są ręką ich właścicieli: rok 1939. Następuje finał, musi go przeżyć każdy odbiorca filmu – fotografie zostały skonfiskowane więźniom w obozie oświęcimskim, znajdują się tam do dziś”. Krzysztof Kreutzinger, *Wszystkiego po trochu*, „Film” 1979, nr 26, cyt. za: *Kino ulotne. Międzynarodowe Festiwale...*, s. 139.

¹³⁵ Najprawdopodobniej w tym samym mniej więcej czasie Franciszek Burdza nakręcił telewizyjny dokument o bohaterskich żołnierzach kapitana Raginisa, zatytułowany *Dzwony znad Wizny*.

kamerą jest list dawnego obywatela II RP, bojówkarza V kolumny i gestapowca, nadesłany do Polski w roku 1969. Tekst ów jest porażającym wyznaniem winy, opisem bestialskich zbrodni dokonanych wobec Polaków przez autora listu i jego towarzyszy z nazistowskiego aparatu represji. Królikiewicz angażuje do głośnego czytania fragmentów tego wstrząsającego listu dawne ofiary hitlerowców i ich bliskich. Kamera i mikrofon rejestrują emocje malujące się na twarzach i rozbrzmiewające w głosie czytających. Padają pytania o intencje, jakie kierowały autorem listu. Czy jego skrusza jest szczerą? Czy przebaczenie tego, co zrobił, jest możliwe? Film nie tyle służy rekonstruowaniu przeszłości, ile bada jej obecność w świadomości tych, dla których wydarzenia z minionej wojny stanowią najbardziej bolesną część ich biografii.

Na podobne wyprawy w przeszłość wyruszają i inni dokumentaliści. W *Pustych krzesłach* (1972) Radosław Piwowarski i Paweł Kędzierski towarzyszą grupie przyjaciół po latach odwiedzających wioskę, w której znaleźli bezpieczne schronienie pod koniec wojny. Tu żyli, utrzymując się z wystawiania bożonarodzeniowej szopki w okolicznych kościołach. Ponownie zasiadają przy tym samym stole co przed laty, spotykają dawnych znajomych, wracają w rozmowach do przeszłości, która w tym miejscu staje się nagle zaskakująco bliska, wręcz namacalna.

Scena zbiorowa ze świętym (1974) Mariusza Waltera pokazuje Andrzeja Wajdę na planie filmu fabularnego o męczeńskiej śmierci o. Maksymiliana Kolbe. Trwają zdjęcia do sceny, w której podczas apelu franciszekanin wystąpił z szeregu, prosząc, by mógł zastąpić innego więźnia w drodze do bunkra śmierci. Tak naprawdę Wajda nigdy takiego filmu nie realizował. Całość została zainscenizowana na terenie obozu koncentracyjnego w Auschwitz-Birkenau na potrzeby filmu dokumentalnego. Na plan został zaproszony w charakterze konsultanta Franciszek Gajowniczek, ów więzień, którego ocalił św. Maksymilian Kolbe. Walter filmuje usiłowania reżysera i aktorów starających się odtworzyć przeszłość, ustalić, jak naprawdę było, uzyskać od Gajowniczka wskazówki i jakieś potwierdzenie, że ich próby idą w dobrym kierunku. Na podobnym pomysłe oparta została *Próba* (1977) Władysława Wasilewskiego, w której pokazuje on starego człowieka zaproszonego na plan *Czerwonych cierni* (1976) Juliana Dziedziny, aby jako świadek ulicznych demonstracji w Łodzi w roku 1905 mógł wystąpić w roli konsultanta podczas realizacji scen nawiązujących do tamtych historycznych wydarzeń.

Stary człowiek jest niezadowolony z tego, co mu próbują wyreżyserować, wie, że było inaczej, pamięta dokładnie – ale właściwie nie bardzo to się komu przydaje, a nawet nie bardzo jest komu opowiedzieć – reżysera zaprzątają już problemy inscenizacyjne, niechętnie rozstaje się ze szczegółami raz ustalonych ujęć. I stary człowiek roztopia się w tłumie innych patrzących na filmową robotę, jeszcze coś mruczy niezadowolony, ale i głos jego przestaje docierać. Los świadka, los świadectwa...¹³⁶

¹³⁶ Józefa Hennelowa, *Kamera widzi różnie*, „Tygodnik Powszechny” 1978, nr 24.

Krzysztof Wojciechowski w *Wyszedł w jasny, pogodny dzień* (1971) sfilmował coroczne spotkanie mieszkańców wioski, wciąż oczekujących powrotu z wojny jednego spośród nich. Przy biesiadnym stole wspominają go, opowiadają o przedziwnych znakach i snach odczytywanych jako zapowiedź powrotu tego, który zaginął na wojnie. Już tylko w snach i wspomnieniach widzą świat niewidomi kombatanci, bohaterowie poruszającego dokumentu Krzysztofa Kiesłowskiego i Andrzeja Titkova *Byłem żołnierzem* (1970). Twórcy pokazują straszliwą cenę, jaką przyszło zapłacić oślepionym na polu bitwy żołnierzom za ich „wojenną przygodę”. Muzyka Jana Sebastiana Bacha i plansze z tytułami kolejnych rozdziałów (*Pytam lekarzy, która jest godzina, Nieraz takie się śnią sny, Trzeba było wtedy walczyć, Wojna winna kto więcej*) porządkują wypowiedzi pięciu ociemniałych weteranów z tego antywojennego filmu.

Na tle tych filmów dokument Blanki Danilewicz *Urodzona* (1975, Złoty Lajkonik na festiwalu krakowskim w roku 1976) jawi się jako dzieło osobne. Wielka historia pozostaje w tym filmie ukryta, ustępując miejsca prywatnej historii głównej bohaterki – kobiety wychowanej w domu dziecka, która po latach, sama będąc matką, poszukuje swojej rodzicielki za pośrednictwem telewizyjnego programu „Świadkowie”. Jedynym śladem po rodzinie jest kartka zostawiona przy niemowlęciu w roku 1947, zawierająca prośbę o zaopiekowanie się dzieckiem. Bohaterka filmu, Brygida Władysława Łabęcka, wyrusza w asyście ekipy telewizyjnej na poszukiwanie swojej matki. Jesteśmy świadkami emocjonalnych przeżyć kobiety, która krok po kroku tropi ślady swojej rodziny aż do chwili poruszającego spotkania z odnalezioną matką. Tu kamera Blanki Danilewicz zatrzymuje się. Rozmowa między obiema kobietami, być może najważniejsza w ich życiu, odbywa się już poza kadrem.

Zjawisko osobne w rodzimym dokumencie dekady tworzy seria filmów Andrzeja Brzozowskiego z wojny w Wietnamie. Rzadki to w tamtym czasie przykład dokumentów kręconych poza Polską i wyrastających ponad reporterskie zapisy z podróży. Brzozowski dołączył do liczного grona światowych dokumentalistów ze Wschodu i Zachodu, dokumentujących zmagania wojenne w Wietnamie. Udało mu się przy tym zrealizować filmy w dużej mierze pozbawione propagandowego przekazu, będące autorskimi próbami opisanie dramatu wojennego. W filmach tych Brzozowski wypróbowywał całą paletę formalnych strategii opowiadania – od poetyckiej impresji o zagładzie wioski w środku dżungli (*Ogień*, 1971, Złoty Dukat i Nagroda Misji Katolickiej na MFF w Mannheim), poprzez reportaż z zaplecza frontu (*Laos. Ziemia czerwona*, 1971), aż po na poły autobiograficzny dziennik filmowy *Nam Dinh* (1973, nagroda na MFF w Lipsku). Pozostałe filmy Brzozowskiego z Wietnamu to: *Trzy piosenki zasłyszane w Laosie* (1971), *Ballada o zamkniętym morzu* (1971), *Góry, rzeki, ludzie* (1972), *10 dni pierwszych* (1973, Grand Prix „Złoty Smok” na MFFK w Krakowie), *Powtórka z historii* (1974), *Dziennik okrętowy* (1974, Srebrna Fregata na Festiwalu Filmów Morskich w Szczecinie), *Tydzień przed rocznicą* (1977) oraz *Martwa natura* (1977).

Marcel Łoziński – świat „widziany z dołu”

Mówimy od lat o stylu Karabasza, Łomnickiego, Gryczelowskiej... A gdyby tak popatrzyć uważniej wokół, to czyż nie warto by na przykład podjąć próby zdefiniowania czegoś tak intrygującego, jak sposób widzenia świata utrwalonego w filmach Marcela Łozińskiego?¹³⁷

Autorką tych słów, Alicją Iskierko, kierowała dobra intuicja, warta podkreślenia tym bardziej, że uwieczniona w piśmie już w roku 1975, kiedy dorobek filmowy Marcela Łozińskiego był jeszcze stosunkowo niewielki. Młody reżyser (rocznik 1940, miejsce urodzenia: Paryż, absolwent Wydziału Łączności Politechniki Warszawskiej oraz Wydziału Reżyserii Łódzkiej PWSF) należał do pokolenia, które o potrzebie metamorfozy polskiego dokumentu nie tylko głośno mówiło¹³⁸, ale też postulowane zmiany wcielało w ekranowe życie. Miało się ono wypełnić pulsującą rzeczywistością, nareszcie bliską powszechnym, codziennym doświadczeniom widza, co w praktyce kierowało kamerę w stronę spraw nierzadko (zwłaszcza z „urzędowego” punktu widzenia) drażliwych. Zarysował się w polskim dokumencie nurt o niespotykanej wcześniej ostrości indywidualnego spojrzenia, czego wartość – również długofalową – podkreślał Łoziński w swej broniowej na Wydziale Reżyserii pracy dyplomowej:

Dokumentalista musi mieć prawo (a właściwie obowiązek) własnego widzenia rzeczywistości i przedstawienia jej tak, jak jego zdaniem wygląda. Absurdalne jest żądanie, by każdy film dokumentalny był obiektywną syntezą rzeczywistości, aby każdy mówił: bywa wprawdzie czasami źle, ale równocześnie jest dobrze. Kinematografia, która umożliwi autorowi widzenie subiektywne – ma szansę jako całość stać się obrazem rzeczywistości, maksymalnie zbliżonym do prawdy, proporcjonalnie eksponując jej złe i dobre cechy. Takiego wyważenia proporcji nie można żądać od pojedynczego filmu¹³⁹.

Oczywiście, w ramach „własnego widzenia rzeczywistości” Łoziński-reżyser unikał kurczowego trzymania się jednej ścieżki. Nie chodzi przy tym o metamorfozy światopoglądu, lecz o formę jego artystycznych spełnień. Młody twórca bardzo szybko – bo już na czwartym roku studiów – zaczął poznawać cenę tak zarysowanego programu, idącego mocno na przekór hasłom

¹³⁷ Alicja Iskierko, *Suplement do teleskryby*, „Ekran” 1975, nr 7, s. 7.

¹³⁸ Do najsłynniejszej dyskusji na ten temat doszło w klubie Krzysztofory, w trakcie XI Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie (więcej na ten temat we wcześniejszej części rozdziału). Nie mniej jednak cenne – ograniczając się tu już tylko do postaci Marcela Łozińskiego – wydają się jego rozsiane po różnych tytułach prasowych wypowiedzi z całej dekady lat siedemdziesiątych, często krążące wokół bóleczek ówczesnej produkcji dokumentalnej w Polsce (dla przykładu: *Dokument: diagnoza i próba terapii*, „Ekran” 1975, nr 20, s. 15 i 21; *Rozmowa z dokumentalistami*, oprac. Wanda Wertenstein, „Kino” 1975, nr 5, s. 13).

¹³⁹ Marcel Łoziński, „Scenariusz a realizacja w filmie dokumentalnym”, praca dyplomowa, Łódź 1973, s. XIV, Biblioteka PWSFTviT w Łodzi.

Gierkowskiej „dekady sukcesu”: na półkę trafił wówczas zrealizowany przez niego wspólnie z Pawłem Kędzierskim (na zlecenie telewizji) film *Widziane z dołu* (1971). Ocena artystyczna: celująca. Cóż z tego, jeśli nie do przyjęcia dla decydentów okazał się daleki od propagandowego uładzenia obraz odwiedzonego przez twórców pegeeru. Później nie było łatwiej: większość kolejnych filmów Łozińskiego również trafia na półkę¹⁴⁰. Może to osobliwy, ale jednak przekonujący dowód, jak blisko rzeczywistości była od samego początku twórczość reżysera. Rzeczywistość „widziana z dołu”.

Metoda

W cytowanej już pracy dyplomowej Łoziński dokonuje w obrębie filmowego dokumentu interesującego rozróżnienia, za kryterium podziału uznając stosunek twórcy do rejestrowanej rzeczywistości. Modelowa typologia wyglądałaby tak:

1) film „otwarty” – twórca „zawierza” rzeczywistości, otwiera się na jej wszelkie, często bardzo zaskakujące przejawy (niejako na bieżąco nadające kształt powstającemu dokumentowi); podane przez Łozińskiego przykłady filmów „otwartych”: *Muzykanci* (1960) Kazimierza Karabasza oraz *Powódź* (1947) Jerzego Bossaka i Waława Kaźmierczaka;

2) film „zamknięty” – reżyser podchodzi do rzeczywistości z przedwstępnie sformułowaną tezą, dla której szuka egzemplifikacji; świat jest dla reżysera „podpórką materialną”, nie zaś źródłem zaskoczeń i obiektem cierpliwej obserwacji; przykładem „uczciwego” dzieła tego typu (a więc takiego, w którym stanowisko autora nie wymusiło przekłamania rzeczywistości) jest dla Łozińskiego *A propos Nicei* (1930) Jeana Vigo;

3) film „półotwarty” – dokumentalista ma przed kamerą świat jakoś „przetworzony, zagęszczony, traktowany później w czasie realizacji jako rzeczywistość istniejąca”¹⁴¹; innymi słowy – reżyser najpierw realia w jakimś stopniu aranżuje (lub, stosując metaforę często przywoływaną przez Łozińskiego w następnych latach, potrząsa akwariem), by następnie zrobić krok w tył i obserwować naturalny rozwój owej zaaranżowanej sytuacji. Oczywiście, zasadne zdaje się pytanie o zakres, w ramach którego ta metoda rzeczywistość pobudza/przyspiesza, lecz jeszcze jej sztucznie nie kreuje. Intuicja i wiedza:

¹⁴⁰ W latach 1970–1980 Łoziński podpisuje się jako reżyser pod szesnastoma tytułami. Odliczając od tego szkolną etiudę absolutoryjną oraz filmy zlecone, w polu widzenia pozostaje dwanaście dokumentów – aż osiem z nich natrafia na poważne obostrzenia cenzuralne. Co jednak ciekawe, to właśnie Marcel Łoziński stwierdził po latach: „Jeśli któryś z kolegów dokumentalistów powie, że byliśmy skrępowani cenzurą, będzie to gruba przesada. Zresztą te ograniczenia, które nas krępowały, obracały się często na korzyść filmów – musieliśmy używać trochę innego języka, były to przecież ataki nie wprost”. *Chełmska* 21..., s. 211.

¹⁴¹ Marcel Łoziński, „Scenariusz a realizacja w filmie...”, s. IV.

oto dwa czynniki – jak wnioskować można z różnych wypowiedzi Łozińskiego na ten temat – niezbędne reżyserowi decydującemu się na zagęszczenie rzeczywistości. Intuicja: bo „czuję, że coś takiego/w tym czasie/w tym środowisku może się *i tak* przydarzyć”. Wiedza: bo „coś podobnego już w takich warunkach widziałem i wiem, że mogłoby się to powtórzyć”.

Same przyczyny podjęcia takich działań mogą być różnorakie: niekiedy chodzi o czas (a raczej jego brak, kiedy filmowiec nie może pozwolić sobie na długotrwałą realizację), innym razem – o próbę podejrzenia sytuacji, do której w naturalnych warunkach dostęp z kamerą wydawał się po prostu niemożliwy. W tym miejscu wspomnieć trzeba o filmie *Happy end* (1973).

Przez większą część seansu wydaje się, że jest to filmowa relacja z burzliwych obrad kierownictwa i przedstawicieli załogi pewnej fabryki. Centralna postać sporu to inżynier Kocoń, obarczany przez niektórych winą za niedotrzymanie planu. Gdy ten próbuje się bronić (z jego ust padają przekonujące argumenty), z sali zaczynają płynąć oskarżenia natury prywatno-obyczajowej („wiemy przecież o tym, że [inż. Kocoń] żyje nie w separacji, bo to jest za mało powiedziane, ale że żyje niemoralnie” – mówi jeden z dyskutantów). Coraz bardziej napięta sytuacja zostaje nagle zatrzymana w stop-klatce, po czym jedna z obecnych na zebraniu kobiet informuje o zakończeniu inscenizacji i prosi, by każdy z jej uczestników opowiedział o odczuciach związanych z powierzoną mu rolą. Widz był zatem świadkiem psychodramy (zorganizowanej w Centralnym Ośrodku Doskonalenia Kadr Kierowniczych), mającej na ekranie krótki epilog, kiedy to rozluźniony już „inżynier Kocoń” (zagrał go reżyser Andrzej Chodakowski) przyznaje, że przez chwilę naprawdę poczuł się winny.

Taka nieoczekiwana puenta – przyznaje Łoziński – powiało grozą. Opowiadał o tym, żeby zbić argument o posługiwaniu się gotową wiedzą o systemie. Nie, to nie tak. Robiąc film, nie przewidywaliśmy takiego akurat przebiegu sytuacji. To ludzie samą nią pokierowali¹⁴².

„Zagęszczenie” polegało tu zatem na inicjalnym rozrysowaniu układu sił w wymyślonej od podstaw historii – ona sama, po wprawieniu w ruch, miała rozwijać się już samodzielnie (zgodnie z założeniami filmu „półotwartego”). Rejestracja całości trwała około czterech godzin (plus czas na krótkie dokrętki) – wystarczyło, by pokazać mechanizm „zakleszczania” niewygodnego człowieka. Co być może najciekawsze, odkrycie kart w niczym nie osłabia ponurej wymowy zaaranżowanego zebrania. Niczego nieświadomy odbiorca z dużym prawdopodobieństwem podlega temu samemu procesowi, o którym wspomina w finale odtwórca roli inżyniera. Wszystko było zbyt przekonu-

¹⁴² Trzeba odnaleźć ten jeden delikatny ton. Rozmowa Tadeusza Sobolewskiego z Marcelem Łozińskim, „Kino” 1992, nr 8, s. 4–9.

jące i dziwnie znajome¹⁴³, by nie poczuć, jak gorzko zabarwia się tytułowe „szczęśliwe zakończenie”.

Widz [...] wie, że pokazano mu prawdę – mówi reżyser – czuje, że przedstawiona sytuacja współbrzmi z jego doświadczeniami. Zakończenie wywołuje wrażenie, że został oszukany, a to znów budzi protest przeciwko zaprzeczeniu prawdzie. W ten sposób zanegowana rzeczywistość tym silniej działa na świadomość widza¹⁴⁴.

Happy end to ewidentny, ale nie jedyny, przykład dokumentalnej „półotwartości” w omawianym dorobku. Niech jej dalsze tropienie (połączone, rzecz jasna, z dostrzeganiem odstępstw od tej strategii, nie tak zresztą rzadkich), osadzone zostanie w szerszej refleksji nad kinem Marcela Łozińskiego lat siedemdziesiątych.

[...] za cechę kluczową dokumentalizmu tego pokolenia uznają polityczny kontekst tworzonych w tej dekadzie dzieł dokumentalnych. Rzutuje to zarówno na funkcję, jaką miały one spełniać, jak i na ich treść. Próby opisu prawdziwej rzeczywistości „świata nieprzedstawionego” lat 70. stawały się automatycznie kontestacją systemu politycznego, w którym prawda była wartością reglamentowaną. Wszystko w tych filmach było więc „polityczne”¹⁴⁵.

Z diagnozą Krzysztofa Kornackiego dyskutować nie sposób (tym bardziej że zrodziła ją analiza twórczości trwającej już wówczas niemal trzy dekady, co dawało badaczowi obfity materiał porównawczy). Jest ona jednocześnie pomocnym punktem wyjścia do próby refleksji, w jaki sposób rzeczywistość lat siedemdziesiątych odbiła się w powstałych wtedy filmach Marcela Łozińskiego. Sprawa to ciekawa, bo mowa o dokumentach całkowicie wolnych od doraźnej publicystyki, poza tym młody reżyser uciekał od jednostajności w aspekcie tematyczno-warsztatowym. Więc nawet jeśli przez wszystkie te dokumenty przebiegała polityka, to zawsze w innym kostiumie i innym kontekście. Łoziński szukał, eksperymentował, brał do ręki różne narzędzia przynależne filmowemu rzemiosłu i dostosowywał ich użycie do konkretnych projektów. Mając to w pamięci, na jego dorobek z lat siedemdziesiątych opłaca się spojrzeć przez pryzmat pojedynczego człowieka i zbiorowości. Oczywiście, mianownik w obu wypadkach jest ten sam: to „prawdziwa rzeczywistość «świata nieprzedstawionego»”. Kto jednak w nim żyje i jak go doświadcza – to już płaszczyzna wymagająca istotnych rozróżnień.

¹⁴³ „Przez chwilę powiało grozą 1968 roku, kiedy na podobnych zebraniach piętnowano «obcych»” – napisał o filmie Łozińskiego i Kędzińskiego Tadeusz Sobolewski (*Marcel Łoziński*, publikacja dołączona do wydanych przez Narodowy Instytut Audiowizualny dwóch płyt DVD z filmami dokumentalnymi reżysera, 2006).

¹⁴⁴ *Młodzi, kontrowersyjni*, „Film” 1973, nr 19, s. 19.

¹⁴⁵ Krzysztof Kornacki, *Polityka, psychologia i człowiek – twórczość Marcela Łozińskiego*, „Kwartalnik Filmowy” nr 23, 1998, s. 160.

Człowiek

Urszula Flis – samodzielnie gospodarująca rolniczka, u jej boku jedynie leciwa matka, w domu ponadprzeciętnie dużo książek i korespondencji wymienianej z ludźmi świata wysokiej kultury. Postać, która bezwzględnie wpisała się w propagandowe zapotrzebowanie swoich czasów – pozytywny bohater, symbol pracowitości i aspiracji wyższego rzędu, a wszystko to możliwe (lub jeszcze lepiej: „umożliwione”) w Polsce epoki Gierka. Marcel Łoziński, wiedząc o planującej przybycie do Urszuli Flis ekipie telewizyjnej, postanowił te odwiedziny zarejestrować na taśmie – z określoną jednak intencją: „w założeniu [film] miał być relacją z powstawania konkretnego reportażu dla TV i satyrą na prymitywną propagandę, na nieustanną potrzebę wyszukiwania i kreowania postaci «wzorcowych»”¹⁴⁶. I choć wspomniany reportaż nie powstaje, to Łoziński wpada na inny pomysł (wpisujący się w założenia dokumentu „pół-otwartego”): aranżuje przyjazd do Urszuli Flis wysłanników „Polityki” – Marty Wesołowskiej (dziennikarki) oraz Erazma Ciołka (fotoreportera). Postaci to nieprzypadkowe. Mężczyzna z aparatem na szyi, co jakiś czas inscenizujący przed obiektywem szczególnie fotogeniczną scenkę, zdaje się być echem pierwotnego planu reżysera. Dziennikarka zaś – wygadana, bardzo bezpośrednia, chwilami wręcz bezczelna – w pełni należy już do koncepcji, która zrodziła *Wizytę* (1974). Reżyser zastanawiał się, co wyjdzie z ustawienia naprzeciw siebie dwóch skrajnie odmiennych osobowości. Od początku było jasne, kto w tej psychomachii będzie atakował, a komu przyjdzie bronić swych życiowych wyborów (przede wszystkim decyzji o pozostaniu na roli). Wrażliwa Urszula Flis kontra pewna siebie dziennikarka, forsująca tezę, iż jej rozmówczyni z pewnością nie jest szczęśliwa. To jednak ona wyrasta na jedną z największych indywidualności pośród dokumentalnych bohaterów Łozińskiego. Ze „zbudowanym przez siebie światem”, z egzystencją, która dla otoczenia pozostaje najczęściej niezrozumiałą fanaberią, młoda kobieta nabiera rysów ci-

chego i pokornego herosa. *Wizytę* kończy scena przybycia kolejnej dziennikarki, tym razem radiowej. Dyskretny sygnał, że jeszcze nie raz przyjdzie się Urszuli Flis tłumaczyć ze swego miejsca na ziemi.



Urszula Flis, bohaterka *Wizyty* (1974)
Marcela Łozińskiego

¹⁴⁶ Marcel Łoziński, „Scenariusz a realizacja w filmie...”, s. XXVI.

Po 23 latach Marcel Łoziński wróci do swej bohaterki – powstanie wówczas dokument *Żeby nie bolało* (1998). Urszula Flis, nadal samotnie prowadząca gospodarstwo i z pasją opowiadająca o książkach, wypowie między innymi takie słowa: „Chciałam uciec przed życiem, ale przed życiem nie da się uciec, zawsze cię znajdzie”. Przy całej złożoności treści, potencjalnie kryjącej się za takim wyznaniem, trudno nie dostrzec, jak intrygująco brzmi ono w kontekście *Wizyty*, która zostawia widza z obrazem człowieka żyjącego w pewnym sensie na samodzielnie stworzonej wyspie. Czy jednak w roku 1974 chodziło Łozińskiemu o kuszenie widza obrazem rzeczywistości, w której nawet słowem nie wspomina się ani o polityce, ani o społecznych nastrojach? Wątpliwe przypuszczenie. Bardziej przekonuje domysł, że w oczach filmowca bezwzględna przewagę nad „zewnątrzem” świata zyskało wewnątrz konkretnego człowieka i to ono wysuwa się tu na pierwszy plan. Ostatecznie czyni to z *Wizyty* wyjątkowy dokument psychologiczny.

Inaczej funkcjonuje na ekranie postać Mariana Cudnego, bohatera filmu *Zderzenie czołowe* (1975). Jego historia niemal w całości rozegrała się, zanim Łoziński po raz pierwszy uruchomił kamerę. Oto bowiem sumiennie wykonujący swe obowiązki kolejarz, który za moment ma uroczystość świętować przejście na emeryturę, popełnia błąd i doprowadza do kolizji pociągów. Jedna zła decyzja przekreśla w zasadzie wszystko – znika nienaganna opinia wśród przełożonych i kolegów, znika plan pożegnalnej uroczystości. Z czym więc zostaje taki człowiek jak Marian Cudny, który stojąc w pobliżu torów, mówi do kamery: „Jestem już na emeryturze. Całe swoje życie starałem się pracować uczciwie i sumiennie”?

W *Zderzeniu czołowym* Marcel Łoziński zbliża się do stylistyki polskiego dokumentu kreacyjnego. W latach siedemdziesiątych najpełniej uosabiała się ona w twórczości Wojciecha Wiszniewskiego, którego bohaterowie-przodownicy (górnik, włókniarka, sztygar) najczęściej upozowani byli na zdjęte z cokołów pomniki. To zaś stwarzało przestrzeń do dyskusji o polskim człowieku pracy, nierzadko dramatycznych, uwarunkowanych historycznie, zmianach jego statusu czy o narosłej wokół tych wątków symbolice. Marian Cudny, choć nigdy nie trafił na wielkie plakaty, i tak ma biogram niejako modelowy: powojenna Polska Ludowa wyciąga dłoń do niewykształconego obywatela, daje mu zawód kolejarza, a po latach – doceniając zaangażowanie i chęć dorównania kolegom „wykształconym w szkołach” – dwukrotnie nagradza go państwowym odznaczeniem. Aż w końcu czytający życiorys bohatera naczelnik (sztywno siedzący za biurkiem) dociera do punktu zwrotnego, czyli wypadku – wtedy też padają słowa: „I tu z przykrością muszę stwierdzić, że [Cudny] w odczuciu swoich przełożonych niestety zawiódł”. Łoziński nie konstruuje filmowego śledztwa, nie zbiera pieczołowicie głosów (sam kolejarz wypowiada się jednokrotnie), by potem wystawić je pod osąd widza. *Zderzenie czołowe* to raczej autorska, mocno fragmentaryczna rekonstrukcja

pewnego życia, które bardzo długo było przewidywalne niczym rozkład jazdy (świetne sekwencje z pociągiem przemierzającym tę samą trasę w różnych porach roku), by nagle i nieodwołalnie ową przewidywalność utracić. Ostatni rozdział – przywracający światu niejaki porządek – postanawia więc dopisać sam reżyser, przy okazji po raz kolejny testując możliwości dokumentu „półotwartego”. Na warszawskim Dworcu Centralnym zorganizowane zostaje przez ekipę filmową huczne pożegnanie Mariana Cudnego: by choćby przed kamerą (inaczej niż wcześniej, zaopatrzoną w barwną taśmę) stało się to, czego zabrakło w prawdziwym życiu. „I dziwna rzecz – pisze Łoziński – wszyscy uczestnicy, mając pełną świadomość celu tej uroczystości, mieli jednocześnie poczucie, że wszystko odbyło się naprawdę”¹⁴⁷. Tę naturalność czuć na ekranie – mimo wiedzy o „uruchomieniu” końcowej sytuacji, mimo jaskrawego zorganizowania kilku innych scen filmu. To sukces Łozińskiego: bo po ostatnim ujęciu trudno właściwie stwierdzić, gdzie w *Zderzeniu czołowym* przebiega granica między autentyczną historią a zmyśleniem. A może wszystko ostatecznie staje się tą pierwszą?

Po raz trzeci konkretny człowiek stał się w latach siedemdziesiątych obiektem zainteresowania Marcela Łozińskiego, kiedy ten wracał z ekipą z planu *Wizyty*. Postój w przydrożnym zajeździe poskutkował poznaniem jego starszego już właściciela (z zawodu krawca), który zaczął opowiadać o swoim życiu, a właściwie o wygodnym odnajdowaniu się w nim, niezależnie od historycznego momentu. Tak powstał *Król* (1975), sześciominutowy dokument, zwięzły, lecz treściwy portret tytułowego bohatera, słuchającego zza lady własnych słów, nagranych wcześniej na taśmie dźwiękowej. Ani śladu speszzenia czy zażenowania, choć przez narrację przebija skrajny oportunizm – krawiec świetnie radził sobie i w czasie wojny, i po wojnie, dogadując się z każdym zwierzchnictwem¹⁴⁸. „We wszystkich środowiskach umiałem się znaleźć. No jakoś umiałem tak... żyć” – mówi właściciel zajazdu, chwilę wcześniej wspominając o kombatanckich pogadankach, na które jest zapraszany.

Inaczej niż w *Wizycie* i *Zderzeniu czołowym*, tym razem Łoziński poznaje widza z człowiekiem – pisząc wprost – niebudzącym sympatii. Jednocześnie, o ile Urszula Flis i Marian Cudny sami w sobie stanowili dla reżysera pretekst

¹⁴⁷ Tamże.

¹⁴⁸ Tak o filmie Łozińskiego mówiła zaraz po jego premierze Irena Kamieńska: „Jest to portret człowieka przeciętnego, małodusznego, który jest w drażniący sposób z siebie zadowolony. Łoziński go sportretował dość cienko, perfidnie, sam bohater chyba nie zdawał sobie sprawy z ironii, ale dostrzegą ją zapewne widzowie i wezmą udział w pożytecznym eksperymencie wychowawczym, polegającym na stopniowej demaskacji jego postawy. Nie z samych świętych świat się składa, cieszę się, że dokument to dostrzegł”. *Dokument: diagnoza i próba terapii* (wyowiedź Ireny Kamieńskiej, notowała Alicja Iskierko), „Ekran” 1975, nr 20, s. 14. Warto dodać, że ostatecznie *Król* (zapewne pod zarzutem lansowania niewłaściwych postaw) trafił na półki, choć gdy w roku 1978 udało się reżyserowi pokazać go na Ogólnopolskim Przeglądzie Filmów Dokumentalnych w Rzeszowie, to zdobył tam Grand Prix.

do postawienia ich przed kamerą, o tyle *Król* (którego imię i nazwisko pozostają nieznane) to intencjonalnie stworzone *exemplum*. Po latach dokumentalista przyznał:

Przed 1989 rokiem robiłem filmy, w których zdarzało mi się przedstawiać ludzi w świetle średnio korzystnym. Działo się tak dlatego, że za ich pośrednictwem chciałem pokazać pewne postawy, których nie akceptowałem. Ci, którzy byli przedstawiani w nieco ciemniejszych barwach, byli dla mnie reprezentantami raczej systemu, z którym chciałem się na moją małą skalę zmierzyć, niż samych siebie. Pokazywałem wówczas swoich bohaterów nie dla nich samych, interesowali mnie jako odbicie czegoś szerszego: zjawiska, sposobu myślenia, hierarchii wartości. Na przykład bohater filmu *Król* – sztandarowy konformista – interesował mnie nie jako konkretny NN, ale idealny konformista w ogóle, reprezentant pewnej określonej postawy¹⁴⁹.

To bardzo istotny trop, nie tylko w kontekście dokumentu o łatwo naginającym się krawcu – owo szukanie postaci i zdarzeń, za pomocą których dałoby się powiedzieć o ówczesnej rzeczywistości coś więcej (co w odbiorze wykracza dalece poza uniwersum pojedynczego dzieła). Pokolenie debiutujące na początku lat siedemdziesiątych, szybko bogate w wiedzę z zakresu obostrzeń cenzuralnych, nauczyło się posługiwać ekranową synekdochą w sposób mistrzowski. Stąd *Szkoła podstawowa* Tomasza Żygadły, stąd *Szpital* Krzysztofa Kieślowskiego, stąd większość filmów Marcela Łozińskiego, zwłaszcza tych, które są efektem wzięcia pod lupę mniejszych lub większych zbiorowości.

Zbiorowość

Nakręcony wspólnie z Pawłem Kędzierskim, wspomniany już, dokument *Widziane z dołu* wydaje się w kontekście kolejnych filmów Łozińskiego dziełem mocno jeszcze „surowym”. Kamera spokojnie obserwuje uczestników dwóch zebrań: w PGR Karwino i kombinacie w Tymieniu. Czasami obiektyw na mówiącego, innym razem na słuchaczy; żadnego inscenizowania czy „uruchamiania” sytuacji; podstawowym nośnikiem informacji pozostają wypowiedzane w dużych ilościach słowa. To w nich (i między nimi) skrywa się przygnębiający katalog absurdów i trosk, obecnych w codziennym życiu tych małych społeczności. Dyskutuje się więc o sprawie zwolnionej z kombinatu kobiety, o trudnych warunkach pracy czy zbyt niskich wynagrodzeniach. Spośród wątków typowych zapewne dla ogromnej większości tego typu gospodarstw w Polsce Ludowej wyróżnia się ten, który dotyczy byłego dyrektora PGR. Odbija się tu w pewnym sensie wykreowana na potrzeby psychodramy w *Happy endzie* postać inżyniera Koconia, stawiającego jakość pracy ponad

¹⁴⁹ *Żeby nie bolało*. Z Marcelem Łozińskim rozmawia Katarzyna Jabłońska, „Kwartalnik Filmowy” nr 29/30, 2000, s. 199–200.

przymus wykonania planu. W *Widzianym z dołu* znamienne słowa wypowiada żona eksdyrektora, przywołująca jedną z porad, otrzymanych na początku jego urzędowania: „Zysk pozorny jest lepszy niż faktyczna strata”. Kto jawnie się tej patologii przeciwstawia, nie zagraje miejsca na kierowniczym stanowisku. Kto zaś nie usuwał takich zdań z filmu, nie mógł liczyć na jego dystrybucję.

Podobny los spotkał telewizyjny dokument *Rano, południe, wieczór*. Jest rok 1972: „Podmontowałem materiały – wspomina reżyser – i pokazałem szefowi redakcji. Prywatnie – powiedział – sądzę, że to wspaniały film, ale jako producenta ten film mnie w ogóle nie obchodzi. Jest czarny. I zawiesił produkcję”¹⁵⁰. Szczęśliwie, taśmy udało się przechować w montaźowni, a cztery lata później wydano zgodę na ukończenie produkcji. Łoziński w roku 1976 pojechał z filmem na krakowski festiwal, gdzie „chcieli go nagrodzić, ale nie nagrodzili”¹⁵¹. Na Złotego Lajkonika „zasłużyło” wówczas *Zderzenie czołowe* – dlaczego jednak pominięto w werdykcie *Rano, południe, wieczór*? Może dlatego, że wspomniana „czern” ani trochę przez kilka kolejnych lat nie wyblakła.

Zainspirowany ogłoszoną w „Życiu Warszawy” ankietą: *Gdy kobieta pracuje*, reżyser postanowił przyjrzeć się życiu kilku polskich rodzin. Kolejne części filmu rozdzielają krótkie intermezzy, kiedy to nieruchoma kamera (zawsze z tej samej pozycji i przy wtórze menueta C-dur Mozarta, za to w różnych, odpowiadających tytułowi porach dnia) przypatruje się blokowi z wielkiej płyty. Nic w nim nadzwyczajnego, tak jak zwyczajne wydają się urywki z rejestrowanej codzienności. Rano wyprawia się dzieci do szkoły, a samemu stara się nie spóźnić do pracy, po południu prasuje się i podlicza wydatki, a wieczorem je się kolację i zapewne myśli o kolejnym poranku. Na pierwszy plan wybijają się w owych scenach kobiety – i to właśnie w tym aspekcie film nabiera najbardziej gorzkiego smaku. Czasami wiele mówiące zdanie pada jakby mimochodem, choćby w trakcie przyjęcia imieninowego, gdy opowiadająca o swych troskach żona słyszy od roześmianego męża: „ty masz męża, ty nie masz odpoczynku!”. Innym razem rodzi się podejrzenie, że ważna rozmowa została zainspirowana przez samego reżysera, ale i wtedy trudno wątpić w szczerość padających z ekranu wyznań, dotyczących przede wszystkim – braku. Mowa o tajemniczym składniku egzystencji, trudnym do wskazania palcem, a rodzącym się zapewne gdzieś na styku męczącej ruty-

¹⁵⁰ *Jak żyć?* [rozmowa Małgorzaty Niezabitowskiej z Marcelem Łozińskim], „Kultura” 1980, nr 42, s. 11.

¹⁵¹ Tamże. W telewizji – jak wspomina reżyser – pokazano *Rano, południe, wieczór* w roku 1978, wyraźnie sugerując się ostatnim członem tytułu, bo dopiero o godzinie 23. Łoziński miał już zresztą gorzkie doświadczenia w tym względzie. W roku 1972 nakręcił dla telewizji dokument *Koło Fortuny*, opowiadający o zakopiańskich przygotowaniach do powitania Wojciecha Fortuny, mistrza olimpijskiego z Sapporo. Reżyserowi polecono wyciąć jedną ze scen. Ten nie zgodził się, a mimo to – bez jego wiedzy – film w okrojonej wersji wyemitowano. Łoziński zaprotestował, otrzymał nawet oficjalne przeprosiny, zaś pełną wersję *Koła Fortuny* telewizja zaprezentowała w dzień powszedni (10 października 1972 roku), o godzinie 16.10.

ny, względnej stabilizacji i ciągle żywej nadziei na lepsze życie. „Mam dom, mam dziecko, mam pracę, mam ciebie i wszystko mam, jeżeli to rzeczywiście jest wszystko. Ale tak mi się wydaje, że to nie jest wszystko...” – mówi młoda żona, dyskretnie ocierając w pewnym momencie łzę. Ostatnie ujęcie to ponownie fragment osiedla, tym razem zatopionego już w ciemnościach. Znowu słysząc menueta. Z dystansu, w towarzystwie nobliwych dźwięków muzyki, rzeczywistość wydaje się harmonijna. Oglądana od środka, zdradza swą inną twarz: przygnębiającą i chorą na niespełnienie. A wszystko to za ścianami bloku z wielkiej płyty, jednego z najważniejszych symboli (nie tylko przecież architektonicznych) PRL. W kinie fabularnym wyzyskują tę przestrzeń w kolejnej dekadzie choćby Stanisław Bareja (*Alternatywy 4*) czy Krzysztof Kieślowski (*Dekalog*). Dla dokumentalisty Łozińskiego to subtelny skrót myślowy, rodzaj sugestii: takich osiedli (*ergo* takich w nich emocji) jest w Polsce znacznie więcej. Jak wielu zatem ludziom – można ciągnąć dalej – czegoś istotnego brakuje.

O stanie „zbiorowego ducha” potrafił Łoziński powiedzieć coś ciekawego nawet w tych dokumentach, w których na pierwszy rzut oka zdawało się chodzić o sprawy zupełnie odmienne. Świetne tego przykłady stanowią *Film nr 1650* (1976) oraz *Dotknięcie* (1978). Ten pierwszy z początku prowokuje do śmiechu – jako zgrabna relacja z nierzadko groteskowych działań inwentaryzacyjnych w państwowym urzędzie. Bawią choćby słowne perełki w rodzaju: „jesteśmy jedną z czę... jedną częścią naszej gospodarki narodowej i dlatego prosimy, aby ta inwentaryzacja była przeprowadzona dogłębnie”. Zapadającym w pamięć bohaterem *Filmu nr 1650*¹⁵² nie są jednak dokonujące ciekawych odkryć urzędniczek („nóż znalazłam!”) – pierwszeństwo ma tu bezimienny tłum okupujący korytarze. Ludzie siedzą, stoją, spacerują, z niepokojem zerkają przez urzędowe okienko, za którym odbywa się spisywanie mebli. Petenci sprawiają wrażenie niewidzialnych, ale też pogodzonych ze swoim losem. Nikt się nie buntuje, choć chwilami pewnie miałby ochotę. Co jakiś czas słysząc zza kadru tykanie zegara – ucieka cenny czas tych ludzi, ale oni już zdążyli się do tego przyzwyczaić. Są zmęczeni.

Dotknięcie to świadectwo jednej z wielu sesji, jakie w latach siedemdziesiątych odbył w Polsce angielski bioenergoterapeuta Clive Harris¹⁵³. Na kilka sekund przykładł dłonie do tej części ciała, która była mu wskazywana przez

¹⁵² „Dokument o wydźwięku satyrycznym, pokazujący jeden z elementów pracy biurowej – dokonywaną dwa razy w roku inwentaryzację. Czynność ta, doprowadzona do absurdu, uniemożliwia interesantom załatwienie najprostszej sprawy. Obserwujemy, jak błahe czynności biurowe urastają do rozmiaru zadań o znaczeniu wręcz państwowym”. Mariusz Nowak, *Katalog Filmów Oświatowych...*, s. 21.

¹⁵³ Wzmianka o „uzdrowicielu Harrisie” pojawia się między innymi w serialu *Dom* (reż. Jan Łomnicki). W ostatnim odcinku (*Dziś każdy ma dwadzieścia lat*; seria 4, rok produkcji: 2000), którego akcja rozgrywa się pod koniec lat siedemdziesiątych, chce się do niego dostać bohaterka chora na nowotwór.



Dotknięcie (1978) Marcela Łozińskiego

każdą kolejną osobę w kolejce. Myśl, że to film z uzdrowicielem w roli głównej, narzuca się samoistnie. To w końcu on jedyny wybija się ponad przeciętność – na lotnisku jest rozluźniony, skupia na sobie uwagę, często się uśmiecha; gdy zaś rozpoczyna sesję, wpada

w rodzaj transu, ma przymknięte oczy, wyraźnie ubywa mu sił. Ale ponownie, jak w *Filmie nr 1650*, nie daje o sobie zapomnieć cichy bohater drugiego planu, czyli w tym wypadku – niekończąca się kolejka ludzi w ciężkich, jesienno-zimowych ubraniach. Łoziński wyłapuje strzępy przygaszonych wypowiedzi: „nie mam nic do stracenia, wiem się... jeżeli tu mi nie pomoże, to już... może będę jakoś inaczej żyła?”. Świetna jest początkowa sekwencja montażowa: pełne ruchu ujęcia z lotniska przeplatane obrazami nieruchomej, jakby zastygłej w kształcie okręgu kolejki. Za moment przyjedzie karetka z pacjentem, nikt nie chce być pominięty, każdy przygotował na karteczke kluczowe dla siebie słowo: głowa, serce, wątroba, oczy, plecy itd. Czego to znak? Wiary w moc uzdrowiciela? W mistyczne doznanie (w pewnym momencie słysząc kościelne dzwony¹⁵⁴)? Albo przekonania, że nawet jeśli Harris jest szarlatanem, to przynajmniej wtłacza w tę posępną rzeczywistość odrobinę nadziei? Krzysztof Kornacki podzielił się refleksją, iż *Dotknięcie* „może niepokoić brakiem wyraźnej intencji autorskiej”¹⁵⁵ – czy Łoziński jest tu współczujący, czy krytyczny? a jeśli to drugie, to wobec kogo – tłumu, władzy, Kościoła? Sama diagnoza Kornackiego jest na pewno słuszna – *Dotknięcie* nie prowokuje do wyrazistych interpretacji. Może jednak odbija się w tym właśnie reżyserska niepewność i niechęć do precyzowania znaczeń? „Za czym kolejka ta stoi?”¹⁵⁶ – prostych odpowiedzi brak.

Wreszcie dwa dokumenty, w których podpatrywana zbiorowość pomogła Łozińskiemu zajrzeć pod podszewkę rzeczywistości bez znieczulenia, za to ze wzrokiem wyczulonym na wszelkie fałsze, pozory i mechanizmy społecznej kontroli.

¹⁵⁴ Do pewnego momentu spotkania z Clivem Harrisem odbywały się w pomieszczeniach kościelnych.

¹⁵⁵ Krzysztof Kornacki, *Polityka, psychologia i człowiek...*, s. 166.

¹⁵⁶ Fragment *Psalmu stojących w kolejce* (muzykę do słów Ernesta Brylla napisał Wojciech Trzcński, a sam utwór – w wykonaniu Krystyny Prońko – stał się jednym z najsłynniejszych fragmentów musicalu *Koleśna noca*, premierowo wystawionego w grudniu 1980 roku, zdjętego zaś z afisza po wprowadzeniu stanu wojennego).

W *Egzaminie dojrzałości* (1979) pierwsze skrzypce gra grupa uczniów podchodzących do ustnej matury z propedeutyki i historii. Oficjalnie rzecz jest poważna i niejako „obywatelsko” elementarna, bo każdy z młodych ludzi musi przynajmniej w kontekście jednego z pytań wykazać się wiedzą o konstytucji socjalistycznej czy funkcjonowaniu PZPR. Nieoficjalnie – niemal wszyscy biorą udział w spektaklu hipokryzji, bynajmniej tego między sobą nie kryjąc. Granica szczerości przebiega na drzwiach między korytarzem a salą egzaminacyjną. Przed wejściem do niej słyhać rozmowę:

- Ja zawsze pokazuję to, co myślę i czasami na tym źle wychodzę.
- Sądzę, że tutaj nie pokażesz tego, co myślisz.
- Nie, broń Boże...

Tak naprawdę, świadomość farsy (po obu stronach stolika) trwa i później, tyle że nie wypada o tym głośno mówić. Jakże wymowny jest powracający na twarzy pewnego abiturienta uśmiech, gdy używając okrągłych słów („rzetelny”, „prawdomówny”, „lojalny”) odpowiada na pytanie o „wzór osobowy członka PZPR”. Gwoli ścisłości, pojawia się i dziewczyna mówiąca o swej deklaracji partyjnej nieomal ze wzruszeniem. „Wierząca? Naiwna? Karierowiczka? Nie dowiemy się”¹⁵⁷ – pisze Tadeusz Sobolewski.

Egzamin dojrzałości kończy się fragmentem przedstawienia amatorskiego teatru – młodzi aktorzy śpiewają słowa z wiersza Tadeusza Różewicza: „czy będziemy tworzyli piękno?” Słyhać jednak tylko cytowany refren – recytacja kolejnych wersów (będących mocnym oskarżeniem tych, którzy nauczili tworzyć „potwory / bez ust bez światła / bez wiary bez honoru”) jest wyciszona – dyskretne przypomnienie, że żyje się w państwie, gdzie ton krytyczny wybrzmiewać może w jasno określonych granicach. „Czy będziemy tworzyli piękno?” – pytanie całkiem zasadne, zważywszy na fakt wchodzenia w dorosłość z rozwiniętym poczuciem fasadowości świata. Trudno tylko ocenić, czy to w większym stopniu ciążyący bagaż, czy raczej gorzka, acz pożyteczna mądrość.

Gdy w roku 1980 Małgorzata Niezabitowska zapytała Marcela Łozińskiego o nieudostępniony jej przez Dyрекcję WFD dokument *Jak żyć* (1977), reżyser zareagował: „Tego filmu nie chcę opowiadać. Musisz go zobaczyć. To mój najważniejszy film”¹⁵⁸. Łatwo to przekonać zrozumieć: w *Jak żyć* udało się Łozińskiemu zogniskować wszystko, co stanowiło o wyjątkowości jego dokonania w opisywanej dekadzie. Idą tu zatem w parze: metoda dokumentu „półotwartego” i brutalna demaskacja procesów kształtujących społeczne realia tamtych lat (czy szerzej – tamtych czasów).

¹⁵⁷ Marcel Łoziński, publikacja autorstwa Tadeusza Sobolewskiego, dołączona do wydanych przez Narodowy Instytut Audiowizualny dwóch płyt DVD z filmami dokumentalnymi Marcela Łozińskiego (2006).

¹⁵⁸ Marcel Łoziński w: *Jak żyć?...* Na marginesie warto może dodać, że drugim nieudostępnionym dziennikarce filmem reżysera był *Egzamin dojrzałości*.



Marcel Łoziński (trzeci od lewej)
na planie *Jak żyć* (1977)

Zaczął się od wizyty (latem roku 1976) na organizowanym przez ZSMP obozie dla młodych małżeństw w Borkach. Reżyser chciał nakręcić 20-minutowy dokument, ale będąc już na miejscu, zorientował się, że to temat na film

znacznie dłuższy. Problem stanowiły nie tylko niedobory taśmy, ale i przeczuwany brak zgody wytwórni na pełnometrażową produkcję. Łoziński kręci więc tyle, ile może, a powstały materiał pokazuje Andrzejowi Wajdzie. Ten – jako kierownik Studia Filmowego X – ostatecznie podejmuje wówczas decyzję o koprodukowaniu dzieła, co umożliwia jego wydłużenie oraz przydział taśmy na dokrętki. Przez kilka lat *Jak żyć* nie miało żadnych szans na dystrybucję (rezultat oceniony został przez decydentów jako „totalne ośmieszenie organizacji, która jest organizacją dobrą”¹⁵⁹). Do premiery dochodzi dopiero w kwietniu 1981 roku, przy czym film otrzymuje klasyfikację: fabularny. „I to bardzo dobrze – oceniał wówczas reżyser. – Mnie daje to szansę na szerokie rozpowszechnianie, dla władz kinematografii jest to wygodne z oczywistych względów”¹⁶⁰. Dlaczego oczywistych? Bo łatwo było teraz każdy moment projekcji, nawet najbardziej dla obozu władzy niewygodny, skwitować wnioskiem: to przecież tylko fikcja.

Eksperyment Łozińskiego polegał na tym, że do obozowego krwiobiegu wprowadził dwie „swoje” rodziny: Zymanów i Rozhinów. Ta pierwsza (zwłaszcza w osobie Edwarda Zymana) miała mocno zaangażować się w życie obozu, podkreślając tym samym poparcie dla jego założeń i kształtu. Drugiej z kolei przypadła funkcja naczelnego kontestatora, dystansującego się od większości proponowanych atrakcji. Dwa style życia, dwie postawy wobec tej samej rzeczywistości, dwa różne przykłady dla reszty obozowiczów. Kolejny więc raz reżyser „potrząsa akwarium”, wpuszcza do niego wtajemniczone osoby i obserwuje tego efekty. Oczywiście, zaprojektowana sytuacja rodzi mnóstwo pytań, zasługujących na osobne studium. Tu można zasygnalizować tylko kilka z nich: czy sceny interakcji między „rodzinami Łozińskiego” były od początku do końca zaplanowane, a obecność przy tym kamery nigdy przypadkowa? W jakim stopniu działania Zymanów i Rozhinów stanowiły

¹⁵⁹ Marcel Łoziński w: *Pokaz prasowy „Jak żyć”* [wypowiedzi notowała Elżbieta Królikowska], „Film” 1981, nr 13, s. 2.

¹⁶⁰ Tamże.

realizację podpowiedzi reżysera, na ile zaś od pewnego momentu wynikały z naturalnego wtopienia się w życie obozu? Czy Barbara Rozhin trzaska na zabawie drzwiami tylko po to, by sprowokować scenę publicznie ogłoszonej nagany? I tak dalej, i tak dalej. Sam Marcel Łoziński, jeszcze w trakcie kręcenia, przyznał: „Nasi «aktorzy» zostali już kupieni, są bliżej z obozem niż z nami. [...] Najfajniejsze na tym obozie jest to, że już naprawdę nie wiadomo, co jest inscenizacją, a co życiem”¹⁶¹.

Rozpoczyna się obóz. Z każdym kolejnym ujęciem rośnie w widzu wrażenie, że oto powstają na jego oczach zręby mikropaństwa – z własną władzą, konstytucją (regulaminem), nowomową¹⁶², systemem nagród i kar, nawet z quasi-aparatem (tajnej) policji. A wszystko to w jakimś nasileniu – i wywołującym dreszcz, i groteskowym jednocześnie, bo przecież motorem wielu niepokojących zachowań i procesów jest „konkurs na wzorową rodzinę”, z obiecaną pralką dla zwycięzców¹⁶³. Krążą zatem między domkami członkowie tajnego jury i zbierają dane: obserwują, badają chęć do współpracy, podpytują („mąż pomaga?”, „żona zajmuje się dzieckiem?”, „mama i tata często się kłóca?”). Gdyby ktoś miał ochotę (znajdą się i tacy) anonimowo wypowiedzieć się o dowolnym małżeństwie, może wrzucić kartkę do specjalnej skrzynki. Słowa „donos” nikt, rzecz jasna, na głos nie używa. W końcu wychodzą na wierzch podwójne standardy tak skonstruowanego życia społecznego: grozi się karą za nieoddanie żelazka, bez echa zaś przechodzi pobicie mężczyzny z rodziny, która chciała żyć na uboczu.

„Powtarzam, że nasze ingerencje szły jedynie w tym kierunku, aby w jakimś momencie film nam się uogólnił. Aby był obrazem życia naszego wtedy – w 1977 roku”¹⁶⁴. Choć obraz to mocno przygnębiający, warto dostrzec pewien detal: kilka razy, na dalekim planie (jakby w dystansie od obozowych aberracji), powraca obraz płynącego po jeziorze jachtu. Tak się zresztą film kończy: w kadrze niewyraźne kontury siatki ogrodzeniowej, ostrość ustawiona zaś na biały żagiel sunącej w oddali omegi. Nadzieja czy jej miraż?

Zastanawiam się, dlaczego nasze filmy dokumentalne – sądząc z tego, co oglądamy w kinie i telewizji, coraz bardziej upodabniają się do idealnego produktu gastronomicznego, a nasza działalność – do pracy technologa od spraw żywienia zbiorowego.

¹⁶¹ Tadeusz Sobolewski, *Nakręcają nas!* „Film” 1976, nr 19.

¹⁶² Szczególnie znaczące, zwłaszcza w kontekście skojarzeń z charakterem państwa policyjnego, zdają się słowa kierownika obozu, zapraszającego wszystkich na „wieczorek rozpoznawczy”. Gdy wśród słuchaczy rozchodzi się cichy szmer, mówca upewnia wszystkich co do swego stwierdzenia, wykluczając przejęzyczenie.

¹⁶³ Co ciekawe, pomysł „wzorowej rodziny” podsunęła (zachwyconemu) kierownictwu obozu ekipa filmowa. I ona jednak – o czym świadczą słowa reżysera – mogła liczyć na cudzą inwencję: „Sprawa zmiany głównej nagrody konkursu – pralki na magnetofon, quiz z wiedzy politycznej, «konkurs na przyjęcie w M-3» – to już samo życie. Ja bym tego nie wymyślił, wydałoby mi się, że to już przesada” (Marcel Łoziński w: *Pokaz prasowy „Jak żyć”...*).

¹⁶⁴ Tamże.

Oglądamy bowiem głównie zgrabnie opakowane porcje do łatwego i natychmiastowego spożycia. A najważniejsze, żeby były lekkostrawne i broń Boże nikomu nie zaszkodziły. Pod tym względem filmy dokumentalne daleko już wyprzedziły naszą gastronomię. Jeżeli serio przyjąć, że film dokumentalny jest odbiciem spraw nas wszystkich obchodzących i jeśli tym szeroko rozpowszechnionym filmom wierzyć – to okaże się, że żyjemy w bardzo dziwnym kraju, zamieszkałym przez ludzi, których nie trapią żadne problemy, którzy są całkowicie usatysfakcjonowani i o nic już nie walczą. Taki kraj nie istnieje. Ale takie filmy powstają. Bezkonfliktowe, nijakie¹⁶⁵.

Marcel Łoziński wypowiada te słowa dokładnie w połowie lat siedemdziesiątych. Już wtedy jest na najlepszej drodze, by swymi filmami iść całkowicie na przekór pesymistycznej diagnozie – bo mimo że nie ma w nich prostego formułowania tezy, to zwierciadłem dekady „socjalizmu z ludzką twarzą” są fascynującym. Oto świat widziany „z dołu” – w całym swym skomplikowaniu. Powstał z tego obraz co najmniej niepokojący.

Wojciech Wiszniewski – mistrz dokumentu kreacyjnego

Innym twórcą kina faktów, którego dorobek stanowi niezwykle istotny punkt na mapie dokonań artystycznych dekady, stał się Wojciech Wiszniewski. Jest to bez wątpienia jedna z najbardziej intrygujących postaci polskiego dokumentu lat siedemdziesiątych. Zresztą, we wspomnianej dekadzie zamyka się właściwie cały twórczy dorobek reżysera, który umiera (dzień przed urodzinami) 21 lutego 1981 roku, mając zaledwie 34 lata. Wcześniej (wliczając w to również szkolne etiudy z PWSTiF oraz telewizyjny film fabularny) udaje mu się zrealizować 12 tytułów. Tyle wystarczyło, by zasłużyć na miano indywidu- alności, z powodzeniem poszukującej środków wyrazu dla swych dalekich od ekranowego schematyzmu pomysłów.

W kontekście Wiszniewskiego, dyskusją tyleż intrygującą, co trudną do zamykającego podsumowania, jest ta, która krąży wokół faktycznej przynależności omawianych filmów – umieszczanych najczęściej w kontekście tzw. kreacyjnej odmiany dokumentu – do obszaru dokumentalizmu¹⁶⁶. Warto tu

¹⁶⁵ Marcel Łoziński w: *Dokument: diagnoza i próba terapii*, „Ekran” 1975, nr 20, s. 15 i 21.

¹⁶⁶ Od wątpliwości w tym względzie nie uciekł choćby Mirosław Przyłipiak, kilkakrotnie na przestrzeni lat powracający do tematu polskiego dokumentu kreacyjnego lat siedemdziesiątych. W roku 1984, mając na względzie adekwatność i względną precyzję stosowanej terminologii (a i sama filmografia Wojciecha Wiszniewskiego domknęła się przecież niewiele wcześniej), badacz pisał: „Na marginesie przyznam, iż moim zdaniem nie można filmów Wiszniewskiego nazywać «dokumentalnymi» bez ryzyka zatracenia sensu pojęcia. Są to filmy dobre, ważne, potrzebne, ale nie – dokumentalne” (Mirosław Przyłipiak, *Od konkretności do metafory. Zarys przemian polskiego filmu dokumentalnego w latach siedemdziesiątych*, „Kino” 1984, nr 1, s. 16). Po latach, o czym zaświadcza *Poetyka kina dokumentalnego* autorstwa wspomnianego filmoznawcy, pogląd ten – nadal jednak obwarowany znużającymi zastrzeżeniami – ewoluował: „[Wiszniewski, oprócz zastosowania wielu elementów «filmowego stylu kreacyjnego» – przyp. M.J. i P.P.] zatrzymał

o tym wspomnieć nie po to, by ze szczegółami referować różne oblicza owej dyskusji (bardzo zresztą przydatnej w teoretycznym namyśle nad filmowym dokumentem), ale by w ogóle zdawać sobie sprawę z jej istnienia. To ważne, zwłaszcza w obliczu zetknięcia z twórcą, który kwestii oddziaływania/odbioru swych dzieł przydawał pierwszorzędne znaczenie. Piszac inaczej: choć mowa tu o dorobku uciekającym od tradycyjnie pojmowanej dokumentalistyki, to potrzeba jego ścisłego związku z rozpoznawaną przez widza rzeczywistością nigdy nie była przez reżysera kwestionowana (czego – gorzkim zresztą – potwierdzeniem okazywały się regularnie powracające kłopoty cenzuralne¹⁶⁷).

Zapowiedzi „dojrzałego” Wiszniewskiego szukać można już w jego próbach szkolnych¹⁶⁸. Fabularny *Zawał serca* (1967), ze zdjęciami Sławomira Idziaka, to pozbawiona słów historia mężczyzny, który w upalny dzień prowadzi samochód i coraz fatalniej się czuje – aż w końcu dopada go tytułowy (oraz, jak można się domyślać, śmiertelny) zawał serca. Etiudę kończy plan-sza z napisem (w języku angielskim): „A quarter of the population in the whole world dies of heart disease. According to the statistics given by the UNESCO”¹⁶⁹. Już tutaj Wiszniewski udowadnia, że z dużym wyczuciem potrafi oddawać psychiczne stany człowieka za pomocą obrazu (momentami zdeformowanego przez odbicie w szybie) i muzyki (jazzowe dźwięki autorstwa Piotra Hertla to zwalniają, to przyspieszają, jakby pod dyktando nierównego pulsu kierowcy). Równie ciekawy jest *Ślad* (1969) – opowieść o przechodzącym na emeryturę kolejarzu, którego oglądamy zarówno w scenach oficjal-

wystarczająco wiele elementów filmu dokumentalnego («prawdziwi» bohaterowie opowiadający do kamery swoje «prawdziwe» życiorysy), aby można było nazwać jego filmy dokumentalnymi” (Miroslaw Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk 2000, s. 192). Istotnym punktem odniesienia dla poruszonego wątku (choćby ze względu na konsekwentnie stosowaną w rozdziale terminologię) wydaje się stworzone właśnie przez Przyłipiaka, a pochodzące z *Encyklopedii kina*, hasło „dokument kreacyjny”. Jak podkreśla badacz, „[...] pojęcie «dokumentalizmu kreacyjnego» istnieje wyłącznie w języku polskim. W innych językach zastępuje się je pojęciami dokumentalizmu «poetyckiego» (Plantinga) czy «performatywnego» (Nichols)” (*Encyklopedia kina*, red. Tadeusz Lubelski, Kraków 2003, s. 252). Film *Wanda Gościłmińska. Włóknarka* Wojciecha Wiszniewskiego przywołany zostaje w cytowanej definicji jako „skrajny przykład kreacji dokumentalnej” (ponieważ skupia w sobie wszystkie cechy omawianego gatunku – czyli sugestywną i daleką od przezroczystości organizację warstwy wizualnej, dźwiękowej, montażowej itp.).

¹⁶⁷ Poskutkowały one zakazem rozpowszechniania aż dziewięciu filmów reżysera.

¹⁶⁸ Wojciech Wiszniewski rozpoczął naukę w łódzkiej PWSTiF w roku 1965, najpierw przez dwa lata studiując na Wydziale Operatorskim, następnie zaś przenosząc się na Wydział Reżyserii (1968–1971). Do obrony pracy dyplomowej dochodzi w roku 1975 (absolwent otrzymuje dyplom z wyróżnieniem).

¹⁶⁹ „Według statystyk UNESCO, jedna czwarta ludności świata umiera na skutek zawału serca” (tłum. P.P.). Użycie obcego języka w szkolnej etiudzie wynika zapewne z faktu, iż stworzenie *Zawału serca* wiąże się z przyznaniem Wiszniewskiemu „[...] trzystu metrów taśmy filmowej 16 mm [...] w ramach IV Międzynarodowego Konkursu na Film Eksperymentalny przez Królewskie Archiwum Filmowe w Brukseli na realizację filmu według własnego scenariusza” (Marek Hendrykowski, *Wojciech Wiszniewski – szkic do portretu*, w: *Wojciech Wiszniewski*, red. M. Hendrykowski, Poznań 2006, s. 16).

nego pożegnania, jak i raczej sennej, pozbawionej absorbującego zajęcia codzienności bez pracy. Etiuda ta powstała jako ćwiczenie fabularne (stąd nieprzypadkowa opieka Wandy Jakubowskiej), ale jakże jej momentami blisko do poetyki dokumentu (choćby wtedy, gdy kamera „podpatruje” mało efektowną prozę życia bohatera). Niczym w najlepszych dziełach Wiszniewskiego, niedaleko tu od fikcji do poczucia autentyku, a w atmosferę podejrzliwego odbioru wprowadza już pierwsze ujęcie, z kolejarzami rozpoczynającymi wiwatowanie na czyjś wyraźny znak. I wreszcie główny bohater, z życiorysem przeciętym jakby na pół (praca – emerytura). Niedaleko stąd już do losów uwiecznionych kilka lat później w *Opowieści o człowieku, który wykonał 552% normy* czy *Wandzie Gościmińskiej. Włókniarce*. Zanim jednak o tym, konieczne wspomnienie należy się trzeciej z wyreżyserowanych przez Wiszniewskiego etiud. Powstały w roku 1970 dokument *Jutro. 31 kwietnia – 1 maja 1970* ma w swym centrum młodego wałkonía, który wypowiedziami zza kadru doskonale charakteryzuje swe życiowe priorytety („Moim marzeniem na przyszłość to jest przede wszystkim samochód, jakaś willa, nie w mieście – poza miastem, żeby dojeżdżać... forsz mieć, nie pracować w każdym bądź razie... mieć na to właśnie, co by się miało, na tej willi utrzymanie, na samochód, na jedzenie, na hulankę, na babę jakąś...”). Co ważne, ilustracją tych słów jest (mało pilnie) obserwowany przez chłopaka i jego kolegów łódzki pochód pierwszomajowy, znak hucznie obchodzonego w PRL Święta Pracy. Tak oto podniosłe hasła ze sztandarów zderzają się z mową przeciętnego próżniaka, który – trudno się nie uśmiechnąć – na krótko przed wizją nieróbstwa przyznaje się do dumy z robotniczego pochodzenia. Wiszniewski nie poprzestaje na słowie: chcąc podkreślić interesujące go rozdzźwięki, dwukrotnie powtarza w etiudzie ten sam materiał zdjęciowy, montując go jednak z różnymi ścieżkami dźwiękowymi (jedna wprowadza w surowy klimat miejskiego folkloru, druga – w świat „oficjalnych” rozrywek tamtego czasu¹⁷⁰). Warto też uważniej przyjrzeć się tytułowi – bo i w nim rzeczywiste (1 maja) styka się z fikcyjnym (kwiecień ma dni 30).

Wydawałoby się, że ostatnią z etiud zrealizowanych przez Wojciecha Wiszniewskiego – *Wilkasy 70* (1971) – opisać i sklasyfikować najłatwiej. Oto na zlecenie Zarządu Głównego Związku Młodzieży Socjalistycznej powstał idylliczny obrazek z letniego wypoczynku studentów „wyższych szkół artystycznych”. Młodzi nie tylko opalają się i żeglują, ale też na malowniczym tle wozu z sianem toczą debaty o socjalizmie, choćby z przedstawicielem KC PZPR. Całość można by uznać za (nieco przecież zaskakujący już w kontekście samych filmów szkolnych) wzorcowo propagandowy plakat, gdyby

¹⁷⁰ Pierwszej partii materiału „patronuje” m.in. przedwojenny jeszcze utwór *Może jutro, innym razem* (muzyka: Władysław Daniłowski, słowa: Marian Hemar), drugiej – choćby fragmenty telewizyjnej relacji sportowej (komentuje legendarny Jan Ciszewski) i ówczesny przebój Steni Kozłowskiej *Daj mi świat* (muzyka: Adam Skorupka, słowa: Jan Zalewski).

nie komentarz. Po pierwsze, trudno chwilami pozbyć się wrażenia, że słowa – chcąc nie chcąc, z humorystycznym efektem – zderzają się z obrazem („żarliwa wymiana myśli z Jerzym Kwiatkiem...” – czyta lektor, a na ekranie milczący słuchacze jednej z pogadanek). Po drugie, niejedno wypowiedziane zdanie znajduje się raczej nieprzypadkowo blisko granicy (auto)parodii – „jeszcze kilka dni takiego słońca, a nie odróżnisz: opalenizna *made in* Złote Piaski czy też nasza, przasna, w serdecznym zdobyta pocie”. Można zresztą podejrzewać, że w przypadku zleceńowych *Wilkasów 70*, łatwych do przewidzenia w warstwie zdjęciowej, to właśnie ścieżka dźwiękowa dawała Wiszniewskiemu nieco większe pole artystycznego manewru. Może też dlatego recytacja *Kroniki olsztyńskiej* Gałczyńskiego odbywa się przy wtórze instrumentalnego utworu... The Beatles¹⁷¹.

Po raz pierwszy pełnię swych możliwości reżyser pokazał w wyprodukowanej przez Telewizję Polską *Opowieści o człowieku, który wykonał 552% normy* (1973). Gdyby poprzestać na informacyjnym opisie, dzieło to można streścić jako filmowy portret Bernarda Bugdoła, w końcówce lat czterdziestych górniczego przodownika pracy. Wiszniewskiego nie interesuje jednak ani sentymentalny panegiryk, ani prosta krytyka czasu „błędów i wypaczeń”. Zamiast tego konstruuje bogaty znaczeniowo i wyrafinowany formalnie obraz człowieka zanurzonego we współczesnej historii, z wszelkimi tego konsekwencjami. Jest więc Bugdoł na ekranie fetowanym bohaterem (zaświadcza o tym archiwalna kronika filmowa), jest przedmiotem podejrzliwości (niektórzy górnicy wątpią w uczciwe reguły bicia rekordu), jest postacią wyalienowaną (w przeciwieństwie do brata, ciągle pracującego w kopalni), jest człowiekiem sukcesu (dom, samochód) i porażki (już nie dyktuje), jest wreszcie przekonany o słuszności swych życiowych poczynań. Ostatecznie – daleko bohaterowi do postaci z socrealistycznego plakatu. O ucieczce od jednowymiarowości mówił sam reżyser:

[Z jednej strony] film ma sugerować, że Bugdoł działał zawsze w dobrej wierze; jego intencje były czyste, [z drugiej] zapewne, jest w *Opowieści* kilka akcentów krytycznych, może nawet zgryźliwych pod adresem bohatera. Awans społeczny Bugdoła przypomina zdeklasowanie, jest świadomym odejściem „od swoich”, zerwaniem więzi z własną klasą społeczną. [...] wydaje mi się, że w jakimś momencie swej kariery uległ „dyskretnemu urokowi mieszczaństwa”¹⁷².

Film kończy się obrazem ściany monitorów w studiu telewizyjnym: o jeden, wspólny przekaz niezwykle trudno, także w próbie zrozumienia człowieka i jego epoki.

¹⁷¹ Chodzi o *Flying* (John Lennon – Paul McCartney – George Harrison – Ringo Starr) z albumu *Magical Mystery Tour* (1967).

¹⁷² *Młodzi kontrowersyjni*, „Film” 1973, nr 19, s. 19.

Opowieść... to nie dokument, który starałby się kamuflować obecność swego reżysera¹⁷³. Odwrotnie: wydaje się, „jakby Wiszniewski nie znał pojęcia «kadru obiektywnego», wszystko tu jest własne, osobiste, indywidualne”¹⁷⁴, ale też – dodać warto – sprzęgnięte z podstawową treścią filmu. Niech przykładem będzie wielość kanałów, którymi docierają do widza słowa Bernarda Bugdoła: mówi zza kadru, mówi wprost do kamery, mówi do dziennikarza, mówi w trakcie podglądania go przez ekipę. Jest w tym coś z chęci przetestowania różnych sposobów dotarcia do bohatera. Za jego niejednoznacznością historią – mógł myśleć Wiszniewski – musi iść wielowymiarowy formalnie portret, bo to on lepiej oddaje sedno sprawy. Podobnie z muzyką: lejtmotywy *Opowieści...* jest tużpowojenna, wzywająca do budowy „Ludowej Rzeczy” pieśń *Miliony rąk* – pomysłowo jednak modyfikowana, w zależności od „idącego” z nią w parze obrazu. Gdy przywołuje on czas współzawodnictwa, pieśń niesie się z gardel chóru; gdy widać materialne znaki osiągniętego statusu (kryształy, plastikowe owoce, obrazy), melodię wygrywa egzotycznie brzmiąca okaryna; gdy żona Bugdoła wspomina o załamaniu jego kariery, *Miliony rąk* słychać w spowolnionej, skromnej wersji na flet. Symbolicznie nacechowane dźwięki, echo przeszłości, otrzymują dzięki Wiszniewskiemu „nacechowanie” drugie, trzecie... – pisząc inaczej: zniuansowanie. Taki ma być też wizerunek człowieka, który choć kilkakrotnie upozowany na posąg (charakterystyczne dla stylu reżysera ujęcie z żabiej perspektywy), ostatecznie niewiele ma z nim wspólnego.

Kroczenie własną ścieżką potwierdził w przypadku Wojciecha Wiszniewskiego film *Wanda Gościmińska. Włóknarka* (1975)¹⁷⁵. Łatwo tu o zarzut powtarzalności – w centrum opowieści ponownie znajduje się (tym razem kobiecy) przodownik pracy z początków Polski Ludowej, znowu łatwo wyczu-

walne są znaki autorskiej ingerencji w rejestrowaną rzeczywistość, jeszcze raz reżyser podejmuje wątek symboliczno-rzeczywistego funkcjonowania człowieka w try-



Wojciech Wiszniewski na planie *Wandy Gościmińskiej. Włóknarki* (1975).
Fotografia z archiwum
Andrzeja Mellina

¹⁷³ Reżyser pojawia się zresztą na ekranie, podpytując górników o ich zdanie na temat rekordu Bugdoła.

¹⁷⁴ Arcitenens [Bogumił Drozdowski], *A w co wierzysz?*, „Film” 1981, nr 11.

¹⁷⁵ Warto dodać, że w roku 1974 reżyser zrealizował (jak się później miało okazać – jedyną) większą próbę fabularną, czyli telewizyjny film *Historia pewnej miłości*, który, niestety, trafił na półki, a do premiery doszło dopiero w roku 1981.

bach historii. Wszystko to prawda, a jednak sposób, w jaki Wiszniewski zadaje sobie i widzom nieproste pytania, jest tym razem odmienny. „Jeśli film o Bugdole oparty był na dysonansie, to ten przypomina raczej monolit”¹⁷⁶ – pisze Mirosław Przyłipiak, zwracając uwagę na konsekwentniej niż w *Opowieści...* prowadzoną narrację (mówi, przeważnie zza kadru, sama bohaterka) oraz na „zdjęcia Zbigniewa Rybczyńskiego, utrzymane w jednolitym stylu, charakteryzujące się wysoką temperaturą emocjonalną”¹⁷⁷. *Wanda Gościmińska. Włóknierka* to w pewnym sensie film trudniejszy w odbiorze niż *Opowieść o człowieku, który wykonał 552% normy*. Historia górnika komplikowała się niejako „na głos” (pracownicy kopalni mówią o swych wątpliwościach, żona i dzieci narzekają na gorzki smak sukcesu), trudno więc ten aspekt przeoczyć. Sylwetka łódzkiej robotnicy wydaje się dużo bardziej spójna i konsekwentna – tu nikt nie podważa jej przeszłych dokonań, ona sama również nie wątpi w sensowność swych czterdziestu lat pracy (mówi o niej: „Zawsze była i jest jedną z kilku rzeczy ważnych. Ale po wojnie, w zniszczonym kraju, była rzeczą najważniejszą – dla mnie i rówieśników”). Tu jednak warto przywołać pewną wypowiedź samego reżysera, w ciekawy sposób tłumaczącego, jak projektuje działanie swego kina:

[...] jestem zwolennikiem filmów dla wszystkich, i dla tzw. prostaczków i perwersyjnych intelektualistów. [...] Z jednej strony są to z pewnością filmy populistyczne, co uzyskuję przekraczając granicę kiczu czy banału, branego zresztą z „samego życia”. Ale chodzi także o to, aby istniała druga sfera, wynikająca z opozycji przeciw tej pierwszej – przewartościowania wątku podstawowego w sferze estetyki. [...] Przykładem niech będzie *Wanda Gościmińska* – w płaszczyźnie merytorycznej film jest apologetyczny, przewód myślowy nie podważa sensu mego działania, swe wątpliwości usiłowałem zawrzeć w tej drugiej sferze. I tak jedni odczytują warstwę apokryficzną, inni, dystansując ją nadbudowę estetyczną. W takim dwustrumieniowym działaniu świadomego docierania do dwu kategorii ludzi nie ma nic niemoralnego. W procesie percepcji zakładam istnienie następującego realnego mechanizmu: widzowie, którzy chwytają nadbudowę semantyczną swoją właściwą reakcją, „przechwytyją” tych, którzy pozostają w sferze wyłącznie apokryficznej. Jest to prosta prawidłowość, którą można zakładać przy realizowaniu seansów hipnotycznych, do których zaliczyć można wszystkie projekcje filmowe¹⁷⁸.

„Nadbudowa estetyczna” – mniej lub bardziej obecna w każdym z poprzednich dokumentów Wiszniewskiego – w *Wandzie Gościmińskiej. Włóknierce* przejawia się pieczołowitym zaplanowaniem każdego właściwie kadru, rejestrowanej przestrzeni (nawet gdy rodzina bohaterki spożywa posiłek, za

¹⁷⁶ Mirosław Przyłipiak, *Wanda Gościmińska. Włóknierka*, opis filmu w wydawnictwie dołączonym do dwóch płyt DVD z filmami Wojciecha Wiszniewskiego („Polska Szkoła Dokumentu”, Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, Warszawa 2007).

¹⁷⁷ Tamże.

¹⁷⁸ *O potrzebie powrotu do pojęć podstawowych*. Wywiad Elżbiety Królikowskiej z Wojciechem Wiszniewskim, „Ekran” 1975, nr 34, s. 3–5.

ich plecami odbywa się projekcja socrealistycznych archiwaliów), a w zasadzie i czasu¹⁷⁹. Reżyser trzyma jednak w ryzach nie tylko przedmiotową rzeczywistość swego filmu, ale i wypełniających ją ludzi – i to chyba klucz do zrozumienia tego dzieła. Realna postać, Wanda Gościmińska, opowiada o swym życiu słowami, na które z pewnością się wewnętrznie zgadza: lecz jednocześnie słyhać, że to recytacja wcześniej zapisanego tekstu („teatralnie” wypowiada się też rodzeństwo kobiety, komentując jej sposób krojenia chleba). Gdy włókniarka, w precyzyjnie zaprojektowanej scenie spotkania z młodzieżą w czerwonych krawatach, odpowiada na pytania, czyni to zawsze po wyczekanej chwili ciszy, niby na dany zza kamery znak. A wszystko to z pewnym namaszczeniem, w dostojnym nieporuszeniu – nie bardzo różni się wtedy prawdziwa twarz kobiety od tej z wielkiego portretu (podpisanego: *Ludzie trzydziestolecia – Wanda Gościmińska*). Nie tak bardzo różni się bohaterka od obecnych na ekranie postaci-alegorii (to nieruchome sylwetki w strojach m.in. górnika i rybaka). Z tej perspektywy warto też spojrzeć na tytuł dzieła – czy to z Wandą Gościmińską, konkretną robotnicą z Łodzi, spotyka się widz, czy może z posagowo wykreowaną przez czasy przodownictwa włókniarką, której imię i nazwisko to sprawa drugorzędna?

„Mówić, że Wiszniewski inscenizuje lub ingeruje w filmowaną rzeczywistość, byłoby eufemizmem. On po prostu tworzy rzeczywistość za pomocą scenografii, sztuki operatorskiej, reżyserii”¹⁸⁰ – ważne jednak, że ów wykreowany świat bierze swój początek w świecie jak najbardziej rzeczywistym. By go dostrzec, potrzeba pewnego odbiorczego wysiłku. Wcale nie dziwi jednak taki oto fragment relacji z V Ogólnopolskiego Przeglądu Filmów Społeczno-Politycznych w Łodzi (1975): „Najbardziej gorące przyjęcie zgotowano *Życiorysowi* Kieślowskiego. Największy opór wzbudził film Wiszniewskiego *Wanda Gościmińska. Włókniarka*, głównie ze względu na symboliczny, nie dla wszystkich czytelny charakter”¹⁸¹.

Cóż więc dopiero począć z *Elementarzem* (1976), szalonym dziełem, o którym cytowany już Mirosław Przyłipiak pisał: „Ten niezwykle obraz nie mieści się w istniejących podziałach gatunkowych, jest swoistym wybrykiem natury, dziełem jedynym w swoim rodzaju”¹⁸². To też dylemat w kontekście publikacji poświęconej historii polskiego dokumentu: z tym ostatnim ma bowiem *Elementarz* niewiele wspólnego. Całkowicie zainscenizowana rzeczywistość (scenograf równie tu ważny jak operator), precyzyjnie opracowana strategia zdjęciowa, wyraźne odgrywanie przez postaci przypisanych im ról (przy czym

¹⁷⁹ Film podzielony jest na osiem części, każdorazowo anonswanych czarną planszą z czerwonym napisem (*Rodowód, Pokolenia, Wczoraj, Idea, Dzisiaj, Dom, Pamięć, Jutro*).

¹⁸⁰ Mirosław Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego...*, s. 189.

¹⁸¹ Alicja Iskierko, *Człowiek – film – człowiek*, „Ekran” 1975, nr 46, s. 4.

¹⁸² Mirosław Przyłipiak, *Elementarz*, opis filmu w wydawnictwie dołączonym do dwóch płyt DVD z filmami Wojciecha Wiszniewskiego.

brak tu kogokolwiek wskazanego z imienia i nazwiska). Z drugiej strony: zupełne pominięcie *Elementarza* przy jakkolwiek założonej próbie opisu filmografii Wiszniewskiego wydaje się nie do usprawiedliwienia. Za dużo w tym krótkim arcydziele klimatu mocowania się z realnie istniejącą rzeczywistością, by łatwo z niego rezygnować. Zresztą, mowa o reżyserze, który pisał w swej pracy dyplomowej tak:

Twórca filmu dokumentalnego dokonuje swoistego procesu symbolizacji, procesu transpozycji rzeczywistości społecznej na język znaków plastycznych i dźwiękowych. Widz ogląda więc zaszyfrowane elementy rzeczywistości. Akceptuje film wówczas – gdy jego interpretacja filmu wydaje mu się zgodna z własnym odczuciem rzeczywistości¹⁸³.

W tak zarysowanej perspektywie dokumentalizm *Elementarza* zdaje się być posunięty do granic ekstremum – Wiszniewski stwarza przed widzem bogaty w sensy kompleks „znaków plastycznych i dźwiękowych”, a wywodzi je z dwóch źródeł, które wpisane są w polską „rzeczywistość społeczną” i świadomość jej kolejnych pokoleń od początku XX wieku: mowa o tytułowym *Elementarzu* Mariana Falskiego (1910)¹⁸⁴ oraz nie mniej znanym wierszu Władysława Bełzy *Katechizm polskiego dziecka* (1900). Oba te kanoniczne teksty zostają niejako wyrwane przez Wiszniewskiego z ich rozpoznawalnego kontekstu (kolorowa książeczka i rytmiczny wierszyk) i rozbrzmiewają na nowo, w okolicznościach mocno nieoczywistych.

Obskurna uliczka, wypełniona nieruchomymi, milczącymi, starszymi ludźmi – kamera (filmując w jednym, płynnym ujęciu) zagląda w cztery wnęki/okna, w których ludzie wypowiadają pierwsze litery alfabetu (myjąca podłogę kobieta wzdycha: aaaaa..., żona w trakcie mechanicznego stosunku seksualnego powtarza: be, be, be, be..., mężczyzna otwierający szafę z zamkniętym w niej *Kuciem kos* Artura Grottgera ekspresyjnie oddaje syk kutego żelaza: ccsseeee¹⁸⁵, a staruszka karmi kury, przyzywając je: de, de, de, de...). Nic w tym z nauki języka – przywołane postaci przypominają raczej niemowy, które nie są w stanie ulepić z liter dłuższego słowa czy zda-

¹⁸³ Wojciech Wiszniewski, „Film dokumentalny jako instrument oddziaływania społecznego”, praca dyplomowa, Łódź 1975, s. 11, Biblioteka PWSFTviT w Łodzi.

¹⁸⁴ Kolejne edycje *Elementarza* Falskiego nierzadko wiązały się z modyfikacjami treściowymi, zależnymi od aktualnych okoliczności polityczno-ideologicznych. Ostatnie z poprawionych wydań ukazało się na krótko przed powstaniem filmu Wiszniewskiego, bo w roku 1974. Ciekawie byłoby to odnieść do sfilmowanego na początku filmu pomieszczenia, które w równym stopniu przypomina drukarnię jak symbolicznie zainscenizowaną pracownię cenzorów (ktoś „przemaglowuje” kartki, ktoś przybija w nich zatwierdzające pieczęcie – w kolejce czeka też *Elementarz* Falskiego).

¹⁸⁵ Choć jest w tym również coś z ostrzegającego syknienia, nakazującego asekuracyjne milczenie na widok ciągle nieprawomyślnego obrazu (Grottgerowe kosy szykowano, bądź co bądź, na rosyjskiego zaborcę).

nia. Za moment tłum ludzi wykrzyczy pozostałą część alfabetu – tyle samo w tym mechanicznego skandowania, co potrzeby powrotu do pryncypiów, w tym wypadku: alfabetu w jego najczystszej postaci, bez socjalistycznej nowomowy, bez naleciałości propagandy sukcesu, bez cenzuralnych skrótów i nadużyć.

Część *Elementarza*, w której pojawiają się fragmenty wiersza Bełzy, przywodzi na myśl *Wandę Gościmińską. Włókniarke* – w obu daje o sobie znać mówienie „cudzym słowem”. O ile jednak włókniarke (przy wszystkich implikacjach z tym związanych) mówiła w liczbie pojedynczej o swoim życiu, o tyle ta sama liczba w *Katechizmie polskiego dziecka* oznacza wyznanie wspólnotowe. Anonimowa zbiorowość dorosłych zadaje zza kadru kolejne pytania („kto ty jesteś?... jaki znak twój?...”), odpowiadają na nie anonimowe dzieci – to rozmowa, która może/powinna dotyczyć każdego. Owe dzieci (ponownie przypomina się Wanda Gościmińska) odzywają się zawsze po pewnej pauzie – zastanowienie? próba przypomnienia sobie właściwej repliki? oczekiwanie na znak reżysera? „A w co wierzysz?” – dwóch chłopców odwraca się od kamery i spokojnie odchodzi wiejską drogą. Odpowiedzi brak.

Filmem jak najdalszym od chwytania „życia na gorąco” Wiszniewski uchwycił temperaturę polskiego społeczeństwa połowy lat siedemdziesiątych w sposób doskonały i przejmujący. Dekada Gierka pokazywała wtedy swoje coraz bardziej ponure oblicze,

[...] wraz z narastaniem kryzysu rynkowego i rodzącą się koniecznością radykalnej podwyżki cen artykułów pierwszej potrzeby narastał [...] rozdzźwięk między rzeczywistością propagandową, symbolizowaną przez gierkowskie hasło „budowania drugiej Polski”, a coraz gorszymi perspektywami tej Polski, która istniała naprawdę¹⁸⁶.

Ta „ostatnia” Polska mogła przejrzeć się w *Elementarzu* jak w lustrze – pewnie dlatego cenzura skierowała go na półki. Gdy doczekał się premiery w roku 1981, szybko zasłużył na sześć nagród Międzynarodowego i Ogólnopolskiego Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie. Niestety, sam Wiszniewski już tych sukcesów nie dożył.

Reżysersko-dokumentalny dorobek Wiszniewskiego zamykają filmy *Stolarz* (1976) oraz *Sztygar na zagrodzie* (1978). Po dwukrotnym, związanym z postaciami Bernarda Bugdoła i Wandy Gościmińskiej, sportretowaniu przodowników podziwianych swego czasu na wielkoformatowych obrazach, tym razem rzecz dotyczy bohaterstwa „cichszego”, zatem nie tak kuszącego dla propagandowej tuby. Mniej tu skupiania się na mechanizmach modelujących umysł obywatela PRL, więcej snucia historii i analizowania ludzkich zachowań.

¹⁸⁶ Wojciech Roszkowski, *Najnowsza historia Polski. 1970–1980*, wyd. uzup., Warszawa 2011, s. 94.

Stolarz – głosem Jana Himilsbacha – opowiada zza kadru historię swojego życia (rozpoczętego na Pradze w roku 1905)¹⁸⁷. Ilustrują to trzy rodzaje obrazów: bohater filmowany w mieszkaniu, zazwyczaj przy pracy; ujęcia ze współczesnej Warszawy; historyczne materiały archiwalne. Niemal równolek XX wieku, stolarz rozwija opowieść, splatając ją zarówno ze sprawami wielkimi (wśród nich choćby druga wojna światowa), jak i bardzo osobistymi („w czasie służby [w 7. Pułku Ułanów] poznałem moją obecną żonę, Kazimierę, i kolegę, Wacha Stefana”). Bohater nie poetyzuje, wybiera ton sprawozdawczy i rzeczowy (tym silniej brzmi krótka wzmianka o krwawych wydarzeniach na Wybrzeżu: „Grudzień 1970 roku, jak każdy obywatel, przeżyłem go mocno”). Przy czym: niebagatelną rolę odgrywają tu świetnie wykorzystane archiwalia, wchodzące niekiedy z wypowiedzianym słowem w zaskakujące związki. Dla przykładu: gdy na ekranie widać ludzi pogrążonych w żałobie po właśnie zmarłym Józefie Stalinie, stolarz odnotowuje: „w swoim życiu przeżyłem kilku ludzi, w tym i obywatela Wacha Stefana”. Główne spoiwo opowieści stanowi jednak – stolarstwo. I ono potrafi okazać się nie tylko źródłem zarobku, ale też narzędziem do działania w słusznej sprawie. O epizodach wojennych wspomina bohater Wiszniewskiego (bez cienia emfazy i z budzącą szacunek lojalnością wobec duchów przeszłości) w ten oto sposób:

W roku 1940, na początku hitlerowskiej okupacji, kupiłem okazjnie stół stolarski i wstawiłem go do swojego mieszkania, Oleandry 3, parter nad piekarnią. Praca w tym czasie polegała głównie na robieniu skrytek przed okupantem. Były one w skrzyniach od węgla, stolnicach, szcztokach do froterowania, słupkach do kwiatów i innych przedmiotach. Adresy, gdzie rzeczy te odnosiłem, pamiętam, ale nie wydam nikomu, bo tajemnicą zawodową związany jestem. Kiedy już całkiem przerzuciłem się na wyrób szaf trzydrzwiowych, wybuchło powstanie. Zatrudnił mnie wtedy obywatel Kisiel Bogdan z ulicy Włochowskiej 7. Wyrabiałem z pomocnikiem Wachem Stefanem trumny i krzyże dla poległych powstańców. Wach Stefan pisał tabliczki do tych krzyży.

Po wojnie (pomijając trzy lata przymusowego zamknięcia „prywatnej inicjatywy”) stolarz wytrwale pracuje w swym fachu. Gdy jednak narracja dociera do finalnego etapu, czyli lat siedemdziesiątych, ujawnia się jej drugie, quasi-interwencyjne dno. Pięknie wygląda kadr (ciemna ściana kamienicy, bohater trzyma za oknem nowe krzesło, od góry oświetla go wyróżniająca ten punkt obrazu lampa z mocną żarówką), głos Himilsbacha zyskuje pewien pogłos, wybrzmiewa jedyne w całym filmie zdanie-skarga: „I tu mam zapytanie – dlaczego ja, stolarz-fachowiec, muszę zajmować takie małe mieszkanie, dwanaście metrów kwadratowych?...” Zaraz po tym – panorama wzdłuż

¹⁸⁷ Oczywiście, wracają tu dylematy rozpoznane już w kontekście Wandy Gościńskiej. *Włóknarki* (przy czym to ona sama czytała przygotowany tekst). Więcej o statusie genologicznym *Stolarza*: Wojciech Otto, *Człowiek uwikłany w historię („Stolarz”)*, w: Wojciech Wiszniewski..., s. 151–152.



Wojciech Wiszniewski w trakcie realizacji *Stolarza* (1976)

nowych bloków mieszkalnych, do których bohater, jak wcześniej przyznał, wykonuje szafki korytarzowe. Zawsze dla kogoś, bo sam nie ma przecież na nie miejsca.

Historia życia wypełnionego ciężką i uczciwą pracą zyskuje więc gorzki posmak absurdalności¹⁸⁸.

Sam Wiszniewski wystawia jednak swym filmem stolarzowi bardzo szlachetne świadectwo – nie tłumia go ani fragmenty archiwalnych kronik, ani charakterystyczny głos lektora. W pamięć wbija się przede wszystkim powracający dźwięk rytmicznego piłowania, „chwytany” z różnych punktów widzenia starszy mężczyzna w niewielkich, okrągłych okularach, w schludnym ubraniu, ze znanstwem obchodzący się z drewnem, dłutem i pędzlem.

Tytułowego *Sztygara na zagrodzie* łączy ze stolarzem (oprócz wspomnianej już nieobecności na socrealistycznych plakatach) sprawa następująca: bolesna niewspółmierność „dobrej roboty” do jej konsekwencji. Stary warszawiak wysłał swą pretensję pod bliżej nieokreślony adres (na pewno bardziej „pojemny” niż biuro kwaterunkowe), Stanisław Mazur (sztygar-rolnik) zderzył się z konkretnym mikroświatem o nazwie Rydułty Niskie. Przybył (powrócił?) on do tej wsi razem ze swoją rodziną 7 maja 1976 roku – wyjechał z niej 17 listopada 1977 roku. Wszystko, co pomiędzy, opowiedziane zostaje za pomocą serii skrupulatnie zaprojektowanych obrazów/scen w czerni i bieli. Wynika z nich, że sztygar objął podupadłe gospodarstwo, efektywną pracą postawił je na nogi, za sukcesy na tym polu miejscowa władza odznaczyła go nawet medalem, ale utrapienie przyszło ze strony innych mieszkańców wsi – izolowali się od Mazura (gdy tańczy z żoną, na parkiecie nie ma nikogo innego), wybijali mu w domu szyby, w końcu spalili też samochód. W ostatnim ujęciu rodzina odchodzi tą samą drogą, którą przybyli poprzedniego roku. Chwilę wcześniej sztygar (ponownie w stroju górnika) podchodzi do kamery – na jego twarzy próżno szukać złości czy rozczarowania, jest spokojna.

¹⁸⁸ Jak twierdził Wiszniewski: „[...] każdą rzeczywistość najlepiej wyraża się przez absurd. Proszę nie rozumieć tego jako żartu czy egzystencjalistycznej kokieterii, bo rzecz nie jest ze sfery stylistycznego kuglarstwa. Po prostu wobec całego bogactwa i polifoniczności świata, zsyntetyzować materialny i wielopłaszczyznowy moment historyczny, aby przekazać go strukturą przystawalną do rzeczywistości, można tylko przez absurd. Absurd, rozumiany podobnie jak u Camusa, jako nadrzędna zasada konstrukcji świata, nie jako gatunek, lecz rodzaj naczelnej zasady porządkującej” (Wojciech Wiszniewski w: *O potrzebie powrotu...*).

Czym tłumaczyć taki przebieg zdarzeń? Niejednoznacznych podpowiedzi dostarcza prowadzona zza kadru narracja, stylizowana na ludową gawędę/przyśpiewkę. Momentami brzmi to jak tyleż fascynujący, co tajemniczy szyfr do oglądanych obrazów. „Przyjechali goście / za stół ich zaprosicie / rozjaśnijcie twarze / wy tu gospodarze” – śpiewa kobieta, gdy w kolejnych kadrach widać ponure miny mieszkańców wsi (niekiedy filmowanych w jakże typowej dla Wiszniewskiego monumentalizującej, żabiej perspektywie) – daleko im do gospodarzy z tekstu. Za aforystyczny komentarz do całej sytuacji posłużyć z kolei mogą słowa wypowiedziane zaraz po wybiciu szyby w domu bohatera – kobiecy głos mówi: „Głośno wrony kraczą, gdy orla zobaczą – nienawiść je zgniata, że wysoko lata”. To bardzo przygnębiająca diagnoza – odnosi się przecież do sytuacji, w której jedyna „wina” polega na byciu „obcym” i „gospodarnym”. Modyfikując pewne porzekadło (spoza filmu): trudno być bohaterem we własnym kraju. Przekonał się o tym Bernard Bugdoł (a i zapewne Wanda Gościńska, choć nie zostało to stematyzowane), przekonał się sztygar – przy czym historia tego ostatniego mogłaby na dobrą sprawę wydarzyć się „zawsze i wszędzie”.

O bohaterach swych filmów Wiszniewski mówił:

Są to ludzie, którzy pozornie przegrani, docierają do tego, co nazywa się progiem ludzkiej dojrzałości i wspólnoty. Mają aktywny i twórczy stosunek do rzeczywistości, podnoszą temperaturę otoczenia. Są to ludzie-drożdże, jakiś zaczyn pozytywnego działania, którzy działanie to łączą z elementarnymi wartościami ideowo-moralnymi. Dla człowieka o najprostszych dążeniach jest to sprawa podstawowa, inaczej powstawać mogą stresy i frustracje społeczne¹⁸⁹.

Może stąd spokój na twarzy sztygara? Robił, co uważał za słuszne i potrzebne, a odejście ze wsi to nie ucieczka, lecz trudna konieczność – skoro nie można w niej żyć według wyznawanych reguł.

Obecność Wojciecha Wiszniewskiego na mapie polskiego dokumentu lat siedemdziesiątych wydaje się dwustopniowa. Po pierwsze: objawił się reżyser o szybko sprecyzowanych pomysłach na kino – kino w ostentacyjny sposób zamazujące granicę między kreacją a autentykiem, eksponujące swój bogaty w różnorodne pomysły wymiar dźwiękowo-obrazowy, konsekwentnie powracające do wątku człowieka w świecie Historii i symbolu, ale też uciekające od prostych w tym względzie powtórek. Wspomniana „kreacja” Wiszniewskiego nigdy nie oznaczała utraty styczności z tym, co dla ówczesnego widza mogło okazać się dobrze rozpoznaną współczesnością, z wszelkimi jej odcieniami. Partnerem w tej filmowej dyskusji był reżyser wymagającym – kto pozostawał na powierzchni, widział zaledwie mówiące wyuczonym tekstem posągowe marionetki.

¹⁸⁹ Tamże.

Barański, Dziworski, Koterski i Szulkin – o dokumencie kreacyjnym ciąg dalszy

Jako się jednak rzekło: jest i „po drugie”, ponieważ w swym oryginalnym podejściu do rzeczywistości nie był wówczas Wiszniewski odosobniony. Mowa tu o szczególnym osiągnięciu polskiego kina lat siedemdziesiątych (w znacznej mierze drugiej ich połowy), czyli nurcie dokumentu kreacyjnego. Trudno mówić tu o jakkolwiek zorganizowanej grupie lub o głośnym, manifestacyjnym wypowiedzeniu swych racji. Wspólnych mianowników szukać należy gdzie indziej. Pierwszy mieści się w szerokim pojęciu kreacyjności, czyli charakterystycznym dla co najmniej kilku twórców talencie do opowiadania o świecie w sposób daleki od czystej obserwacji. Kreacja ów świat modeluje i przetwarza, prezentuje go w nieoczekiwanych kontekstach, a jej twórca (niekoniecznie w dosłowny sposób) staje się dla widza w trakcie seansu równie obecny jak rejestrowane postaci, sytuacje i przedmioty. Oczywiście, nieuchronnie powraca tu sygnalizowany już w przypadku Wiszniewskiego wątek genologicznych przyporządkowań omawianych filmów. Ich dystans wobec klasycznie rozumianego dokumentalizmu bywa różny, niemniej jednak na podstawie krytycznej recepcji oraz festiwalowych losów tych dzieł, a także tego, co mówili o nich sami twórcy, stwierdzić wypada, że wyrzucenie poza nawias refleksji krótkich metraży Andrzeja Barańskiego, Bogdana Dziworskiego, Piotra Szulkina czy Marka Koterskiego jest tu niemożliwe. Dochodzi do tego drugi wspólny mianownik, dotyczący dość zaskakującego zaplecza produkcyjnego, jakie zyskał w latach siedemdziesiątych krajowy dokument kreacyjny – chodzi o Wytwórnię Filmów Oświatowych. Współpracował z nią Wojciech Wiszniewski¹⁹⁰, współpracował każdy z wymienionych przed chwilą reżyserów. Wytwórnia, nierzadko wówczas krytykowana za popadnięcie w poprzedniej dekadzie w dydaktyczny schematyzm oświatowych produkcji, otworzyła się na grupę młodych twórców, którzy z owym szablonem chcieli (i potrafili) dość radykalnie zerwać. Oto kilka tego przykładów.

Szkolny dokument Andrzeja Barańskiego, czyli *Dzień pracy* (1971), w kontekście jego kolejnych poczynąń może wydawać się nieco zwodniczy. Film o zatrudniającym się na czterech etatach palaczu z ówczesnego akademika reżysera jest – rzecz można – klasycznym, nieinscenizowanym portretem. Bohatera podpatruje się w trakcie kolejnych zajęć, on sam opowiada o sobie zza kadru. Używa prostych, szczerých sformułowań, harmonijnie współgrających z obrazami ciężkiej, fizycznej pracy. Niezwykle wygląda scena niedzielnego obiadu w kotłowni, gdzie zbiera się cała rodzina palacza – to jedyny moment tygodnia, kiedy mogą pozwolić sobie na wspólny posiłek. Ma to swą cenę: „O ile żona przyjdzie z dziećmi w niedzielę, więc trochę czasu zmar-

¹⁹⁰ WFO była producentem filmów: *Wanda Gościmińska. Włókniarka*, *Elementarz* oraz... *Szttygar na zagrodzie*...

nuję z żoną, bo trzeba porozmawiać. Więc później mam zaległości w pracy, muszę nadgonić". Cichy heroizm niepozornego człowieka udało się oddać Barańskiemu z dużym wyczuciem. Nie stracił go, gdy już po łódzkiej szkole zaczął działać dla WFO – jednym z podjętych wówczas wątków stała się szeroko rozumiana sztuka. Sztuka aktorska (*Wiersz*, 1976 – rejestracja prób Małgorzaty Rogackiej nad tekstem wiersza Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej), rzeźbiarska (choć to właściwie pretekst do stworzenia w *Drugim domu*, 1978, sylwetki Augusta Zamoyskiego) czy sztuka jako przestrzeń różnorodnych działań, inspirowanych nieprzerepartą ciekawością świata: to o wyjątkowym filmie *Strumillo* (1977).

Miał rację Andrzej Lipiński, pisząc w relacji z X Przeglądu Filmów o Sztuce w Zakopanem tak:

Filmy będące godnym partnerem twórczości, którą opowiadają, zawierają nową jakość informacyjną. Pozostając z należytym szacunkiem dla zasady integralności dzieła plastycznego, tworzą zupełnie nową wartość komunikatu. Mówiąc o dziele, o autorze, zawierają cały ładunek emocji związany z filmową techniką opowiadania. Wzorcową wręcz ilustracją takich zamierzeń jest film Andrzeja Barańskiego – *Strumillo*¹⁹¹.

Jego siła tkwi w prostocie, której efekt w momencie tworzenia – przypuszczać można – pozostawał ryzykownym znakiem zapytania. Przybyła z Łodzi do Warszawy ekipa filmowa nastawiała się na planowe dwa tygodnie pracy; jednak, jak wspomina reżyser: „po połowie dnia realizacji stwierdziłem, że ten film jestem w stanie zrobić... dzisiaj, to znaczy w ciągu jednego dnia”¹⁹². Tak powstał dokument, który obrazowo niemal w całości koncentruje się na dłoniach artysty i trzymanyh w nich przedmiotach – narrację na ich temat snuje piękną polszczyzną sam Andrzej Strumillo. Mówi o cedrowej szyszce, włosach hinduskiej kobiety, indyjskiej roślinie, himalajskim motyłu, mongolskim kamieniu... – o własnej sztuce opowiada również w „skromnej oprawie”, bo przerzucając kartki katalogu ze swymi dziełami. Całość kończy wspomnienie o samodzielnie wybudowanym domu („może ostatnim”) i krótkie ujęcie twarzy bohatera, który zdaje się po prostu wracać do pracy. Koniec krótkiego dnia zdjęciowego. Jest *Strumillo* czymś znacznie więcej niż obrazem jednostkowego losu – to bardziej kameralny traktat o losie i wrażliwości artysty, o uważnym patrzeniu, o dostrzeganiu w malutkiej roślinie odbicia wielkiego świata. A wszystko to tym bardziej namacalne, że „ujęte” w dłonie bohatera – choć zbudowały dom, ciągle potrafią zasuszonego motyla trzymać z bezpieczną delikatnością.

Ta ostatnia charakteryzuje również reżyserski styl Andrzeja Barańskiego: dobrze to widać, gdy pod koniec lat siedemdziesiątych decyduje się on na-

¹⁹¹ Andrzej Lipiński, *Miejsce dla niechcianego*, „Ekran” 1978, nr 19, s. 20.

¹⁹² Fragment wypowiedzi Andrzeja Barańskiego dla stacji telewizyjnej Kino Polska (w ramach cyklu *Mistrzowie dokumentu*).



Kadry z filmu *Wypracowanie* (1979)
Andrzeja Barańskiego

kręcić dwa krótkie filmy o młodych ludziach. Najpierw powstaje skrzęce się dowcipem, formalną pomysłowością i przenikliwym scenariuszem *Wypracowanie* (1979) – zamówienie wychodzi od wytwórni: nakręcić film o dojrzewającym chłopcu. Można to sobie wyobrazić w konwencjonalnie „oświatowym” wydaniu – kilka wypowiedzi pedagogów i psychologów, kilka podpatrzonych scenek w parku, pod kinem czy w dyskotecie, może jakieś fragmenty atlasu anatomii z fachowym komentarzem. Barańskiego interesuje jednak coś znacznie bardziej wyrafinowanego. O swym pomysle, jeszcze na etapie projektowania go, mówił: „[Film] byłby robiony metodą jakby prymitywnych, odręcznych bazgrołów dorastającego chłopaka. Zgrywa, za

którą kryją się ważne sprawy”¹⁹³. Ostatecznie, powstała materiałowa hybryda: starannie zaplanowane (i w ogromnej większości zainscenizowane) zdjęcia plus plansze z napisami, kształtami i rysunkami. Do tego dochodzą: tekst mówiony przez nastoletniego bohatera i komputerowe, nieco futurystyczne dźwięki. Nie ma mowy o zarzucie niespójności – całość składa się bowiem na skomplikowaną rzeczywistość inteligentnego nastolatka, który w barwny, niekiedy mocno metaforyczny, sposób zwierza się ze swych przemyśleń. Interesuje go wszystko: surrealistyczne dowcipy (drzwi ze znakiem trójkąta, za którymi znajduje się... magazyn trójkątów), dziewczyny (to zarazem największe przekleństwo wyobraźni), znaczenie słów, ale też konieczność określenia się („nie stać mnie na wielkie życie, a nie chcę być w środku” – stąd decyzja o „malutkim życiu”, skutkującym czytaniem tylko jednego artykułu w gazecie i wychodzeniem z teatru już po pierwszym akcie). *Wypracowanie* to film do

¹⁹³ Pińczów, miasteczko jakby z Mastersa [wywiad Tadeusza Sobolewskiego z Andrzejem Barańskim], „Film” 1978, nr 42, s. 14–15.

wielokrotnej projekcji – tylko wtedy dostrzega się rozbite na drobne epizody kreacyjne zdolności Barańskiego, połączone jednocześnie jakimś niezwykle autentyzmem psychologicznym ekranowych zdarzeń i wyznań. Sam reżyser – mimo niezaprzeczalnej dawki „kreacji” – nazwał swe dzieło „inscenizowanym filmem dokumentalnym [...] dokumentem «z drugiej ręki»”¹⁹⁴, bo przetwarzającym zarówno własne, jak i wspólne dla wielu doświadczenia czasu młodości.

Jeszcze większą dawką osobistych emocji (wyrosłych na autobiograficznym podłożu) nasycił reżyser krótki metraż *Na wyjeździe* (1980). Jest to utrzymany ponownie w kolażowej stylistyce wizerunek chłopaka, który oddalony od rodzinnej prowincji, czuje się w wielkim mieście bardzo samotny i nie-szczęśliwy. „Boże, weź niedzielę, Boże, weź niedzielę...” – modli się żarliwie bohater w jednym z ostatnich ujęć.

Chodziło o takie spojrzenie, jakie zawsze imponowało mi u poetów amerykańskich, u Mastersa w jego poemacie nagrobków, u Sandburga, Frosta. Może szczególnie u Frosta, który jest najbardziej poważny, rzeczowy. A ja, jak go czytam, uśmiecham się. W tej poezji drobne epizody życiowe podane są osobno. Codziennosc jest do tego stopnia – powiedziałbym – uproszczona, że przestaje być banalna. Świat widziany w częściach, a każda częśćka pulsuje osobnym dramacikiem¹⁹⁵

– choć słowa te wypowiedziane zostały przez Andrzeja Barańskiego w kontekście jego fabularnego debiutu telewizyjnego *W domu* (1975), to i tutaj pasują znakomicie: bo „pulsującymi częstotkami” dramatu są dla bohatera zarówno odtworzone w pamięci i naszkicowane pisakiem układy ulic dalekiego miasteczka, jak i krążące nieustannie przed oczami tramwaje („tyle ich, a nie ma dokąd jechać” – chciałoby się w imieniu chłopaka sparafrazować słowa Jana Himilbsbacha). Swoją drogą, scena z nimi to mała perła filmu: w kolejnych ujęciach rosną ich porządkowe numery, obraz w kolorze przeplata się z czernią i bielą, narasta też intensywność syntezatorowej muzyki – oto mała miejska symfonia, dziejąca się jednak bez udziału bohatera.

Poproszony przez Alicję Iskierko o zdanie na temat dokumentalnego widzenia rzeczywistości, Andrzej Barański odpowiedział: „Lewe i prawe oko. Jedno patrzy na zewnątrz, drugie do środka. Tym niemniej są to oczy jednego osobnika”¹⁹⁶. Szufla z węglem, przedmioty w dłoniach Andrzeja Strumiłły, „bazgroły” młodych bohaterów, precyzyjne rysunki techniczne (choćby pewnej kolumny, której historycznym przeznaczeniem okazuje się dźwiganie swastyki – to z filmu *Konstrukcja*, 1980) – to te „zewnątrznosci”, stanowiące dla Barańskiego przepustkę do „wnętrza”. W tym sensie całkowicie uprawnione zdaje się nazwanie go mistrzem znaczącego szczegółu.

¹⁹⁴ Fragment wypowiedzi Andrzeja Barańskiego dla stacji telewizyjnej Kino Polska (w ramach cyklu *Mistrzowie dokumentu*).

¹⁹⁵ Tamże.

¹⁹⁶ Alicja Iskierko, *Andrzej Barański*, „Ekran” 1979, nr 13, s. 6.

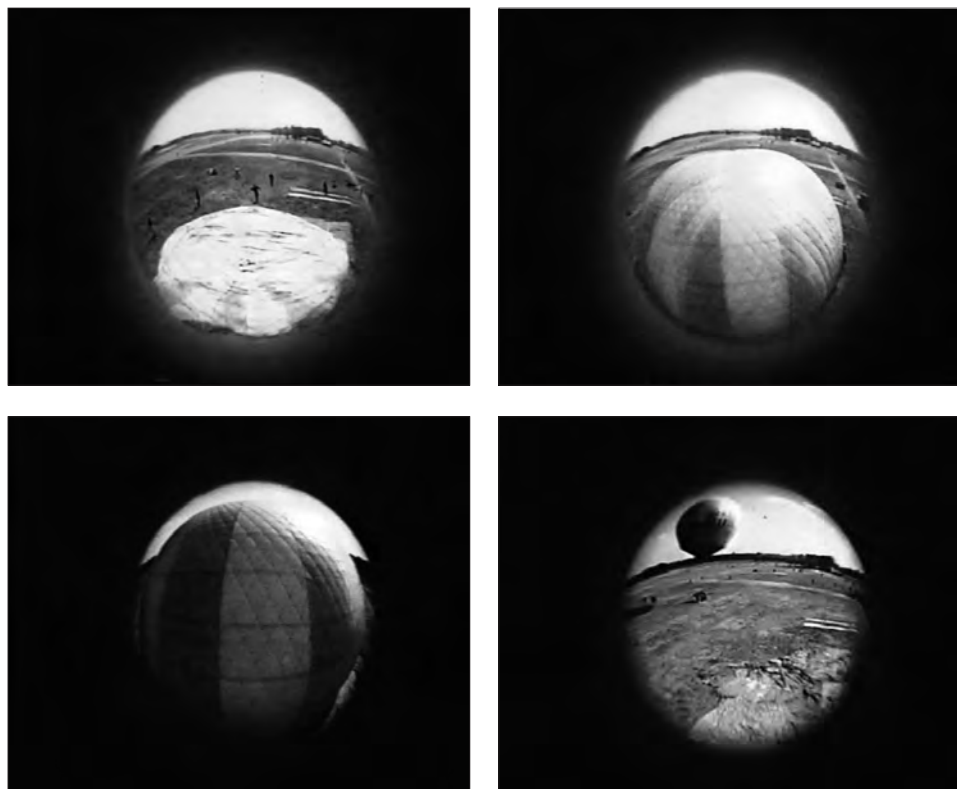
Równie ciekawą osobowością w obrębie dokumentu kreacyjnego okazał się wówczas Bogdan Dziworski. Korzystając z całej palety obiektywów, stosując zdjęcia w zwolnionym lub przyspieszonym tempie, reżyser chwycił fragmenty zdarzeń, wybierając je ze względu na ich nastrój, ekspresyjność lub wyrazistość postaci. Zebrany materiał staje się tu budulcem dla całkowicie subiektywnej, autorskiej wypowiedzi. Szczególnie eksponowaną rolę powierza Dziworski efektom dźwiękowym. Często eliminuje pierwszoplanowe odgłosy, wzmacniając dźwięki z dalekiego tła, by właśnie przez nie wydobyć i zaznaczyć sytuacje i zdarzenia z głębi kadru. Uwaga widzów kieruje się wówczas na to, co z pozoru wydaje się mniej istotne czy wręcz nieważne. Dziworski prawie nigdy nie używa w swoich filmach komentarza, nie ma w nich dialogów, wypowiedzi przed kamerą czy zza kadru. Podobnie jak Grzegorz Królikiewicz, unika wyraźnego określenia czasu i przestrzeni. Powstaje zatem wrażenie, że ekranowe zdarzenia dzieją się jakby poza czasem, w świecie rozpoznawalnym tylko do pewnego stopnia. Co więcej, reżyser dość swobodnie wybiera sytuacje z opisywanej rzeczywistości i równie swobodnie je montuje, bardziej dbając o siłę efektu niż zgodny z rzeczywistością porządek przyczynowo-skutkowy.

Gdy Bogdan Dziworski debiutował w roli reżysera filmem *Krzyż i topór* (1972), miał już za sobą dekadę praktyki operatorskiej (zgodnej zresztą z wykształceniem). Zarówno wspomniany tytuł, jak i kolejne z dekady lat siedemdziesiątych szybko ustaliły prestiż Dziworskiego jako niezrównanego poety obrazu. Jego filmy przyciągają przede wszystkim swą wizualnością, dla której reżyser starał się jednak zawsze znaleźć głębsze uzasadnienie.

Krzyż i topór, poświęcony zamkowi Ossolińskich w Ujeździe koła Opatowa, nie jest typowym dokumentem o architekturze, jakich dziesiątki, jeśli nie setki, miała już wtedy w swym dorobku Wytwórnia Filmów Oświatowych. Dziworski, filmując ruiny siedemnastowiecznej budowli, postawił na „lekcję historii” w nietypowym wydaniu: oto chór ze wsi Iwaniska śpiewa balladę *Zamek*, a jej zaskakującą ilustracją okazują się ćwiczenia Ochotniczej Straży Pożarnej. Szturmujący ścianę Krzyżtoporu miejscowi strażacy mimowolnie przypominają wspomnianych w balladzie Szwedów, a sam dokument niespodziewanie przybiera kształt historycznej rekonstrukcji. W swym najważniejszym wymiarze jest jednak film Dziworskiego refleksją o przeszłości i czasie – czymś niezwykle poruszającym staje się zderzenie śpiewnych opisów dawnej wspałości zamku ze współczesnymi obrazami jego majestatycznych ruin. Ekipa została w nich również na noc, rejestrując dźwięki i obrazy obowiązkowe dla każdej gotyckiej powieści – tu wyciszające spotkanie z niezwykłym miejscem.

To jest film, to jest kino. I może dlatego tak bardzo chciałoby się zobaczyć Krzyżtopór w rzeczywistości. Słyszę już głosy teoretyków, którzy odmawiają temu dziełku prawa do nazwy „film o sztuce”. Ale to niegroźne, bo ten film sam jest sztuką¹⁹⁷

¹⁹⁷ Czesław Dondziło, *Rubens na żyrandolu*, „Film” 1973, nr 19, s. 9. W relacji z XIII Ogólnopolskiego Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie, gdzie *Krzyż i topór* uhonorowano



Kadry z filmu *Podróże Georga Philippa Telemanna z Żar do Pszczyny* (1974)
Bogdana Dziworskiego

– pisał Czesław Dondziłło, trafiając w sedno również w kontekście gatunkowej „nieprawomyślności” reżysera. Na szczęście, pozwolono mu z niej nie rezygnować.

W jakimś sensie klimat *Krzyża i topora* dopełniony został dwoma kolejnymi filmami Dziworskiego – mowa o *Trenie dla miasta Szydłowa* (1974) i *Podróżach Georga Philippa Telemanna z Żar do Pszczyny* (1974). Powraca w nich trudne do zwerbalizowania zatopienie tego, co jest, w tym, co było. Nie mówią o tym jednak historycy, etnografowie czy mieszkańcy odwiedzanych z kamerą okolic – Dziworski znajduje inne klucze do przeszłości. W *Trenie dla miasta Szydłowa*, dokumencie poświęconym wyludniającemu się miasteczku, „wystar-

Srebrnym Lajkonikiem, dzieło komplementował również Andrzej Kołodyński: „Poetycka swoboda, dowcip, świetne panowanie nad materiałem – wszystko to składa się na oryginalną formułę filmowej monografii, zupełnie odmienną od tego, co otrzymaliśmy dotychczas z Wytwórni Filmów Oświatowych. Jest to jednak formuła jednorazowa. Naśladownictwa łatwo przekształcić się mogą w nieznośną manieryczność” (Andrzej Kołodyński, *Laureaci Trzynastego Ogólnopolskiego, „Kultura Filmowa”* 1973, nr 10, s. 57).

czyło” poczekać na dzień Wszystkich Świętych. To wtedy (i w trakcie bliskiego w kalendarzu dnia św. Huberta) mała społeczność jakby na moment ożywa i zanurza się w uświęconej tradycji:

[...] kilka minut cudownego, ściskającego za gardło kina. Sceny z obrzędu Święta Zmarłych: żałobne chorągwie, stary przepiękny kościółek na wzgórzu, chóralny mocny śpiew i ten cmentarz w światłach i mgłach. Wszystko to intensywne, doskonale spójne, łączące we wspólnym poetyckim mianowniku dramatyczną surowość pejzażu i surowość ludzkich twarzy [...]. Duża sprawa, choć to tylko kilka minut znakomitego kina w całości interesującej, lecz trochę nierównej, dziwnie nieoszlifowanej¹⁹⁸.

W *Podróżach Georga Philippa Telemanna z Żar do Pszczyny* (piękna, intrygująca fraza) Dziworski nawiązuje do pobytu w Polsce tytułowego kompozytora niemieckiego czasów baroku. I ponownie: ślad dydaktyki ogranicza się tu co najwyżej do kończącego film cytatu z autobiografii Telemanna. Cała reszta jest już reżyserską wizją wędrowki muzycznego mistrza, odbytej niemal trzysta lat wcześniej. Wizją – dodać trzeba od razu – która od początku do końca zdradza swój fantasmagoryczny status i nie udaje historycznej rekonstrukcji. Od powracającej na ekranie pustej karocy (to wędrującej pociągiem, to niby unoszącej się w powietrzu), przez orkiestrę maszerującą na tle bloku z reklamą PKO, aż po sceny z ludowej zabawy – Dziworski konsekwentnie zamazuje granicę między dwoma światami, starym i nowym. Kamera (wielokrotnie umieszczona w płynnie sunącym balonie) przemieszcza się w takt muzyki Niemca, docierając do kolejnych przystanków wędrowki (jak informują napisy końcowe: Żary, Lubiąż, Wrocław, Katowice, Chorzów, Pszczyna). Może któreś ze spojrzeń operatora dokładnie pokryło się z dawnym spojrzeniem Telemanna? Piękny dokument Dziworskiego pozwala w to łatwo uwierzyć.

Prawdziwym znakiem rozpoznawczym twórcy w latach siedemdziesiątych stał się jednak temat sportowy. Oczywiście, nie był on w owej dekadzie obcy także innym filmowcom dokumentalistom, niekoniecznie związanym z WFO (dość wspomnieć o Andrzejku Jurdzie¹⁹⁹, Mariuszu Walterze, Witoldzie

¹⁹⁸ Taurus, *Cena na nietypowych*, „Film” 1974, nr 10, s. 17.

¹⁹⁹ Do sportowych dokumentów Andrzeja Jurgi należą między innymi: *Czterech plus jeden* (1970) – film poświęcony wioślarzowi Teodorowi „Tojo” Kocerze, wielokrotnemu medalistcie igrzysk olimpijskich, który w wieku 43 lat postanowił powrócić do treningów i rywalizacji na wodzie; *W dół i pod górę* (1972) – długa, samotna wędrowka biegacza narciarskiego kontra sunący widowiskowo w dół na oczach widowni slalomista, obaj obserwowani przez kamerę w rękach Stanisława Niedbalskiego (nagroda na MFF Sportowych w Cortina d’Ampezzo, 1974, i wyróżnienie na MFF Sportowych w Oberhausen, 1975); *Interwał* (1973) – obraz wyczerpującego, odmierzanego rytmicznymi komendami treningu wioślarskiej dwójki (II Nagroda Specjalna Jury w Turnieju Filmów Sportowych w Zakopanem, 1973). Gdy w styczniu 1974 roku sportowe dokumenty Andrzeja Jurgi pokazała polska telewizja, Mikołaj Wojciechowski (nie bez gorzkiej złośliwości w finale) pisał: „W dobie masowego rozkibicowania, bezrefleksyjnej – bo do prymitywnego pytania: kto najlepszy? sprowadzonej – fascynacji gwiazdami fizycznej tężyzny, krótkie filmiki Andrzeja Jurgi wydają się niemal publicznym nietaktem. Miast zadać w beczącą

Rumlu czy Bohdanie Kosińskim), to jednak Dziworskiemu udało się stworzyć autorski, szybko rozpoznawalny styl opowieści o sporcie. Gdyby chciał go skrótowno opisać, trzeba by wspomnieć o niezwykle kunsztownej, dostosowującej się do obserwowanych sytuacji pracy operatorskiej, o uwypuklaniu określonych efektów dźwiękowych, o braku komentarza, o umiejętności żonglowania nastrojem czy wreszcie o nieustannych próbach przedzierania się przez wierzchnią tylko warstwę obrazowej relacji, tak by powiedzieć coś o stanie umysłu i ducha ekranowych postaci.

Tytuły sportowych dokumentów Dziworskiego brzmią zazwyczaj bardzo rzeczowo, niczym hasła encyklopedyczne: *Pięciobój nowoczesny* (1975), *Hokej* (1976), *Olimpiada* (1978), *Dwubój klasyczny* (1978), *Zima* (1979, cykl miniatur filmowych), *Fechmistrz* (1980). Tym większe zaskoczenia w czasie seansu: próżno tu bowiem szukać formy zobiektywizowanego wykładu. W *Pięcioboju nowoczesnym* wykreowana zostaje atmosfera napięcia i tajemnicy: oglądając ujęcia z treningów Janusza Peciaka, można pomyśleć, że oto przygotowuje się do służby tajny agent (niepokojąca muzyka, galop na koniu, dynamicznie zmontowana scena na strzelnicy, szermierczy pojedynek w skąym świetle, bieg na tle ciemniejącego nieba...). Wykreowany klimat nie do końca znika również podczas scen z morderczych zawodów – gdy milknie orkiestra, wracają dźwięki znane z pierwszej części filmu, koń zrywa kogoś z grzbietu, belka chyboce się na przeszkodzie, ale kulminacja następuje w kadrach uwieczniających koniec biegu: w najlepszym wypadku zawodnicy ślaniają się na nogach, częściej jednak bezwładnie padają na ziemię, być może tracąc nawet przytomność. Kto może to wytrzymać? – zdaje się każdą kolejną sceną *Pięcioboju nowoczesnego* pytać Dziworski. W roli wziętej w cudzysłów odpowiedzi występuje końcówka dokumentu, ze sportowcami rytmicznie trenującymi w zaciemnionych, nieco złowrogich salach do ćwiczeń. Ludzie-cyborgi – niedaleko stąd do takiego wrażenia.

Hokej potwierdził, że nie interesuje reżysera chłodna obserwacja z boku – zamiast niej szuka temperatury ze środka zdarzeń, tak by przynajmniej spróbować spojrzeć na świat oczami bohatera. Tym razem – pędzącego na łyżwach:

[*Hokej* – M.J. i P.P.] mógłbym realizować [...] z ósmego rzędu widowni, a ja wraz z operatorem Ryszardem Lenczewskim trzy miesiące doskonaliłem swą umiejętność jazdy na łyżwach, aby móc sprawnie poruszać się po lodowisku, aby kamera, jeszcze jeden uczestnik i zawodnik, mogła mknąć 70 km/h, przeskakiwać bandę, być w środku całego tego kotłowiska. Gdy przedtem robiłem *Pięciobój*, doskonaliłem

trąbkę sport-maniaka, Jurga sięga po precyzyjne narzędzia badawcze psychologa, ośmiela się windować sport na wyżyny zarezerwowane dla zjawisk autentycznej ludzkiej kultury. Nic dziwnego więc, że te dokumentalne perełki długo czekały na telewizyjną premierę, aby doczekać się jej wreszcie – w elitarnym drugim programie” (Mikołaj Wojciechowski, *Sport, życie, kultura*, „Ekran” 1974, nr 8, s. 11).



Kadr z filmu *Olimpiada* (1978)
Bogdana Dziworskiego

swe umiejętności sprinterskie i strzeleckie – jestem niegdysiejszym sportowcem, z niegdysiejszymi ambicjami, kondycja umożliwia mi moje zamierzenia. Nie chodzi mi zresztą tylko o sport, o wyczyny i tabele wyników. Interesują mnie szersze sprawy związane z tą dyscypliną. Moralność zawodników, reguły gry fair, klimat, psychologia odbioru sportu²⁰⁰.

Sens „szerszego” spojrzenia przejmująco uwidocznił się w *Olimpiadzie* (1978), która na pierwszy rzut oka może wydawać się tylko pomysłowo nakręconym i zgrabnie zmontowanym filmem o zakopiańskich zawodach sportowych dla dzieci. Dziworski idzie jednak krok dalej i tworzy narrację osnutą zarówno wokół chorobliwych ambicji świata dorosłych, zamieniających dziecięcą radość uprawiania sportu w morderczy wysiłek i potrzebę współzawodnictwa. Narciarskie kijki wkładane są przez rodziców już w dłonie dwu-trzylatka (od ciągu dalszego ratuje go natychmiastowy upadek). Uśmiechy kończą się na etapie treningu – za metą wyścigu młodzi sportowcy są już bliscy omdlenia. Dziworski, w swoim stylu, nie rezygnuje ani ze spowolnionego obrazu, ani z konstruowania zaskakujących ciągów montażowych. Skąd (i po co) nagle przed widzem ujęcia konia i bałwana, który w końcu wybucha? To jednak ani chaos, ani przypadek. Wierzgający, niepokorny koń odsyła do sceny z dzieckiem, które w naturalnym odruchu buntuje się przeciwko zafundowanym mu rozrywkom. Bałwan zaś eksploduje, bo w świecie bohaterów *Olimpiady* zabawa jest wyłącznie smutnym pozorem.

A że wprowadzam te symbole bez dramatycznego umotywowania? – tłumaczył Dziworski. – Cóż, takie są skoki wyobraźni dziecka. *Olimpiada* jest filmem gwałtownym. Zrezygnowałem w nim z komentarza, anegdoty, przesłania. Posługuję się tylko obrazami, dynamicznymi ujęciami. Każdy może odebrać te symbole inaczej, zgodnie z własną wrażliwością i doświadczeniem²⁰¹.

Również w roku 1978 swą premierę ma *Dwubój klasyczny*. Bieg i skoki odmalowane zostały z charakterystyczną dla twórcy pomysłowością, jakże

²⁰⁰ Cyt. za: Elżbieta Królikowska, *Staruszek zwierzył mi się ze swych skrywanych pragnień...*, „Ekran” 1976, nr 51, s. 16.

²⁰¹ Cyrk ludzki. Rozmowa Bogdana Zagroby z Bogdanem Dziworskim, „Film” 1979, nr 1, s. 2.

daleką od „przezroczystej” relacji²⁰². „Sport – pisał Tadeusz Sobolewski – jest tu widowiskiem trochę humorystycznym, a trochę absurdalnym. Dziworski składa z materiału reportażowego całość nową, bliską burlesce”²⁰³. Z jednej strony, nie brakuje w *Dwubój klasycznym* elementów w pewnym sensie obowiązkowych: są zatem sportowcy – biegnący i skaczący. Z drugiej jednak, Dziworski „po swojemu” rozkłada w tym świecie akcenty. Skupia się więc choćby na kobiecie, która – w sportowej postawie – podaje kubki z gorącą herbatą mijającym ją narciarzom. Robi to zwinnie i z wyczuciem, aby nikogo nie oblać. W innej scenie reżyser pokazuje wyłącznie ujęcia dramatycznych upadków na skoczni. Po chwili jednak koncentruje się na narcie, odpiętej od buta sportowca. Co ciekawe, wątek ten staje się głównym motywem całego fragmentu, opowiadającego o obsłudze skoczni, która bezskutecznie próbuje zatrzymać nartę, aż ta łamie się, spadając... w skalną przepaść. Podsumowując: *Dwubój klasyczny* – z autorsko podjętym tematem sportowym, ze scenami w zwolnionym tempie i selektywnie wykorzystywanym dźwiękiem²⁰⁴ – to „Dziworski w pigułce”²⁰⁵. Rozpoznawalny od pierwszych ujęć.

W opisywanym okresie Dziworski tworzy również dwa sportowe portrety. *Fechmistrz* (1980) to niezwykle wysmakowana realizacja, poświęcona Władysławowi Kurpiewskiemu, który przez wiele dekad z wytrwałością szkolił kolejne pokolenia szermierzy. Brak tu dat, snuty przed kamerą wspomnień czy hołdów oddawanych nauczycielowi przez wdzięcznych uczniów. Jak to u Dziworskiego, sens zawiera się przede wszystkim w obrazie i oryginalnej koncepcji myślowej. Odnosnie do tej ostatniej: fehmistrza – jako dziadka bawiącego się z wnuczką i człowieka stojącego samotnie nad rzeką – widz ogląda w pierwszych i ostatnich ujęciach filmu. To zaś, co trafiło między te dwa punkty, przypomina biograficzne *pars pro toto* – Władysław Kurpiewski, daleki od roli emeryta, trenuje ze swymi podopiecznymi. Dziworski wyłącza znaczące gesty, chwile uśmiechu i koncentracji, przede wszystkim zaś aurę szacunku adeptów szermierki dla nauczyciela. Co jakiś czas powraca w ścieżce dźwiękowej walc Johanna Straussa *Nad pięknym modrym Dunajem*: zgrany z tempem obrazu i zabiegami montażowymi sprawia, że sceny na

²⁰² Jednym z bardziej ryzykownych (ale i celnie zapowiadających przyszłość) pomysłów – wspominał reżyser po latach – było zamontowanie 12-kilowej kamery oraz dwóch akumulatorów na sportowcu zjeżdżającym ze skoczni.

²⁰³ Tadeusz Sobolewski, *Wycieczka do WFO...*, s. 3–5.

²⁰⁴ Kroki na śniegu, szusujące narty, klaszcząca para dłoni, chrupanie podanego za metą cukru, ciężki oddech – każdy z tych dźwięków otrzymuje szansę, by zaistnieć w filmie samodzielnie. Nie oznacza to bynajmniej audialnego ubóstwa: „selektywne słyszenie” staje się bowiem wyróżnikiem danego ujęcia, danej sceny itp. Odzierając rzeczywistość z szumów, Dziworski zbliża się do jej zdarzeniowej istoty, tym wyraźniej zapisując jej obraz w odbiorczym doznaniu.

²⁰⁵ W podobnej poetyce utrzymany jest cykl sportowych miniatur dokumentalnych Dziworskiego pt. *Zima* (1979). Składają się na niego: *Bieg*, *Memorial*, *Pierwsze skoki*, *Ptaki*, *Sarny*, *Skoki*, *Zjazd*.

ekranie zaczynają przypominać pięknie sfilmowaną lekcję tańca. Dostrzec ją w spotkaniu starego i młodego szermierza – rzecz nieoczywista.

Zdecydowanie „nieoczywisty” okazał się też wizerunek bohatera filmu *Sceny narciarskie z Franzem Klammerem* (1980). Austriacki narciarz alpejski, mistrz olimpijski w zjeździe (Innsbruck 1976) był w momencie kręcenia filmu sportowcem bardzo już utytułowanym. Jednocześnie (jak wspomina Bogdan Dziworski): „[...] miał w tym czasie złamaną nogę. Musieliśmy coś zrobić, więc z dnia na dzień zaczęliśmy [...] kombinować i chyba to nam wyszło na dobre”²⁰⁶. Efektem owych kombinacji jest dzieło fascynująco eklektyczne, radykalnie zamazujące granicę między dokumentalizmem a fabularnością, między filmowanym a filmującymi, wreszcie: pełne nastrojów i zwrotów akcji. A to Franz Klammer jest siłaczem, samotnie ścinającym drzewo, a to mknie sportowym wozem niczym agent Jej Królewskiej Mości. Za moment bierze udział w farsowej komedii (niemała rola przypadła tu walczącemu ze śliskim podłożem Zbigniewowi Rybczyńskiemu, który zaopatrzony w kamerę, wskazuje narciarzowi na plecy), by jeszcze później stać się bohaterem ujęć podszytych erotyzmem lub wziętych niby bezpośrednio z produkcji sci-fi. Ten korowód wcieleń ma swój sens, kiedy spojrzeć na niego w kontekście ostatnich scen filmu, gdy Klammer spożywa wykwintną kolację i pozuje na tle dostępnego mu bogactwa – zawsze jednak jest sam. Bo też zapewne o samotności mistrza jest ten film – rozbuchany wizualnie, sugestywny dźwiękowo, żonglujący nastrojowością, ale u swego sedna: gorzki i demitologizujący. I jak to zazwyczaj u Dziworskiego bywa – w *Scenach narciarskich z Franzem Klammerem* nie pada na ten temat ani jedno słowo.

Obraz omawianego dorobku pozostałby w reżyserskiej perspektywie lat siedemdziesiątych niepełny, gdyby choć krótko nie wspomnieć o dwóch filmach „cyrkowych”. „Powoli uległem magii tego środowiska, specyficznego klimatowi sztuki, która jest nieustannym igraniem z życiem, strachem, odpornością psychiczną”²⁰⁷ – mówił Dziworski. Ekranowe dowody tej fascynacji to dokumenty: *O krasnoludkach i sierotce Marysi* (1975) oraz *Arena życia* (1979). Pierwszy z nich – pod przykrywką bajkowego tytułu – skrywa realistyczno-cierpką refleksję na temat wchodzących w skład trupy cyrkowej liliputów. Wesołe monologi sceniczne, do wtóru z rozbawioną widownią, to tylko fragment obrazka. Jego pozostałą część stanowi proza życia, w której nie trzeba już udawać wiecznie radosnego i przymilnego skrzata (świetne ujęcie z bohaterem „strzelającym” pestką w stronę obiektywu). Jest jednak coś jeszcze – w ostatnich minutach filmu Dziworski przeplata montażowo ujęcia z dwóch różnych rzeczywistości – w jednej widać kąpiących się w morzu artystów-liliputów, w drugiej – widownię wybuchającą śmiechem w trakcie

²⁰⁶ Fragment wypowiedzi Bogdana Dziworskiego, pochodzący z poświęconego mu odcinka dokumentalnej serii *Sztuka dokumentu* (odc. 8, 2008, reż. Bartosz Paduch).

²⁰⁷ Bogdan Dziworski w: *Cyrk ludzki...*

przedstawienia. Dla sporej części świata mali cyrkowcy zdają się nigdy nie wychodzić ze swych ról i nawet poza areną nie rezygnują z małego dzwonka na czubku buta.

Arena życia to z kolei „jeden dzień z życia cyrku”, ale za to dzień szczególny, bo ze spektaklem kończącym cały sezon (w dwudziestu czterech godzinach zamknął się też etap zdjęciowy). Nie chodzi tu jednak o zarejestrowanie wymyślnych akrobacji ani (typowych dla finalnego występu) żartów robionych sobie nawzajem przez artystów. Ci ostatni (często jakby odseparowani w kadrze od swych zwierząt), na arenie i poza nią, przy bankietowym stole – oto magnes, przyciągający kamerę, wyczuloną na mimikę, gestykulację, stany koncentracji i odprężenia. „*Arena życia* to ważny film w moim dorobku: po raz pierwszy niemal w całości koncentruję się na przeżyciach ludzkich”²⁰⁸ – mówił w roku 1979 reżyser, po latach dodając: „[...] ten film to hołd dla artystów cyrkowych. Przywołałem ich jeszcze raz na arenę. Od dziecka kocham cyrk, jako fotograf całe życie kręciłem się wokół niego”²⁰⁹. Trwanie tej fascynacji – już w dekadzie lat osiemdziesiątych – potwierdził choćby dokument *Szapito* (1984), poświęcony artystom tytułowego cyrku, którzy z racji wieku żegnają się już ze sceną.

Wszystkich twórców obowiązuje warunek podstawowy – odnaleźć temat w otaczającym nas życiu, żeby to życie przeglądało się w filmie tak, by go kreowało i dramatyzowało w sposób najnaturalniejszy. Życie jest tak obfite w przypadki i sytuacje, że nie należy obawiać się ubóstwa²¹⁰.

Słowa Dziworskiego trafnie puentują akapity poświęcone jego filmom: zawsze dalekim od formalnej sztampy, zawsze zaskakującym niebanalnością spojrzenia na rzeczywistość. Rzeczywistość, w której szermierz przypomina tancerza, mały narciarz wierzgającego konia, a stary powóz – wehikuł czasu.

Dopełniając wątek dokumentalistów „kreacyjnych”, działających w latach siedemdziesiątych w ramach łódzkiej Wytwórni Filmów Oświatowych, wspomnieć trzeba o dwóch postaciach: Marku Koterskim i Piotrze Szulkinie. Szerszej publiczności dali się poznać dopiero w kolejnej dekadzie – jako twórcy pełnometrażowych, realizowanych z autorskim zacięciem dzieł fabularnych. Pierwszych śladów oryginalności należy jednak szukać już w krótkim metrażu.

Czym wątek sportowy był dla Bogdana Dziworskiego, tym dla przyszłego reżysera *Domu wariatów* okazał się wątek teatralny. Mowa o pewnej przestrzeni myśli, do której wielu twórców konsekwentnie powraca, za każdym razem

²⁰⁸ Tamże.

²⁰⁹ *Bogdan Dziworski zachwyca Flagey* [fragment relacji ze spotkania, jakie reżyser odbył z widzami przeglądu jego filmów, zorganizowanego w ramach brukselskiego festiwalu Filmer à tout prix, w listopadzie 2013 roku], [online], [dostęp: 18 kwietnia 2014], <<http://www.emstacja.eu/index.php/bogdan-dziworski-zachwyca-flagey>>.

²¹⁰ Cyt. za: Elżbieta Królikowska, *Staruszek zwierzył mi się...*

znajdując w niej pożywkę dla nowych obserwacji i wniosków, rzadko w tym wypadku oczywistych. Nieprzypadkowo Tadeusz Sobolewski pod koniec lat siedemdziesiątych nazywa Koterskiego „niebezpiecznym talentem, któremu daje schronienie Wytwórnia Filmów Oświatowych” – dodając: „realizuje filmy, które dotyczą teatru, dzieją się w sferze pośredniej, tam, gdzie teatr zaczyna oddziaływać na rzeczywistość”²¹¹. Tak jest choćby w *Piątym Międzynarodowym Festiwalu Festiwalu Teatrów Studenckich (fragmenty)* (1976), zapisanym na taśmie świadectwie wrocławskiego Festiwalu Teatru Otwartego. Konkretnie brzmiący, informacyjny tytuł sugeruje formę sprawozdawczo-kronikarską. To jednak tylko część prawdy, bo szybko okazuje się, że reżysera pociąga przede wszystkim owa „sfera pośrednia” – miejsce spotkania sztuki i rzeczywistości, z nierzadko trudną do wytyczenia granicą między nimi²¹². „W pewnym momencie widz traci orientację, czy zajadająca ze smakiem bułkę z masłem dziewczynka w czerwonej czapeczce jest mimowolną uczestniczką spektaklu, czy atrakcją zaprogramowaną przez organizatorów happeningu”²¹³. Do podobnych refleksji skłania *Naprzód* (1976) – gdy WFO zamówiła u Koterskiego film o szkolnym teatrze, ten postanowił przyjrzeć się amatorskiemu zespołowi Sylaba 68, działającemu przy wrocławskim Zespole Szkół Zawodowych Żeglugi Śródlądowej.

To były chłopaki od pracy na barkach pływających po Odrze – wspomina reżyser. – Mieszkali w internacie o wojskowej regule z odmeldowywaniem i zameldowywaniem się u oficera dyżurnego itd. No i nagle ta poezja, którą przyjmowali bardzo emocjonalnie. Niesłychane²¹⁴.

²¹¹ Tadeusz Sobolewski, *Wycieczka do WFO...*, s. 5.

²¹² „Ci, którzy pamiętają Piąty Międzynarodowy Festiwal Festiwalu Teatrów Studenckich, dziwią się, oglądając opowiadający o tym wydarzeniu dokument. Jak to, powiadają, widzieliśmy ot taki sobie festiwal: trochę krzyku, trochę happeningu, kilka zaledwie niezłych efektów, udanych kreacji i ładnych piosenek, a tu wydaje się, że to było dużo lepsze, że coś uciekło naszej uwadze. Sprawa nie polega na tym, że film był kompozycją złożoną z najbardziej udanych elementów festiwalu. W ogóle niewiele występów zanotowała kamera. W filmie Koterskiego ludzie, którzy zjechali się z całego świata, by krzyczeć, protestować, popierać i bić sobie brawa, ukazani zostali z pozaartystycznej, pozaideologicznej perspektywy. Kamera pokazuje ich, kiedy grabią ogródek, przygotowują rekwizyty, a potem w świetle reflektorów borykają się ze zmęczeniem, z niewyszkolonym głosem, z tremą”. Andrzej T. Kijowski, *Teatr mimo woli*, „Film” 1979, nr 27, s. 10–11.

²¹³ Łukasz Maciejewski, *Szósty palec u ręki. Dokumenty Marka Koterskiego*, „Kwartalnik Filmowy” nr 57–58, 2007, s. 135. O tej cesze „teatralnych” dokumentów Koterskiego wspomina również Maria Kornatowska (*Osobowość i styl*, „Film” 1983, nr 30, s. 10–11).

²¹⁴ Katarzyna Bielas, *Maruś, dlaczego tak się torturujesz?*, „Gazeta Wyborcza. Duży Format” 2002, nr 27, s. 6–10. W tym samym wywiadzie opowiedziana zostaje bardzo ciekawa historia o kulisach montowania filmu *Naprzód*. Próbujący uporać się ze sporym materiałem zdjęciowym Koterski (to zresztą jedyny przypadek – poza szkolną etiudą *Sen na każdy dzień*, 1972 – gdy podjął się takiego zadania) długo nie mógł znaleźć klucza do satysfakcjonującej koncepcji. Nagle przyszło olśnienie, iż montażowy rytm dokumentu wyznaczać powinny kroki jednego z bohaterów, który stara się wyjść na przepustkę. „Kiedy to sobie uzmysłowiłem – mówi Koterski po latach – poczułem się przez chwilę naprawdę stwórcą. Pierwszy raz poczułem też, że chcę i muszę robić

Co więcej, w *Naprzód* Sylaba 68 wychodzi ze sztuką do ludzi, za swą scenę przyjmując krajobraz Wrocławia. I ponownie: trudno niekiedy wyrysować dokładną linię demarkacyjną między nadawcą i odbiorcą twórczego aktu. Teatr zaczyna należeć do ulicy, poezja do miasta. I jeszcze jeden tytuł, konieczny do wspomnienia w tym kontekście: *Dziwny świat Thomasa Puckey'a* (1977). Koterski rejestruje, jak w biegnącą swym utartym torem codzienność wsi Osetnica wkracza angielski artysta performer i na jednym z pól rozpoczyna dziwaczny, jednoosobowy spektakl. Inaczej jednak niż we „wrocławskich” dokumentach, tym razem mur dzielący dwie przestrzenie widoczny jest gołym okiem – ich spotkanie z wielu powodów (nie tylko językowych: w grę wchodzi też sposób patrzenia na świat) okazuje się niemożliwe.

Ktoś zarzyna barana, gdzieś zaganiają krowę do zagrody, a dziwaczny przybysz tłumaczy po angielsku zgromadzonym gapiom, iż działanie niekoniecznie musi zmierzać do określonego, z góry zamierzonego celu. [...] Niełatwo orzec, co jest bardziej rzeczywiste i prawdziwe: normalna wieś czy cudaczny artysta, niemal kosmita jakiś²¹⁵.

Od wymienionych filmów niedaleko już do czegoś, co w przypadku Koterskiego nazwać można fascynacją teatralnym rzemiosłem *in statu nascendi*. Stąd choćby *Teatr – reżyser i aktor* oraz *Teatr – reżyser i tworzywo*, czyli filmowe zapisy przygotowań do wystawienia w Teatrze Narodowym *Snu srebrnego Salomei* Juliusza Słowackiego. Oba tytuły spaja postać reżysera spektaklu – Adama Hanuszkiewicza. Widz podgląda go zarówno w czasie pracy ze scenografem Jerzym Czerniawskim, jak i z wcielającą się w rolę Księżniczki Grażyną Szapołowską. Co ciekawe, ta druga sytuacja, czyli katorżnicze zmaganie się z krótkim fragmentem dramatu, jest w istocie rzeczy klasycznym dublem. Gdy scena rozgrywała się po raz pierwszy, ku zgrozie Koterskiego posłuszeństwa odmówiła kamera.

Odczekałem trzy dni, podczas których umierałem ze strachu, w końcu poszedłem do Hanuszkiewicza i powiedziałem, co się stało. A on spokojnie [...]: – To ja to powtórzę. No i znowu dał Szapołowskiej popalić

– opowiadał po latach reżyser, zaraz po tym dodając:

W moim odczuciu dokument to kreacja, tak samo jak fabuła, tyle że nie posługuje się materiałem aktorskim, fabularnym, tylko dokumentalnym. Samo ustawienie kamery, cięcia, przebitki, selekcja jest kreacją. Czysta prawda? Nie, dokument niesie prawdę reżyserską²¹⁶.

filmy. To był moment, w którym – jak mi się wydaje – narodziłem się jako filmowiec. Nie taki z wymyślenia, dla blasku, ale twórca”.

²¹⁵ Maria Kornatowska, *Osobowość i styl...*, s. 10–11.

²¹⁶ Katarzyna Bielas, *Maruś, dlaczego tak się torturujesz?...*

Do najpełniejszego być może zespolenia tak rozumianej kreatywności i wątków teatralnych doszło w filmie *Na to wszystko trzeba popatrzeć z tej drugiej, pogodniejszej strony* (1979). Na ekranie/scenie Roman Kłosowski, który przygotowuje się do trzech premier²¹⁷. Osobliwość tego studium aktorskiego fachu polega na tym, że kamerę przymocowano na stałe pośrodku czwartego rzędu, a Koterski nawet na chwilę nie decyduje się spuszczać „oka obiektywu” z twarzy swego bohatera. Rodzi się okazja, by wiele podejrzeć: momenty aktorskich metamorfoz, tajniki warsztatu, najmniejsze grymasy, ruchy ust, przymknięcia oczu. Powracają stare pytania, jakby nawet nasilone dzięki sile filmowego zbliżenia: kto to tam, na scenie/ekranie? Roman Kłosowski, aktor, Szwajk, bardziej *homo ludens* czy raczej *homo faber*?

Wydawało mi się – mówił sam Koterski – że twarz człowieka jest kosmosem. Kluczem do wszystkiego. Chciałem udowodnić, że za tym miejscem, w którym przy montażu wszyscy mówią „tnij!”, rodzi się na taśmie filmowej coś nowego, zbliżenie zaczyna mieć nową wartość²¹⁸.

Podchwytując tę myśl, dodać można, że w ramach dokumentu kreatywnego „nową wartość” zyskiwały właściwie wszystkie podstawowe elementy, składające się na kształt dzieła filmowego: budowa kadru (czy szerzej: działania operatorskie), struktura fabularna, rozwiązania dźwiękowe i montażowe²¹⁹. „Nadorganizowana” poetyka wymagała „ponadprzeciętnej” percepcji. Mirosław

²¹⁷ Chodzi o role: chłopca Moczalkina w *Słoni* według sztuki Aleksandra Kopkova, przewodniczącego w *Hamlecie* *we wsi Głucha Dolna* według Ivo Brešana oraz Szwajka w adaptacji powieści Jaroslava Haška.

²¹⁸ *We własnym rytmie*. Rozmowa Katarzyny Józwiak z Markiem Koterskim, „Film” 1984, nr 32, s. 10–11.

²¹⁹ Zapowiedź „kreatywnych” talentów Koterskiego dała o sobie znać już w Szkole Filmowej, gdy realizował absolutoryjną etiudę dokumentalną *Ech* (1972). Zdjęcia kręcono w izbie wytrzeźwień: „[...] «dyżurowaliśmy z operatorem – wspomina reżyser – przez kilka dni i nocy, budząc się nawzajem, gdy tylko coś się działo» [Andrzej T. Kijowski, *Teatr mimo woli...*, s. 10]. Kamera (w rękach Andrzeja Popławskiego) niczego nie lukruje. Na czarno-białej taśmie uwiecznione zostają poharatane twarze, mętne spojrzenia, ciała konwulsyjnie sprzeciwiające się zimnemu prysznicowi, skazane na porażkę próby ucieczki z uścisku pielęgniarza czy milicjanta. Brak dalekich planów – sporo za to ujęć w krępujących niekiedy zbliżeniach, gdy większą część kadru wypełnia czyjaś twarz. [...] Nie mniej przeszywająca jest warstwa dźwiękowa, zwłaszcza w tych fragmentach, kiedy kontrapunktowo zestawiona zostaje z obrazem (dla przykładu: klienci izby trafiają wreszcie do zaopatrzonych w skórzaną pasy łóżek, na to jednak nałożone dwa pijackie, pełne agresywnej pretensji monologi mężczyzny i kobiety). I jeśli coś wywołuje tu cień gorzkiego uśmiechu, to wpleciony w ten ciąg obrazów fragment pogadanki na temat alkoholizmu. Prelegent (z zawodu – jak sam przyznaje – prawnik) wymienia trzy przodujące w picciu narody (Polacy, Rosjanie, Finowie), po czym sięga do czasów amerykańskiej prohibicji, którą trzeba było znieść, ponieważ «wszyscy chcieli pić», a na zakazie budowali swe wielkie fortuny gangsterzy, w tym Al Capone. Twarze słuchaczy każą wątpić w dydaktyczne efekty przemowy” (Piotr Pławuszewski, *Ech* [online], [data publikacji: 25 grudnia 2013; dostęp: 27 lutego 2014], <<http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/321273>>.

Przyłipiak, dokładnie analizując (już nie teatralny) film Koterskiego *Lekka tkliwość* (1975), słusznie konstatuje:

Odbiór wymaga postawy aktywnej, pracy intelektu i wyobraźni w poszukiwaniu niekonwencjonalnych określeń i powiązań. Sugestia przedkładana jest nad wykład, wieloznaczność i niedookreśloność – nad dosłowność i skończoność²²⁰.

Koterski zaproponował wytwórni nakręcenie czterech filmów o znanych mu ludziach, przy których „spływa na człowieka spokój”²²¹ – zdecydowano się tylko na jeden, dotyczący lekarza. Tak powstała *Lekka tkliwość*, z pozoru nieco niezborny portret doktora Jerzego Szybejki (w samym dokumencie personalia nie pojawiają się), w istocie zaś, jak dowodzi choćby wspomniana analiza Mirosława Przyłipiaka, przykład realizacji niezwykle precyzyjnej, z rozmysłem nadającej rzeczywistości znaczenie metaforyczne. Świat ma tu dwa wymiary – w jednym, szpitalnym, życie brane jest w nawias, jego cień pada na sylwetki nieruchomo siedzących, przygnębionych pacjentów, ale też na młodą dziewczynę, dla której diagnoza oznacza właściwie wyrok śmierci²²². Wymiar drugi widać za oknem²²³ lub w migawkach z miejskiej codzienności, zazwyczaj zabieganej, bogatej w dźwięki i różnego typu aktywności. Łącznikiem między światami jest lekarz, filmowany w sali operacyjnej, w swoim mieszkaniu, ale też w trakcie badania (własnego) serca: kto miałby wiedzieć lepiej, jak niewiele różni go od ludzi w poczekalni. Bez komentarza, bez bohatera mówiącego do kamery, niby chaotycznie szatując przestrzeń, nietypowo kadrując i wydłużając ujęcia, Koterski podsuwa obrazy, każące pomyśleć o sprawach elementarnych: życiu, śmierci i cienkiej – jak szyba w szpitalnym oknie – między nimi granicy.

Dekadę lat siedemdziesiątych zamyka reżyser filmem *Szczęście*²²⁴. Jakże przewrotny to tytuł: skrywa się za nim przejmujące zderzenie wyobraźni z rzeczywistością, będące udziałem nastoletnich mieszanek domu wychowawczego. Koterski właściwie unieruchamia obraz, nie pokazuje na ekranie żadnej z bohaterek, sięga do zeszytów z ich wypracowaniami, pokazuje wkle-

²²⁰ Mirosław Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego...*, s. 187.

²²¹ Marek Koterski w: *We własnym rytmie...*

²²² Historia związana ze sceną badania 21-letniej dziewczyny to niemal kopia sytuacji z filmu *Teatr – reżyser i aktor*. Oto gdy lekarz dociera do dramatycznego momentu formułowania przy stole operacyjnym smutnej diagnozy, Marek Koterski dostrzega koniec taśmy. Zdruzgotany mówi o tym bohaterowi, ten zaś proponuje powtórkę. „I powtórzył. Całą penetrację. Czyli po prostu dubel, który wszedł do filmu i robi wstrząsające wrażenie” (Katarzyna Bielas, *Maruś, dlaczego tak się torturujesz?*...).

²²³ „[...] zafascynowała nas szklana ściana w sali operacyjnej. Mogliśmy przez tę ścianę filmować plener, gołębie na dachach. Kiedy w kadr nagle wchodziła jakaś głowa, dawało to zupełnie nieprzewidziane efekty. Wykorzystaliśmy więc okazję, jaką stwarzała sytuacja. Jest to jeszcze jeden dowód na to, że filmem rządzi przypadki”. Marek Koterski w: *We własnym rytmie...*

²²⁴ Rzecz ciekawa: pierwsze podejście do filmu *Szczęście* Marek Koterski zaliczył jeszcze w czasie studiów, ale wtedy – z powodu problemów z taśmą filmową – realizację musiał zarzucić.

jone tam zdjęcia z kolorowych czasopism, znaki i obietnice sielskiej, dotąd niedostępnej egzystencji. W ślad za tym idą czytane zza kadru fragmenty zadanych prac, których marzycielski sens zawiera się właściwie w jednym słowie: tytułowym szczęściu. I może łatwiej byłoby uwierzyć w jego urzeczywistnienie, gdyby nie zaprezentowane z urzędniczą zwięzłością biogramy wychowanek poprawczaka – to ta sama skala krzywd, która jedenaście lat wcześniej objawiła się w *Psychodramie* Marka Piwowskiego. Staje się jasne, że bohaterki *Szczęścia* „[...] nigdy nie zapomną rodzinnego piekła, nie przebaczą piekła domu wychowawczego, w którym mieszkają, ale chcą ocalić w sobie czystość i naiwność. Mimo wszystko”²²⁵.

Wspominając pracę nad *Lekką tkliwością*, czyli *de facto* swym dokumentalnym, zawodowym debiutem, Marek Koterski mówił:

Przez cztery lata uczono nas w Szkole rozpoznawać te oczywiste miejsca w filmie, wynikające z fizjologii odbioru, w których należy ciąć. Wydawało mi się, że jeśli mój pierwszy profesjonalny film będzie tylko poprawny, rzemieślniczy, to będę przegrany na zawsze. Że jeśli ten moment zawalczenia o odcisk własnego palca odłożę na potem, to już się nigdy na to nie zdecyduję. Musiałem zrobić film we własnym rytmie. I był to z mojej strony największy akt odwagi²²⁶.

Dokumenty z „odciskiem własnego palca” Koterski kręci do roku 1986 (ma już wtedy za sobą doświadczenia z pełnometrażową fabułą). Gdy 26 lat później spotyka się z widzami Festiwalu Dwa Brzegi (Kazimierz Dolny, 2012), którzy chwilę wcześniej mają okazję zobaczyć przegląd jego dzieł dokumentalnych, nie bez wzruszenia mówi im:

Dawno tego nie oglądałem. Przyznam się państwu jednak, że mam wrażenie, że to najlepsze rzeczy, jakie nakręciłem w życiu. Myślę sobie, że teraz nie byłbym już w stanie zrobić tak dobrych filmów²²⁷.

Dokumentalna twórczość Piotra Szulkina – jak w przypadku Wojciecha Wiszniewskiego – właściwie w całości zamyka się w latach siedemdziesiątych²²⁸. Analogię można zresztą pociągnąć dalej: wracają bowiem w kontekście pierwszego ze wspomnianych reżyserów wszystkie te genologiczne pytania, które chwilę wcześniej zaczął prowokować twórca *Sztygara na zagrodzie*. Ile tu obserwowania nieupozowanej rzeczywistości, ile inscenizacji: jak daleko posuniętej? Szulkin, nie maskując swych „kreacyjnych” (i licznych) posunięć,

²²⁵ Łukasz Maciejewski, *Szósty palec u ręki...*, s. 134.

²²⁶ Marek Koterski w: *We własnym rytmie...*

²²⁷ Marek Koterski: *Bez ściemy!* [fragment relacji z Festiwalu Dwa Brzegi, Kazimierz Dolny 2012, online], [dostęp: 2 stycznia 2014], <<http://film.interia.pl/raport/dwa-brzegi-2012/news/marek-koterski-bez-sciemy,1827286,8124>>.

²²⁸ Bodaj jedynym późniejszym przedsięwzięciem dokumentalnym reżysera pozostaje do dziś *MFR – notacja* (1994).

często zanurzał je w żywiole groteski, dość zresztą cierpkiej w smaku. Kilka lat starczyło, by dał się poznać jako artysta niezwykle wszechstronny, z równym powodzeniem chwytający kontakt z przeszłością i czasem najbardziej mu współczesnym. Ostatecznie, także przyszłość doczekała się filmowej reprezentacji – ale to teren pełnometrażowych dzieł fabularnych, oprócz *Golema* (1979) nakręconych w kolejnej dekadzie.

Zwiastunem ciekawej osobowości okazała się już zrealizowana na drugim roku studiów (pod opieką Jerzego Bossaka i Mieczysława Jahody) etiuda *Wszystko* (1972). Szare podwórko, śmieciarze przetaczają pełne kosze w stronę swego wozu, cofają się z pustymi – i tak w kółko. Nie chodzi o konkretnych ludzi (ich twarze pozostają właściwie nieznane), lecz o osobliwą poezję ruchu. Metalowe pojemniki wędrują po podwórku, a w ścieżce dźwiękowej monotonnie „brzęczą” odgłosy śmieciarki, zespolone z zapętlonym fragmentem... amerykańskiego standardu folkowego dla dzieci *My Little Rooster* (śpiewa Almeda Riddle)²²⁹.

Wyprodukowane przez WFD *Życie codzienne* (1976) opisać można za pomocą kilku opozycji. Zamiast przeszłości/przyszłości – teraźniejszość. Zamiast obfitości słowa – brak słów. Zamiast początku, rozwinięcia i puenty – wycinek z *continuum*. W centrum wydarzeń znajduje się mieszkająca razem para ludzi, zapewne małżeństwo. Filmowani są tak, że właściwie nie widać twarzy. Są jednymi z wielu? A może ich oblicza nie mają żadnego wyrazu?

²²⁹ Skoro o wątku muzycznym mowa, należy wspomnieć, iż w skład dokumentalnej filmografii Szulkina wchodzi interesujące spotkanie z grupą SBB, odgrywającą fragment płyty *Nowy horyzont* – plonem tego są krótkie realizacje: *Przed kamerą SBB* (1974; fragment filmu – opisany jako *Błysk, SBB AD 1974* – znalazł się na płycie DVD grupy SBB *Szczęśliwi z miasta N.*, 2004) oraz *Zespół SBB* (1975; film ten w całości ukazał się na płycie DVD zespołu pt. *Follow My Dream*, 2004). Współpraca z Józefem Skrzekiem, liderem grupy, trwała dłużej – komponował on muzykę do *Golema* i *Wojny światów – następnego stulecia*, w obu filmach pojawił się też na ekranie (na marginesie warto dodać, że stacja telewizyjna, w której pracuje bohater *Wojny światów – następnego stulecia*, nazywa się SBB).

Wyjątkowym, choć znajdującym się na antypodach dokumentalizmu, osiągnięciem Szulkina okazał się film *Dziewcę z ciortem* (1975). Choć w ogólnym zarysie wpisywał się on w jeden z profili tematycznych Wytwórni Filmów Oświatowych (osią fabularną uczynił reżyser zabytek polskiej kultury ludowej – balladę *A w niedzielę z porania*, czyli historię trafiającej do piekła dzieciobójczyni), to już sama realizacja wydała się rzeczą bez precedensu. Pisząc najkrócej, Szulkin postanowił skonstruować, a później niejako wprawić w ruch obraz malarzski, który ilustrowałby kolejne fragmenty opowieści (wyśpiewanej zza kadru przez Helenę Staroszwą). Zadbął przy tym o staranną, głębinową inscenizację, znaki wyraźnej umowności przedstawienia (*vide* postać pompująca brzuch ciężarnej bohaterki) czy wreszcie ekspresyjne skróty myślowe – gdy mowa o zabiciu dzieci, białe poduszki barwią się na czerwono. Jako się rzekło, *Dziewcę z ciortem* to dzieło dalekie od klasycznie pojmowanego dokumentalizmu. Co jednak warto podkreślić, z dopracowaną do ostatnich szczegółów wizualnością idzie w parze autentyczność wiekowej ballady, surowej w moralnych wskazaniach, „surowo” też zarejestrowanej (co jakiś czas powracają chrząknięcia wykonawczyni). Tak czy inaczej, film Szulkina, przeznaczony w równym stopniu do patrzenia i słuchania, zasłużenie zdobywa w połowie dekady wiele nagród, a młody twórca zwraca na siebie uwagę szerszej publiczności.

Ostatnie przypuszczenie dobrze koresponduje z ekranowymi obrazami życia codziennego, które wydaje się schematyczne, nudne i pozbawione jakichkolwiek głębszych treści. To świat zredukowany do wybranych dźwięków i kilku powtarzalnych czynności (ujęcia z pracy przypominają wręcz pozbawiony komentarza film oświatowy). Między samymi bohaterami panuje cisza – nie słychać nawet radia, które zdaje się uruchamiać mężczyzna. Wiele w tym z atmosfery młodszego o kilka lat dokumentu Marcela Łozińskiego *Rano, południe, wieczór* (1972; montaż i finalizacja: 1976) – blok z wielkiej płyty, a w nim wielu ludzi doświadczających trudnego do zwербalizowania braku i oczekiwania „na coś jeszcze”. Para z filmu Szulкина ma, co prawda, w zanadru margarynę marki Vita – to jednak tylko bolesne przypomnienie, że życie (codzienne) to za mało.

Przygnębiająca wizja przeżywanej przez polskie społeczeństwo codzienności zyskała akt drugi w roku 1978, kiedy powstały *Kobiety pracujące* (również zrealizowane w WFO). Ponownie: zamiast obserwacji – kreacja; zamiast pełnej gamy dźwięków – wyraźna selekcja. W starannie zakomponowanych mikroobrazach (Tadeuszowi Sobolewskiemu przypominały „sceny rodzajowe z realistycznego malarstwa”²³⁰) Szulkin unaocznia i zarazem hiperbolizuje nieprawdopodobną jednostajność kobiecych zajęć. Z twarzy znika wszelka ekspresja – pozostaje mechanika ruchu miotłą lub nożem krojącym rybę. „Schematyczna kobieta mówi: przypatrzcie mi się, pracuję, rodzę, daję wam

przyjemność, jestem robotem”²³¹.

Całość kończy kadr wstrząsający: schludnie urządzony pokój, na łóżku głośno płacze dziecko, w telewizji seksualne zbliżenie, a kobieta siedzi z podpartą głową, jakby niezdolna do najmniejszego ruchu. Szulkin, w swych kreacjach jednocześnie powściągliwy i bru-



Kadr z filmu *Kobiety pracujące* (1978)
Piotra Szulкина

²³⁰ Tadeusz Sobolewski, *Wycieczka do WFO...*, s. 5. *À propos* wątków malarskich – w przedłożonym w wytwórni scenariuszu *Kobiet pracujących* Piotr Szulkin pisał: „Jeśli nie pamiętasz tych obrazów [Georges’a de la Toura – francuskiego malarza baroku – przyp. M.J. i P.P.], musisz je odszukać – inaczej nic z tego nie zrozumiesz. Wyobraź sobie tę tramwajarkę w świetle, które wymyślił de la Tour, wymyślił po to, by określić ciepło kobiety. Wszystkie obrazy będą tu miały podobne światło. Chciałbym, by tak było” (cyt. za: Teresa Oziemska, Elżbieta Drecka-Wojtyczka, *Oświatówka. 55 lat przegód...*, s. 169).

²³¹ Tadeusz Sobolewski, *Wycieczka do WFO...*

talny, portretuje stan życiowego otępienia. Maszyną masz być w pracy i (domyślnie) w domu – gdzie więc czas na zbieranie sił?

Myślisz pewnie – pisał reżyser w scenariuszu – że tendencyjnie wybrałem akurat tak ciężkie zajęcia dla swoich bohaterek. To, co wiem o kobietach pracujących, składa się z dwóch warstw – jedna [to] obrazy z kroniki filmowej, a druga [jest tym,] co widzę. Zresztą nie chodzi o to, czy tłem pracy będzie nowoczesny wieżowiec, czy dom z ulicy Kilińskiego. Chodzi mi o to, że tworząc wspaniały stereotyp współcześnie pracującej kobiety, zapomnieliśmy, jak naprawdę ta praca wygląda, w jaki sposób tworzy ich życie. [...] Wiem, że ciężkiej pracy nie można nagle wyeliminować, tak by wszystko stało się piękne. Ja chcę zwrócić jedynie uwagę na przepaść między stereotypem a ich prawdziwą pracą. Że tworząc ten stereotyp, tak daleko odeszliśmy od nich, że nie ma kto im wystawić pomnika²³².

Jeśli nazwać *Kobiety pracujące* pomnikiem, to jakże innym od tych, które tworzyła choćby socrealistyczna poetyka lukrowania rzeczywistości. Powstało świadectwo, pod którym za to chętnie podpisały się choćby Wojciech Wiszniewski – zaglądające pod naskórek oficjalności, rozbrajające mit, jednocześnie: poruszająco empatyczne. Efekt: ogólnopolska sieć DKF-ów otrzymuje film w jednej kopii.

Pod sam koniec dekady Tadeusz Sobolewski głośno się zastanawiał:

Szulkin ma niebezpieczne skłonności parodystyczne. Dał już kilka próbek prawdziwie niehumanistycznego kina lalek, które ma być odtrutką na obłudnie humanistyczną bajkę. Ciekawe, jak daleko można zejść w totalnej parodii. Czy po drodze nie zje samego siebie? Dotąd w swoich krótkich filmach Szulkin niszczył to wszystko, co w sztuce filmowej jest magią, wzniosłością, bajką – inaczej mówiąc, pięknym kłamstwem²³³.

Jeśliby próbować odpowiedzieć na cytowane pytanie, to już na kartach innej książki. *Kobiety pracujące* były bowiem dla Szulkina właściwie ostatnim przystankiem przed całkowitą zmianą kursu na pełnometrażowe kino fabularne (oraz reżyserię spektakli telewizyjnych).

Dokument kreacyjny lat siedemdziesiątych to bez wątpienia najoryginalniejszy artystycznie wkład Wytwórni Filmów Oświatowych w polską kinematografię tamtego czasu. Wkład, dzięki któremu ówczesny dyrektor placówki Maciej Łukowski niebezzasadnie polemizował z wyrażonym na łamach „Gazety” krakowskiego festiwalu filmowego (1976) zdaniem Krzysztofa Kieślowskiego, jakoby

[...] w WFD ujawniało się dążenie do pielęgnacji i rozwoju meritum filmu, natomiast w WFO dążenie głównie skierowane na formę. Nie zgodziłbym się z tym twierdzeniem znakomitego twórcy. Chylę przed nim czoło za jego *Życiorys*, lecz

²³² Teresa Oziemska, Elżbieta Dreka-Wojtyczka, *Oświatówka. 55 lat przegód...*, s. 169.

²³³ Tadeusz Sobolewski, *Wycieczka do WFO...*

uważam, że to, co nazywa on poszukiwaniem formy (Andrejew, Szulkin, Wiszniewski, Wasilewski), nie jest niczym innym, jak właśnie wzmocnieniem działania przekazu treści merytorycznych²³⁴.

Dokument oświatowy

Świadomość znaczenia dokumentu kreacyjnego nie może przesłaniać oczywistego skądinąd faktu, że najbardziej obfitą ilościowo produkcję w Wytwórni Filmów Oświatowych stanowiły w omawianej dekadzie te krótkie metraże, które treściowo i formalnie kontynuowały/rozwickwały wzorce obecne w niej co najmniej od lat pięćdziesiątych. O kilku wątkach i postaciach warto wspomnieć nieco szerzej.

Dwóch wybitnych twórców, aktywnych zawodowo już w międzywojniu – Karola Marczaka i Włodzimierza Puchalskiego – traci w omawianym okresie polski dokument przyrodniczo-biologiczny. Marczak²³⁵ obchodził na początku lat siedemdziesiątych pięćdziesięciolecie pracy twórczej, zmarł zaś w roku 1977. Domknęła się wtedy działalność człowieka cenionego w Polsce i na arenie międzynarodowej (*Pracę serca zarodka troci*, 1959, nagradzano na festiwalach w Rzymie, Argentynie, Padwie, Amsterdamie, Brukseli, Pradze i Cork). Domknęła się filmografia, bogata w realizowane z niezwykłą cierpliwością (i często w pojedynkę) dzieła z obszarów botaniki, zoologii czy szeroko pojętych nauk przyrodniczych²³⁶.

Marczak żył długo i ładnie. Swoim czasem rozporządzał po pańsku: dwa lata na realizację filmu *Rozwój zarodka ptaka*. Prześwietlał tysiące jajek, czekał bardzo długo na to, kiedy w kurzym żółtku zarysuje się obraz żywego stworzenia z dziobem i pazurami²³⁷.

²³⁴ Maciej Łukowski, *Łódzka droga do debiutu*, „Ekran” 1976, nr 36, s. 23.

²³⁵ Znaczącym osiągnięciem Karola Marczaka były tużpowojenne próby powołania do życia Wytwórni Filmów Przyrodniczych, która oficjalnie rozpoczęła działalność w roku 1946 w Żyrardowie (podlegała ona Instytutowi Filmowemu w Łodzi). Razem z żoną Martą reżyser pracował w niej nad kolejnymi projektami, aż w roku 1950 „[...]następuje przykra przerwa w działalności Karola Marczaka, który zostaje na krótko uwięziony pod fałszywym zarzutem politycznym. Gdy wychodzi na wolność, nie znajduje już swej żyrardowskiej pracowni, zlikwidowanej tymczasem. Brak pracowni uniemożliwia początkowo dalszą twórczość, urywa się równocześnie współpraca realizatorska z żoną” (Bolesław W. Lewicki, *Miara twórczości Karola Marczaka*, „Kino” 1966, nr 11, s. 58).

²³⁶ Rok po śmierci twórcy premierę miał dokument Józefa Arkusza *Filmowa pracownia* (1978), wprowadzający w arkana warsztatu realizatorskiego wybitnego reżysera. W roku 1979 telewizja zainicjowała poświęcony mu cykl *Z filmoteki Karola Marczaka*, a sześć lat później Maciej Łukowski nakręcił dokument *Karol Marczak – pionier filmu biologicznego* (1985).

²³⁷ Arcitenens [Bogumił Drozdowski], *Drugie życie kina*, „Film” 1979, nr 1.

Kadr z filmu *Bąki, bączki, ślepowrony* (1978) Włodzimierza Puchalskiego



Nie mniej fascynującą osobowością był zmarły w roku 1979 Włodzimierz Puchalski, który florę i faunę obserwował w trakcie swych niezliczonych wypraw po Polsce i świecie (pracę zawodową, jak Marczak, zaczął już przed wojną, najpierw na Wydziale Fotochemii Politechniki

Lwowskiej, potem w warszawskiej SGGW, gdzie powstają pierwsze próby filmowe, pomocne na wykładach). Z równą sprawnością posługiwał się kamerą, aparatem fotograficznym (wydał kilkadziesiąt albumów, w tym zapewne najbardziej znane *Bezkrwawe łowy*), ale też piórem (nieprzypadkowo Jerzy Giżycki całokształt działalności Puchalskiego postulował nazywać „eseistyką przyrodniczą”²³⁸). W latach siedemdziesiątych dał się również poznać jako autor popularnych cykli telewizyjnych: *Kalendarz przyrody* oraz *Przyrodnicze opowieści Włodzimierza Puchalskiego*. Zaopatrzony w maskujące materiały i różnego typu teleobiektywy, cierpliwie podpatrywał pasjonujący go świat, nigdy tego procesu nie przyspieszając (jak pisze Wiesława Czapińska, praca nad *Skrzydlatymi rycerzami* trwała siedem lat²³⁹). „Puchalski – wspominał Maciej Łukowski – miał przyjaciela, który umarł w lesie, pod drzewem. Opowiadał o nim nieraz. Mówił, że nie wyobraża sobie lepszej śmierci”²⁴⁰. Życzenie filmowca przyrodnika w jakimś sensie się spełnia – umiera i jest pochowany na Wyspie Króla Jerzego, oddalonej nieco ponad 100 km od Antarktydy. Włodzimierz Puchalski kręcił tam swój kolejny film²⁴¹.

Pisząc o krajowym dokumencie przyrodniczo-biologicznym lat siedemdziesiątych, nie sposób nie wspomnieć również o kilku innych postaciach. Swe kolejne pomysły realizował w naukowej kooperacji z docentem Wincentym Wcisłą – Józef Arkusz (mający w biografii „asystenturę” u Karola Marczaka), który po sfinalizowaniu kapitalnej, nagradzanej na świecie serii filmów po-

²³⁸ Jerzy Giżycki, *Samotnik Puchalski*, „Ekran” 1963, nr 48, s. 10.

²³⁹ Wiesława Czapińska, *Włodzimierz Puchalski*, „Film” 1979, nr 8, s. 6. W roku 1957 film *Skrzydlati rycerze* zdobył I nagrodę na Kongresie Ochrony Przyrody w Edynburgu.

²⁴⁰ Tadeusz Sobolewski, *Wycieczka do WFO...*, s. 3.

²⁴¹ „Włodek był patriotą podwójnym – własnego kraju i coraz bardziej kurczącego się naturalnego piękna oraz świata – z jego nieprzebranym bogactwem. Boli mnie, że pozostał tam, tak bardzo daleko, ale równocześnie wiem, że jest także i tu, pomiędzy nami, a może bardziej jeszcze – pomiędzy ptactwem polskich rozlewisk, mokradeł i jezior”. Tadeusz Chrzanowski, *Włodek*, „Tygodnik Powszechny” 1979, 11 marca.

święconych sercu (jej początek sięga poprzedniej dekady), zajął się m.in. sprawami odżywiania (np. *Czynności jamy ustnej i żołądka*, 1977 oraz *Życie i odżywianie. Biologia odżywiania*, 1979)²⁴². Remigiusz Ronikier to kolejny uczeń i współpracownik Karola Marczaka, zaznaczający z początkiem opisywanej dekady swą pozycję jako samodzielny reżyser filmów biologicznych (choć większość festiwalowych sukcesów przyjdzie dopiero w latach osiemdziesiątych, kiedy choćby nagrodę Brązowego Lajkonika na Krakowskim Festiwalu Filmowym, 1986, otrzyma *Jedno lato trzmiela*, 1985). Styl Ronikiera to jednak nie tylko zawsze pomysłowo zrealizowane zdjęcia²⁴³ – to również aura „pełnej szacunku powagi”²⁴⁴ i zyczliwości dla swoich bohaterów.

Nadal mam przed oczyma jego twarz, kiedy pochylony nad spijającym nektar trzmiel delikatnie gładzi jego futerko na grzbiecie, a trzmiel, nie przerywając pracy, jedną nogą odpędza od siebie „natręta”. Była to twarz człowieka, który płał komuś bardzo bliskiemu niewinnego psikus²⁴⁵.

Cenione filmy przyrodnicze o krajowej faunie i florze tworzyli też wspólnie Barbara i Janusz Czeczowie (jako operator Janusz Czecz towarzyszył pod koniec lat pięćdziesiątych Włodzimierzowi Puchalskiemu w wyprawie na Spitsbergen). Z pewnością wart wspomnienia jest choćby ich *Raport w sprawie bobra* (1979)²⁴⁶ – bogaty w podwodne ujęcia zdobywca głównej nagrody na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Przyrodniczych im. Włodzimierza Puchalskiego (Łódź, 1980).

Oglądając niespieszny film Barbary Bartman-Czecz z pięknymi zdjęciami Janusza Czecza – pisał Bogumił Drozdowski [Arcitenens] – można odpocząć. [...] Rozczulające są te zdjęcia we wnętrzu bobrowego domku. Ale rozczulający jest także wniosek, który można wysnuć spośród kadrów: że nie ma Polski bez bobrów, to nasze ziomki i dobre koleżki, trzeba o nie dbać, jak one same dbają o swoje futerko, i to nie nasza dobra wola i nasz protekcyjizm, ale jakaś wyższa konieczność, dobrze, że w porę dostrzeżona²⁴⁷.

W poczet twórców, mających w latach siedemdziesiątych styczność z tematyką biologiczno-przyrodniczą²⁴⁸, zaliczyć też trzeba Jerzego Bezkowskiego

²⁴² Maciej Łukowski, *Józef Arkusz, czyli w głąb ciała*, „Film” 1979, nr 35, s. 14–15.

²⁴³ Jak podaje Maciej Łukowski, Remigiusz Ronikier jest autorem zdjęć mikro do filmu *Trzecia część nocy* (1971) Andrzeja Żuławskiego. Maciej Łukowski, *Polski film popularno-naukowy 1945–1980*, Warszawa 1986, s. 214.

²⁴⁴ Tamże.

²⁴⁵ Wanda Jabłońska, *Wspomnienie o Remigiuszu Ronikierze*, „Przyroda Polska” 1988, nr 4, s. 27.

²⁴⁶ Odnotowany w filmografii Barbary i Janusza Czeczów film *Bobry* jest wersją telewizyjną dokumentu wyprodukowanego przez WFO.

²⁴⁷ Arcitenens [Bogumił Drozdowski], *Bóbr, zwierzę gryzące*, „Film” 1979, nr 41, s. 19.

²⁴⁸ Z pewnością warto choć krótko uzupełnić ową tematykę o wątek ochrony środowiska, również podejmowany przez reżyserów WFO. Jednym z najciekawszych tego przykładów

(reżysera i autora zdjęć do nagradzanych w kraju i za granicą *Ślimaków*, 1979), Wandę Rollny czy Aleksandrę Jaskólską.

W latach siedemdziesiątych w Wytwórni Filmów Oświatowych nakręcono wiele znaczących filmów dokumentalnych o sztuce²⁴⁹. Ich najbardziej znanym polskim twórcą stał się w omawianej dekadzie Andrzej Papużyński. Odchodząc od sprawozdawczego schematu realizacji dokumentów o tej tematyce, wypracował on własny, indywidualny styl. W kręconych filmach starał się znaleźć dźwiękowo-wizualny ekwiwalent dla oddania charakteru sztuki portretowanego artysty. Pierwsze z nich powstają w drugiej połowie lat sześćdziesiątych, były to m.in. *Stradivari 66* (1966) – film o Piotrze Kubasie, krakowskim lutniku, uhonorowany Srebrnym Gołębiem na MFF w Lipsku i Brązowym Lajkonikiem na OFFK w Krakowie, oraz *Spojrzenie na plakat* (1968) – portret wybitnego grafika i plakacisty Waldemara Świerzego, nagrodzony Srebrnym Medalem na Międzynarodowym Festiwalu Filmów o Sztuce w Wenecji. Najbardziej awangardowym w formie dziełem (już z początku kolejnej dekady) okazało się w dorobku reżysera *Bykowi chwala* (1971, Grand Prix na MFF o sztuce w Paryżu, Srebrny Lajkonik na OFFK w Krakowie oraz inne nagrody i wyróżnienia na festiwalach w Cork, Bilbao, Melbourne, Nyon,

okazał się w latach siedemdziesiątych *Cytat z Raportu U Thanta* (1972) Andrzeja Szczygła (ze zdjęciami Bogdana Dziworskiego), nawiązujący do alarmujących ustaleń o globalnych zniszczeniach środowiska naturalnego, które na Zgromadzeniu Ogólnym w roku 1969 przedstawił sekretarz generalny ONZ U Thant. Tytułowy cytat (pochodzący ze wstępnej części raportu) to: „[...] po raz pierwszy w historii ludzkości pojawił się kryzys o zasięgu ogólnoswiatowym [...] kryzys dotyczący stosunku człowieka do środowiska”. Sam film, daleki od prostej sprawozdawczości, kreował nastrój przede wszystkim za sprawą ekspresyjnej wizualności. Alicja Iskierko (łącząca różnorodną tematycznie i formalnie twórczość Andrzeja Szczygła z nurtem kreatywnym polskiego dokumentu) notowała: „Po obwodzie koła krąży grupa ludzi głośno wdychających powietrze i podśpiewujących z wysiłkiem piosenkę *Szła dziewczeczka do laseczka*. Co to jest: obrazek z inhalatorium sanatoryjnego czy eksperyment dokonany dla zasugerowania jakiejś myśli? Przemienienie z groteskowym obrazem ludzi obserwujemy na ekranie gigantyczne miejskie śmietniska sfotografowane z dużą maestrią, z zastosowaniem długich ujęć, przez Bogdana Dziworskiego. Rolę kontrapunktu pełnią dorodne, bujne rośliny i kwiaty rosnące pod szklanym dachem. Dominuje nastrój alarmu” (Alicja Iskierko, *Cytat z raportu U Thanta*, „Ekran” 1972, nr 18, s. 14). Na OFFK w Krakowie (1972) film wyróżniono dyplomem honorowym, a w Warnie, w ramach MFF Czerwonego Krzyża i Ochrony Zdrowia, zdobył Złoty Medal. Zob. też: *Filmy oświatowe: jakie i dla kogo?* Rozmowa Alicji Iskierko z Andrzejem Szczygłem, „Ekran” 1972, nr 46, s. 14.

²⁴⁹ Dwoma ważnymi miejscami spotkań z dokumentem oświatowym (produkowanym nie tylko w WFO, ale też przez telewizję, Czołówkę czy WFD) były: zakopiański Przegląd Filmów o Sztuce (zainicjowany już w latach sześćdziesiątych przez Grzegorza Dubowskiego) oraz kielecki Muzealny Przegląd Filmów (początki również w latach sześćdziesiątych; w roku 1980 nastąpiło „wchłonięcie” przeglądu przez ten odbywający się w Zakopanem). Omówienia ciekawych dyskusji (dotyczących szeroko pojętego dokumentu o sztuce), jakie często odbywały się przy okazji projekcji filmowych w Zakopanem, są do odnalezienia w książce Barbary Sęczkowskiej i Leszka Sosnowskiego *Przygody filmu ze sztuką. Z dziejów zakopiańskich przeglądów* (Kraków 1986). Pozycja zawiera również (stworzony przez Jerzego Armatę) „Wykaz polskich filmów o sztuce zrealizowanych w latach 1946–1984”.

Kielcach i Zakopanem)²⁵⁰ – krótkometrażowy, barokowy w formie, filmowy fresk o Franciszku Starowieyskim, grafiku, malarzu i kolekcjonerze sztuki. W swym dokumencie Papuziński posłużył się wieloma oryginalnymi trikami wizualnymi, za pomocą których podjął próbę stworzenia nowego sposobu pokazywania sztuki na ekranie. Jego poszukiwania zmierzały w stronę znalezienia formy narracji, pozwalającej zademonstrować, gdzie i w jaki sposób malarskie i filmowe opowiadanie obrazem spotykają się ze sobą. Bardziej szczegółowym celem stało się znalezienie sposobu obrazowania dla obecnych w twórczości Starowieyskiego motywów/nawiązań barokowych. Tak mówił o tym reżyser krótko po zakończeniu realizacji:

[...] staraliśmy się wyrazić związki z barokiem nie tylko przez rekwizyt, ale poprzez poszukiwanie języka piktorialnego. Wraz z operatorem filmu Stanisławem Śliskowskim chcieliśmy wyciągnąć konsekwencje z istnienia takiego języka w malarstwie, z faktu, że kiedyś powszechnie się nim posługiwano. Ten ówczesny sposób mówienia obrazem (proszę zwrócić uwagę, że teraz znów kształtują taki język środki masowego przekazu), który kiedyś powszechnie rozumiano, stał się obecnie czytelny tylko dla niewielu specjalistów. Jednak współczesny film, któremu ten język wizualny jest najbardziej pokrewny (jest jego ukrytym antenatem), nie chce z niego korzystać. Jednym ze środków, którego użyliśmy w tym sensie, było złamanie rzeczywistej skali przedmiotów i osób. Zabieg ten sam w sobie pozbawia przedmioty realności w rozumieniu bazinowskim, czyni je czystym obrazem²⁵¹.

Bykowi chwala prezentuje sylwetkę artysty w sposób daleko odmienny od schematów typowych dla tego typu produkcji²⁵². Z filmu Papuzińskiego nie dowiadujemy się wiele na temat biografii malarza i grafika. Jedynie prezentacja jego dzieł pozwala odbiorcy zrekonstruować pewien szlak rozwoju, który przeszedł Starowieyski – artysta. Barokowy przepych²⁵³ tego krótko-

²⁵⁰ „Wymienienie tych wszystkich nagród było konieczne, aby uzmysłowić sobie rangę filmu Andrzeja Papuzińskiego. Ilość i znaczenie tych nagród ustawiły film *Bykowi chwala* zdecydowanie na pierwszym miejscu wśród wszystkich filmów o sztuce. Do końca lat siedemdziesiątych żaden film nie zdołał osiągnąć większego sukcesu. Ta liczba nagród klasyfikuje ten film wśród czterech najbardziej utytułowanych filmów zrealizowanych przez Wytwórnę Filmów Oświatowych”. Maciej Łukowski, *Polski film o sztuce 1947–1982. Zarys dziejów*, Warszawa 1984, s. 34.

²⁵¹ Andrzej Papuziński. Rozmawiała Elżbieta Smoleń-Wasilewska, „Kamera” 1971, nr 12, s. 4.

²⁵² „Niewątpliwie jest to tzw. film eksperymentalny, jednak w nowym sensie tego słowa, bowiem pod niejednym względem realizator utrzymuje więź z tym, co tradycyjnie rozumiemy przez film o sztuce, a co łączy się z autentyzmem postaci i dzieł artystów. W filmie *Bykowi chwala* postać nie jest fikcyjna, materiał plastyczny nie jest montażem makiet czy rysunków stworzonych dla potrzeb filmu. Nie bez znaczenia jest również intencja realizatora: ten osobliwy spektakl, szczególnie teatr form i dźwięków – uzyskany przez bogaty asortyment trików laboratoryjnych i montażowych – ma prawdopodobnie przybliżyć nas do tych wizji, które nawiedzają artystę, zanim przyobleką się w plakaty; są jakby próbą nakreślenia od wewnątrz portretu artysty”. Zbigniew Czeczot-Gawrak, *Filmowa prezentacja sztuki. Architektura, malarstwo, rzeźba, grafika, sztuka ludowa, rzemiosło artystyczne*, Warszawa 1979, s. 206.

²⁵³ „Film jest jakby lunatycznym snem, wędrówką po kulturach różnych wieków, dominuje fascynacja XVII i XVIII wiekiem, nurtem pasji i zainteresowań ludzi baroku. W jednym tyglu

metrażowego dzieła filmowego, pełnego przenikających się ujęć, obrazów wypełniających szczelnie kadr, widzowi przyzwyczajonemu do konwencjonalnych dokumentów o sztuce – objaśniających pojawienie się kolejnych obrazów komentarzem zza kadru lub wypowiedzią przed kamerą eksperta, twórcy lub świadka – może wydać się utworem impresyjnym, pełnym wizualnie zachwycających obrazów, których potok nie ma jednak rozpoznawalnego znaczenia. Dopiero porzucenie utartych sposobów odbioru na rzecz uważnego czytania sumujących się w sensy kolejnych ujęć-obrazów pozwala w pełni odczytać przekaz zawarty w filmie. Bez trudu zauważa się wówczas związek zachodzący między zabytkowymi przedmiotami z kolekcji artysty, kompozycjami montażowymi i wewnątrzjęciowymi opracowanymi przez reżysera filmu oraz dziełami samego Starowieyskiego. Papuziński objaśnia obrazy Byka (pseudonim malarza) nie słowem, ale obrazem.

Dominującym motywem narracji audiowizualnej staje się sam artysta – Franciszek Starowieyski. Jego twarz i sylwetka powracają w filmie na różne sposoby. Widzimy go siedzącego przy biurku, przy którym tworzy, wkomponowanego w przedmioty i rysunki z jego kolekcji zabytkowych przedmiotów, kroczącego pośród plakatów, które zaprojektował. Współczesny artysta sam okazuje się poniekąd dziełem sztuki. Ważne staje się nie tylko to, co tworzy, ale również to, jak wygląda, porusza się i co go otacza, jakie przedmioty gromadzi wokół siebie. Stąd tytuł filmu – *Bykowi chwała*, chwała Starowieyskiemu. To jednak nie jedyny artysta, któremu Papuziński poświęcił w omawianym okresie swą reżyserską uwagę.

Jego dyplomowy dokument o kameralnym zespole instrumentalnym *Con moto ma cantabile* (1970) „stał się w krótkim czasie równie znaczącym wydarzeniem artystycznym w rozwoju filmu o sztuce, jak przed laty film Jarosława Brzozowskiego *Interpretacje*”²⁵⁴. Trzy lata później powstają zrealizowane dla telewizji średniometrażowe *Cztery temperamenty*, poświęcone Wiłkomirskiemu, słynnej rodzinie muzyków²⁵⁵. Nim nakręcił *Brzuch* (1979), inscenizowany

mieszają się tu ze sobą – anatomia i kosmologia, wiedza empiryczna i magia, demonologia i klasyka. [...] Ten pozorny chaos form nieźle wprowadza nas w nastrój określonej epoki, jest próba, której odpowiednikiem w literaturze mogą być dzisiejsze inscenizacje *Rękopisu znalezionego w Saragossie*. [...] Sceny finalne, trapez, skok itp. to już odrzucenie kontekstów i pretekstów realności, czysta plastyka lub czysta metafora”. Tamże, s. 207.

²⁵⁴ Maciej Łukowski, *Polski film o sztuce...*, s. 32.

²⁵⁵ Na ciekawy aspekt dzieła Andrzeja Papuzińskiego zwrócił uwagę Marek Wieroński, podkreślając, iż w odróżnieniu od typowych, akcentujących niemal wyłącznie sukcesy i osiągnięcia dokumentalnych portretów muzycznych, *Cztery temperamenty* kreują wizję bardziej złożoną. „[Film] kwestionuje obiegowe mity o idyllicznych latach dziecięcych artysty-muzyka, o rodzących się rzekomo na pniu «cudownych dzieciach». «Nasze dzieciństwo było udręką» – wyzna Józef Wiłkomirski, «nigdy nie życzyłam swoim dzieciom takiego dzieciństwa» – doda jego siostra, Wanda. W świadomości społecznej zawód muzyka często kojarzy się z samoistnym darem natury, irracjonalnym posłannictwem, w filmie natomiast jest mowa o reżimie i apodyktyzmie ojca, który zadecydował o drodze życiowej swoich dzieci, są też kolejne wyznania: «mogłabym

portret wybitnego malarza Tadeusza Brzozowskiego („duży udział w wizji filmowej miał sam plastyk i film jest rekonstrukcją wizji plastycznych, a nie kroniką czy zapisem dokonań”²⁵⁶), zrealizował *Kronikę fabryki fajansu* (1974, ze zdjęciami Zbigniewa Rybczyńskiego). Obraz ten, zachwycający swą wizualną urodą i kunsztowną inscenizacją, jest oryginalną opowieścią o skazanej na zagładę łódzkiej fabryce porcelany. Zawiera w swym finale jedną z najbardziej pamiętnych scen z filmów Papużyńskiego, przedstawiającą spychacz tratujący i zsuwający tysiące porcelanowych naczyń, które piętczą się na wypełnionym nimi po brzegi podwórku fabryki.

Artystów w latach siedemdziesiątych z powodzeniem portretowali też inni dokumentaliści. Piotr Andrejew, szukając wizualnego odpowiednika dla sztuki Daniela Mroza, bohatera swojego krótkometrażowego *Idzie Mróz* (1973, Brązowy Pegaz i Nagroda Publiczności na Festiwalu Filmów o Sztuce w Zakopanem), stworzył pełen wizualnego przepychu portret tego grafika²⁵⁷. Kontynuując poszukiwania formalne w obrębie filmu o sztuce – zapoczątkowane już w szkolnej etiudzie *Pajace* (1971) o rzeźbiarzu Pawle Fleiserze – nakręcił ascetyczny w formie *Fotoplastykon* (1978)²⁵⁸, ikonograficzny szkic do portretu Zdzisława Beksińskiego. Hanna Włodarczyk zrealizowała z kolei *Ślad* (1977) – film o Alinie Szapocznikow. Jan Józef Szczepański w relacji z zakopiańskiego konkursu, gdzie dzieło to uhonorowano Srebrnym Pegazem, nazwał je „jednym z najbardziej przejmujących i najpiękniejszych filmów festiwalu”²⁵⁹. Warto też odnoto-

być tancerką lub aktorką» (Wanda), «chętnie zrezygnowałbym z wykonywania zawodu». Marek Wieroński, *Wilkomirscy*, „Ekran” 1974, nr 3, s. 11.

²⁵⁶ Tamże, s. 34.

²⁵⁷ Kamera (w rękach Jacka Zygałdy) podąża za Danielem Mrozem, który spaceruje po Krakowie, magazynując w wyobraźni kolejne spostrzeżenia i obrazy. Nie brak też wizyty w pracowni artysty. Andrejew ukazuje nam rzecz wyjątkowo trudną do ukazania: napięcie umysłu w stanie tworzenia. Artysta zaatakowany jest przez własną wyobraźnię! W końcu mówi: «panowie, jestem sakramencko zmęczony, mam już tego serdecznie dość». Reżyser słowa rzucone do ekipy filmowej tak zreczenie wkomponował w scenariusz, że zastanawiamy się, czy artysta nie wypowiada ich do nas wszystkich, a także do samego siebie?» (Barbara Sęczkowska, Leszek Sosnowski, *Przygody filmu ze sztuką...*, s. 51).

²⁵⁸ „Andrejew zrealizował film pt. *Fotoplastykon*, który swą formą stał się jakby odpowiedzią na poszukiwania wielu twórców stosujących zasadę filmowego obcowania wyłącznie z obrazem lub jego fragmentami. W filmie tym, już po napisach, a więc jakby po jego zakończeniu, autor prezentuje w układzie starego fotoplastykonu oglądane przedtem obrazy, tym razem w całości. Nagle, oglądane fragmenty, które spełniały konkretną funkcję dramaturgiczną, pokazane w całości, w oryginale nabierają jeszcze innej treści, pozwalają na refleksję nad możliwością interpretacji dzieła plastycznego”. Maciej Łukowski, *Polski film o sztuce...*, s. 42.

²⁵⁹ Autor dodawał: „Film ten, poza trafnością reżyserskiego ujęcia, zawdzięcza siłę swej wymowy prawdzie i głębi dramatu, z jakiego wyrosło dzieło rzeźbiarki – jej tragicznemu, pozbawionemu złudzeń, zmaganiu się ze śmiercią. Pokłon, o którym mówił Ingarden, jest tu – w znacznej mierze – pełnym czułości i podziwu hołdem dla odwagi kruchej, wrażliwej i uroczej istoty, odpowiadającej artystycznym czynem na nieodwracalny wyrok losu”. Jan Józef Szczepański, *Apokalipsa w Zakopanem*, cyt. za: Teresa Oziemka, Elżbieta Drecka-Wojtyczka, *Oświatówka. 55 lat przygód...*, s. 189.

wać w tym miejscu dwa inne portrety artystów nakręcone w WFO: *Harmże 2. Staszak Jan* (1975) – impresję o twórcy ludowym autorstwa Tadeusza Junaka, oraz *Wielość rzeczywistości Leona Chwistka* (1978) Ryszarda Waśki („Waśko postawił sobie zadanie niezwykle ryzykowne: postanowił przekazać filmowymi środkami frapujące treści filozoficznych rozważań Leona Chwistka”²⁶⁰).

Opisując niezwykle okazałą ilościowo i zróżnicowaną formalnie grupę realizowanych w WFO filmów o (szeroko pojętej)²⁶¹ sztuce, nie sposób pominąć postaci Zbigniewa Bochenka i Kazimierza Muchy. Dla tego pierwszego opisywana dekada okazała się ostatnim etapem działalności. Zmarły w roku 1980 Bochenek z dokumentem o charakterze oświatowym związany był od końca lat czterdziestych. Ostatnie lata działalności nie przyniosły już, co prawda, takiego arcydzieła jak *Passacaglia na Kaplicę Zygmuntowską* (1966)²⁶², ale wart wzmianki jest choćby zrealizowany z dużym pietyzmem cykl poświęcony Mikołajowi Kopernikowi (m.in. *Ziemia nie jest środkiem świata*, 1973 oraz *A w środku ma swą siedzibę słońce*, 1975) czy *Polifonia ze Starego Sącza* (1977), o której Tadeusz Szyma pisał: „Oddając swą sztukę filmową sztukom innym, fotografując pomysłowo, ale z wielkim pietyzmem, Madonny, ostrołuki, ornamenty, Bochenek uczy i wychowuje, a potrafi to robić nienachalnie”²⁶³. Drugim ze wspomnianych „weteranów” dokumentu o sztuce, ciągle aktywnym w latach siedemdziesiątych, pozostawał Kazimierz Mucha. Swe filmy (realizowane często w scenariuszowej współpracy z Barbarą Wachowicz²⁶⁴) poświęcał Magdalenie Abakanowicz (*Abakany*, 1970)²⁶⁵, Juliuszowi i Wojciechowi Kossakom (*Kossakowskie lata*, 1978) czy lewicującym artystom z przedwojennej Grupy Krakowskiej (*Do artystów. Grupa Krakowska 1932–1937* (1978)²⁶⁶.

²⁶⁰ Jan Józef Szczepański, *Komu potrzebne filmy o sztuce*, cyt. za: Ryszard Waśko, *Nie można wypracować uniwersalnej metody filmu o sztuce*, w: Teresa Oziemka, Elżbieta Drecka-Wojtyczka, *Oświatówka. 55 lat przygód...*, s. 180.

²⁶¹ Dopowiedzenie w nawiasie oddaje dylemat, z którym mierzyć musiał się (i zapewne musi) każdy monografista wzmiankowanej tematyki. Piszac najkrócej: chodzi o zakres znaczeniowy terminu „film o sztuce”. Jak pisał we wstępie do *Polskiego filmu o sztuce 1947–1982* Maciej Łukowski, możliwe są dwa rozumienia: węższe i szersze. Pierwsze zakłada, że refleksja badawcza ogranicza się do dzieł podejmujących wątek wyłącznie sztuk plastycznych: malarstwa, rzeźby, rzemiosła ludowego i architektury. Rozumienie szersze oznacza umiejscowienie w kontekście historyczno-kulturowym wszelkich rodzajów sztuk, czyli – oprócz tych wymienionych – również teatru, muzyki, filmu itd. (Maciej Łukowski, *Polski film o sztuce...*). Wobec tematycznej różnorodności, jaką reprezentowały krótkie metraże z WFO w latach siedemdziesiątych, bardziej funkcjonalne wydaje się zastosowanie w tym opracowaniu definicji szerszej.

²⁶² Zob. Władysław Tatarkiewicz, *Krótki metraż. Z powodu filmu o Kaplicy Zygmuntowskiej*, „Film” 1967, nr 9, s. 6.

²⁶³ Tadeusz Szyma, *Z kamerą w Starym Sączu i Krakowie*, „Tygodnik Powszechny” 1979, 29 kwietnia.

²⁶⁴ Barbara Wachowicz, *Mój romans z „oświatówką”*, „Ekran” 1966, nr 40, s. 8–9.

²⁶⁵ *Abakany* to finalizacja pomysłu, który pierwotnie realizował Jarosław Brzozowski (pracę przerwała jednak śmierć reżysera w roku 1969).

²⁶⁶ Warto jednak dodać, że oprócz podejmowania tematów związanych z postaciami mniej lub bardziej, ale jednak (u)znanyymi, Kazimierz Mucha tropił też oryginalne przykłady twórców

Szczególne uznanie przyniósł reżyserowi *Świat Memlinga w trzech odsłonach* (1975), poświęcony tryptykowi niderlandzkiego mistrza *Sąd Ostateczny*. Subtelna fabularyzacja (Mucha wprowadza postać dziewczyny, oglądającej w gdańskim muzeum wspomniane dzieło) była tylko urozmaicheniem:

Forma przekazania treści stanowiła popis operatorski [...], umiejętnie przemysłany, będący dokładną penetracją trzech części obrazu. Powolna jazda w górę i w dół, szybki montaż nadający dynamikę scenom kulminacyjnym. Całość była filmowym tryptykiem, w którym kolejne części to piekło, czyściec i niebo – odpowiedniki układu obrazu²⁶⁷.

Jak po latach napisali Barbara Sęczkowska i Leszek Sosnowski – „wspaniały to film, jak byśmy powiedzieli: «prawdziwy» film o sztuce”²⁶⁸. W roku 1977 premierę mają *Fantasmagorie Witolda Wojtkiewicza* – rzecz to o tyle warta podkreślenia, że dokument ów stanowił część szeroko zakrojonego cyklu *Album malarstwa polskiego*²⁶⁹. W jego skład weszły też takie tytuły, jak: *Z teki Leona Wyczółkowskiego* (1972) i *Józef Mehoffer* (1973, muzyka: Tadeusz Nalepa) – oba w reżyserii Bohdana Mościckiego; *Stanisław Wyspiański* (1970) Stanisława Sapińskiego; *Aleksander Gierymski – w altanie* (1974) Stanisława Grabowskiego (który kilka swych dzieł poświęcił również klasykom polskiej literatury: *Juliusz Słowacki w Szwajcarii*, 1970; *Śladami Mickiewicza*, 1971; *Krajobrazy Żeromskiego*, 1974, oraz krajowej, przedwojennej kinematografii: *Zaczęło się od Iluzjonu*, 1973; *Gdy królowały gwiazdy*, 1975).

Puentując zaś wątek Kazimierza Muchy – był on także jednym z tych, którzy podtrzymywali w latach siedemdziesiątych tradycje polskiego dokumentu etnograficznego. Przyglądał się wiejskiej obrzędowości (*Wesele w Krobi Starej*, 1970), ale też zapisywał na taśmie filmowej świadectwa strażników ludowej spuścizny muzycznej (*Nuty, moje nuty, skąd wy się bierzecie*, 1972;

zupełnie anonimowych – przykładem choćby *Poeta na traktorze* (1974), dokument poświęcony mieszkającemu we wsi Gulcz (w Wielkopolsce) rolnikowi, którego pasją jest pisanie wierszy.

²⁶⁷ Maciej Łukowski, *Polski film popularno-naukowy...*, s. 133.

²⁶⁸ Barbara Sęczkowska, Leszek Sosnowski, *Przygody filmu ze sztuką...*, s. 56.

²⁶⁹ Przy tej okazji warto wspomnieć o kilku innych cyklach filmowych powstałych w WFO. Jeden z nich – *Polskie zamki i pałace* – zainaugurowany został już w latach sześćdziesiątych, zaś w omawianej dekadzie kończyły go (omówione w innej części rozdziału) efektowne dokumenty Bogdana Dziworskiego *Krzyż i topór / Tren dla miasta Szydłowa* oraz *Sen o Kurozwękach* (1974) Stanisława Janickiego („Opowieść o Kurozwękach, gdzie wspaniały renesansowy zamek Sołtyków sąsiaduje z pobliską kopalnią siarki, przypomina reportaż, choć reportażem nie jest, nie jest również filmem dokumentalnym, raczej filmową impresją autora, którego urzekł temat i który potrafił tym swoim zauroczeniem zarazić widza”. *Sen o Kurozwękach*, „Ekran” 1975, nr 12, s. 2). Również w latach siedemdziesiątych domyka się rozpoczęta w roku 1966 seria *Wstęp do wiedzy o sztuce* – tworzący w jej ramach Konstanty Gordon to jednocześnie reżyser dwóch ciekawych filmów z cyklu muzykologicznego (*Rytm, melodia, barwa*, 1974; *Tempo, dynamika, artykulacja*, 1977). Jeszcze inny cykl (zapoczątkowany w roku 1975, ukończony zaś sześć lat później) – *Skarby kultury polskiej* – oprócz jednego tytułu (*Magister Organorum*, 1975, Aleksandry Jaskólskiej) został w całości zaprojektowany i wyreżyserowany przez Jerzego Popiela-Popiołka (*Skarby katedry gnieźnieńskiej*, 1975; *Drzwi gnieźnieńskie*, 1981; *Jak dawniej książki opraviano*, 1981).

Kadr z filmu *Wesele w Krobi Starej*
(1970) Kazimierza Muchy



Kozioł śpiewający, 1972 – portret zmarłego niedługo po realizacji filmu Tomasza Śliwy, samouka grającego na własnoręcznie wykonanym instrumencie, tzw. koźle zbąszyńskim). Trudno również pominąć w tym miejscu postać Witolda Żukowskiego, reżysera pracującego dla WFO od roku 1953. Szerokie spektrum poruszanych tematów nie przesłania faktu, że wątki etnograficzne (przede wszystkim folklor i sztuka ludowa) stanowiły w jego twórczości element przewodni, także w latach siedemdziesiątych. To wtedy powstają takie (nagradzane nie tylko w Polsce) filmy, jak: *Trombita, róg, gajdy Jana Kawoluka* (1975), *Jarmark w Leżajsku* (1975) czy *Rzeźbiarze z ziemi sieradzkiej* (1976) – dokument „fantazyjny, dynamiczny, pełen wizji realizowanych w zdjęciach trikowych, w animowaniu klockowatych figurek, w malowaniu wąsów i przyodziewków drewnianych postaci przed kamerą. [...] Żywych ludzkich postaci w filmie Żukowskiego mało, ludno tu od postaci z drewna, od wyciętych w ludzkie sylwetki sztachet w płocie”²⁷⁰.

Interesującym wkładem w ówczesną produkcję WFO okazały się religioznawcze filmy w reżyserii Leszka Skrzydły. Najpopularniejsze z nich złożyły się na zainicjowany w roku 1973 cykl *Biblia*²⁷¹, w każdej części podejmujący inny tematycznie wątek związany z tytułową księgą. O ile z początku materiał ikonograficzny uzupełniany był zdjęciami filmowymi kręconymi w Polsce (okolice Łaby, Góry Świętokrzyskie), o tyle później ekipa wyruszyła z kamerą także do Syrii, Turcji, Grecji czy Włoch (jak wspominał Skrzydło: „W sumie przejechaliśmy 12 tysięcy km wytwórnianą «Nysą» – bez awarii!”²⁷²).

²⁷⁰ Arcitenens [Bogumił Drozdowski], *Te nasze rustykalne ciągoty*, „Film” 1977, nr 4, s. 17.

²⁷¹ Wybrane części cyklu: *Co to jest Biblia?* (1973), *Interpretacja opowieści biblijnych* (1974), *To też jest Biblia* (1974), *Według Nowego Testamentu* (1975). Mówi Leszek Skrzydło: „Współpracowałem kiedyś, ale to już dawno temu, z teatrem satyrycznym «Pstrąg», pisząc tam pewne teksty nawiązujące w jakimś stopniu do scenerii biblijnej. Wtedy to zacząłem interesować się Biblią, historią biblijną, rolą Biblii w dziejach kultury i cywilizacji. Doszedłem do wniosku, że nie można nie znać Biblii, jeżeli pragnie się cokolwiek z tych dziejów rozumieć. O reszcie spraw zrzucił właściwie przypadek. Gdy w 1973 roku Wytwórnia Filmów Oświatowych, w której już pracowałem, zaproponowała podjęcie tej tematyki w filmie, nie wahałem się ani chwili, lecz zgłosiłem się na ochotnika”. Cyt. za: Maciej Łukowski, *Polski film popularno-naukowy...*, s. 188.

²⁷² Cyt. za: Leszek Skrzydło. *Historyczne fascynacje*, w: Teresa Oziemska, Elżbieta Drecka-Wojtyczka, *Oświatówka. 55 lat przygód...*, s. 134.



Kadr z filmu
Beskidzie, Beskidzie, kto po tobie idzie
(1975) Witolda Żukowskiego

Oczywiście, perspektywę spojrzenia na Biblię trzeba by tu nazwać kulturową, pozbawioną odniesień *stricte* religijnych czy metafizycznych. Z drugiej jednak strony – o czym pisze Maciej Łukowski – „choć recenzenci pism katolickich zarzucali reżyse-

rowi, że «czyta Biblię po świecku», nie zarzucano mu błędów merytorycznych czy naiwności obrazowych²⁷³. Jeszcze w latach siedemdziesiątych Leszek Skrzydło zainicjował kolejny cykl o zbliżonej tematyce: *U źródeł religii*.

Sukcesywnie wzrastała w latach siedemdziesiątych liczba dokumentów oświatowych produkowanych (i pokazywanych) przez polską telewizję. Tworzyli je przede wszystkim ludzie na stałe z nią związani, choć zdarzały się też zlecenia kierowane do reżyserów „z zewnątrz”²⁷⁴. Na jednego z czołowych twórców telewizyjnych filmów o sztuce wyrósł wówczas Grzegorz Dubowski (inicjator i częsty zdobywca laurów zakopiańskich przeglądów, poświęconych temu gatunkowi)²⁷⁵. Interesującym (i – jak twierdził scenarzysta-muzykolog

²⁷³ Maciej Łukowski, *Polski film popularno-naukowy...*, s. 190.

²⁷⁴ Trudno jednocześnie nie zauważyć, że powracająca co jakiś czas w omawianej dekadzie dyskusja o potrzebie kooperacji telewizji z innymi ośrodkami produkcji filmowej w Polsce (kooperacji wykraczającej, rzecz jasna, poza dokumenty wyłącznie oświatowe) daleka była od krzepiących konkluzji. Tak mówił o tej sytuacji w roku 1976 Henryk Jantos, ówczesny dyrektor programowy WFD: „Na terenie Wytwórni filmy produkuje «Poltel» [czyli wytwórnia telewizyjno-filmowa, powołana do życia z początkiem roku 1974 – przyp. M.J. i P.P.]. Jest to wytwórnia w gruncie rzeczy dokumentalna i trzeba przyznać, że wychodzą z niej filmy mające często walory autentycznego dzieła. A jakie filmy realizujemy dla telewizji? Cóż, jest pewna suma pieniędzy, którą telewizja lokuje u nas, nazywając ją sumą do przerobu. A to zakłada raczej usługi produkcyjne niż twórczość. Wpływ redakcji WFD na to, co my realizujemy dla telewizji – jest w tej chwili żaden. Telewizja proponuje nam temat, scenariusz, reżysera. A najczęściej są to ludzie spoza Wytwórni, ponieważ większość propozycji telewizyjnych nie trafia w sferę zainteresowań realizatorów WFD. Są to filmy baletowe, muzyczne, rozrywkowe, teledyski... Ani Kosiński, ani Kieślowski, ani Zygałdo, ani nikt inny nie zainteresuje się filmem, w którym tylko sfotografuje się to, co się dzieje, nawet jeśli to będzie wspaniałe dzieło Konrada Drzewieckiego. Kilkunastu naszych realizatorów robiło dla telewizji również filmy dokumentalne, ale sądzę, że zamiarem telewizji jest zapewnienie sobie samowystarczalności w tej dziedzinie” (*Wzajemne dopełnienie, a nie rozdział*. Rozmowa Ewy Banaszkiewicz z Henrykiem Jantosem, „Ekran” 1976, nr 49, s. 5).

²⁷⁵ Bardzo często tematów do swych filmów o sztuce Dubowski poszukiwał w nadającej im walor etnograficzny twórczości folklorystycznej: „Jeżdżę wiele po kraju, dokumentuję twórczość ludową, realizuję programy o ludowych artystach i staram się usilnie nadać tym sprawom jakąś rangę. Filmuję artystów, próbuję pokazać ich talent, ich szczerość, a przede wszystkim

Janusz Cegiełła – właściwie pionierskim w skali światowej) okazał się cykl poświęcony instrumentom: *Żywoty instrumentów*²⁷⁶ (reżyserował Ryszard Ray-Zawadzki). Nie opuszczając kręgu muzykologicznego – do jazzu wielokrotnie powracał w swych telewizyjnych filmach Andrzej Wasylewski (pokaz ośmiu z nich zorganizowano w ramach festiwalu Jazz Jamboree 1976)²⁷⁷. Znanym telewizyjnym dokumentalistą-podróżnikiem był w latach siedemdziesiątych Stanisław Szwarc-Bronikowski (filmy przeznaczone na mały ekran tworzył już dekadę wcześniej). Poruszał przede wszystkim tematy przyrodniczo-etnograficzne (np. indyjski cykl *Tropami mitów*, 1976, okupiony połamaną kością udową, półtoramiesięcznym pobytem w szpitalu w Delhi i dalszą rekonwalescencją w kraju²⁷⁸), często poszukiwał śladów działalności Polaków na obczyźnie. Aktywny duet realizatorski stanowili też wówczas Lucyna Smolińska i Mieczysław Sroka – w sumie stworzyli razem kilkadziesiąt dokumentalnych pozycji (m.in. *Wilczy szaniec*, 1972²⁷⁹; *Pomnik dla księcia*, 1977²⁸⁰; popularny cykl: *Wielcy znani i nieznani*²⁸¹).

Za sporą część ówczesnej produkcji telewizyjnej o profilu oświatowym odpowiadała Redakcja Filmowo-Telewizyjna „Interpress Film”²⁸², która na początku lat siedemdziesiątych podjęła zadania do roku 1972 realizowane przez agencję Tele-AR. Powstawały w jej ramach zarówno relacje z podróży zagranicznych (telewizja pokazywała je m.in. w cyklu *Świat w kamerze reporterów*), jak i „dokumentalne wizytówki” Polski, tworzone przede wszystkim na

próbując pokazywać pasjonujący proces tworzenia. Ludzie na ogół nie lubią folkloru – ani na estradzie, ani w telewizji – akceptują najwyżej «Cepelię». Naszym zaś zadaniem jest właśnie nauczanie widzów, jak odróżniać rzeczy autentyczne, wynikające ze szczerego przeżycia, od taśmowej produkcji cepeliowskiej” (Grzegorz Dubowski, *W Polsce i gdzie indziej*. Notowała Barbara Kaźmierczak, „Ekran” 1972, nr 27, s. 10–11).

²⁷⁶ „Mało kto zdaje sobie sprawę, że dokumentacja filmowa, jaką wykonaliśmy przed przystąpieniem do realizacji cyklu, jest jedynym tego rodzaju archiwum na świecie. Istnieją archiwa ikonograficzne, ale jedyne filmowe znajduje się obecnie w TVP” (*Żywoty instrumentów*. Rozmowa Marka Wierońskiego z Januszem Cegiełłą, „Ekran” 1975, nr 21, s. 6–7).

²⁷⁷ Marek Wieroński, *Film jazzowy – co to takiego?*, „Ekran” 1976, nr 49, s. 16.

²⁷⁸ Zob. *W gipsie, ale... z tarczą*. Rozmowa ze Stanisławem Szwarc-Bronikowskim, notował Witold Rutkiewicz, „Ekran” 1975, nr 28, s. 2; *Wśród nosorożców, ascetów i drapieżnych kobiet*. Rozmowa Barbary Ślęzak ze Stanisławem Szwarc-Bronikowskim, „Ekran” 1976, nr 52, s. 12–13, 16.

²⁷⁹ Zob. *Wilczy szaniec*, „Ekran” 1973, nr 7, s. 8–9.

²⁸⁰ Zob. Witold Rutkiewicz, *Pomnik dla księcia*, „Ekran” 1977, nr 39, s. 6.

²⁸¹ Na cykl *Wielcy znani i nieznani* składały się portrety polskich osobistości, współczesnych i historycznych; „to [...] «encyklopedia» dość niezwykła: światowej sławy uczonym towarzyszą w niej samoucy, zaś utytułowani luminarze kultury sąsiadują z wiejskimi działaczami oświatowymi, twórcy nowych dyscyplin naukowych występują znów obok prostych rzemieślników, a mąż stanu zajmuje miejsce przed zwykłym nauczycielem wiejskim” (*Edukacja historyczna potrzebą chwili*. Rozmowa z Lucyną Smolińską i Mieczysławem Sroka, „Ekran” 1977, nr 3, s. 3). Zob. też: *Szperacze zaangażowani*. Rozmowa z Lucyną Smolińską i Mieczysławem Sroka, „Ekran” 1974, nr 7, s. 16–17.

²⁸² Zob. Alicja Iskierko, *Jak o Polsce mówić, jak ją pokazywać?*, „Ekran” 1975, nr 13, s. 9; J.P., *Interpress-Film – czyli wszystko o Polsce*, „Ekran” 1976, nr 23, s. 22; Ewa Banaszkiewicz, *Interpress-Film. Trudna sztuka propagandy*, „Ekran” 1977, nr 8, s. 9.

użytek zagranicznych telewizji, Ministerstwa Spraw Zagranicznych czy rozsianych po świecie placówek dyplomatycznych. Z redakcją związani byli choćby Elżbieta Dzikowska, Witold Zadrowski, Krzysztof Rogulski, Tomasz Pobóg-Malinowski i Krzysztof Iwanowski, choć warto odnotować, że dla Interpressu filmy kręcili też tacy twórcy, jak ceniony w późniejszych latach fabularzysta Jerzy Domaradzki (*Andrzej Wajda*, 1976) czy współpracujący przede wszystkim z WFD Marcel Łoziński (*Biolodzy*, 1974)²⁸³.

ZAKOŃCZENIE

Koniec lat siedemdziesiątych to koniec ideologii – pisała Dobrochna Dabert. – Już nikt w nią nie wierzy, zdają się mówić filmy Łozińskiego *Egzamin dojrzałości* (1978) oraz *Wybór* Macieja Falkowskiego – władzy jest obojętne, czy wyboru ideologicznego dokonuje się z potrzeby wewnętrznej, czy z powodów czysto merkantylnych²⁸⁴. Wymownym znakiem końca dekad, dającym nadzieję na zmiany w kraju, a także w całym bloku wschodnim, stał się wybór Karola Wojtyły, Polaka, obywatela kraju za żelazną kurtyną, na tron papieski w październiku 1978 roku. Przyszłość miała dopiero pokazać, jak wielkie znaczenie dla dziejów świata miał pontyfikat Jana Pawła II. Latem 1979 roku polski papież²⁸⁵ wyruszył na pierwszą pielgrzymkę do ojczyzny.

Gdy Jan Paweł II ucałował ziemię na warszawskim lotnisku 2 czerwca 1979 roku – napisał amerykański badacz historii zimnej wojny, profesor John Lewis Gaddis – zainicjował proces, który miał doprowadzić do upadku komunizmu w Polsce, a później również w pozostałej części Europy. Setki tysięcy rodaków wiwatowało podczas jego wjazdu do miasta, krzycząc: „My chcemy Boga, my chcemy Boga!”. Nazajutrz w Gnieźnie powitało go milion ludzi. Kolejnego dnia, w Częstochowie, tłum był jeszcze większy. [...] Gdy Papież dotarł do rodzinnego Krakowa, na spotkanie wyszło mu od dwóch do trzech milionów ludzi, wśród nich wielu młodych, których partia miała nadzieję „zateizować”. „Kto tak hałasuje?” – zażartował Papież. „Zostań z nami!” – zaczęli skandować w odpowiedzi. – „Zostań z nami!”²⁸⁶.

²⁸³ O *Biolodzy*, filmie nakręconym w Instytucie Biologii Doświadczalnej PAN, Alicja Iskierko pisała: „Jest to przykład [...] dowodzący, że nawet najbardziej specjalistyczny temat można zrealizować według wszelkich prawideł dramaturgii. Są w nim autentyczni bohaterowie i zdjęcia nie tylko precyzyjnie informujące, ale również kształtujące atmosferę filmu. Oddzielną zaletą tego dokumentu jest koncepcja komentarza ściszonego, intymnego, wprowadzającego widza w nastrój naukowego wtajemniczenia. Jego autorką jest biolog, Eugenia Łozińska, czyta Tadeusz Borowski” (Alicja Iskierko, *Jak o Polsce mówić...*).

²⁸⁴ Dobrochna Dabert, dz. cyt., s. 64.

²⁸⁵ W roku 1979 Krystian Przysiecki nakręcił telewizyjny dokument o nowo wybranym Ojcu Świętym – *Ziemia rodzinna*, uhonorowany główną nagrodą Prix Femina Belge du Cinema na festiwalu w Brukseli.

²⁸⁶ John Lewis Gaddis, *Zimna wojna. Historia podzielonego świata*, tłum. Bartłomiej Pietrzyk, Kraków 2007, s. 226.

Wydarzenia te sfilmował z grupą operatorów z WFD Andrzej Trzos-Rastawiecki, autor *Pielgrzyma* (1979). Zarówno powstanie tego filmu – wyprodukowanego przez Episkopat Polski i Stolicę Apostolską w kraju, w którym dozwolona była jedynie produkcja filmowa w państwowych wytwórniach i stacjach telewizyjnych – jak i jego dystrybucja poza kinami i polską telewizją były wydarzeniem bez precedensu w całym bloku wschodnim²⁸⁷ (szerzej pisze o *Pielgrzymie*, dziele mocno związanym z wydarzeniami nadchodzącego przełomu dekad, Jadwiga Hučková, autorka rozdziału poświęconego krajowemu dokumentowi lat osiemdziesiątych). Wcześniej Trzos-Rastawiecki, wspólnie z operatorem Piotrem Kwiatkowskim, nakręcili *Papieża z Polski* (1979), reportaż z uroczystej inauguracji pontyfikatu Jana Pawła II w Rzymie w październiku 1978 roku. Już sam fakt realizacji filmów o tematyce religijnej w kraju, w którym dokumenty w rodzaju *Ucieczki* (1976, o życiu benedyktynów w Tyńcu) Aleksandra Gonczarowa czy Tomasza Śmigielskiego *Misterium* (1978, o przygotowaniach do Misterium Męki Pańskiej w Kalwarii Zebrzydowskiej) należały do rzadkości, jest znakiem istotnych zmian, jakie zachodziły pod koniec dekady także w polityce kulturalnej. Wkrótce w kraju dobiegła końca epoka budowania „drugiej Polski”. Wydarzenia z sierpnia 1980 roku doprowadziły do szeregu istotnych przemian w życiu społecznym, politycznym i kulturalnym PRL, a także w polskim kinie dokumentalnym. Po latach zakazów na ekrany kin i telewizorów trafiły filmy, których prezentacja została wstrzymana. Pośród „półkowników” – jak nazywano odłożone na półki w filmowych archiwach dokumenty, które ówczesna władza uznała za niecenzuralne – znalazły się istotne utwory z lat siedemdziesiątych, m.in. *Egzamin dojrzałości* (1979) i *Próba mikrofonu* (1980) Marcela Łozińskiego, *Murarz* (1973) Krzysztofa Kiesłowskiego, *Zegarek* (1977) Bohdana Kosińskiego, *Robotnice* (1980) Ireny Kamieńskiej czy *Elementarz* (1976) i *Stolarz* (1976) Wojciecha Wiszniewskiego. Pomimo trudności udało się uruchomić w warszawskiej Wytwórni Filmów Dokumentalnych produkcję dokumentu o historycznych wydarzeniach w Stoczni Gdańskiej – *Robotników '80* Andrzeja Chodakowskiego i Andrzeja Zajączkowskiego („dzieje powstania *Robotników '80*, ich droga na ogólnopolskie ekrany symbolizują procesy przemian w naszym kraju”²⁸⁸), ukończyć go bez istotnych zmian cenzuralnych i wprowadzić na ekrany kin pod koniec stycznia 1981 roku. Tu jednak zaczyna się historia zupełnie innego okresu w dziejach polskiego kina faktów.

²⁸⁷ „*Pielgrzym* jest ewenementem także w dziejach naszego rozpowszechniania. Ponad rok wyświetlany był tylko w niekomercyjnej sieci kościelnej – innymi słowy w kościołach, z taśmy 16 mm. Nikt chyba nie posiada danych o liczbie widzów, ale wiadomo, że każda projekcja, nawet w najbardziej niesprzyjających warunkach technicznych, gromadziła tłumy. W ten sposób raz jeszcze potwierdził się paradoks klasyka dokumentu, Johna Griersona, że poza kinami istnieje większa widownia niż w kinach”. Andrzej Kołodyński, *Słowo bogate w znaczenia*, „Kino” 1981, nr 7.

²⁸⁸ Szczepan Żaryn, *Robotnicy '80*, „Film na Świecie” 1981, nr 3.

BIBLIOGRAFIA (WYBÓR)

- Andrzej Papużiński, rozmawiała Elżbieta Smoleń-Wasilewska, „Kamera” 1971, nr 12
- Banaszkiewicz Ewa., *Interpress-Film. Trudna sztuka propagandy*, „Ekran” 1977, nr 8
- Bielas Katarzyna, Maruś, *dłaczego tak się torturujesz?*, „Gazeta Wyborcza. Duży Format” 2002, nr 27
- Chęłmska 21. 50 lat Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie, red. Bożena Janicka i Andrzej Kołodyński, WFDiF, Warszawa 2000
- Cyrk ludzki. Rozmowa Bogdana Zagroby z Bogdanem Dziworskim, „Film” 1979, nr 1
- Czapińska Wiesława, Włodzimierz Puchalski, „Film” 1979, nr 8
- Czczot-Gawrak Zbigniew, *Filmowa prezentacja sztuki. Architektura, malarstwo, rzeźba, grafika, sztuka ludowa, rzemiosło artystyczne*, WSiP, Warszawa 1979
- Dokument: diagnoza i próba terapii, „Ekran” 1975, nr 20
- Dondziłło Czesław, *Rubens na żyrandolu*, „Film” 1973, nr 19
- Dondziłło Czesław, *Młode kino polskie lat siedemdziesiątych*, MAW, Warszawa 1985
- Drozdowski Bogumił, Klaczyński Zbigniew, *Polska w filmie dokumentalnym 1960–1973. Przewodnik – informator*, IW CRZZ, Warszawa 1975
- Dubowski Grzegorz, *W Polsce i gdzie indziej*, not. Barbara Kaźmierczak, „Ekran” 1972, nr 27
- Edukacja historyczna potrzebą chwili* [rozmowa Lucyny Smolińskiej z Mieczysławem Sroką], „Ekran” 1977, nr 3
- Filmy oświatowe: jakie i dla kogo?* [rozmowa Alicji Iskierko z Andrzejem Szczygłem], „Ekran” 1972, nr 46
- Głowacki Janusz, *Trzeba budzić wątpliwości*. Rozmawiała Barbara Wachowicz, „Ekran” 1970, nr 11
- Głowacki Janusz, *Jak być kochanym*, Bertelsmann Media, Warszawa 2005
- Gradowski Krzysztof, *Z rozmyślań nad problemem bohatera w polskim filmie dokumentalnym*, „Kino” 1972, nr 11
- Hendrykowski Marek, *Kieślowski jako dokumentalista*, w: *Katalog XXXIII Międzynarodowego Festiwalu Filmów Krótkometrażowych*, Kraków 1996
- Hendrykowski Marek, Marcel Łoziński, *Towarzystwo „Więź”*, Warszawa 2009
- Hennelowa Józefa, *Kamera widzi różnie*, „Tygodnik Powszechny” 1978, nr 24
- Iskierko Alicja, *Cytat z raportu U Thanta*, „Ekran” 1972, nr 18
- Iskierko Alicja, *Człowiek – film – człowiek*, „Ekran” 1975, nr 46
- Iskierko Alicja, *Jak o Polsce mówić, jak ją pokazywać?*, „Ekran” 1975, nr 13
- Iskierko Alicja, *Andrzej Barański*, „Ekran” 1979, nr 13
- Iskierko Alicja, *Tadeusza Litwinczenki zapiski z codzienności*, „Ekran” 1979, nr 46
- Iskierko Alicja, *Znajomi z kina. Szkice o polskim filmie krótkometrażowym*, COMUK, Warszawa 1982, s. 108
- Jak żyć?* [rozmowa Małgorzaty Niezabitowskiej z Marcelem Łozińskim], „Kultura” 1980, nr 42
- Jazdon Mikołaj, *Bogdan Dziworski. O reżyserze filmów dokumentalnych*, „Czas Kultury” 1998, nr 6
- Jazdon Mikołaj, *Dokumenty Kieślowskiego*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002
- Jazdon Mikołaj, *Fotografie w roli głównej*, „Kwartalnik Filmowy” nr 54–55, 2006
- Jazdon Mikołaj, *Kazimierz Karabasz – mistrz Polskiej Szkoły Dokumentu*, publikacja dołączona do płyty DVD z filmami Kazimierza Karabasza, red. Tadeusz Sobolewski, Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, Warszawa 2006
- Jazdon Mikołaj, *Krzysztof Kieślowski – dokumentalista*, publikacja dołączona do płyty DVD z filmami Kazimierza Karabasza, red. Tadeusz Sobolewski, Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, Warszawa 2006

- Jazdon Mikołaj, *Dokumentalistki: Krystyna Gryczelowska, Danuta Halladin i Irena Kamińska*, publikacja dołączona do płyty DVD z filmami Kazimierza Karabasza, red. Tadeusz Sobolewski, Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, Warszawa 2008
- Jazdon Mikołaj, *Metafory prawdy*, w: *Filmoteka szkolna* (płyty DVD z opracowaniami), płyta nr 8, Warszawa 2008
- Jazdon Mikołaj, *Kino dokumentalne Kazimierza Karabasza*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2010
- Jazdon Mikołaj, Marian Marzyński. *Autobiografia dokumentalisty*, „Kwartalnik Filmowy” nr 73, 2011
- Jazdon Mikołaj, *Filmowa sztuka faktu*, „Znak” nr 690, 2012 (listopad)
- Jazdon Mikołaj, *Część zamiast całości czyli sposób na cenzorów. „Szkoła podstawowa” Tomasza Zygałdy – wzorcowy film kina „nowej zmiany”*, „Images” nr 24, 2014
- Jazdon Mikołaj, *The Search for a 'More Spacious Form': Experimental Trends in Polish Documentary (1945–1989)*, w: *The Struggle for Form. Perspectives on Polish Avant-Garde Film 1916–1989*, ed. by Kamila Kuc & Michael O'Pray, Columbia University Press, London & New York 2014
- Kałużyński Zygmunt, *Jak skompromitowałem się w Krakowie*, „Polityka” 1971, nr 24
- Kałużyński Zygmunt, *Tęczowa bania eklektyzmu*, „Polityka” 1971, nr 25
- Karabasza Kazimierz, *Bez fikcji. Z notatek filmowego dokumentalisty*, WAiF, Warszawa 1985
- Karabasza Kazimierz, *Odczytać czas*, PWSFTviT, Łódź 2009
- Kieślowski Krzysztof, „Dokumentacja filmu «Robotnicy»”, maszynopis w zbiorach Marii Kieślowskiej
- Kieślowski Krzysztof, „Fabryka – temat filmu dokumentalnego”, maszynopis w zbiorach Marii Kieślowskiej
- Kieślowski Krzysztof, *O sobie*, Znak, Kraków 1997
- Kijowski Andrzej T., *Teatr mimo woli*, „Film” 1979, nr 27
- Kino Krzysztofa Kieślowskiego*, red. Tadeusz Lubelski, Universitas, Kraków 1997
- Kino ulotne. Międzynarodowe Festiwale Filmów Krótkich w Krakowie. Katalog na 30-lecie*, red. Bogusław Zmudziński, Exartim, Kraków 1993
- Kołodziej Andrzej, *Laureaci Trzynastego Ogólnopolskiego*, „Kultura Filmowa” 1973, nr 10
- Kornacki Krzysztof, *Polityka, psychologia i człowiek – twórczość Marcela Łozińskiego*, „Kwartalnik Filmowy” nr 23, 1998
- Kornatowska Maria, *Osobowość i styl*, „Film” 1983, nr 30
- Kosiński Bohdan, Kieślowski Krzysztof, Zygałdo Tomasz, *Dokumentarzyści o dokumencie*, „Polityka” 1971, nr 28
- Krall Hanna, *Zrobiłem i mam* [wywiad z Krzysztofem Kieślowskim], „Polityka” 1979, nr 4
- Królikowska Elżbieta, *Staruszek zwierzył mi się ze swych skrywanych pragnień...*, „Ekran” 1976, nr 51
- Lemann Jolanta, *Film dokumentalny*, w: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Film. Kinematografia*, red. Edward Zajiček, Instytut Kultury, Komitet Kinematografii, Warszawa 1994
- Lewicki Bolesław W., *Miara twórczości Karola Marczaka*, „Kino” 1966, nr 11
- Lubelski Tadeusz, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Videograf II, Katowice–Chorzów 2009
- Lubelski Tadeusz, *Marek Piwowski. Sztuczność jest prawdziwsza*, w: *Polska Szkoła Dokumentu*, red. Tadeusz Sobolewski, Warszawa 2008
- Łoziński Marcel, „Scenariusz a realizacja w filmie dokumentalnym”, praca dyplomowa, biblioteka PWSFTviT w Łodzi
- Łukowski Maciej, *Łódzka droga do debiutu*, „Ekran” 1976, nr 36
- Łukowski Maciej, *Józef Arkusz, czyli w głąb ciała*, „Film” 1979, nr 35
- Łukowski Maciej, *Polski film o sztuce 1947–1982. Zarys dziejów*, COMUK, Warszawa 1984

- Łukowski Maciej, *Polski film popularno-naukowy 1945–1980*, PWN, Warszawa 1986
- Maciejewski Łukasz, *Szósty palec u ręki. Dokumenty Marka Koterskiego*, „Kwartalnik Filmowy” nr 57–58, 2007
- Marcel Łoziński [publikacja autorstwa Tadeusza Sobolewskiego, dołączona do wydanych przez Narodowy Instytut Audiowizualny dwóch płyt DVD z filmami dokumentalnymi Marcela Łozińskiego, 2006]
- Marszałek Rafał, *Pamflet na kino codzienne*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974
- Mąka-Malatyńska Katarzyna, *Krall i filmowcy*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006
- Michalak Andrzej, *Przełom w polskim dokumencie – program artystyczny „szkoły krakowskiej” w kontekście przemian kulturowych i politycznych lat 1968–1971*, w: *Kino polskie: reinterpretacje. Historia – ideologia – polityka*, red. Konrad Klejsa i Ewelina Nurczyńska-Fidelska, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2008
- Mierzwa Włodzimierz, *List Katarzyny Korniak*, „Kamera” 1971, nr 5
- Młodzi, kontrowersyjni, „Film” 1973, nr 19
- Musierowicz Małgorzata, *List z Jeżyc*, „Images” nr 3–4, 2004
- Nowak Mariusz, *Katalog Filmów Oświatowych „Człowiek – świat – polityka”*, ZRF, Warszawa 1981
- Ochalski Andrzej, *Pasje wiejskie w rysunku Macieja Szumowskiego*, „Ekran” 1971, nr 10
- O potrzebie powrotu do pojęć podstawowych, wywiad Elżbiety Królikowskiej z Wojciechem Wiszniewskim, „Ekran” 1975, nr 34
- Oziemska Teresa, Drecka-Wojtyczka Elżbieta, *Oświatówka: 55 lat z filmem krótkim*, WFOiPE, Łódź 2000
- Ozimek Stanisław, *Film dokumentalny*, w: *Historia filmu polskiego*, t. 6: 1968–1972, red. Rafał Marszałek, WAiF, Warszawa 1994
- Paczkowski Andrzej, *Pół wieku dziejów Polski 1939–1989*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998
- Pińczów, miasteczko jakby z Mastersa [wywiad Tadeusza Sobolewskiego z Andrzejem Barańskim], „Film” 1978, nr 42
- Przylipiak Mirosław, *Od konkretności do metafory. Zarys przemian polskiego filmu dokumentalnego w latach siedemdziesiątych*, „Kino” 1984, nr 1
- Rozmowa z dokumentalistami, oprac. Wanda Wertenstein, „Kino” 1975, nr 5
- Salska-Kaca Mirosława, *Słowo w filmie dokumentalnym. Z problemów semantycznych wypowiedzi słownej w filmie*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 1992
- Salska-Kaca Mirosława, *Człowiek, słowo, świat w filmie dokumentalnym*, Muzeum Kineematografii, Łódź 1995
- Sęczkowska Barbara, Sosnowski Leszek, *Przygody filmu ze sztuką: z dziejów zakopiańskich przeglądów*, OPRF, Kraków 1986
- Smoleń-Wasilewska Elżbieta, *Kraków 1970*, „Film” 1970, nr 24
- Sobolewski Tadeusz, *Nakręcają nas!*, „Film” 1976, nr 19
- Sobolewski Tadeusz, *Dwoje na bryczce*, „Film” 1979, nr 15
- Sobolewski Tadeusz, *Wycieczka do WFO*, „Film” 1979, nr 12
- Sobolewski Tadeusz, *Za duży blask. O kinie współczesnym*, Znak, Kraków 2004
- Stolarska Bronisława, *Polski film dokumentalny 1945–1980*, ŁDK, Łódź 1983
- Stradomski Andrzej, *Grzegorza Królikiewicza dokumentalizm dyskursywny. Treść i forma w polskim powojennym filmie krótkometrażowym*. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej 22 października 1979 roku w PWSFTviT w Łodzi
- Szczepański Jan Józef, *Po raz piętnasty*, „Tygodnik Powszechny” 1975, nr 25
- Szczepański Jan Józef, *Maleńka encyklopedia totalizmu*, Znak, Kraków 1990
- Szperacze zaangażowani [rozmowa Lucyny Smolińskiej z Mieczysławem Sroką], „Ekran” 1974, nr 7

Szuster-Kacprzyk Ilona, *Polskie kino kobiet*, „Film na Świecie” 1976, nr 7
 Trzeba odnaleźć ten delikatny ton. Z Marcelem Łozińskim rozmawia Tadeusz Sobolewski, „Kino” 1992, nr 8
 Wertenstein Wanda, *Kłopoty z fikcją i życiem. Na marginesie filmu „Obcym wstęp wzbroniony”*, „Kino” 1973, nr 1
 We własnym rytmie. Rozmowa Katarzyny Jóźwiak z Markiem Koterskim, „Film” 1984, nr 32
 Wieroński Marek, *Wiłkomirscy*, „Ekran” 1974, nr 3
 Wieroński Marek, *Film jazzowy – co to takiego?*, „Ekran” 1976, nr 49
 Wiszniewski Wojciech, „Film dokumentalny jako instrument oddziaływania społecznego”, Łódź 1975, biblioteka PWSFTviT w Łodzi
 Władysław Wasilewski (1942–1998), red. Agnieszka Sowała, Muzeum Kinematografii, Łódź 2008
 Wojciechowski Mikołaj, *O debiutach tym razem mniej znanych*, „Ekran” 1972, nr 14
 Wojciechowski Mikołaj, *Sport, życie, kultura*, „Ekran” 1974, nr 8
 Wojciech Wiszniewski, red. Marek Hendrykowski, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006
 Wszystkiemu winien Traczyk [rozmowa Andrzeja Mosia z Grzegorzem Królikiewiczem], w: *Debiuty polskiego kina*, red. Marek Hendrykowski, „Przegląd Koniński”, Konin 1998
 Wśród nosorożców, ascetów i drapieżnych kobiet [rozmowa Barbary Ślęzak ze Stanisławem Szwarc-Bronikowskim], „Ekran” 1976, nr 52
 Zaremba Janusz, *Jedenasty – udany*, „Ekran” 1971, nr 24
 Zmudziński Bogusław, Marek Piwowski – *powaga śmiechu*, w: *Autorzy kina polskiego*, t. 3, red. Grażyna Stachówna i B. Zmudziński, Wydawnictwo UJ, Kraków 2007
 Znajomi w całej Polsce (z Tadeuszem Litowczenką i Maciejem Jeczeniem rozmawia Alicja Iskierko), „Ekran” 1979, nr 18
 Zonn Lidia, *O montażu w filmie dokumentalnym*, COMUK, Warszawa 1986
 Żeby nie bolało (z Marcelem Łozińskim rozmawia Katarzyna Jabłońska), „Kwartalnik Filmowy” nr 29/30, 2000

DOCUMENTARIES OF THE 1970S: NOTHING ABOUT US WITHOUT US

Summary

Polish documentary films of the 1970s mainly represented politically engaged, factual cinema which attempted to describe the realities of Polish social life within the existing limitations as well as expose and show the anomalies in the communist system. At the beginning of this decade, a new generation of young documentary filmmakers, who co-operated with the Documentary Film Studio [PL: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych; WFD] in Warsaw, began to make their voices heard. The “new generation” of documentary filmmakers presented their pieces at the National Festival of Short Films [PL: Ogólnopolski Festiwal Filmów Krótkometrażowych] in Cracow in 1971. In their films they boldly opposed to the political situation in their country, on which the traumatic events of March 1968 and December 1970 had left their imprint. They used the so-called Aesop’s language, i.e. they described Polish reality by way of a *pars pro toto* in order to evade censorship – instead of

politically correct films about Poland, these nonconformist documentary filmmakers created films about the Polish People's Republic's micro-worlds and micro-communities, thus analyzing the actual system of social relations in their country, like laboratory technicians examine a drop of water.

Key filmmakers of that time used this method to create the most important films of the decade. Among these films were: Tomasz Zygałło's *Szkoła podstawowa* [*Elementary School*] (1971) and *Mikrofon dla wszystkich* [*A Microphone for All*] (1976), Marek Piwowski's *Hair* (1971) and *Korkociąg* [*A Corkscrew*] (1971), Bohdan Kosiński's *Na torach* [*On the Tracks*] (1971) and *Zegarek* [*A Watch*] (1977), Ewa Kruk's *Po sezonie* (1972) [*The Off Season*], Krystyna Gryczelowska's *W lutym 1971* [*In February 1971*] (1971) and *Nasze znajome z Łodzi* [*Our Female Acquaintances from Łódź*] (1971), Krzysztof Kieślowski's *Pierwsza miłość* [*First Love*] (1974) and *Szpital* [*Hospital*] (1976), Irena Kamińska's *Zapora* [*A Dam*] (1976) and *Piękna, mroźna, polska zima* [*A Beautiful, Frosty Polish Winter*] (1978) as well as Marcel Łoziński's *Egzamin dojrzałości* [*Maturity Exam*] (1979) and *Jak żyć* [*How to Live*] (1977).

The political message that their films sent became stronger over time. The documentaries that were made later criticized people in power and beneficiaries of the communist system and presented individuals associated with power: Łoziński's *Król* [*The King*] (1975) and Kieślowski's *Z punktu widzenia nocnego portiera* [*From a Night Porter's Point of View*] (1977), or created portraits of former so-called shock workers: Wojciech Wiszniewski's *Opowieść o człowieku, który wykonał 552% normy* [*A Story about a Man Who Achieved 552% of Expected Efficiency*] (1973) and *Wanda Gościmińska. Włókiennica* [*Wanda Gościmińska, a Textile Worker*] (1975).

Apart from films that were made by the Documentary Film Studio and "Czołówka" Film Studio in Warsaw as well as by the Educational Film Studio [PL: Wytwórnia Filmów Oświatowych; WFO] in Łódź and were shown in movie theaters, films and reportage-style programs were also produced by Polish Television, which employed a group of documentary filmmakers who were getting ahead in their careers, such as Mariusz Walter, Maciej Szumowski and Krystian Przysiecki. Filmmakers who cooperated with the Educational Film Studio in Łódź developed their own, separate formula for shooting documentaries in a distinct style. These pieces were called "creative documentaries" because they tended to resemble fictional feature films in form and execution. Apart from Wojciech Wiszniewski (*Stolarz* [*A Carpenter*], 1976), among the leading proponents of this trend were: Bogdan Dziworski (*Pięciobój nowoczesny* [*Modern Pentathlon*], 1975), Andrzej Barański (*Strumillo*, 1977), Marek Koterski (*Na to wszystko trzeba popatrzeć z tej drugiej, pogodniejszej strony* [*One Should Look on the Other, Brighter Side of All This*], 1979), Piotr Szulkin (*Życie codzienne* [*Daily Life*], 1976), Piotr Andrejew (*Idzie mróz* [*Frost Is Coming*], 1973) and Andrzej Papużiński who made original films about art (*Bykowi chwala* [*Praise Jan Byk*], 1971). At that time the film studio in Łódź developed the production of many genres of films, from nature documentaries to films about art and popular science.

In the 1970s documentary filmmakers perfected their original methods for directing documentaries (for example, Marcel Łoziński, Krzysztof Kieślowski and Grzegorz Królikiewicz), by using modern filmmaking techniques, i.e. a moving camera and ever-present microphone, as well as a television reportage style (*Robotnicy 1971: Nic o nas bez nas* [*Workers in 1971: Nothing about Us without Us*], 1972, made by Krzysztof Kieślowski and Tomasz Zygałło). Finally, they produced uncensored films outside the official system (Andrzej Trzos-Rastawiecki's *Pielgrzym* [*A Pilgrim*], 1979). As a result, documentaries of the 1970s became a socially and politically engaged chronicle of life in the Polish People's Republic just before the birth of the "Solidarity" movement.

OPOWIEŚCI NAOCZNEGO ŚWIADKA. KINO POMIĘDZY WIOSNAM I SOLIDARNOŚCI

W STRONĘ COMMUNIO

Dekadę lat osiemdziesiątych, wyjątkowo upolitycznioną w dokumencie, wyznaczyć można datami wydarzeń historycznych, które, z jednej strony, zostały zarejestrowane przez dokument, a z drugiej – wpłynęły w znaczący sposób na jego charakter. Zwłaszcza czas pomiędzy Sierpniem '80 a wprowadzeniem stanu wojennego 13 grudnia 1981 roku przyniósł szereg dokumentów „z zapisu chwili”. Traktowano je wtedy jako dokumenty w sensie ścisłym, nie filmowym, dokumenty „najbardziej dosłowne”¹. Zmiany następowały zbyt szybko, by ten rodzaj filmowy mógł nadążyć ze stworzeniem adekwatnej formuły, zdolnej uchwycić ich istotę.

Problem był w istocie o wiele głębszy, nie chodziło jedynie o formułę, lecz – w czasie największych zawirowań, w momentach przełomowych – bardziej o wiarygodność filmu jako „naocznego świadka”, który nie reagował tak błyskawicznie na wydarzenia, jak mogła to robić telewizja, ale był obdarzony większym zaufaniem.

Podczas forum Stowarzyszenia Filmowców Polskich, które odbyło się w maju 1979 roku, Maciej Szumowski mówił, że telewizja udaje naocznego świadka, obok transmisji z plenum przekazuje transmisję z Watykanu, mówiąc ciągle w pierwszej osobie.

Wydaje mi się, że to artystyczne „ja” zostało kupione jako wartość kultury masowej. To „ja” zostało kupione i sprzedane. [...] Naczelnicy prasy, gdy mają temat, którego nikt nie rozumie, który jest często i nieprawdziwy, i niepopularny, wołają dziennikarza – i mówią: „napiszcie to, wiecie, tak od siebie, od serca”.

¹ Zob. Adam Krzemiński, *Od tego się zaczęło*, „Polityka” 1981, nr 2, s. 9.

[...] Dokument według mnie nie udaje, że wprowadza nas w stan uczestnictwa w zdarzeniach realnych, bo takich możliwości w obecności telewizji nie ma. Dokument również nie jest nachalnie skonstruowaną wypowiedzią w pierwszej osobie. Nie kokietuje tym „ja”. Nie nadużywa tonu prywatnej wypowiedzi. Nie pozwala mu na to materia społeczna, nie pozwala na takie kłamstwo poetyka filmu dokumentalnego. Jeśli trzymać się najprostszych – ale z wielką tradycją – porównań, to telewizja jest czarodziejem, któremu się przestało wierzyć, a sztuka przypomina nadwornego mędrca, który również subtelnie mówi prawdę, ale równie zrećźnie kłamie. Natomiast dokument jest takim typem narracji, jak opowieści naocznego świadka, który wrócił z pola bitwy, walczył i przybiegł w końcu, by obwieścić zwycięstwo, klęskę czy stan zawieszenia broni.

Ten naoczny świadek musi mówić konkretnie, musi być blisko prawdy – ale równocześnie wszak mówi od siebie, na fakty, cyfry i relacje rzuca ton człowieka, który nie tylko tam był, ale to przeżył. Nie odważy się wszak narzucać konkluzji. Od wyciągania wniosków są ci, co go słuchają. Widzowie. Poetyką dokumentu jest prawda, realna, sprawdzalna dla tego, kto film ogląda i słucha. Bez możliwości poruszania się po obszarze realności społecznej dokument nie może zaistnieć².

Przełom lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych przyniósł zwykłym ludziom wraz z doniosłymi wydarzeniami początek pontyfikatu Jan Pawła II, strajki z lata roku 1980, demonstracje z przełomu lat 1980/1981 – wyjątkową możliwość sprawdzania rzetelności mediów w relacjonowaniu wydarzeń, w których sami brali udział. Nic tak nie nadwerężyło opinii mass mediów i nie obnażyło widzom mechanizmów manipulacji w sprawozdaniach telewizyjnych, a nawet „bezpośrednich relacjach”, jak ukazany w telewizji widok niewielkich grup pielgrzymów podczas mszy papieskiej – gdy w rzeczywistości brały w niej udział setki tysięcy. Tak było jeszcze w czerwcu 1979 roku. Ponad rok później, podczas strajków sierpniowych, mieszkańcy Trójmiasta mogli się śmiać lub zaciskać pięści, słysząc w telewizji informacje o „przestojach w pracy”.

Znakiem czasu, na który media musiały zareagować, były wydarzenia masowe, niemające jednak charakteru organizowanych przez władzę rytuałów, jak obowiązkowe pochody pierwszomajowe czy wiece „masowego poparcia”. Udział w strajku, proteście, pielgrzymce religijnej, a nawet w manifestacji z okazji 1 Maja (zwłaszcza w roku 1981), miał po raz pierwszy od dziesięcioleci (nie licząc obchodów religijnych) charakter dobrowolny, często spontaniczny i żywiołowy. Niezależnie od tego, jakie mechanizmy decydowały o uczestnictwie w nim, każdorazowo u swych źródeł było ono kwestią niezależnego, indywidualnego wyboru, a nie przymusu politycznego.

Okazją do całego ciągu zgromadzeń na nieporównywalną skalę stała się pierwsza wizyta w Polsce papieża Jana Pawła II. Pewnym znakiem przełomu w opisie wydarzeń były właśnie dokumenty ją ukazujące, zwłaszcza *Pielgrzym* (1979) Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego, ważny również jako pierwszy do-

² Maciej Szumowski, *Społeczne funkcje dokumentu*, „Gazeta Festiwalowa” 1979, 29 maja, nr 4, s. 1.

Pielgrzym (1979),
reż. Andrzej Trzos-Rastawiecki

kument powstały poza strukturą kinematografii państwowej; producentem była Stolica Apostolska i Episkopat Polski.

Równolegle z jego filmem *Pielgrzym*, o którym poniżej będzie mowa, powstawał reportaż *Ojciec Święty Jan Paweł II w Polsce* (1979)³ autorstwa Mirosława Chrzanowskiego i Janusza Kędzierzawskiego. Zdjęcia do tego reportażu realizowano od 2 czerwca 1979 roku, od chwili przylotu papieża do Polski. Utrwalono moment, który stał się znakiem ikonicznym kolejnych filmów o tematyce papieskiej, kiedy Ojciec Święty po zejściu ze schodów klęka i całuje rodzinną ziemię. Wykorzystano w dokumen-



cie zdjęcia archiwalne, które dopełniają wydarzenie z czerwca 1979 roku o kontekst historyczny. Ukazano między innymi Karola Wojtyłę jako metropolitę krakowskiego, chwilę otrzymania przez niego godności kardynalskiej z rąk papieża Pawła VI oraz inaugurację pontyfikatu – 22 października 1978 roku.

Dziś trudno już w pełni uświadomić sobie, jak niezwykle wrażenie sprawiał wówczas obraz dostojników państwa komunistycznego, którzy są obecni podczas ceremonii powitania papieża na lotnisku i później w Belwederze, podczas spotkania z najwyższymi władzami PRL. Zdjęcia z przejazdu z lotniska Trasą Łazienkowską i Szlakiem Królewskim, a więc w centrum stolicy, po raz pierwszy w powojennej historii utrwały wielotysięczne tłumy zebrane w tych miejscach z własnej woli.

Zapis kronikalny pozostaje cennym dokumentem w sensie historycznym. Obrazy tych samych miejsc i wydarzeń ukazane w *Pielgrzymie* Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego składają się na inną narrację, nadano im znaczenie metaforyczne. Choć inspiracją tego dokumentu, co przyznawali w napisach

³ Powstawał z myślą o Polonii amerykańskiej. Interesujące fakty związane z jego realizacją przywołuje Mirosław Chrzanowski, *Filmy o Breżniewie i Janie Pawle II* [online], [b.d.], [dostęp: 9 września 2014], <<http://www.kronikarzprl.com.pl/spis-tre%C5%9Bci/16-filmy-o-bre%C5%BCniewie-i-janie-pawle-ii/>>.

sami autorzy, były teksty homilii papieskich, to siłę słów uwydatniają ujęcia filmowe autorstwa takich mistrzów obrazu, jak: Bogdan Dziworski, Jacek Mierosławski, Jacek Petrycki, Witold Stok, Jacek Zaleski, Wit Dąbał, Krzysztof Ptak. Na uwagę zasługuje filmowanie scen z udziałem wielkich rzesz pielgrzymów, które to sceny znakomicie funkcjonują w ramach koncepcji artystycznej (to film, którego zasadniczy kształt powstawał na stole montażowym), sprawiając wrażenie, że reżyser panował nad całością widowiska. Dokumentuje on samoorganizację, jakiej nie naruszają nawet ogromne emocje zbiorowe, ukazuje dominujący wymiar religijny, któremu podporządkowują się, współgrając z nim, akcenty polityczne, jak choćby transparenty świadczące o aktywności opozycji (Wolność i Niepodległość – Ruch Obrony Praw Człowieka i Obywatela, obecność symbolu narodowego Orła w koronie). Istotną funkcję pełni muzyka Bogusława Schaeffera, uwydatniająca siłę przeżycia niezwykłego zdarzenia. Również dzięki tej muzyce film oddaje klimat duchowy pielgrzymki papieskiej, chwile głębokiego skupienia modlitewnego, osiągniętego zarówno przez jednostki, jak i całe grupy pielgrzymów mimo stałej obecności tłumu wokół. W wielu istotnych dramaturgicznie chwilach nie słyszymy żywiołowych reakcji pielgrzymów na słowa papieża, lecz śpiew chóru oraz muzykę Schaeffera. Towarzyszy ona kluczowemu przesłaniu na temat chrześcijańskiego fundamentu tożsamości narodowej czy słowom: „Niech zstąpi Duch Twój i odnowi oblicze ziemi, tej ziemi”.

W filmie znajdziemy również wiele obserwacji i scen dalekich od patosu: w domu rodzinnym Karola Wojtyły podwórko, a w nim drewniane schody, na których śpią koty. Na dziedzińcu słyszymy urywki rozmów prowadzonych w gronie hierarchów Kościoła, wśród nich widać śmiejącego się Prymasa Wyszyńskiego. Za chwilę dziedziniec staje się cichym azylem, miejscem skupienia i modlitwy. Podkreślono w filmie te elementy, które świadczą o jedności i wspólnocie duchowej tysięcy pielgrzymów, wyrażającej się w modlitwach, pieśniach, ale i w żywiołowych reakcjach na papieskie słowa, nagłych wybuchach entuzjazmu. Recenzenci zwracali uwagę na scenę, w której zaintonowaną, gromką pieśń na cześć Jana Pawła II podchwyciły rzesze pielgrzymów. Adresat tych życzeń chciałby przemówić, ale jedynie ci stojący bliżej dostrzegają jego gest i cichną. Bohaterowi pozostaje tylko usiąść i wyglądać, kiedy tłum się uciszy i znów będzie czekał na jego słowa. Spontaniczne zachowania są częścią manifestacji uczuć religijnych oraz potrzeb i instynktów ujawniających się w masie, a wcześniej tłumionych. Film wydobył przede wszystkim znaczenie „wartości uroczystych” ujawnionych w czasie pielgrzymki, które „zostawiają zwykłe trwalsze skutki w psychice”⁴. Uroczystości religijne, podobnie jak wielkie wydarzenia narodowe, mogą być przedmiotem wspólnych przeżyć, wytwarzają wspólny nastrój; niektóre z nich odczuwane są w pełni

⁴ Stanisław Ossowski, *Z zagadnień psychologii społecznej*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 3, Warszawa 1967, s. 91–92.

tylko w okresach łączności społecznej⁵. Film Trzosa-Rastawieckiego ukazuje pierwszy, uprzedzający Sierpień '80 tak wyraźny przejaw manifestowania się wartości religijnych i jednocześnie patriotycznych.

Communio znaczy wspólnota. Jest to moment, gdy przeżywana emocja jest zwielokrotniona przez ilość ludzi, którzy odczuwają ją podobnie. [...] Gdy tłum [...] ma świadomość jednakowego ciśnienia wartości, tradycji, kultury...⁶

Tłum był spokojny i pogodny – pisał Tadeusz Sobolewski. – Ludzie przyglądali się sobie, zobaczyli, jak wygląda naród na swobodzie, pozbawiony opieki nieznośnego mentora⁷.

To nie euforyczna, zafascynowana ceremoniałem masa; raz po raz kamery operatorów wychwytyują pojedyncze twarze i postacie jakby w poszukiwaniu sensu zbiorowości i sensu idei jednoczącej ludzi⁸.

Recenzje te pisano po kinowej premierze filmu (wcześniej był pokazywany w kościołach) w gorącym, ze względów politycznych, lecie roku 1981.

Niezwykle charakterystyczne dla filmu dokumentalnego początku lat osiemdziesiątych stało się właśnie wydobywanie wartości uroczystych i przez twórców, i przez krytyków. Owo akceptujące spojrzenie przenosili oni na filmy ukazujące wydarzenia o charakterze masowych wystąpień, w których tłumy, opowiadające się po stronie wartości (przy jasnym rozróżnieniu na „my” i „oni”), postrzegane są w roli bohatera zbiorowego. Dokumenty te można by scharakteryzować, odwołując się do zapomnianej już systematyki, proponowanej przez poetę i teoretyka filmu Vachela Lindsaya jako jednocześnie „patriotyczne”, „religijne” i „tłumne”. Klasyfikacja do trzech grup jednocześnie jest o tyle uzasadniona, że właściwie w każdym filmie z początku lat osiemdziesiątych, odnoszącym się do wydarzeń o charakterze masowym („tłumnym”), odnajdziemy elementy patriotyczne i religijne, co więcej – zespolone z sobą w sposób nierozzerwalny. Na nie nakładały się jeszcze przejawy socjalizmu utopijnego, ale i one komponowały się bezkonfliktowo w klimacie, jaki wytworzyła tamta epoka.

Filmy przywołane w tej części rozdziału dokumentują proces formowania się ideologii Solidarności jako ruchu społecznego. Uczestnictwo w strajkach, pielgrzymkach, manifestacjach wpływało na tworzenie się ideologii oraz wyobrażeń na temat własnej grupy społecznej. Można zaobserwować te procesy nie tylko w filmach umownie nazywanych tutaj „religijnymi”. Bardzo interesująca jest grupa filmów o strajkach robotniczych, która nie tylko owo kształtowanie się ideologii dokumentuje, ale i swym przesłaniem utrwala

⁵ Por. tamże.

⁶ Maria Malatyńska, *Communio*, „Życie Literackie” 1981, nr 21, s. 11.

⁷ Tadeusz Sobolewski, *Święto*, „Film” 1981, nr 23, s. 9.

⁸ Arcitenens [Bogumił Drozdowski], *Pielgrzym*, „Film” 1981, nr 27, s. 9.

wyobrażenia robotników o ich roli w strukturze społecznej. Najważniejszym z nich jest dokument *Robotnicy '80* Andrzeja Chodakowskiego i Andrzeja Zajączkowskiego. Nie pojawił się on jednak w pustce. Oczywiste odniesienie do dokumentu Krzysztofa Kieślowskiego i Tomasza Żygadły *Robotnicy 1971: Nic o nas bez nas* (1972) sytuuje go w kategorii filmów politycznych, choć niekoniecznie „filmów w obronie robotników”, ponieważ ukazani jako znacząca siła społeczna, stają się bohaterem zbiorowym. Owo wyniesienie nastąpiło jednak dopiero w obrazie filmowym Sierpnia '80.

Film Chodakowskiego i Zajączkowskiego poprzedziło kilka dokumentów odnoszących się do kwestii udziału mas w rządzeniu krajem, do haseł zwerbalizowanych wyraźnie w roku 1956, związanych z ideą samorządności, „współgospodarzenia zakładem”. Po rozwianiu się nadziei na owo współrządzenie, tak jasno wyrażonej w filmie *Robotnicy 1971: Nic o nas bez nas*, mogło się wydawać, że idea jest utopijna. Zaczęła się jednak w połowie lat siedemdziesiątych odradzać, czego dowodem są filmy czołówki polskich dokumentalistów. Recenzent pisał: „duch tamtej kontestacji wciąż rezonuje w naszym środowisku twórczym, a fale wzbudzone tamtym krzykiem zataczają kręgi, wzmacniając się lub wygasając, stosownie do życiowych okoliczności”⁹.

Nurt filmów autorstwa czołówki dokumentalistów¹⁰ był refleksem albo w sposób jawny wiązał się z myślą opozycyjną lat siedemdziesiątych, lewicowo-reformistyczną w swym charakterze, która wyraźnie wpłynęła na treść dokumentów filmowych. Z perspektywy czasu widać, że dokumenty owe – realizowane z najlepszymi nawet intencjami – były fabryką niepotrzebnych złudzeń. Wyrażone w nich idee wiązały się z misją uczestnictwa filmowców (szerzej: inteligencji) w życiu społecznym. Tak rozumiana misja-posłanie polegała na ujawnianiu fasadowości haseł o państwie robotników i chłopów jako klasie panującej, kiedy faktyczny status tych klas był zastraszająco niski. Używa się czasem umownego terminu „filmy w obronie robotników” na określenie dokumentów, które upominały się o realizację praw gwarantowanych ludziom pracy w Konstytucji PRL. Filmy te wyrażały – lub co najmniej sugerowały – solidaryzm społeczny, poparcie inteligencji dla żądań robotniczych i chłopskich. O wielu z nich można było wspomnieć dopiero w kolejnej dekadzie, kiedy doczekały się spóźnionej premiery.

⁹ Czesław Dondziło, *Ślady tamtej kontestacji*, „Gazeta Festiwalowa” 1978, 27 maja, nr 2, s. 1.

¹⁰ Podczas specjalnego pokazu OFFK „Robotnicy w polskim filmie dokumentalnym” w roku 1981 prezentowano dwadzieścia filmów, w tym „półkowników” (Grand Prix zdobył również jeden z filmów trzymany na półkach: *Elementarz* Wojciecha Wiszniewskiego – kandydował też *Stolarz* tegoż reżysera), m.in.: *Robotnicy 1971. Nic o nas bez nas* Krzysztofa Kieślowskiego i Tomasza Żygadły, *Nasze znajome z Łodzi* Krystyny Gryczelowskiej, *Pobocza* Andrzeja Brzozowskiego, *Kobiety pracujące* Piotra Szulкина, *Konflikt* Ireny Kamińskiej, dokumenty *Murarz* i *Życiorys* Krzysztofa Kieślowskiego, *Zegarek* Bohdana Kosińskiego, *Słowo o Pstrowskim* Ryszarda Bugajskiego, *Tam i z powrotem* Grzegorza Skurskiego, *Mikrofon dla wszystkich* Tomasza Żygadły, *Praca* Tadeusza Pałki, wreszcie film *Robotnicy '80* Andrzeja Chodakowskiego i Andrzeja Zajączkowskiego.

Gadające głowy (1980),
reż. Krzysztof Kieślowski

Sam Sierpień '80 – jako wydarzenie – poprzedziło kilka ważnych dokumentów, zrealizowanych na przełomie dekad lub w pierwszej połowie roku 1980. Jeszcze w 1979 Krzysztof Kieślowski ukończył dokument *Gadające głowy*, który mógł pojawić się na ekranach w następnym roku. Wypowiedzi kilkudziesięciu osób są wyrazem tęsknoty za życiem w społeczeństwie demokratycznym. Ujawnione przekonania, zwerbalizowane życzenia są bliskie ówczesnym poglądom autora i środowiska filmowego – zwłaszcza pragnienie codziennego funkcjonowania w prawdzie, a nie w świecie pozorów. Wyrażały je nie tylko filmy, ale i dyskusje, sprzeciwy, deklaracje (vide: *Rozmowa o murze*¹¹). Postulaty, które wysuwała również Nowa Kultura, łączyły się w filmie z hasłami socjalizmu utopijnego i zwykłymi, „pobożnymi” życzeniami, aby wolność nie preferowała najsilniejszych, mniej było „łokci i pleców”, a dobrzy ludzie łączyli się w dobrej sprawie. Wszystkie one powróciły z całą siłą w Sierpniu '80.



¹¹ Mur stanowiła administracja kinematografii, która stała na przeszkodzie uczciwemu wykonywaniu obowiązków dokumentalisty. Marcel Łoziński zadawał w październiku 1980 roku pytanie: „Dlaczego widz nie otrzymał na przykład filmu o schizofrenii społecznej, o ludziach podwójnych i potrójnych, dlaczego nie powstały filmy o głębokiej demoralizacji części aparatu władzy, dlaczego nie powstały filmy o głębokiej sprzeczności między moralnością prawdziwą a moralnością publiczną? Dlaczego nie zrobiliśmy filmów o sprzeczności między myśleniem prywatnym a myśleniem na pokaz?” Zob. *Rozmowa o murze*, zanotowała Małgorzata Szejnert, „Literatura” 1980, nr 43, s. 7.

W roku 1980 Krzysztof Kieślowski zrealizował *Dworzec*, odczytywany jako metafora Polski schyłku lat siedemdziesiątych: przesłuchiwanie i podsłuchiwanie, skazanie na informacje płynące z oficjalnych mediów. Wielu autorów, piszących o filmie, wskazywało nade wszystko problem inwigilacji jako podstawowy w tym dokumencie. Przy ówczesnej, relatywnie niedoskonałej jeszcze, technice człowiek nie zdawał sobie sprawy, kiedy i w jakich sytuacjach był obserwowany. Stąd w filmie *Dworzec* nikt nie zwraca uwagi na zainstalowane kamery. Tym bardziej umykają słowa, które płyną z włączonego na dworcu telewizora. A prezenter „Dziennika Telewizyjnego” mówi właśnie o „współgospodarzeniu”.

Temat „współzarządzania zakładem” pojawił się w tamtym czasie w innych ważnych filmach – chodziło w nich rzecz jasna nie tylko – czy nie tyle – o konkretne zakłady pracy, ale o Polskę w ogóle, co potwierdza Marcel Łoziński jako współautor *Fabryki* (1970, reż. Krzysztof Kieślowski, współpraca reżyserska Marcel Łoziński) – problem ten powrócił także we wspomnianym tu *Dworc*u. Kiedy w oficjalnym medium przypomina się o współgospodarzeniu, po dziesięciu niemal latach od największej popularności tego hasła, jest ono już sprofanowane. Idea, zaadaptowana przez telewizję i sprowadzona do poziomu nowomowy, wypaczyła się bez reszty.

W roku 1980 miała premierę *Próba mikrofonu* (1979/1980) Marcela Łozińskiego. Główny bohater, dziennikarz radiowęzła zakładowego, zadaje pracownikom fabryki kosmetyków „Pollena Uroda” pytanie pojawiające się w dokumentach Kieślowskiego już w minionej dekadzie: „Czy robotnik czuje się współgospodarzem zakładu?” Zdaniem Bohdana Kosińskiego, „Film wyprzedził w sposób nieprawdopodobny rozwój wydarzeń, i nie chciało się wierzyć po Sierpniu, że tak sformułowany problem został w ten sposób zrealizowany”¹². Sami dokumentaliści mieli poczucie misji, co potwierdza wiele wypowiedzi z tamtych lat, wydawało im się, że film może coś zmienić w otaczającej rzeczywistości, a przynajmniej nie kłamać na jej temat, nie powielać „polakierowanego” jej obrazu, jaki obecny był w mediach doby „propagandy sukcesu”. „Ornamentatorzy, ozdabiacze i sztukatorzy” byli dobrze widziani przez krótkowzroczną władzę, ale nie przez środowisko. Dlatego podczas festiwalu w Krakowie w roku 1979 powstał pomysł przyznania nagrody imienia Polleny – Wielkiej i Małej Szminki dla wybranych filmów, osób, zespołów ludzi, a nawet komisji poprzedzających prace festiwalowe „za najlepszy makijaż współczesności...”¹³. Charakterystyczny jest fakt, że reżyserowi *Próby mikrofonu* władza zarzucała – między innymi – że wybrał do filmu najbrzydsze kobiety i najbrzydsze hale produkcyjne w fabryce kosmetyków¹⁴.

¹² Opinię wyraził reżyser w rozmowie, którą przeprowadziłam z nim w roku 1984.

¹³ Dorota Terakowska, *Są młodzi gniewni*, „Gazeta Festiwalowa” 1979, 29 maja, nr 4, s. 1.

¹⁴ *Skrępowani cenzurą? Gruba przesada*, rozmowa z Marcelem Łozińskim, w: *Chełmska 21. 50 lat Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie*, red. Bożena Janicka, Andrzej Kołodyński, Warszawa 2000, s. 210.

Krótki dokument *Robotnice* (1980) Ireny Kamieńskiej, który powstał w lutym 1980 roku, można uznać za sejsmograf nastrojów robotniczych. Głos kobiet opowiadających o warunkach pracy jest cichszy niż głos maszyn w najcięższym dziale fabryki włókienniczej. To poruszające świadectwo daleko posuniętej arogancji władzy. *Robotnice* odkrywają ewidentne kłamstwa propagandy (gazety piszą o wykonaniu planu, a one nie mają ani jednej wolnej soboty, ponieważ planu nie wykonano). W pamiętnej ostatniej scenie kobiety milczą. W związku z tym filmem oraz dokumentem Krzysztofa Kwinty *Biała pani* (1981, OTV w Krakowie) w recenzji, zamieszczonej w „Sight and Sound”, pisano o „wiktoriańskiej nędzy w polskich fabrykach”¹⁵. *Dworzec, Próba mikrofonu* i *Robotnice* wskazują na stan nastrojów społecznych poprzedzających sierpniowy wybuch.

¹⁵ Mari Kuttna, *Cracow*, „Sight and Sound”, Autumn 1981, vol. 50, no. 4, s. 222–223.

„O TYCH DNIACH PEŁNYCH NADZIEI”¹⁶

Gdyby uszeregować materiały kronikalne PKF i filmy o Sierpniu '80 w kolejności ich powstawania, okaże się, że w roku 1980 dopiero numer 35B/80 (30 sierpnia 1980) przynosił wiadomość (na pierwszym miejscu) o strajkach w Gdańsku i Szczecinie. 36A/80 (3 września 1980) PKF rozpoczynała się informacją o zakończeniu strajku i podpisaniu porozumienia w Stoczni Gdańskiej:

...po ostatniej rundzie rokowań. Doniosłe wydarzenie w najnowszej historii Polski, kładące kres poważnemu konfliktowi społecznemu, rozwiązанemu poprzez trudne otwarte rozmowy i negocjacje, zostaje owacyjnie przyjęte przez wszystkich zebranych. Na ekranach telewizji śledziła te chwile cała Polska...

Ekipa PKF przybyła do Gdańska 16 sierpnia¹⁷, kiedy – jak wspomina w rozmowie z Adamem Wyżyńskim Piotr Halbersztat – nikt nie brał pod uwagę pozytywnego zakończenia strajku, i weszła na teren Stoczni następnego dnia, kiedy strajk ciągle był nielegalny.

To, że nas wpuszczono do Stoczni i pozwolono pracować, uznaliśmy za sukces, tym bardziej że byliśmy świadkami wyrzucenia ekipy gdańskiej telewizji, której kłamliwe relacje z pierwszych dni strajku wywołały oburzenie robotników¹⁸.

Z relacji wynika, że oburzenie wywołał komentarz, który przekonywał telewizorów, że strajki powodują straty gospodarcze. Telewizja ogólnopolska w sierpniu 1980 roku nie używała nawet terminu „strajk”, tylko „przestoje w pracy”, przywołując podobne argumenty o bezsensowności i kosztach tychże „przestojów”. W tym kontekście niezwykle istotna jest okoliczność, przypominiana przez Halbersztata, że ekipa PKF nie miała możliwości rejestrowania obrazów synchronicznych. Jak wykazał w swym filmie *List z Syberii* Chris Marker – o którym będzie jeszcze mowa w związku z relacjami o Sierpniu – słowo może całkowicie zmienić sens obrazów. Czy w tamtych sierpniowych dniach pomyślano o kilkudziesięciu latach PKF i nagrywanych przez nią „niemych obrazach”? O tym, że Kronika kojarzyła się przede wszystkim z „głosami” (Andrzeja Łapickiego, Włodzimierza Kmicika czy Jerzego Rosołowskiego)?

¹⁶ Cytat z *Piosenki dla córki* Macieja Pietrzyka do słów Krzysztofa Kasprzyka, słynnej ballady strajkowej śpiewanej w Gdańsku, którą słyszymy także w filmie *Robotnicy '80*.

¹⁷ *Sierpień '80. Z „niemą” kamerą*. Z Piotrem Halbersztatem rozmawia Adam Wyżyński, „Zeszyty Telewizyjne” 2005, nr 9, s. 125. W cytowanym wywiadzie na s. 123 podano błędnie datę 17 września.

¹⁸ Tamże, s. 124–125.

Monograficzna Polska Kronika Filmowa nr 39 B-40A zawierała materiały ze Stoczni Gdańskiej, Stoczni Szczecińskiej, strajków górników w Katowicach i robotników w Hucie Warszawa, „dołączono zdjęcia z tragicznych wydarzeń w Gdańsku i Szczecinie w 1970 roku”. Adam Wyżyński komentuje ten fakt:

[...] władza nie tylko nie przewidziała entuzjastycznego przyjęcia kroniki ze strony filmowej publiczności, ale też postąpiła błędnie z punktu widzenia propagandy, decydując się na włączenie zdjęć ze Szczecina i Gdańska z Grudnia 1970 roku. Pomysł ten opierał się na przeciwstawieniu ówczesnej tragedii oraz wydarzeń najnowszych, w których uniknięto rozlewu krwi. W rzeczywistości jednak po raz pierwszy pokazane publicznie zdjęcia rozjątrzyły tylko rany pozostałe w społeczeństwie po tych grudniowych wypadkach¹⁹.

Dlatego zapewne w niektórych regionach Polski Kronika pojawiła się okaleczona – najprawdopodobniej na polecenie lokalnych władz usuwano zdjęcia dotyczące Grudnia 1970, ale ponieważ wieść o nich już się w Polsce rozeszła, widzowie upominali się o brakujące fragmenty²⁰.

W tym miejscu można przypomnieć, że podobny zabieg skonstruowania obrazu krwawej i bezkrwawej rewolucji zastosowano w PKF z roku 1956. Jej wydanie nr 46 z 7 listopada 1956 roku (w katalogu Archiwum WFDiF w Warszawie opatrzone adnotacją: „zastrzeżone”) otwiera informacja o agresji Izraela na Egipt, drugi materiał (*Braciom Węgrom*) relacjonuje akcję oddawania krwi i zbierania leków dla Węgrów. Zdjęcia ukazują zrujnowane miasto. Budowany w ten sposób nastrój zagrożenia skonstruowano z osiągnięciami polskiego Października (można już składać hołd poległym żołnierzom AK, przed ich grobami stoi warta honorowa Wojska Polskiego, uwolniono kardynała Wyszyńskiego, a w zakładach pracy tworzą się samorządy robotnicze). Intencje nadawcy z roku 1956 i 1980 były podobne: ukazanie, że „my, Polacy, potrafimy się porozumieć”. „Patriotycznie” zabarwione hasło odnosiło się tutaj nie tyle do idei narodu, ile do panującego systemu politycznego, w którym istnieją tylko „sprzeczności nieantagonistyczne”, stanowiące, co najwyżej, wyraz „niedostatecznego wcielenia ideału w życie”²¹. Po usunięciu „błędów i wypaczeń”, po dokonaniu reformy albo „odnowy”, system mógłby zacząć odpowiadać swemu ideałowi, przybliżyć się do niego – jak tyle razy w przeszłości. Tak w najbardziej uproszczonych zarysach można przedstawić perspektywę, z jakiej w roku 1980 oceniano kolejny przełom polityczny. Bunt początku lat osiemdziesiątych – twierdzi autorka *Ontologii socjalizmu* – odznaczał się silną tendencją do tworzenia własnej wersji dogmatu i własnej utopii.

¹⁹ Adam Wyżyński, *Sierpień '80 – „dni pełne nadziei”*, „Zeszyty Telewizyjne” 2005, nr 9, s. 116.

²⁰ Podaję za: *Sierpień '80. Z „niemą” kamerą...*, s. 127.

²¹ Jadwiga Staniszkis, *Ontologia socjalizmu*, Warszawa 1989, s. 110.

Wehikułem zmian w realnym socjalizmie może być wyłącznie nowa utopia²². Właśnie z takiej perspektywy – tworzenia nowej formy „nadrzeczywistości” – chciałabym się przyjrzeć filmowi *Robotnicy '80*.

Idea realizacji filmu dokumentalnego o strajku w stoczni pojawiła się już 14 sierpnia. Z relacji współautora dokumentu, Andrzeja Zajączkowskiego²³, dowiadujemy się, że tego dnia wieści o tym, co dzieje się w Gdańsku, otrzymał reżyser Bohdan Kosiński, mający tam najlepsze kontakty. Wyjazd ekipy do stoczni stał się możliwy dopiero po dziesięciu dniach (!). Główny inicjator (Kosiński) został decyzją władz z tej ekipy wykluczony – zastąpił go Andrzej Chodakowski. Ekipa z WFD weszła na teren stoczni dzięki Kosińskiemu (przyleciał do Gdańska na własny koszt) i jego znajomości z Bogdanem Borusewiczem. Zadania rozdzielono w ten sposób, że Andrzej Zajączkowski z Jackiem Petryckim realizowali zdjęcia wśród robotników na zewnątrz sali, w której odbywały się rozmowy przedstawicieli strajkujących z ekipą rządową, natomiast Michał Bukojemski z Andrzejem Chodakowskim filmowali same negocjacje.

Pod dokumentem *Robotnicy '80* (1980) podpisało się ostatecznie dwudziestu sześciu twórców z Bohdanem Kosińskim; film stał się rodzajem manifestu środowiska filmowców²⁴, określano go mianem dokumentu w sensie ścisłym, nie filmowym, rzekomo nie posługującym się środkami filmowymi budującymi uogólniającą metaforę. Należy pamiętać, że filmowcy przybyli do stoczni dopiero w ostatniej fazie strajku, w poniedziałek 25 sierpnia, i nie zarejestrowali niezwykle ciekawego etapu w historii Trójmiasta, kiedy – zgodnie z relacjami reporterów – wszystko działo się tam na wyraźne polecenie Międzyzakładowego Komitetu Strajkowego. „Ktoś potrzebuje jakiejś części czy naprawy. Z sali natychmiast pada deklaracja, który zakład może to zrobić i dostarczyć. Kooperacja funkcjonuje w sposób, który może zadziwić wszystkich dyrektorów w kraju”²⁵. Reporterzy – a nie kamery filmowe – zanotowali atmosferę niezwykle solidarności i życzliwości, harmonię myśli, słów i czynów.

Andrzej Zajączkowski, który na miejsce zdarzeń przybył później niż autorzy cytowanej powyżej relacji, stwierdził po latach, że przyjazd do strajkującego Gdańska „był szokiem”: „Naprawdę piorunujące wrażenie robiło na nas, przyjeżdżających właśnie z Warszawy, że tutaj wszystko można mówić i panuje tak niepowtarzalna atmosfera – zupełnie jak w innym kraju, a nie w Polsce, którą znaliśmy”²⁶.

²² Tamże.

²³ Szczegóły dotyczące przystąpienia do realizacji podaje za: *Sierpień '80. Wszystkie seanse zarezerwowane*. Z Andrzejem Zajączkowskim rozmawia Adam Wyżyński, „Zeszyty Telewizyjne” 2005, nr 9, s. 129–137.

²⁴ Film analizowałam w tekście: Jadwiga Głowa, „Fotografia idei”, „Universitas” 1994, nr 9–10, s. 72–80.

²⁵ *Osiemnaście długich dni*, red. Stefan Kozicki i Aleksander Rowiński, Seria „Ekspres Reporterów. Edycja specjalna”, Warszawa 1980, s. 14 (Reportaż pierwszy).

²⁶ *Sierpień '80. Wszystkie seanse zarezerwowane...*, s. 131.

Nieco z tej atmosfery zachowało się w pierwszej sekwencji filmu, nakręconej po wejściu w tłum zgromadzonych na placu zakładowym rozdzyskutowanych stoczniowców. Obecna w ekipie WFD Halina Paszkowska wspomina: „Ludzie siedzący w grupkach, ludzie w opaskach. Bardzo mi to przypominało moje Powstanie Warszawskie, ta atmosfera cała, takiego napięcia, tego niepokoju, gazetki...”

To była jedyna sytuacja, jaką pamiętam w swojej pracy zawodowej, kiedy kamera w ogóle nie budziła żadnych emocji. [...] Mówiłem to, co myślę, i wtedy otworzyło się ogromne źródło wypowiedzi. Po jakimś czasie nie mieliśmy już taśmy, a oni ciągle chcieli mówić

– stwierdza Andrzej Zajączkowski²⁷. Dzięki zradiofonizowaniu zakładu stoczniowcy orientowali się w przebiegu rozmów, choć sami przebywali poza salą obrad. Sekwencja zawiera wyłącznie robotnicze głosy, ważne dla budowanego przez twórców dokumentu przesłania: „z robotnikami trzeba się liczyć, bo my wypracowaliśmy to dobro narodowe”, „klasa robotnicza jest kompetentna”. Od przywódców państwowych robotnicy oczekują więcej pokory, a swój samorząd nazywają „drugim cudem nad Wisłą”. Wypowiedzi stoczniowców przywracają treść słowom dawno zdyskredytowanym, sprofanowanym przez ich używanie w formie fasadowej. Terminy takie, jak „związki zawodowe” czy „samorząd”, odzyskują swój sens. Do znaków ikonicznych Sierpnia ‘80 wszedł napis widniejący nad II bramą Stoczni: „Proletariusze wszystkich zakładów łącznie się”.

Mimo użycia zwrotów, którymi przez dekady posługiwała się propaganda, hasła wypowiediane bądź wypisywane przez robotników brzmią prawdziwie i okazują się wyjątkowo adekwatne do sytuacji, jakby odarto je i oczyszczono z naleciałości nadanych przez władzę. Kwestia walki o słowa łączy stoczniowców zgromadzonych na zewnątrz z tymi, którzy rozmawiają przy stole obrad z delegacją rządową. Mocno wypowiedziano żądanie, aby zasypano w Polsce przepaść między egalitarnie brzmiącymi sloganami a rzeczywistością, w której robotników nazywa się „robotami”.

Dziś w „Trybunie Ludu” jest tekst nas obrażający – mówi Lech Wałęsa do ekipy rządowej z Mieczysławem Jagielskim na czele. – Czy możemy być pewni, że nie znajdują się fałszywi świadkowie, że organizatorzy strajku to kryminaliści? Czy kraj jest policyjny czy demokratyczny?

Przez chwilę odnosimy wrażenie, że po tych słowach zapadła cisza, ale to głośnie brawa poparcia, dobiegające coraz mocniej z zewnątrz sali, uniemożliwiają Jagielskiemu natychmiastową ripostę.

²⁷ Andrzej Zajączkowski, wypowiedź cytuję za: *Kto tu wpuścił dziennikarzy*, według pomysłu Marka Millera, *25 lat później*, według pomysłu Janiny Jankowskiej i Marka Millera, Warszawa 2005, s. 214.

Pierwsza część filmu wyraźnie przeciwstawia robotników – władzy. Robotnicy ukazani są jako monolit. Wątpliwości tłumu, dotyczące na przykład blokady informacji, wypowiedane są głośno na sali i odwrotnie – głos Wałęsy spotyka się z gorącą aprobatą na zewnątrz. Jednomyślność strajkujących manifestuje się w ich woli skupienia wokół autorytetu: „Jedno słowo kogoś, do kogo mamy zaufanie, starczy za wszystko”. Każda ze stron konfliktu posługuje się własnym językiem, także przy stole obrad, co oznacza, że ze strony komisji rządowej padają tam przede wszystkim slogany. Postulat likwidacji cenzury Jagielski kwituje dobitnie: „Cenzura powinna służyć najważniejszym interesom państwa”. Cytat z Konstytucji PRL odnoszący się do wolności religii jest odpowiedzią wicepremiera na postulat w sprawie czasu antenowego dla Kościoła.

Gdy uważniej przyjrzeć się filmowi, widać zanikającą w nim stopniowo opozycję robotnicy–władza. W jej miejsce pojawia się horyzontalny podział na górę i dół. Do takiego rozwarstwienia dąży strona rządowa, akcentując podczas pertraktacji rolę przywódców obu stron. We fragmentach rozmów zarejestrowanych 30 sierpnia, czyli na dzień przed podpisaniem porozumienia władzy z komitetem strajkowym, kamera przenosi się tylko z lewej strony stołu na prawą, ukazując przede wszystkim Lecha Wałęsę, Andrzeja Gwiazdę i Mieczysława Jagielskiego. Można zauważyć, że władza stara się szybko zakończyć rokowania, choć z wypowiedzi zanotowanych pod koniec strajku wynika, że zasadnicze problemy raczej się piętrzą, niż rozwiązują. Postulaty interpretowane jako ideologiczne zostają oddalone, problem więźniów politycznych wicepremier traktuje wymijająco, strona rządowa zaprzecza istnieniu w Polsce nomenklatury. Oznajmia się wreszcie robotnikom, że podwyżki płac są niemożliwe. W kontekście takich komunikatów dość nieoczekiwane brzmi oświadczenie Wałęsy, że 21 postulatów zostało przyjętych.

Film sugeruje jednoznacznie, że podpisane porozumienie jest efektem pertraktacji robotników z władzą. Powołani przez stronę robotniczą eksperci (wśród nich byli Tadeusz Mazowiecki i Bronisław Geremek) podkreślają w filmie, że są jedynie ciałem doradczym, a „decyzje należą do komitetu strajkowego”. Pojawienie się grupy ekspertów wpłynęło jednak na transformację samego ruchu w ostatniej fazie strajku między 23 a 31 sierpnia, pisze Jadwiga Staniszkis, która również należała do tej grupy: „W czasie pierwszego spotkania dominowała surrealistyczna nieco, półironiczna atmosfera (szczególnie w relacjach ekspertów obu stron). W pewnym sensie byliśmy członkami tego samego establishmentu”²⁸. To właśnie eksperci zgodzili się na wprowadzenie w tekst porozumienia formuły, która podporządkowywała spontaniczną reprezentację robotników partii:

²⁸ Jadwiga Staniszkis, *Ewolucja form robotniczego protestu w Polsce. Socjologiczne refleksje wokół wydarzeń w Gdańsku, sierpień 1980*, przedruk z „Głosu”, Wrocław, Wydawnictwo MKZ „Solidarność”, s. 10–11.

Różnica radykalizmu między robotnikami i ekspertami była przede wszystkim różnicą wyobraźni. Nasza (ekspertów) wyobraźnia była jednak bliska wyobraźni drugiej strony i to zrozumienie było rodzajem skorumpowania. [...] Prawdopodobnie, gdyby robotnicy byli w rokowaniach sami [...], idea niezależnych związków nie zostałaby uwikłana w kompromisowe formuły polityczne²⁹.

Z dokumentu Chodakowskiego i Zajączkowskiego nie dowiemy się, że 29 sierpnia zakończyła się ta faza strajku, w czasie której powstała legenda Sierpnia '80. Film, mający w swoim czasie pięciomilionową widownię, również uczestniczył w jej tworzeniu. *Robotnicy '80* nie ukazują manifestowanej w dwóch ostatnich dniach strajku nieufności wobec jego przywódców. Z jednego z reportaży dowiadujemy się, że po podpisaniu porozumień stoczniowcy rozchodzili się w ciszy, niepewni, czy traktować je jako sukces, czy klęskę. Film – widokiem Wałęsy niesionego na rękach, ogłaszającego „mamy wreszcie Niezależne Samorządne Związki Zawodowe [...] wszyscy razem – to już siła, to już moc!” – obwieszcza jednoznacznie i dobitnie zwycięstwo robotników, kreując bohatera zbiorowego³⁰. Do dziś ta scena funkcjonuje jako ikona Sierpnia '80. Jeszcze w roku 1981 zarzucano filmowcom, że ogromna dobra wola przysłoniła im ostrość widzenia. „Jeśli pisana nam jest klęska sierpnia – mówiła Dorota Terakowska – to ci twórcy przyłożą do niej rękę”. Film traktowano wówczas (i tak jest do dziś) jako portret autentycznych protagonistów historycznych wydarzeń³¹.

Sława *Robotników '80* przyćmiła mniej znany film *Sierpień* (1980) Ireneusza Englera, który powstał w Zespole Reporterów i Dokumentalistów (wyemitowano go dopiero pod koniec roku 1981³²). Koncepcja powstawała na gorąco; już po wejściu na teren Stoczni reporter telewizyjny Ireneusz Engler otrzymał polecenie, by zrealizować film o kobietach oczekujących przed bramą na strajkujących robotników. Miał świadomość, że na miejscu zdarzeń są już obecni dokumentaliści z WFD. Wydarzenia w Gdańsku oglądamy w jego filmie z perspektywy szeregowego, przeciętnego obserwatora, dostrzegającego zwykłe wymiary niezwykłego wydarzenia. Mamy możliwość przyjrzeć się codzienności strajku, w której stoczniowcy już się nauczyli funkcjonować, a która dla obserwatorów-swiadków z zewnątrz pozostaje fenomenem do zgłębienia. Obserwatorami (ale i uczestnikami) są również mieszkańcy Trójmiasta, im jednak udzieliła się atmosfera solidarności ze strajkującymi, poza tym dzięki

²⁹ Tamże, s. 11.

³⁰ Godzinna wersję filmu zmontował dla telewizji francuskiej sam Chris Marker, podaje za: *Sierpień '80. Wszystkie seanse zarezerwowane...*, s. 137.

³¹ Hanna Książek-Konicka, „Kino” 1981, nr 4, s. 9. Por. także: Krzysztof Kłopotowski, *Przyjaciół ludu kontra „Robotnicy '80”*, „Tygodnik Solidarność” 1981, nr 2, s. 9.

³² „Wypada przyznać, że telewizyjny materiał filmowy udawało się władzom blokować dużo łatwiej niż filmy przeznaczone do kin. Także samo środowisko twórców telewizyjnych nie interweniowało na tyle skutecznie, aby *Sierpień* mógł zaistnieć poza zamkniętymi pokazami oraz przeglądami”. Adam Wyżyński, *Sierpień '80 – „dni pełne nadziei”...*, s. 118.



Sierpień (1980), reż. Ireneusz Engler

bezpośrednim kontaktom wiedzą więcej niż filmowcy z Warszawy. W telewizji potępiano jedynie „przestoje w pracy”, nie informując o tym, co naprawdę dzieje się na Wybrzeżu, i właśnie ta blokada informacyjna, paradoksalnie, wpłynęła na świeżość spojrzenia reportera. Zanurza się więc w tłum, rejestruje wypowiedzi, by dopiero wypracować sobie jakiś pogląd. Nie dołącza komentarza słownego, co jest wyraźnym atutem³³.

³³ Film nagrodzony został Brązowym Lajkonikiem dla najlepszego dokumentu telewizyjnego na OFFK w Krakowie w roku 1981.

Obrazy strajku w filmie Englera nie mają narzuconej struktury i właśnie dzięki temu są bezcennym zapisem Sierpnia '80, kiedy trudno było przewidzieć dalsze wypadki, a pertraktacje stale się przeciągały. Historii nie zamknięto jeszcze wtedy w formuły oficjalnych komunikatów, a robotnicy i ich rodziny tworzyli sobie własne opowieści i legendy, nie wspomagani przy tym wizjami artystów. *Sierpień* nie ukazuje bohaterów indywidualnych, ale też nie kreuje zbiorowych. Świadomość stoczniowców pozostaje na poziomie osiągnięć czasów tuż po Grudniu 1970 roku, kiedy sformułowano postulaty, które zapowiadają żądania z Sierpnia '80, a nawet je przekraczają, co utrwalono w dokumencie *Robotnicy 1971: Nic o nas bez nas*. Zapis wypowiedzi robotników z filmu Englera wyraźnie świadczy o nawiązaniu do idei „współgospodarzenia zakładem”. Padają kwestie jakby wyjęte z filmu Kieślowskiego i Zygadły. Wałęsa deklaruje:

Nie walczymy przeciwko ustrojowi socjalistycznemu, walczymy o nasze własne związki zawodowe, to się nam należy, tak samo jak i inne nasze prawa. Nasze zakłady pracy uważamy za własność narodu polskiego. Ale żądamy, abyśmy byli prawdziwymi gospodarzami w zakładzie i w kraju. Wiele razy nam to obiecywano, teraz postanowiliśmy żądać tego za pomocą strajku.

Słyszemy również: „...bez kontroli społecznej przemysł produkuje sam dla siebie. Taką kontrolę, na wszystkich szczeblach, mogą zapewnić tylko niezależne samorządne związki zawodowe”. Robotnicy zwracają uwagę na rolę ekspertów, ale tych „z budowy i podwórka”: Trzeba brać pod uwagę głos ekspertów z budowy i podwórka, ludzi, którzy z tymi rzeczami parają się na co dzień, mówi starszy mistrz dyplomowany: „Złe rządzenie kosztuje więcej niż strajki. Konieczna jest reforma gospodarcza”.

Film Englera jest cennym dokumentem ze względu na walory historyczne – zapis świadomości robotników w Gdańsku roku 1980. Nie mamy do czynienia z kreacją bohatera zbiorowego jak w filmie Chodakowskiego i Zajączkowskiego, ani też z nadaniem symbolicznej rangi „zwycięstwu robotników” w rozmowach z rządem.

PIERWSZE STO DNI I DNI NASTĘPNE

Zgodnie ze świadectwem Andrzeja Piekutowskiego³⁴, w WFD powstała jedna z najszybciej założonych organizacji nowego związku zawodowego. Szefem Solidarności w Wytwórni został Ryszard Krawz, oświatlacz. Kiedy powstawał film związany ze Stoczną, filmowcy sami zwracali się do związkowców z prośbą o ocenę materiałów. „Zobaczcie, czy to jest w porządku. Trudno było zachować dystans, bo tamta strona była silna i nie do pokonania. Z [dzisiejszej] perspektywy wydaje się, że [to my] byliśmy silni”.

Tuż po Sierpniu narasta lawinowo ilość tematów interwencyjnych PKF. Kronika 41B/80 zawiera materiał przypominający kwestie z *Robotników* 1971: „U mistrza gospodarności”, jako relacja z wizyty w Przedsiębiorstwie Gospodarki Komunalnej i Mieszkaniowej w Brzozowie: „Miasteczko zwykle słynęło z dobrych gospodarzy – ale zaraza niegospodarności w końcu i tu dotarła. Sprzęt wartości kilku milionów złotych tapla się w wodzie. [...] Surrealista by tego nie wymyślił. Przedsiębiorstwem zajął się NIK”. „Dlaczego ludzie ludziom budują takie mieszkania?” – to pytanie zadaje autor zwiedzający nowe osiedle mieszkaniowe w Starachowicach. Kolejne wydanie (44A/80) ukazuje nieprzemysłaną inwestycję w fermę w Besku Krościeńskim: „Jak ferma ruszy, planowane straty sięgać będą sześćdziesięciu milionów rocznie. I dziwić się tu, że mamy kłopoty z gospodarką”. Wydanie 47B/80 przynosi zapis z czasu, gdy „...prasa stała się artykułem pierwszej potrzeby”. Kronika ironicznie proponuje „wycinanki” z gazet, choć sam zapis dialogu z kioskarką brzmi dowcipnie i aluzyjnie. O udrękach dnia powszedniego w Polsce przypominał nawet temat z Jutlandii (49A/80), spichlerza Danii, gdzie stoi pomnik świńskiego stadka: „Nie tylko do złotego cielca, a do schabu można się dziś modlić”.

Początek roku 1981 wprowadza już ślady oddziaływania w społeczeństwie propagandy strachu, czego świadectwem jest materiał z PKF 2B/81 „Dzień jak co dzień”. Kobiety z Zakładów Przemysłu Dziewiarskiego „WOLA” „...wystosowały w listopadzie do władz, do związków zawodowych i do całego społeczeństwa apel o stworzenie atmosfery rozważi, odpowiedzialności i spokoju, by można było kraj dźwignąć z kryzysu własną pracą”. Apel sformułowany w języku, jakim posługiwała się władza, towarzyszy obrazom niczym z *Robotnic* Ireny Kamieńskiej – w czasie przerwy śniadaniowej kobiety piją herbatę ze słoików, kamera ukazuje w zbliżeniu ich zmęczone twarze. *Robotnice* jeszcze bardziej przywodzi na myśl temat kroniki (4B/81) „Trzecia zmiana”. Słyszymy

³⁴ Z rozmowy, którą przeprowadziłam z reżyserem w roku 2002.

pytanie zza kadru: „Zabytki dawnego przemysłu w Muzeum Techniki? Nie, to warunki pracy w pabianickiej tkalni «Famoteksu»”.

Trzeźwą kwalifikację wydarzeń, jakie nastąpiły tuż po Sierpniu '80, przynosi dokument Bohdana Kosińskiego *Narodziny Solidarności* (1981). Realistyczne spojrzenie dotyczy już samej oceny porozumienia zawartego w Stoczni. Pierwsze ujęcie filmu, jeszcze przed pojawieniem się tytułu, zawiera fragment wystąpienia Andrzeja Gwiazdy, który stwierdza, że porozumienie gdańskie polegało na kompromisie. Reżyser wsłuchiwał się bardziej w to, co mówią robotnicy, niż pokazują w swym słynnym dokumencie koledzy z wytwórni. Będąc w stoczni, dostrzegł dystans wobec głoszonego w filmie zwycięstwa:

Ci ludzie wszystko [...] rozumieli. Potrafili też jakby przewidzieć dalszy rozwój wydarzeń. Końcowa scena filmu *Robotnicy '80* była sceną entuzjazmu. Wewnątrz tej masy robotników wcale nie było takiego entuzjazmu, jak to wyszło na ekranie. Ludzie ci zdawali sobie sprawę, że wchodzi w nowy okres trudności, i to takich, jakich przedtem nie mieliśmy. Oczywiście coś się zyskało, ale też i utraciło. Jakiś spokój, pewną stabilizację. Była świadomość, że teraz dopiero zacznie się walka o to, aby porozumienie zaczęło funkcjonować³⁵.

W filmie Kosińskiego mówi się o represjach, jakie spotykają robotników wstępujących do nowych związków zawodowych, których zakładanie miało gwarantować porozumienie gdańskie, podpisane przez stronę rządową. Rząd rozbija solidarność robotników jeszcze przed rejestracją związku o tej nazwie. Przed gmachem sądu w Warszawie oczekuje ogromny tłum z transparentami: „Żądamy rejestracji NSZZ Solidarność”, „Cała Polska żąda rejestracji...”, „Naród żąda rejestracji...”, „Naród czeka”. Kiedy okazuje się, że sąd nie zatwierdził statutu Związku w kształcie, jakiego życzyli sobie wnioskodawcy, wybucha poruszenie. Lech Wałęsa zapewnia zgromadzony tłum: „Będziemy się odwoływać”. Przenosimy się na salę obrad Międzyzakładowego Komitetu Strajkowego. W jednym kadrze widzimy symbole, których bliskie sąsiedztwo było w tym czasie zjawiskiem niewzbudzającym zdziwienia: posąg Lenina, krzyż i orzeł – godło państwa. Polsce groził wtedy strajk generalny i uczestnicy obrad mieli podjąć decyzję o jego rozpoczęciu bądź odwołaniu. Dokument Kosińskiego uchwycił tę krótką chwilę, w której zgromadzeni robotnicy rzeczywiście uświadomili sobie własną siłę. Mogli podjąć decyzję, której skutki trudno było przewidzieć. To wyjątkowy film, niezwykle ascetyczny w środkach wyrazu, który uświadamia widzowi, na czym polega różnica pomiędzy realną możliwością strajku generalnego (w kraju sąsiadującym z ZSRR i innymi

³⁵ *Kto tu wpuścił dziennikarzy*, według pomysłu Marka Millera, 25 lat później, według pomysłu Janiny Jankowskiej i Marka Millera, Warszawa 2005, s. 218–219. Por. wypowiedź Bohdana Kosińskiego w: „Solidarność” – decydująca dekada. Przegląd filmowych dokumentów z lat 1980–1990, Warszawa 6–7 września 1990 [katalog przeglądu], s. 53.

państwami bloku wschodniego) a sytuacją, gdy widzi się w takiej możliwości tylko mit³⁶. Atmosferę walki politycznej tamtego czasu przybliżają zdjęcia ulic, pełnych plakatów i odezów, falujących tłumów, otaczających Lecha Wałęsę, który ogłasza rejestrację Solidarności. Ostatnia scena filmu ukazuje delegacje robotnicze, oczekujące przed siedzibą MKS-u w Gdańsku. To kolejka „do nowego życia”, jak określił ją w swoim czasie sam reżyser. W jego filmach zachował się nastrój kolejnych tygodni. Bohdan Kosiński tłumaczył ówczesny realizm robotników doświadczeniem, jakim była dla nich tragedia roku 1970: „Tamte wstrząsy były lekcją nie tylko cierpienia. Były glebą, na której rozwinął się ruch wolnych związków zawodowych, najsilniejszy w kraju”³⁷.

W dokumencie *Wzywamy was* (1981) autorzy (Bohdan Kosiński, Grzegorz Eberhardt, Małgorzata Jaworska, Katarzyna Maciejko, Jacek Pałubiński, Jacek Petrycki, Krzysztof Strąbski, Jolanta Miller-Wirska) ukazują, w jaki sposób pamięć o Grudniu '70 cementuje poczucie jedności. Pod pomnikiem poświęconym pamięci poległych przed dziesięcioma laty stoczniovców odbywa się apel. Trudno ogarnąć wzrokiem tłumy ludzi, które zgromadziły się w nocy wokół pomnika. Słowa apelu: „Wzywamy was, wszyscy polegli w Grudniu!”, odczytywane przez Daniela Olbrychskiego, przeplatają się ze zdjęciami wydarzeń grudniowych oraz wspomnieniami świadków i rodzin zabitych stoczniovców. W roku 1970 partia zaczęła walczyć z robotnikami, mówi jeden ze świadków: „I nas, robotniczą klasę, oskarżyli, że jesteśmy antysocjalistyczni”. Słuchamy relacji o ciężkim pobiciu w Miejskiej Radzie, ale i o solidarnym personelu szpitala, który nie zapisywał nazwisk rannych, by utrudnić pracę SB. Jest opowieść o pogrzebie, gdy rodziców nie dopuszczono do trumny syna, i pochowano go w niewiadomym miejscu. Izolowano rodziny od siebie, by się nie spotykały, a cmentarz był otoczony kordonem policji. Przywoływane obrazy Grudnia '70 są niezwykle sugestywne, a wyczytywane ofiary stają się przez to bliskie: „Wzywamy wszystkich poległych, których nazwiska są nieznane, lecz ofiara nie pozostała daremna. Wzywamy was do apelu”. Na koniec stoczniovcy ściągają czarną flagę i wieszają flagę narodową.

W tym miejscu należy wspomnieć o filmie *Pomnik* (1981) Tomasza Lengrena i Mariana Terleckiego, opartym na traumatycznym wspomnieniu kobiety, której syn zginął w Grudniu '70. Chłopca pochowano w butach kolegi, a matce nie pozwolono nawet podejść do trumny. To wspomnienie przeplata się z obrazami montowanego pomnika gdańskiego. Ireneusz Engler w filmie *Memento grudniowe 1970* (1981) odwołał się do materiałów filmowych i fotograficznych z grudnia 1970 roku.

Przypomnieć trzeba również o pełnometrażowym dokumencie *Sto dni* (reż. Tomasz Pobóg-Malinowski, Interpress-Film, 1981), poświęconym pierwszym stu dniom istnienia Solidarności. Dokument zwolniony przez

³⁶ Por. Stanisław Ossowski, *Z zagadnień psychologii społecznej...*, s. 184.

³⁷ *Kto tu wpuścił dziennikarzy...*, s. 219.

cenzurę³⁸, pokazany na FFK w Krakowie w roku 1981 dzięki interwencji SFP, ukazuje budowę pomnika Poległych Stoczniovców 1970, atmosferę w kraju oraz kontekst międzynarodowy. Zawiera cenne materiały historyczne, jak relacja ze spotkania z Lechem Wałęsą w Katowicach. „Ten film pokazuje, jak wraz z pomnikiem pamięci i nadziei rosla i umacniała się Solidarność Polaków”³⁹.

Pod koniec listopada 1980 roku powstał jedyny w swoim rodzaju film „z zapisu chwili”, który łączy się myślowo z *Sierpniem* Englera: *Poręczenie* (1981, podtytuł: *Z zapisu chwili*) Bohdana Kosińskiego dokumentuje rzeczywistą solidarność w obronie uwięzionego Jana Narożniaka. Pracownik poligrafii związkowej Regionu Mazowsze został aresztowany, zwolniony i ponownie uwięziony, co od lat było normalną praktyką wobec opozycji i oczywiście jawnym łamaniem praworządności. Solidarnościowe wystąpienia w jego obronie – w tym strajk robotników „Ursusa” – okazały się triumfem idei „jeden za wszystkich, wszyscy za jednego”. Ważny był każdy gest poparcia, na przykład, gdy samochód z napisem: „Dla strajkującego «Ursusa»”, wypełniony jabłkami od rolników, przejechał ulicami Warszawy. Film ukazuje prawdziwą jedność robotników, chłopów i inteligencji (Stefan Bratkowski udzielił wtedy społecznego poręczenia). Z dokumentu emanuje wręcz gotowość robotników do wprowadzenia w życie hasła „jeden za wszystkich, wszyscy za jednego”. Lech Wałęsa wygłasza w stronę rządu ostrzeżenie: „Nie wolno nikogo z nas tknąć, bo będziemy protestować jak teraz”. W *Poręczeniu* zebrano „Fakty pokazujące, co zyskuje robotnik, gdy ma za sobą bezinteresowną pomoc towarzyszy. Strajki i bojkoty bezinteresowne, upominające się tylko o naprawienie krzywdy jednego z towarzyszy lub biorące w obronę robotników pokrzywdzonych w innym przedsiębiorstwie” – jak w swoim czasie pisał Edward Abramowski⁴⁰, którego poglądy stały się na nowo popularne w latach siedemdziesiątych. Z jego prac zaczerpnięto wizję społeczeństwa, w którym formą rządzenia jest samorząd, podkreślanie roli stowarzyszeń, a zwłaszcza znaczenia związków zawodowych jako jedyne go gwaranta wolności obywatelskich.

„Część Radosna” chłopskiego losu

Niezachwiane, wręcz desperackie przeświadczenie, że możliwość zrzeszania się w wolnych związkach zawodowych zagwarantuje te wolności, towarzyszyło również rolnikom. Była to w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych znacząca klasa społeczna, niemal 1/3 ludności zawodowo czynnej (co było

³⁸ „Droge na ekrany zagradza mu nadgorliwie jego własny producent [...] przyszłość filmu rysuje się niejasno”, pisał Tadeusz Szyma, zob. tenże, *Czas dokumentu. Wokół krakowskich festiwalu filmowych*, „Tygodnik Powszechny” 1981, nr 27, s. 6.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Edward Abramowski, *Program wykładów nowej etyki*, w: tegoż, *Filozofia społeczna. Wybór pism*, Warszawa 1965, s. 60–61.

ewenementem na tle Europy), która posiadała świadomość swojej roli w społeczeństwie. W jesieni 1980 roku rolnicy wysunęli hasło: „Sami wyżywimy naród”⁴¹, biorąc jakby na siebie odwrócenie skutków gwałtownie pogłębiającego się kryzysu gospodarczego. Warto w tym miejscu przypomnieć dokument *Młyn* Tadeusza Pałki (zrealizowany w listopadzie 1980, co zaznaczono w napisach), w którym chłopci mówią o biurokratycznych utrudnieniach i braku perspektyw dla rolników indywidualnych, traktowanych z arogancją. Pewna kobieta twierdzi: „[...] rząd nas robi głupi, my jesteśmy rolnikami, ale nie jesteśmy jeszcze tacy głupi. Orientujemy się, że jest tyle długów, ile poszło na paszę dewiz [...]. PGR-y to dopiero coś. Oni mają milion strat i mają po 30 tysięcy «trzynastki», tak jest, tak jest naprawdę, tak”. Refleksje rolników dotyczą również spraw bardziej ogólnych: „Jeżeli nie ma kontroli i nadzoru w takim ustroju, powstaje [...] wielkie bagno spekulantów, kombinatorów [...] rolnik to jest wcale nie szanowany, jest niczem”. „Wiesz już się wykańcza, a jeżeli się wiesz wykończy, co będzie miało miasto. Co będzie miało miasto?” Są przeświadczeni, że: „Na całym świecie grozi głód, nie tylko u nas w Polsce”, tymczasem rolnik, „jedyne żywiciel narodu”, nie jest traktowany tak, jak by na to zasługiwał, ale jako „półbydło”. Dokument powstał tuż przed wielkim strajkiem w sprawie rejestracji związku rolników indywidualnych. Atmosfera wokół niego, pełna solidarności ze strajkującymi (nie tylko w sensie politycznym), obudziła poczucie godności chłopów i do pewnego stopnia zmieniła sposób postrzegania tej klasy, co wyraźnie odzwierciedliło się również w recenzjach⁴² wymienianych tutaj filmów.

Strajk wybuchł, ponieważ władze odmówiły rolnikom rejestracji ich związku. *Chłopi '81* (1981) Andrzeja Piekutowskiego ukazują, że owa rejestracja jest głównym celem protestu rozpoczętego w Ustrzykach Dolnych w ostatnich dniach grudnia 1980 roku. Filmowcy podporządkowali się wizji finalnego rozwiązania wszystkich spraw dzięki prowadzonej bitwie strajkowej, ulegli schematowi myślenia mitycznego, że „bój to będzie ostatni”. W przekonaniu rolników związku zawodowe są jedynym gwarantem wyciągnięcia kraju z kryzysu, dlatego podpisanie porozumień z władzą ukazano w filmie jako początek sukcesu. Kamera utrwalała nie tylko same wydarzenia, ale również ich specyficzną atmosferę, niepowtarzalne poczucie jedności.

W filmie padają słowa: „Nie wyobrażałem sobie, żeby naród był tak zjednoczony”. Udało się uchwycić początkowe poczucie niepewności, działania w desperacji, ustępujące stopniowo miejsca przeświadczeniu o własnej sile. Do Rzeszowa przyjechali przywódcy Solidarności z Lechem Wałęsą na czele. Komisja Porozumiewawcza Solidarności ogłosiła, że wszelkie represje w stosunku do rolników będą traktowane jako represje w stosunku do niej.

⁴¹ Andrzej Koraszewski, *Najślabsze ogniwo*, Sztokholm 1985, s. 49.

⁴² „Mądrzy ludzie, budzący odruchowy szacunek, z charakterem” – pisała Bożena Janicka, zob. też, *Na progu*, „Film” 1981, nr 41, s. 3–5.

Sytuacja podobna jak w *Poręczeniu*, choć w innej skali, znamienna dla tego czasu. Skojarzenia z filmem *Robotnicy '80* pojawiają się w scenach ukazujących związki strajkujących z Kościołem czy bezkonfliktowe wówczas współistnienie symboli i pojęć odległych ideologicznie. O tej koegzystencji świadczą nie tylko obrazy wiszącego na ścianie krzyża, w sąsiedztwie ogromnych liter „PZPR” i orła, ale i wypowiedzi chłopów, wyrażających swe poglądy w języku nowomowy. Żądają praw „w imię sojuszu robotniczo-chłopskiego”, a kiedy milicja siłą usuwa ich z budynku, krzyczą: „żeby nasza władza robotniczo-chłopska tak postępowała z nami!” Ekipa filmowa towarzyszyła rolnikom w chwili rejestracji związku 12 maja 1981 roku. Kiedy sędzia ogłasza prawomocność orzeczenia w tej sprawie, przed sądem wybucha entuzjazm. Wydaje się, że dążenia ostatnich kilku miesięcy, wyartykułowane w tym czasie oczekiwania, zakończyły się absolutnym sukcesem. Film również ujmuje fakt rejestracji związku rolników w kategorii zwycięstwa, scenom euforii i widokowi krzyża na tle nieba towarzyszy wzniosła muzyka.

Kiedy ekipa Piekutowskiego rejestrowała kolejne wydarzenia związane ze strajkiem rolników indywidualnych, w wydaniach PKF pojawiło się nadzwyczaj wiele tematów związanych z tą liczną wówczas grupą społeczną w Polsce. Bierze się w obronę prawa rolnika indywidualnego, dotychczas lekceważonego również przez media, a jednocześnie ukazuje niedowład pegeerów. Pojawiają się monotematyczne kroniki, np. 5A/81 (28 stycznia 1981) „W krainie obojętności” – o traktorze skonstruowanym z myślą o pracy w terenie górskim, nigdy nie przyjętym do produkcji. W PKF podnosi się przedsiębiorczość i pomysłowość samych rolników, a nawet ważność prasy dla nich, wskazując na zadania dziennikarzy. PKF 4B/81 (24 stycznia 1981) ukazuje redakcję pisma „Gromada – Rolnik Polski”, kamera zauważa artykuł zatytułowany: *Komu służą dziennikarze?* Dziennikarza tej gazety pokazano w rozmowie z rolnikami i sołtysem: „Niejeden list skłonił dziennikarzy «Gromady» do osobistego zbadania sytuacji na miejscu. Artykuł, który powstanie w wyniku takich wywiadów, bliższy będzie prawdy niż oficjalne deklaracje”. Kilka wydań monotematycznych PKF – 10A/81 (4 lutego 1981), 12A/81 (18 marca 1981), 20B/81 (16 maja 1981), 24A/81 (13 czerwca 1981) – poświęconych jest wiejskim zebraniom na temat problemów wsi. W wielu te problemy są pierwszym tematem, „ważną sprawą”. Interesująca w kontekście zakończonych już dawno strajków w Ustrzykach jest kronika 17B/81 (18 kwietnia 1981), w której pierwszy materiał dotyczy „podziału ziemi, parcelacji i sprzedaży ziemi PGR i PZF w gminie Łańcut”, a drugi – „Tradycji ruchu chłopskiego” w Markowej i Gaci w woj. rzeszowskim. Tuż po rejestracji Solidarności Rolników Indywidualnych miała swą premierę w kinie kronika 20B/81 (16 maja 1981) „We wsi Tuszewo”, z pytaniem na wstępie: „Co tu się dzieje? Gospodarstwo bez ziemi, jak wyżywić naród?” Komentarz dobrze ujmuje ówczesny chaos informacyjny: „Trzeba wyjaśniać, uspokajać, a informacji o wsi nadal mało – lub jakieś dziwnie pokrętne, jak te

o ziemniakach – jeszcze niedawno ostry deficyt, teraz zaś nadmiar”. Ciekawe, że pośród tylu tematów dotyczących rolników nie pojawił się problem walki o ich związki zawodowy, tak jak ujmuje to film *Chłopi '81*, ani sceny z jego triumfalnego zakończenia, które utrwaliła ekipa Andrzeja Piekutowskiego.

Interesująco wypada zestawienie nakręconych przez tę ekipę scen samego strajku oraz rejestracji związku rolników oraz funkcji podobnych scen w dokumencie Zygmunta Skoniecznego *Chłopski los* (1982, premiera: 1989). Jest to wzbogacony autorskim komentarzem, czytany przez Wirgiliusza Grynia, tryptyk; nazwy jego części odpowiadają tradycyjnym częściom różańca. W tryptyku przewija się myśl o wielkiej misji chłopów we współczesnej historii, w której zaniedbanie spraw rolnictwa, równoznaczne z odstępieniem od etycznych zasad, prowadzi nieuchronnie do kryzysów politycznych. Część Radosna obejmuje wydarzenia od reformy rolnej po Sierpień '80, Bolesna – zawiera obrazy strajku i oczekiwania przed sądem w Warszawie: „Rejestracja Solidarności Wiejskiej to wyjście z kryzysu gospodarczego Polski” – głosi jedno z ukazanych w filmie haseł. Narrator zapowiada zbliżanie się „chłopskiego dnia zwycięstwa”.

W przeciwieństwie do filmu *Chłopi '81* nastrój euforii jest jednak nieobecny; w części Chwalebnej bohaterowie mówią o pogarszającej się wokół nich atmosferze i „bezinteresownej zawiści władz”. Narrator wyraża obawę, że znów zapomni się o sprawach wsi. „Tylko brak żywności przypomina, że mamy w kraju ludność rolniczą”. Film Skoniecznego należy do innego dyskursu niż wymienione wcześniej dzieła poświęcone chłopom, ponadto zawiera pewne elementy dystansu wobec nich. Jest to na przykład wierszowane wezwanie skierowane do chłopów: „Chłop potęgą, ale cóż, trochę ciemny, trochę tchórz, przestań się już wreszcie bać, bo cię nie przestaną łąć”. Pomimo nuty sceptycyzmu wskazuje na silne zakorzenienie w świadomości Polaków kulturowych mitów i stereotypów na ich temat. Dokumenty o klasie chłopskiej współtworzą wizję na temat jej obecnej i przyszłej roli w strukturze społecznej. Niezbędnym elementem tej wizji stał się znany z literatury polskiej i powielany przez film dokumentalny lat osiemdziesiątych stereotyp chłopca mocnego, odważnego, świadomego historycznych zadań, który może podnieść z ruiny „gospodarstwo krajowe”. Pałka, Piekutowski i Skonieczny nie dystansowali się wobec takiego obrazu, nie znajdziemy w ich filmach niczego, co w sposób zasadniczy kwestionowałoby ów pozytywny stereotyp.

Z kolei twórcy *Robotników '80* – podobnie jak i autor *Chłopów '81* – nie wyrazili w swoim czasie cienia sceptycyzmu wobec mitu o możliwości generalnych rozstrzygnięć spraw społecznych i gospodarczych. Oglądając te dokumenty można dojść do wniosku, że zarówno ich bohaterowie, jak i twórcy uwierzyli wówczas w możliwość odrodzenia jakiejś „pierwotnej wspólnoty”, w której człowiek będzie dobry. Wiara owa narodziła się w Sierpniu i była w tym czasie bardzo mocna, o czym świadczą filmy zrealizowane w ciągu kolejnych miesięcy.

Dla Bohdana Kosińskiego „tematem autorskim był kompromis niby-rewolucji”, jak sam to określił⁴³. Zdaniem reżysera, wymienione tutaj filmy z początku lat osiemdziesiątych były efektem pracy czołówki autorów, którzy w gruncie rzeczy uczestniczyli już w życiu społecznym właśnie poprzez swoje filmy. Stały się one elementem działania, elementem walki, jaką społeczeństwo toczyło z krępującym je pancerzem. Mimo że znalazły się na półkach w stanie wojennym, zmieniały coś w świadomości, w strefie życia kulturalnego – zjawiska o podobnej skali nie zaobserwowano w sąsiednich krajach. Sytuacja uczestnictwa w życiu społecznym, oddziaływania na to życie poprzez film, brania odpowiedzialności, przy jednoczesnym realizowaniu potrzeb estetycznych – ujawniła się w pełni w sierpniu roku 1980. Według reżysera autorzy powstałych wtedy filmów zbudowali taką postać filmu dokumentalnego, która stanowiła już optimum. Nie bardzo można było posuwać się dalej. Jego zdaniem, pewna linia rozwojowa kończy się na *Robotnikach '80* i *Chłopach '81*, obeliskach historycznych. Filmy te są kondensacją wszystkich pozytywnych doświadczeń dokumentu lat poprzednich. I zdarzyło się jak w tragedii – podsumował w swoim czasie Kosiński – gdy wszystko się spełniło, nastąpił koniec. Po 13 grudnia 1981 roku skończyły się możliwości robienia filmów zgodnych z formułą uczestnictwa w życiu społecznym. To doświadczenie i ten kształt dokumentu jest nie do powtórzenia, mówił w roku 1984 autor *Narodzin Solidarności*.

Dokument przed grudniem 1981

Dokumenty powstające przed ogłoszeniem stanu wojennego, a zwłaszcza zrealizowane w „dniach pełnych nadziei”, znalazły przenikliwego krytyka w osobie Doroty Terakowskiej:

Niebezpieczeństwo, jakie nam grozi dziś, po Sierpniu, czai się właśnie w prostej możliwości, że – nękaní tyle lat niemożnością opisaní tego, co naprawdę widzimy, popadniemy z kolei w fascynację, w samozachwyt nad tą niepowtarzalną, a kto wie, może daną na krótko szansą twórczej inspiracji typu WIDZĘ – WIĘC PISZĘ, WIDZĘ – WIĘC POKAZUJĘ KAMERA. [...] Ale już dzwięczy ten ostatni dzwonek, żeby z tej pułapki – i z tej euforii powoli wychodzić. Bo dopiero teraz tak naprawdę możemy i powinniśmy stawiać twórcom bardzo wysokie wymagania. Dopiero teraz może się okazać, że niektórzy twórcy twórcami wcale nie są. Potrafią tylko we właściwym miejscu postawić kamerę, NIECH SIĘ KRĘCI, lub przytomnie wcisnąć klawisz magnetofonu, NIECH SIĘ NAGRYWA. I pracują mięśnie, a mózg – pełen wzruszenia – odpoczywa⁴⁴.

W swoich felietonach dziennikarka uchwyciła istotę przejściowej, jak się wkrótce okazało, fascynacji inteligencji – w tym i filmowców – robotnikami

⁴³ Z rozmowy przeprowadzonej z reżyserem w roku 1984.

⁴⁴ Dorota Terakowska, *Kącik poziomego porozumienia*, „Gazeta Festiwalowa” 1981, 1 czerwca, nr 2, s. 1.



Ireneusz Engler i Paweł Kędzierski, fot. Tomáš Hučko

jako klasą społeczną. Jej uwagi są nadzwyczaj adekwatne w odniesieniu do jeszcze bardziej doraźnego (początek roku 1981) zachwyty nad warstwą chłopską:

W stosunku niektórych inteligentów do robotników jest coś sztucznego. A przede wszystkim jest między nimi ogromna próżnia – którą co jakiś czas próbują wypełnić. Dla tych inteligentów, których mam na myśli, robotnicy istnieją tylko w okresie wielkich przełomów, jak Październik, Grudzień czy wreszcie Sierpień. W międzyczasie ich nie ma [...] zachwyt nad tym, że robotnik otwiera usta i mówi – jest fałszywym zachwytem. Bo robotnik nie tylko mówi, ale i myśli. Tak samo jak wy, a często o wiele lepiej. Więc wstańcie z tych klęczek, panowie reżyserzy, póki nie jest za późno i róbcie coś sensownego do cholery, bo czas mija! I przestańcie – na klęczkach – robić filmy o robotnikach i chłopach, do zrobienia których w ogóle nie jest potrzebny reżyser. Wystarczą kilometry taśmy – i niezależna, samorządna kamera filmowa⁴⁵.

Słowa te napisano w połowie roku 1981, co jest tutaj istotne. W czasie największej swobody wyrażania poglądów upominano się o filmy ukazujące wydarzenia z pierwszej połowy tego roku, wydarzenia kompromitujące władzę, pytano na przykład, czy z taśm operacyjnych nakręconych w Bydgoszczy, kiedy milicja pobiła działaczy Solidarności podczas sesji Wojewódzkiej Rady Narodowej, powstanie film⁴⁶.

⁴⁵ Dorota Terakowska, *Kącik...*, „Gazeta Festiwalowa” 1981, 3 czerwca, nr 4, s. 1.

⁴⁶ O problemie tym dyskutowano w czasie forum FFP, które odbywało się w latach osiemdziesiątych w krakowskiej Kuźnicy, co – zważywszy, że jest ona siedzibą stowarzyszenia lewi-

Dzień dziecka (1981),
reż. Paweł Kędzierski

Zwykły obywatel żył pod stałym ciśnieniem wielkiej polityki, kryzysu ekonomicznego, gospodarki sięgającej dna, codziennych trudności, które wypełniały czas i odbierały energię. Kino dokumentalne ukazywało nie tylko bohaterów zbiorowych, choć w refleksji nad latami osiemdziesiątymi dominują wątki z nimi związane. Przywołam znakomity przykład opowiadania o rzeczywistości roku 1981 przez pryzmat jednostki. Paweł Kędzierski podjął temat szczególnych bohaterów, jakimi są dzieci. Ukazując ich doświadczenia, opowiada tak naprawdę o świecie dorosłych, ich zagubieniu pomiędzy życiem oficjalnym, atakującym treścią plakatów ulicznych, wiadomościami dziennika telewizyjnego, komunikatami słyszаныmi w miejscu pracy, gdzie rywalizowały z sobą partia, stare i nowe związki zawodowe, wreszcie domem, w którym człowiek odreagowywał wydarzenia całego dnia. Dzieci były jeszcze bardziej narażone na schizofrenię, traktując dosłownie komunikaty słyszane w szkole, w kościele, na zbiórce harcerskiej, w kolejce po chleb, na podwórku, a w końcu w domu.

W filmie *Dzień dziecka* (1981) Kędzierski portretuje dwóch braci z rodziny inteligenckiej w Warszawie. Rzeczywistość ukazana w tym krótkim dokumencie została zagęszczona do jednego dnia. Komunikat radiowy o poranku mówi o stanie zdrowia papieża, to wskazówka, że zdjęcia realizowano tuż po 13 maja 1981 roku. W szkole dzieci indoktrynowane są dogmatami z wypisów cowych intelektualistów – również było znakiem czasu. „Gazeta Festiwalowa” 1981, 5 czerwca, nr 6, s. 2.



dla klasy trzeciej na temat Polski „robotniczej i ludowej”. Biorą udział w wyborach do samorządu szkolnego, które odbywają się ze wszystkimi przypisanymi im rytuałami. Wieczorem chłopiec zadaje w domu naiwne pytanie, które do końca obnaża całą umowność i pustkę ceremonii wyborczych: „Na czym one polegają? Myśmy tylko skreślali”. Bracia wspólnie rozważają kwestię przynależenia do jakiejś grupy, związku, identyfikacji z jego celami. Być może nie potrzeba nigdzie należeć – broni swego stanowiska jeden z nich. W obserwacji rzeczywistości zwraca uwagę wydobyty przez reżysera paramilitarny wymiar aktywności szkolnych i pozaszkolnych: apele, zbiórki, przygotowanie przedstawienia na temat wojska, zabawa w wojnę. Na ten aspekt wychowania wskazuje również późniejszy film tego autora – *Dzień dziecka na wsi* (1985/1986).

Początki kina niezależnego – 1981

Kultura polska funkcjonowała w dwóch obiegach – oficjalnym i nieoficjalnym – jeszcze przed wprowadzeniem stanu wojennego. W omówieniach na temat „kina niezależnego” lat osiemdziesiątych wymienia się najczęściej dwa aspekty owej niezależności. Przede wszystkim rozumiana jest ona jako niezależność od mecenatu państwowego (czyli autonomia finansowa) i cenzury (produkowanie filmów poza strukturą instytucji państwowych podlegających kontroli ideologicznej). Niezależność w omawianym czasie oznaczała również własne kanały dystrybucyjne, były to na przykład kościoły, i rozpowszechnianie filmów na kasetach wideo (środki ze sprzedaży kaset wideo wspierały niezależną produkcję, stanowiły jej bazę ekonomiczną). Bez techniki wideo (w tym oczywiście możliwości rejestracji tą techniką) – twierdzą zgodnie autorzy opracowań i sami twórcy – nie byłoby możliwe „podziemie filmowe”. Także i w związku ze wspomnianą techniką jeszcze jeden aspekt niezależnej twórczości filmowej lat osiemdziesiątych zasługuje na uwagę: aspekt estetyczny. Filmowanie w warunkach konspiracji, bez dbałości o właściwe ustawienia kamery, światło, precyzyjny zapis dźwięku było w wielu wypadkach niemal znakiem rozpoznawczym niezależnego filmu. Nacisk na samą treść przekazu dosadnie wyraził Maciej Szumowski w wypowiedzi cytowanej przez Mirosława Chojeckiego: „Wiecie, chłopaki, w filmie dokumentalnym musi być dobry montaż. On jest najważniejszy. Pieprzyć światło i inne bzdury. Liczy się to, co powie człowiek”⁴⁷. Z drugiej strony również dla samych widzów najistotniejsza była zawartość przekazu, wybaczała zatem niedostatki techniczne, a także słabą jakość kopii VHS, które w celu szerszego rozpowszechniania powielano czasem tyle razy, że stawały się niemal nieczytelne.

⁴⁷ Mirosław Chojecki, *Jak przy pomocy gumki od majtek obaliliśmy komunizm*, „Respublika” [online], 2010, 10 października [dostęp: 20 października 2014], <<http://publica.pl/teksty/jak-przy-pomocy-gumki-od-majtek-obalilismy-komunizm-3220.html>>.

Autorzy opracowania *Polski film niezależny 1976–1989*, Marek Wierzbicki i Bogusław Bek, definiują polski film niezależny realizowany od drugiej połowy lat siedemdziesiątych jako:

[...] wszelkiego rodzaju artystyczną i kronikarską działalność filmową, która funkcjonowała w opozycji do tzw. filmu zależnego, czyli tego rodzaju twórczości, jaka realizowała założenia politycznej, społecznej i kulturalnej polityki państwa komunistycznego, wychodząc naprzeciw oczekiwaniom kolejnych ekip rządzących PRL⁴⁸.

Przyjmując jako wyróżnik opozycyjność myślenia, autorzy wymieniają niezależne filmy w dorobku Zespołów Filmowych „X” oraz „Tor” czy Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego.

Zgodnie z rozróżnieniem wprowadzonym przez wspomnianych autorów, opozycyjne – a jednocześnie niezależne od władzy – były takie ośrodki, jak: Video Studio Gdańsk, Video Kontakt w Paryżu, Video-NOVA, Niezależna Telewizja Mistrzejowice (Nowa Huta), Ośrodek Audiowizualny przy Kurii Biskupiej we Wrocławiu⁴⁹. Cytowany wyżej Chojecki (założyciel Video Kontaktu w Paryżu) wymienia jako piąty ośrodek Solidarność Walczącą we Wrocławiu⁵⁰.

Przed wprowadzeniem stanu wojennego rozpoczął swą działalność pierwszy z wymienionych ośrodków.

Myśl zorganizowania pod egidą NSZZ „Solidarność” niezależnej ekipy filmowej (późniejszego Video Studio Gdańsk) pojawiła się w Gdańsku równoległe z ukazaniem się pierwszego numeru „Tygodnika Solidarność” (3 kwietnia 1981)⁵¹. Głównym pomysłodawcą był dziennikarz telewizyjny Marian Terlecki. Konieczność uzyskania dostępu do wolnych mediów stała się palącą, co objawiło się zwłaszcza we wrześniu 1981 roku podczas pierwszego zjazdu Solidarności, relacjonowanego tendencyjnie przez TVP. Z pomocą Solidarności przyszła Międzynarodowa Konfederacja Wolnych Związków Zawodowych, przysyłając na Zjazd

[...] kamerę SONY U-matic HB, zestaw montażowy i sto czystych kaset. [...] Powołano do życia Agencję Telewizyjną Solidarność, zwaną również telewizją BIPS-u, czyli Biura Informacyjno-Prasowego Solidarność, kierowanego przez Arkadiusza Rybickiego,

⁴⁸ Podaję za: Marek Wierzbicki, Bogusław Bek, *Polski film niezależny 1976–1989* [online], 2009, 15 maja [dostęp: 20 października 2014], <<http://kultura-niezalezna.pl/rkn/film-niezalezny/8575,FILM-NIEZALEZNY.print>>.

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ „Trudno mi dziś powiedzieć, w jaki sposób oni pracowali. Ale dostawaliśmy od nich trochę materiałów za pośrednictwem Niezależnej Agencji Fotograficznej «Dementi». Były to m.in. materiały z demonstracji, jak np. znane powszechnie przejechanie przez ciężarówkę milicyjną jednego z uczestników demonstracji oraz materiały filmowe z akcji «Pomarańczowej Alternatywy»”; cyt. za: Mirosław Chojecki, *Jak przy pomocy gumki...*

⁵¹ Podaję za: „Video Studio Gdańsk” [online], [b.d.], [dostęp: 20 października 2014], <<http://www.videostudio.com.pl/historia.html>>.

zrób dzisiejszego Video Studio Gdańsk. Na czele telewizji BIPS-u stanął Marian Terlecki, wówczas jeszcze etatowy pracownik OTV Gdańsk⁵².

Jego film *Kandydat* (1981) był pierwszym samodzielnie zrealizowanym dokumentem Studia, uważanym za symboliczne narodziny wolnych mediów i Video Studio Gdańsk. Film ukazuje, że niezależny twórca nie oszczędza władz związku, zwłaszcza Lecha Wałęsy jako głównego kandydata w wyborach. Ukazuje słabości samego ruchu związkowego, chęć posiadania wyrazistego przywódcy-symbolu, który cieszy się autorytetem, niezachwianym już nie tylko wśród innych przywódców związkowych, ale i w opinii narodu. W trakcie prezentacji kandydatów pada pytanie o zdradę, skierowane w stronę Wałęsy, wycofane, co prawda, ale wprowadzające już pewien ferment. Sam adresat jawi się w dokumencie Terleckiego jako szybko uczący się polityk.

Reasumując sytuację filmu w okolicy przełomu 1980/1981, należy stwierdzić, że z jednej strony panował ciągły głód dokumentu (w sensie obiektywnego źródła o przemilczanych zjawiskach ze współczesności i historii), dlatego wielkim powodzeniem cieszyła się sztuka faktów, wystawy malarские, fotograficzne, z drugiej – coraz bardziej powszechne było przekonanie, że film dokumentalny (funkcjonujący w oficjalnym obiegu) nie dorasta do wymogów chwili, a jego twórcy nie są przygotowani na ewentualność filmowania w czasie chwilowego uwolnienia klimatu politycznego. Jakby marazm, zaobserwowany na przełomie lat siedemdziesiątych/osiemdziesiątych, trwał nadal. Najkrócej scharakteryzował wówczas to zjawisko Kieślowski: „Mam wrażenie, że wszystko o dokumencie zostało już powiedziane, tylko filmów nie ma”⁵³.

Nie popadając w przesadne uproszczenia, można powiedzieć, że w takiej kondycji zastał polski dokument stan wojenny. Po jego ogłoszeniu większość środowiska twórczego opowiedziała się po stronie społeczeństwa, czyli przeciwko władzy⁵⁴; kultura zesłała do podziemia. W stanie wojennym Agencja Telewizyjna „Solidarność” działała nielegalnie, rejestrując na przykład demon-

⁵² Tamże.

⁵³ *Festiwal bez dokumentu*, mówi Krzysztof Kieślowski, rozmawiał Tadeusz Sobolewski, „Gazeta Festiwalowa” 1980, 3 czerwca, nr 2, s. 4.

⁵⁴ Osąd społeczny wobec artystów, którzy po 13 grudnia popierali władzę, był bezwzględny i bezlitosny. Telewizja była bojkotowana, szanujący się twórca nie pomyślał o zaistnieniu w niej w jakimkolwiek charakterze, a co dopiero o wystąpieniu z jakąś odezwą do narodu, popierającą stan wojenny. Kilku artystom nie zapomniano deklaracji po stronie władzy. Podam dwa charakterystyczne przykłady. Łatkę kolaboranta otrzymał odtwórca roli Hansa Klossa w *Stawce większej niż życie* Stanisław Mikulski. Najbardziej dotkliwie dla aktora były występy przed publicznością w teatrze: wraz z jego wejściem na scenę rozpoczynały się trwające kilkanaście minut głośnie brawa, mające zagłuszyć aktora. Podobnie potraktowano wybitną pianistkę Halinę Czerny-Stefańską, którą w kwietniu 1982 roku „wyklaskano” na koncercie w Filharmonii Krakowskiej.



stracie uliczne i życie podziemia politycznego; słynne są zwłaszcza obrazy ze spotkań Tymczasowej Komisji Koordynacyjnej NSZZ „Solidarność”, ponieważ jej członkowie ukazywali się ucharakteryzowani, w perukach, z doklejonymi wąsami czy brodami. Materiały filmowe były przekazywane na Zachód. Sytuacja kinematografii polskiej w jej oficjalnym obiegu była jednak dość szczególna, ponieważ finansowało ją państwo i podlegała cenzurze. W jaki sposób w tej atmosferze funkcjonował dokument? Zanim zamknięto kamery i filmy, filmowcy zdążyli zapisać na taśmie to, co działo się w Warszawie 13 i 14 grudnia. Zachowały się też materiały z manifestacji, jakie przemierzały miasto w latach 1982–1983 z okazji rocznic patriotycznych. Włodzimierz Reklajtis, kierownik archiwum WFDiF, pisał w roku 1990:

W archiwum Wytwórni Filmów Dokumentalnych wszyscy należeliśmy do „Solidarności”. Jedyna osoba, która należała do związków branżowych, odeszła w stanie wojennym z pracy. [...]

Są w archiwum WFD także materiały o stanie wojennym. Staraliśmy się kręcić wszystko, co było możliwe: 1 maja, 3 maja, uroczystości i manifestacje przed kościołem św. Stanisława Kostki. Nasze ekipy były wszędzie, choć czasem łączyło się to z pobicie operatorów lub ich aresztowaniem. Nie zabrakło też materiałów o podziemiu, sfilmowaliśmy np. w stanie wojennym drukarnię „Nowej”. Oczywiście, zrobiliśmy to tak, by nikt nie mógł rozpoznać drukarzy⁵⁵.

Generalnie jednak w grudniu 1981 roku władza uniemożliwiła filmowcom realizację uczciwych dokumentów, niektórzy z nich tworzyli filmy w ramach „drugiego obiegu”, podczas gdy w „pierwszym”, oficjalnym, otwarta się pewna przestrzeń do działalności określanej wówczas przez społeczeństwo jednoznacznie jako kolaboracja⁵⁶.

⁵⁵ Włodzimierz Reklajtis, *Archiwum dla przyszłości*, w: „Solidarność” – decydująca dekada..., s. 8.

⁵⁶ Przywołam sformułowaną w roku 1982 definicję pojęcia kolaboracji: „jest to «współpraca» (z kimkolwiek). [...] Dla kolaboranta ważne jest tylko to, aby pracował, aby się wykazywał, aby ktoś miał z tego konkretny pożytek. Nieistotny staje się zleceniodawca. [...] Żyjemy w czasach, w których liczy się nie tylko utwór, ale i autor. Nie tylko autor, ale i mecenas. Artysta, który jest ślepy na kontekst świata, w którym żyje, może się któregoś dnia obudzić «z ręką w nocniku» i napisem «kolaborant» wyrytym gwoździem na karoserii jego samochodu. Może nawet nie będzie wiedział, dlaczego tak się stało”. Nikodem Płaski, [felieton], „Gazeta Festiwalowa” 1982, 29 maja, nr 1, s. 1.

PO PIERWSZYM SZOKU

Ścieżka oficjalna

Po wprowadzeniu stanu wojennego rozwinęła produkcję Wytwórnia Filmowa „Czołówka” – filmografia z roku 1982 zawiera ponad 50 tytułów. I tutaj powstawały zapisy manifestacji, montowano je jednak w propagandową całość, opatrując stosownym zjadliwym komentarzem. Większości tych filmów publiczność nigdy nie oglądała, kilka zaprezentowano po latach jako kontekst dokumentów o ruchu Solidarności w ramach pokazu „Solidarność – decydująca dekada. Przegląd filmowych dokumentów z lat 1980–1990”⁵⁷.

Władza starała się udowodnić, że życie społeczne funkcjonuje normalnie i w pewnym sensie wykreowanie obrazu „normalności” jej się powiodło. W stanie wojennym nie odwołano odbywającego się corocznie od roku 1961 Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie, a swoje filmy prezentowały nie tylko Czołówka i telewizja, która oczywiście nadal funkcjonowała⁵⁸, udostępniając czas antenowy nowym nazwiskom. Zgłoszono na festiwal 115 polskich filmów; jedną trzecią z nich wyprodukowała Centralna Wytwórnia Programów i Filmów Telewizyjnych Poltel i inne ośrodki telewizyjne.

Publiczność nie odnalazła w prezentowanych filmach obrazu znanej jej rzeczywistości i odczuwała ciągle niedosyt. Krytycy a nawet jurorzy ubolewali, że brakuje filmów o ostatnich kilkunastu miesiącach w Polsce:

Owszem, była powódź. Ale oprócz powodzi wody koło Płocka, przez cały ubiegły rok zalewała Polskę powódź wydarzeń, pasji, dramatów, ambicji, powódź materii życia. Ślad po tej powodzi zaznaczony jest w indywidualnej i zbiorowej świadomości. Śladu tego nie ma na krakowskim Festiwalu. Tak jest, to jest smutne i inaczej nie będzie⁵⁹.

⁵⁷ Przykładowo: *Dni dramatu, dni nadziei i Dokąd?* – pierwszy bez nazwiska reżysera, drugi podpisany pseudonimem. Trzeci, autorstwa Krzysztofa Pomesa: *Polski jesteśmy warci* (tytuł nawiązywał do fragmentu wiersza Władysława Broniewskiego, zacytowanego przez gen. Jaruzelskiego w przemówieniu z 13 grudnia 1981).

⁵⁸ Stosunek społeczeństwa, a nawet internowanych opozycjonistów, wobec tego medium nacechowany był ambiwalencją, co znakomicie ukazuje współczesny dokument *Mundial. Gra o wszystko* (2012, reż. Michał Bielawski).

⁵⁹ (KWK), *Po co udawać*, „Gazeta Festiwalowa” 1982, 31 maja, nr 3, s. 1. Zob. także: *Mówi Roman Wionczek* [juror festiwalu]: „Powiem otwarcie, dziś brakuje mi filmów o tym, co zdarzyło się w Polsce po 13 grudnia [... cenzura Dekret z dnia 12 XII 1981 o stanie wojennym, ...] brakuje mi portretów ludzi rozdartych [... cenzura]. W tej dziedzinie sytuację starają się ratować – i chwala im za to – filmy K. Przysieckiego (*Powrót, Spojrzenie na miasto*), Z. Tabora, K. Gradowskiego, P. Kędzierskiego”, cyt. za: „Gazeta Festiwalowa” 1982, 1 czerwca, nr 4, s. 1.

Srebrnego Lajkonika otrzymał reportaż z Czołówki *Jesteśmy potrzebni* (reż. Zdzisław Tabor) na temat udziału wojska w akcji ratowniczej podczas powodzi w okolicach Płocka. Główne laury powędrowały do Krystiana Przysieckiego, reportera telewizyjnego, który zaznaczył swą obecność już w roku 1981 interwencyjnym dokumentem *Sokoliki* (historia zagarnięcia hotelu robotniczego w Bieszczadach przez myśliwych z Urzędu Rady Ministrów). Gdyby jego filmografia zamknęła się wraz z tamtym dziełem, pozostałby w pamięci jako reżyser niemal opozycyjny. Kwalifikacja autora w oczach widzów jeszcze kilka razy miała się zmienić. Złoty Smok za film *Powrót* i Złoty Lajkonik za *Lekcję publicystyki*, przyznane mu w roku 1982, usytuowały go wówczas po stronie twórców popierających władzę⁶⁰. Pierwszy z dokumentów wpisywał się w serię filmów o katastrofalnej powodzi, które eksponowały opatrznościową rolę wybawców w mundurach, w tamtym czasie wymownie kojarzących się przede wszystkim ze zbrojnym ramieniem Wojskowej Rady Ocalenia Narodowego, utrwalającym stan wojenny. *Lekcja publicystyki*, na co wskazywał już tytuł, przekonywała do racji rządu. W wywiadach Przysiecki deklarował:

[...] lepiej robić filmy na półki niż w ogóle ich nie robić. Czy to typowy dla nas niedowład organizacyjny i wygodnictwo, czy też niechęć twórców – trudno orzec. Sam zresztą nie jestem bez winy, w planach bowiem mam trochę mniej ważne tematy: *Dożywocie* (o losach starego człowieka) czy też film o kradzieżach kolejowych⁶¹.

Owe „mniej ważne tematy” wyznaczyły na pewien czas ścieżkę rozwoju dokumentu telewizyjnego. Kolejne filmy Przysieckiego odpowiadały na pewien rodzaj zapotrzebowania publiczności. *Zgodnie z decyzją* (1983), *Umorzenie* (1984), *Przekształcenie* (1986), a zwłaszcza *Rozdarcie* (1986, Srebrny Lajkonik w 1987), podejmują problem bolesnej konfrontacji jednostki z bezduszną władzą, dysponującą rozbudowanymi środkami represji. Pierwszy z wymienionych opowiada o rolniku, usuwanym w majestacie prawa z jego własnego gospodarstwa⁶². *Rozdarcie* to historia człowieka, który – pomówiony przez sąsiada mającego odpowiednie koneksje – został przymusowo zamknięty w szpitalu psychiatrycznym. I lekarz, i sąd wiedzą, że człowiek ten jest zdrowy, jednak każda z instytucji czeka na decyzję tej drugiej.

⁶⁰ „Werdykt jury był adekwatnym finałem tego dziwaczного i ponurego na swój sposób festiwalu (polskiego)” – pisał recenzent; zob. Nikodem Płaski, *Nudziarstwo?*, „Gazeta Festiwalowa” 1982, 3 czerwca, nr 6, s. 1.

⁶¹ (Mówi Krystian Przysiecki), *Jakie wspaniałe tematy nam uciekają...*, „Gazeta Festiwalowa” 1982, 1 czerwca, nr 4, s. 1.

⁶² Maria Malatyńska zwróciła uwagę, że film tematycznie i dramaturgicznie nawiązuje do reportażu o Polsce *Zza siódmej między*. Por. też, *Bilans cząstkowy*, „Życie Literackie” 1987, nr 23, s. 7, 11.



Andrzej Fidyk, fot. Tomáš Hučko

Nie jest to już nawet bezradność wobec instytucji. Jest to zniknięcie jednostki w trybach, na które nie ma sposobu. Każdy i w każdej chwili może być narażony na [...] zgniecenie przez administracyjną, społeczną czy niemal metafizyczną maszynę, której nie sposób zatrzymać⁶³.

Tematy interwencyjne, ukazywanie problemów społecznych, bezmyślności i arogancji władzy, czyli ciemnej strony rzeczywistości, na pewien czas stały się znakiem rozpoznawczym filmów realizowanych przez Poltel. Podam kilka znaczących przy-

kładów. Jedną z najlepszych i najbardziej znanych autorek telewizyjnych Elżbieta Jaworowicz rok po roku (1984 i 1985) została nagrodzona Brązowym Lajkonikiem za filmy *Na bocznicę* (1983) i *Obywatel Tur* (1985). Bohaterem drugiego z tych filmów jest rolnik o nazwisku Tur, niezwykle pracowity i uparty, który chce wstrząsnąć lokalnym środowiskiem, ubezwłasnowolnionym przez biurokratyczne ograniczenia i nakazy. Dąży do przywrócenia wsi od dawna niefunkcjonującego młyna, chce odbudować zrujnowane gospodarstwo, którego kondycja przypomina o sytuacji całego kraju.

W niezmiernie ciekawym okresie przełomu społecznego i politycznego 1980/1981 zaczynał pracę dziennikarza telewizyjnego Andrzej Fidyk, wyrazista indywidualność twórcza i wpływowa osobowość współczesnego dokumentu. W roku 1982 zadebiutował filmem dokumentalnym *Idzie Grześ przez wieś*, który powstał w wytwórni Poltel. Film opowiada o poważnej kwestii – problemie kradzieży towarów z transportów kolejowych – w groteskowej, zabarwionej gorzką ironią formie. Widzimy tutaj odmienny, o wiele mniej korzystny niż w latach 1980/1981, wizerunek społeczeństwa, choć obraz skupia się przede wszystkim na pracownikach kolei państwowych, którzy okradają zatrudniającą ich instytucję, będącą niegdyś wzorem solidności. „Nie kradł ten, co nie mógł – mówi były pracownik ochrony. – Dzisiaj wstydę się, że starałem się być uczciwym człowiekiem”. Autor nie sytuuje sam siebie ponad bohaterami – ukazuje się wśród nich w ostatnim ujęciu, jest częścią społeczeństwa,

⁶³ Maria Malatyńska, *Dokumenty czasu*, „Życie Literackie” 1987, nr 24, s. 1, 7.

w którym dostrzega rozpad elementarnych wartości. W roku 1983 film otrzymał Brązowego Lajkonika za debiut na Ogólnopolskim Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie.

Rzeka (jeszcze) podziemna

Główny nurt płynął jednak poza telewizją. W WFD zadawano pytanie: „Jak się zachować, czy realizować filmy mimo wszystko? Kieślowski uznał, że «wojna została przegrana» i trzeba zachowywać się, jakby nic się nie stało, zacząć robić filmy”⁶⁴. Bojkotowano oficjalne media, ale filmowano dzięki powstającym niezależnie od nich ośrodkom, wspomaganych na przykład przez Kościół. Istotną rolę w rozwoju idei późniejszego Video Studio Gdańsk odegrała właśnie współpraca z Kościołem, konkretnie z gdańskimi pallotynami, którzy chcieli w tym czasie zaadaptować pomysł wykorzystania sprzętu audiowizualnego w działalności duszpasterskiej, funkcjonujący już w środowisku polonijnym w Glasgow. 10 grudnia 1983 powołano Duszpasterski Ośrodek Dokumentacji i Rozpowszechniania VIDEO. Poza organizowaniem na plebaniach pokazów filmowych z magnetowidów rozpoczęto też własną produkcję filmową. Zainicjowała ją rejestracja spektaklu pt. *Wzlot Teatru Ósmego Dnia*⁶⁵. W samej WFD, istniejącej i dotowanej oficjalnie, powstawały filmy, które nie mogły być wtedy rozpowszechniane, jednak ich nieobecność była w środowisku filmowym i opozycyjnym znacząca i głośna. Dokumenty realizowane przez WFD w latach 1982–1983 długo, bo do roku 1987 (do interwencji Stowarzyszenia Filmowców u marszałka Sejmu prof. Mariana Kozakiewicza) czekały z wejściem na ekran. Jednym z nich jest *Rozmowa 1982* Krzysztofa Langa, która znakomicie oddaje atmosferę stanu wojennego. Po etapie blokady informacji i „milczących telefonów” Polacy przeżywali okres telefonów na podsłuchu, kiedy podsłuchujący przypominał natrętnie o swojej obecności. Krótki dokument ukazuje dobrze strzeżony budynek w centrum Warszawy, w pobliżu ronda i Pałacu Kultury. Do budynku wchodzi kobieta. Przy wejściu musi okazać przepustkę, otwierają się kolejne zakratowane przejścia, schody i korytarze. W zamkniętej kabinie kobieta nagrywa swój głos. Widać włączone magnetofony szpulowe, nożyczki tnące taśmę, sklepanie tej taśmy i odsłuchiwanie jej. Nagrany tekst to tylko dwa, powtarzające się w nieskończoność słowa: „Rozmowa kontrolowana”. Z offu słyszymy nakładające się głosy telefonistek z centrali: „Nie, Parczewa nie łączyysz”, „Puławy pan zamawiał”, „Halo, Berlin, halo, do was Warszawa, minutku padażditie”. Kamera, jadąc wzdłuż urządzeń, ukazuje tysiące kabli centrali telefonicznej.

⁶⁴ Z rozmowy z Andrzejem Piekutowskim.

⁶⁵ Podaję za: „Video Studio Gdańsk” [online], [b.d.], [dostęp: 20 października 2014], <<http://www.videostudio.com.pl/historia.html>>.

Natarczywy, zwielokrotniony dźwięk oznajmienia „Rozmowa kontrolowana” w ciągu nocy stopniowo oplata całe miasto.

Za wspaniałą metaforę historii Polski, widzianej z nostalgicznej perspektywy, która nadawała niegdyś siłę utworom emigracyjnym, należy uznać *Hotel. Calendarium* (1982/1983) Andrzeja Brzozowskiego, który latami czekał na premierę. W pierwszej warstwie to historia warszawskiego hotelu, otwartego w roku 1901, jako „przykład kultury i wysokiego poziomu” i opowieść o dekadach jego świetności. Jeszcze przed odzyskaniem niepodległości bywała w nim polska arystokracja, która spotykała się na balach organizowanych na cele filantropijne, wskrzeszano w nim „dawną polską wspaniałość”, odbywały się tam „wytworne zebrania taneczne w całym znaczeniu ich wielce światowego splendoru”. Sama obecność dostojnych gości oraz rozmaite powiązania z ludźmi nauki, sztuki, polityki, takimi jak Maria Curie, Ignacy Jan Paderewski, Józef Piłsudski, Wojciech Kossak, który posiadał tu swoje atelier, nadawały znaczenie hotelowi bardziej niż jego architektura i klasa wyposażenia.

Z perspektywy roku 1982 wspomnienie wielkich nazwisk przywołuje na myśl zagrożone wartości sztuki, nauki, postawy obywatelskiej, patriotyzmu, jakie prezentowali znakomici goście. Od pierwszych ujęć bowiem w przebitkach pojawiają się zdjęcia zdewastowanej budowli. Autor przypomina o balach sylwestrowych z czasów komunizmu, właśnie z przełomowych lat 1956/1957, 1968/1969 i wreszcie sylwestrze, który odbył się po masakrze robotników na Wybrzeżu w roku 1970. Wraz z upływem czasu coraz wyraźniejszy staje się kontrast pomiędzy dołą chwały i splendoru a stanem współczesnym. Hotel zamknięto tuż przed wprowadzeniem stanu wojennego. Przez zamalowane szyby niewiele można dostrzec. Nie obrazy, zdjęcia ani fragmenty kronik, a właśnie niepewność co do tego, co dzieje się na ulicy, buduje poczucie zagrożenia: docierające z zewnątrz odgłosy syren, echa manifestacji i jej rozpędzania oraz okrzyki: „So-li-darność! So-li-darność!” Autor dodaje do nich w warstwie dźwiękowej kilka taktów poloneza *Pożegnanie Ojczyzny*, nie opatruje natomiast filmu – co jest charakterystyczne dla jego poetyki – komentarzem zza kadru.

Atmosfera stanu wojennego odcisnęła swe piętno na filmie dyplomowym Andrzeja Sapii *Maraton* (1982), nagrodzonym Srebrnym Laurem w roku 1984 na Festiwalu Filmów Sportowych w Tarnowie. Temat sportowy wydaje się jedynie pretekstem do opowiedzenia o uwarunkowaniach historycznych Polski po Jałcie, zniewoleniu i osaczeniu, które osiągnęło właśnie apogeum. Wiersz Kazimierza Wierzyńskiego *Spartanin* ze zbioru *Laur olimpijski*, recytowany przez Zbigniewa Zapasiewicza, towarzyszy obrazom Maratonu Pokoju, największej imprezy masowej w Polsce. Jej uczestnicy biegną przez Trakt Lubelski, ulicę Patriotów, której nazwa w owym czasie kojarzyła się przede wszystkim z powołaną w stanie wojennym organizacją PRON. Kontrast idea-

łów rodem z antyku greckiego z realiami, w jakich odbywa się bieg maratoński, jest uderzający. Milicjanci w gazikach i nyskach patrolują trasę owego maratonu, któremu określenie „Pokoju” nadało przesłanie ideologiczne. Ulicą jedzie ciężarówka z wojskiem, mijając zawodników. Na mecie odbywa się dekoracja medalami i wydawanie parówek, widać flagi i zawodnika z napisem „Polska”. W napisach końcowych pojawia się informacja, że wiersz *Spartanin* otrzymał złoty medal w konkursie literackim IX Igrzysk Olimpijskich.

Świadectwo czasu

Nie wszystkie filmy musiały długo czekać na swą premierę. Ponieważ nie przzerwano tradycji dorocznego festiwalu krakowskiego, wytwórnie wysyłały zrealizowane w ciągu roku dokumenty, w których z autentycznym zainteresowaniem doszukiwano się świadectwa czasu⁶⁶. W roku 1983 krytyk pisał, że filmy dopuszczone na ekran przedstawiały:

...obraz uśpienia, stagnacji, powtarzania tego, co już raz przerabialiśmy. [...] Uczucie jakiegoś pęknięcia między myślą a uczynkiem; odłożenia tych lepszych idei, sytuacji, skojarzeń na potem, na inny czas⁶⁷.

Niezwykłe nośny tytuł wybrała dla pokazanego w Krakowie dokumentu Jadwiga Zajiček. *Protokół zniszczenia* (1982), nagrodzony Złotym Lajkonikiem w roku 1983 (rok później także w Oberhausen), opowiada o starszym małżeństwie Łogoźnych, przez lata pracującym w zrujnowanym przez kogoś wcześniej gospodarstwie. Zabrano im ziemię z powodu zadłużenia. Grunt, uprawiany przez PGR, zarasta perzem. Na domiar złego, urząd dokwaterował do domu rodzinę lokatora-pijaka, rzekomego malarza i poety ludowego, który sam o sobie potrafi mówić wiele dobrego. Obie strony konfliktu otrzymują możliwość przedstawienia swych racji przed kamerą. Miejscowa władza – naczelnik – utrzymuje, że decyzja urzędu jest prawnie uzasadniona. Dobroliwie radzi, by przychodzić zawsze, gdy dokwaterowany na siłę lokator będzie bił. Sympatia widza pozostaje po stronie pokrzywdzonych, którym poborca podatkowy bezkarnie dewastuje cały dom w poszukiwaniu pieniędzy. Urzędy, mechanizmy podejmowania decyzji oraz ich skutki moralne i ekonomiczne są negatywnym bohaterem.

⁶⁶ Jedno z najbardziej oryginalnych i przejmujących powstało, moim zdaniem, w krakowskim Studiu Filmów Animowanych. *Ta nasza młodość* (1982) Andrzeja Warchała to dziesięciominutowy film, w którym chór starych kobiet i mężczyzn, udekorowanych medalami z czasów PRL, śpiewa z Haliną Wyrodek znany utwór z repertuaru Piwnicy pod Baranami (wiersz Tadeusza Śliwiaka, muzyka Zygmunta Koniecznego).

⁶⁷ Adam Garbicz, *A u Łachów nic nowego się nie dzieje*, „Gazeta Festiwalowa” 1983, 29 maja, nr 2, s. 2.

O zagrożeniu wartości mówi *Tylko jedna lekcja* (1981/1982) Michała Maryniarczyka. Bohaterowie filmu uczęszczają do szkoły dla pracujących, ponieważ z różnych powodów nie dopełnili edukacji, nawet podstawowej, ale mają już za sobą zakłady wychowawcze, więzienia, wywodzą się bowiem ze środowisk ukształtowanych przez ciężkie warunki życiowe. Niektórzy dobrze wiedzą, jak sobie radzić, a ścieżkę edukacyjną większości rozpoczął alkoholizm w domu, bicie i sutenerstwo. Nie mają tylko pojęcia, o co może chodzić w *Elegii o chłopcu polskim* Baczyńskiego, bo trudno wymyślić coś bardziej nieprzystającego do ich doświadczeń. „Sama lekcja polskiego jest już tylko aktem rozpaczliwej bezradnej edukacji oficjalnej [...]”. Kryzys ma większą bowiem siłę oddziaływania niż program szkolny, a wiadomości z bazaru ciekawsze są niż strofy Baczyńskiego⁶⁸. Bohaterowie filmu nie mogą się odwołać do pamięci, nie mają skąd czerpać wzorców, nastąpiła zagłada ideałów. Napis na końcu filmu informuje: „10% społeczeństwa polskiego nie ma ukończonej szkoły podstawowej”. W filmie *Temat* (1982) Maryniarczyk pozwala wypowiadać się dzieciom alkoholików na temat „Ja i moja rodzina”. Autorzy wypowiedzi, adresowanych do nieokreślonej pani, nie przebiegają w słowach na temat wyrodnych matek. Jedyne komentarze stanowią informacje, że to był temat wypracowania na kolonii letniej zorganizowanej dla dzieci z rodzin alkoholików przez Społeczny Komitet Przeciwalkoholowy w Kielcach.

Ten sam reżyser podejmuje problem spustoszenia, jakiego w umysłach młodych ludzi dokonuje wychowanie ideologiczne. Wybiera maturzystów (III LO im. Tadeusza Kościuszki w Łodzi) roku 1982, wyjątkowo narażonych na działanie agresywnej propagandy. Film rozpoczyna się recytacją *Traktatu moralnego* Miłosza:

Tymczasem każdy wiary pragnie,
Prosi, by wskazać mu poradnię,
Krzyczą: jest tak, bo prorok twierdzi,
Cytują go *expressis verbis*,
Odstępców straszą całą ciemną,
Śpiewają w prasie pieśń wojenną.

Teraz dopiero pojawia się tytuł: *Rocznik 63*. Maturzyści wypowiadają formuły, których oczekuje komisja egzaminacyjna. Wydaje się, że uczniowie nie zdają sobie sprawy z pokrętności recytowanych sądów:

Więc ogólnymi błędami, które doprowadziły do sierpnia '80, były po pierwsze: zła gospodarka [...], samowola, niewłaściwi ludzie na stanowiskach, poza tym oderwanie partii od mas...

⁶⁸ Arcitenens [Bogumił Drozdowski], „Haftowali ci syneczku...”, „Film” 1981, nr 31, s. 5.

Polska była już tak zadłużona, nie stać nas było na dalsze strajki, a robotnicy w ogóle już tak się rozzuchwalili, że nie umieli inaczej już żądać tylko strajkami.

Aby zapobiec dalszemu procesowi rozpadu, zdecydowano się wprowadzić stan wojenny [...]. Solidarność przestała się zajmować sprawami gospodarczymi, sprawami robotników, zajęła się zdobywaniem władzy. Miało się to odbyć na zasadzie polityki, miało się to odbyć w sposób mniej i bardziej krwawy.

Po przemianach w naszym kraju chyba większość zrozumiała celowość wprowadzenia tego stanu i nawet ci internowani, którzy byli odosobnieni, odłączeni od swojej działalności związkowej, co powoli rozumieją swoje błędy, zostają manipulowani i podpisują deklaracje lojalności i są zwalniani.

Są też uczniowie, którzy rozumują niezależnie, ale wydają się podobnie zagubieni, licząc jedynie na wsparcie ze strony ludzi myślących podobnie. Wracają schematy myślenia z czasów wojen i prześladowań: „Teraz poczuliśmy się nawet bardziej solidarni, poczucie obywatelskie kształtuje się, kiedy jest się ciemionym”. Najbardziej optymistyczny pogląd wyraża pewien chłopak: „...jesteśmy takim pokoleniem, które nie da się przekupić, nie da się złapać na zaufanie i zrobimy chyba coś lepszego, niż to co było w sierpniu”.

Od rzeczywistości politycznej próbowano uciec; istniały różne formy eskapizmu. Tomasz Zygadło ukazał dystans całkowity, ucieczkę do Arkadii. Dokument *Dziad i baba* (1982), którego tytuł nawiązuje do wiersza Józefa Ignacego Kraszewskiego, otwiera panorama górskiej wioski o świcie, w pełnych barwach, wprowadzająca atmosferę niebiańskiego wręcz spokoju. Para ludzi w podeszłym wieku pracuje w swoim gospodarstwie od świtu do nocy. Wszystkie czynności wykonują bez pośpiechu i z rozmysłem. Nie widać, by uprawa ziemi albo krzątanie wo-



Bułgot (1982), reż. Marek Piwowski

kół domu była dla nich jakimś szczególnym ciężarem. Znajdują czas, by usiąść przed chałupą i podumać. Idyllę zakłóca widzowi – bo nie parze bohaterów – fragment dziennika radiowego: „...ekstremizm Solidarności poskromić – takie nadzieje wiążą się z rządem Wojciecha Jaruzelskiego”. Autor postrzega swych bohaterów jako ludzi szczęśliwych, ponieważ żyją z dala od problemów świata, a już zwłaszcza polityki, która w kontekście ich codzienności jawi się nieco surrealistycznie. „Dobre życie? – pyta reżyser. – Dobre życie. Lepszego nie chcę mieć, jako i teraz mam”, odpowiada gospodarz.

Odminną formę potraktowania rzeczywistości roku 1982 zaproponował w kolejnych filmach Marek Piwowski. Z jednej strony była to satyra na społeczną służbę zdrowia (*Bulgot*) jako aparat kontrolujący życie obywateli, z drugiej – dedykowany prominentom portret Stefana Półchłopka (*Magister Półchłopek*), dawnego przewodniczącego rady narodowej w Krynicy, który wycofał się z życia politycznego i jako konferansjer prowadzi działalność kulturalno-oświatową w domu wczasowym.

Polska według młodych

Około roku 1983 przejawiała się wyraźnie obecność nowej generacji autorów, z którymi wiązano, i słusznie, wielkie nadzieje. Byli to studenci i absolwenci Wydziału Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego: wspomniany już Krzysztof Lang, Krzysztof Magowski, Maria Zmarz-Koczanowicz, Piotr Łazarkiewicz, Magdalena Łazarkiewicz, Andrzej Czarnecki, Józef Małocha, Bożena Garus, Paweł Woldan, Konrad Szolański. Znamienne, że Wydział stworzony został, by przygotowywać kadry dla telewizji. Wobec bojkotu tego medium przez środowisko, żaden z absolwentów nie zgłosił się do tej instytucji. Uczciwym rozwiązaniem było wówczas podejmowanie prób realizacji dokumentów w WFD⁶⁹ lub działającym już od roku 1981 Studiu Filmowym im. Karola Irzykowskiego.

Podczas OFFK w Krakowie w roku 1983 odbył się pokaz etiud studentów reżyserii Wydziału Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego i debiutów z WFD. Krytyka, nadając mu tytuł „Rzeczywistość nieprzedstawiona”, wiązała te filmy z wystąpieniami programowymi Adama Zagajewskiego i Juliana Kornhausera z lat siedemdziesiątych (książka *Świat nie przedstawiony* z roku 1974). Znalazły się wśród tych etiud filmy *Walka* Krzysztofa Magowskiego, *Edukacja specjalna* Andrzeja Czarneckiego, *Od nowa* Pawła Woldana, *Dziennikarze '82* Konrada Szolańskiego, *Kobieta z węgla* Wandy Różyckiej (nie wszystkie tytuły podane na ulotce festiwalowej występują w filmografiach reżyserów).

⁶⁹ „Sytuacja w tej wytwórni była nieprzyjemna. Panował tam bojkot reżyserów związanych od lat z tą firmą. Usiłowano ich zastąpić nami [...]. Decydenci sądzili, że damy się kupić. Tymczasem my zaczęliśmy robić filmy, które ideowo nie różniły się od propozycji starszych kolegów”. *Robię filmy dla nielicznych*. Rozmowa z Marią Zmarz-Koczanowicz, realizatorką filmów dokumentalnych, w: Piotr Wasilewski, *Świadectwa metryk*, Kraków 1990, s. 143.

Film Wandy Różyckiej można umieścić w łańcuchu dokumentów o „bohaterach pracy socjalistycznej”, którzy uporczywie trzymają się poglądów ukształtowanych w latach pięćdziesiątych⁷⁰. Tamta doba dała im poczucie bycia kimś ważnym i docenianym, a przede wszystkim potrzebnym, dlatego z nostalgią wracają do swych najlepszych lat. Film Różyckiej był jednym z pierwszych obrazów – w kontekście dokumentów o dawnych herosach „współzawodnictwa socjalistycznego” – który podejmował problem awansu społecznego i emancypacji kobiet. Tytułowa „kobieta z węgla”, podobnie jak tytułowa bohaterka filmu Wiszniewskiego *Wanda Gościimińska. Włóknianka* (1975), nie zrewidowała przez lata swych poglądów, choć w przeciwieństwie do Gościimińskiej raczej nie powinna mówić o awansie społecznym. Ramę filmu stanowią zdjęcia z lat stalinizmu – dziewczęta na traktorach i przemówienie przodownicy pracy w zakończeniu (w tle widać portrety Stalina i Bieruta oraz hasła planu sześcioletniego).

Bohaterka zgłosiła się do pracy w kopalni w roku 1951, kiedy werbowano do wyrębu węgla. Nie żałuje swej decyzji sprzed trzydziestu lat, utrzymuje wręcz, że tam najlepiej się jej pracowało. Dziś ma „łżejsze” zajęcie, przetacza załadowane węglem wagony na powierzchni. Chociaż górnicy twierdzą, że kobiety nie powinny pracować w kopalniach, ona powiada, że „trzeba to robić [...], kobieta się nadaje do wszelkiego wykonywania pracy”, choć „dorobiła się przepukliny, co ją dalej ma”. Otoczona zwałami węgla, twierdzi z przekonaniem: „lekka praca mi nie odpowiadała”, gdy kamera oddala się stopniowo, pozostawiając ją samotnie siedzącą na tle węglowej góry. Jest w tym filmie poruszająca scena wprowadzania młodej dziewczyny na miejsce kobiety przechodzącej na emeryturę. Dziewczyna próbuje się buntować przeciwko przyjęciu niebezpiecznych zadań, w dodatku za niższą stawkę. W odpowiedzi „kobieta z węgla” powtarza z uporem niezrewidowaną przez lata opinię. Kiedy beznamiętny głos z offu odczytuje listę chorób z karty zdrowia bohaterki, widzimy kolejkę starszych robotnic stojących spokojnie i w milczeniu. Są widowym świadectwem destrukcji, jakiej ideologia dokonała nie tylko w ciałach, ale i w umysłach całej generacji kobiet, które nie podjęły buntu. Tak przynajmniej postrzega je w latach osiemdziesiątych młode pokolenie, wskazując na odstrasżające przykłady niewolniczych zachowań, które pojawiają się także w innych filmach.

Nie tylko takie nawyki były ukazywane, a czasem wręcz piętnowane jako schedy po latach panowania zakłamaney ideologii. Filmy młodych reżyserów obnażały jej kłamstwa, ponieważ ideologia ciągle obowiązywała, a czas stanu wojennego sprzyjał ponownemu wyniesieniu jej ślepych obrońców. Do takich należy milicjantka z *Pasji* (1983) autorstwa absolwentki WRiTv UŚ Bożeny Garus. Bohaterka filmu to typ osobowości bardziej agresywnej, zapewne

⁷⁰ *Budowałem miasto* (1972) Bohdana Kosińskiego, *Opowieść o człowieku, który wykonał 552% normy* (1973) Wojciecha Wiszniewskiego, *Papieros od prezydenta* (1987) Grzegorza Kwinty.

z racji wykonywanego zawodu. Widzimy, że jej żywiołem są rewizje i przesłuchania, podczas których jest bardziej bezwzględna niż mężczyźni. Film otwiera sadystyczna scena rewidowania „młodocianej przestępczyni”; gdy milicjantka stawia wniosek o ukaranie winnej, nawet koledzy-funkcjonariusze czują się nieswojo. Kobieta broni panującego systemu, który jej zdaniem przyniósł postęp: dawniej był „analfabetyzm i chałupeczki”. Uważa, że dzięki swemu zaangażowaniu „przyczynia się do dobra społecznego w imieniu klasy robotniczej i w jej obronie”. Jest przywiązana do swego zawodu i nie wyobraża sobie, by mogła pracować gdzie indziej. Nawet w domu rozpiera ją poczucie władzy. Jej syn przyznaje, że praca zmienia przyzwyczajenia i osobowość, a z milicji przynosi się najwięcej przyzwyczajień. Kobieta z upodobaniem ogląda defilady i zabiera głos na temat wychowania młodzieży: „Nic się nie zrobiło dla młodzieży, nie powinno się likwidować ZMP (była w tej organizacji przewodniczącą) – i teraz papież przyciąga młodzież”, konstatuje się z żalem w milicyjnym domu. W każdym z filmów, w charakterystykach postaw ludzi służących „systemowi” z własnego wyboru, przejawia się wyraz silnego osobistego zaangażowania, protestu, napiętnowania zła. Podział na „my” i „oni” (gdy „oni” oznaczają władzę i jej „narzędzia”) był jednoznaczny i w pierwszych filmach z okresu stanu wojennego nie podlegał dyskusji.

Nie sposób zaprzeczyć, że filmy młodych twórców, debiutujących na początku lat osiemdziesiątych, często naznaczone były fatalizmem (zwłaszcza filmy datowane na lata 1982–1983), uzasadnionym bezwyjściowością sytuacji,

w jakiej znalazła się kończąca wtedy studia generacja. Nie wszyscy chcieli i nie wszyscy mogli emigrować. W sferze kultury podjęcie pracy oznaczało w pewnych przypadkach kolaborację, gdy twórca z racji wykształcenia mógł się realizować przede wszystkim w mediach. Przymusowe odgródzenie od świata i możliwości uczciwego awansu na tyle opóźniło życiowe starty, że jedno pokolenie gdzieś wypadło, pod koniec dekady było już stracone, jego najlepszy czas minął. W tym kontekście absol-



Maria Zmarz-Koczanowicz,
fot. Tomáš Hučko

wenci szkoły katowickiej prezentują się jako wyrazista grupa, która mimo trudności (zob. przypis 69), żyjąc sprawami społeczeństwa, wśród ludzi, przekazała filmowe świadectwo o atmosferze tych lat. Widać je nie tylko w etiudach szkolnych, ale i w filmach powstałych już w ramach profesjonalnych wytwórni.

W filmie *Każdy wie kto za kim stoi* (1983, WFD) Maria Zmarz-Koczanowicz, przy współpracy Piotra Morawskiego, sportretowała ludzi stojących w gigantycznej kolejce i utrwaliła prowadzone w niej dialogi. Warto przytoczyć fragment ich zapisu, albowiem jest to poezja godna Mirona Białoszewskiego, choć pierwsze skojarzenie wiąże się z wierszem Ernesta Brylla pod tytułem *Za czym kolejka ta stoi?*:

My chcemy uczciwie i dlatego zawsze ktoś jest pierwszy. Każdy wie, kto za kim stoi. Chodzi o to, żeby to było po kolei.

Ja stoję tu szóstą noc i jeszcze będę stał, jeszcze z 5 albo 6.

[...]

A dlaczego my stoimy? Bo kolejka jest bez kolejki, bo nasza kolejka jest bez kolejki.

Kolejka jest od wpół do siódmej do wpół do ósmej, bez tej kolejki.

To jest właśnie taki skutek tych kolejek z tej kolejki.

Wypowiadane kwestie powracają w różnych wariacjach, a na koniec powtarza się niczym refren tylko jedna komenda:

Ustawiamy się z boku. Kto nie z kolejki – prosimy odejść.

Ustawiamy się z boku. Kto nie z kolejki – prosimy odejść.

Ustawiamy się z boku. Kto nie z kolejki – prosimy odejść.

Następuje panoramiczne ujęcie licznych nóg i wreszcie widok samych głów ludzi stojących w kolejce.

Magdalena Łazarkiewicz opowiada w *Służbie* (1983, WFD) o ciężko pracującej kobiecie, której najlepsze lata właśnie uciekają w atmosferze ogólnej szarości i beznadziei. Pracuje jako kierowniczką pociągu, ma 33 lata: „Moim obowiązkiem jest otwieranie i zamykanie drzwi, obserwowanie, czy wszyscy pasażerowie wsiedli i wysiedli i dawanie sygnału odjazdu. Za bezpieczeństwo odpowiadamy wspólnie z maszynistą”. Mówi o swym zmęczeniu, tęsknocie za normalnym domem i rodziną, doskwierającej samotności. W kilku ujęciach widzimy, że kobieta patrzy ze smutkiem na dzieci. Z koleżanką konduktorką stawiają sobie pasjansa. Scena przywołuje analogiczną sytuację z *Wyspy kobiet* (1968) Ireny Kamieńskiej, podobne jest ubóstwo marzeń i perspektyw:

Jakieś kłopoty przez szatynkę są w rodzinie, radość żywa, wielka, kłopoty jakieś będą przez pewnych ludzi urzędowych, plotki, jakieś nieprzyjemne historie w pracy [...], pieniądze są, ale to są pieniądze na wydatki. [...] Nic poza tym nie ma innego w kartach.

Kiedy kamera na koniec ukazuje śpiącą kierowniczkę, samotną w wigilijny wieczór, słyszymy po raz kolejny w tym filmie: „Często mi się śni, że przychodzę na peron, a pociąg już odjechał”. Autorka jakby zadawała pytanie: ilu kobietom z tej generacji „pociąg już odjechał”?

Wśród filmów absolwentów WRiTv UŚ pojawił się dokument uwzględniający szerszą perspektywę, który wpisywał się w refleksję na temat najnowszej historii. Człowiek zagarnięty w jej tryby może opamiętać się w o wiele mniej dogodnej pozycji niż jako narzędzie (wtedy jeszcze pozostaje mu jakiś wybór – kwestią jego moralności jest, czy pozwoli się wykorzystać). O ludziach, którzy nie byli w stanie unieść presji historii, opowiada film Krzysztofa Magowskiego *Na etapie* (1983). Jego bohaterowie po kolejnych dziejowych nieszczęściach trafili do domu obłąkanych (portretowany jest zakład w Ciborzu). Owe nieszczęścia mają dość jednoznaczny związek z komunizmem.

W losach bohaterów odcisnęły się boleśnie losy ojczyzny po jej podziale w roku 1939. „W początkach 1940 roku zaczęła się wywózka – mówi jeden ze starszych pacjentów – mnie z Ruskimi wywieźli do więzienia w Stanisławowie. Potem pod Stalingrad do obozu pracujących”. Stara kobieta, łączniczka w Powstaniu Warszawskim, dzieli się wspomnieniami z perspektywy zwykłego szarego człowieka, uwikłanego w wydarzenia dość niespodziewanie, przerażonego brakiem informacji o tym, co się wokół dzieje. Punkt widzenia zwykłego człowieka zachowany jest w filmie do końca. Historia wyrzucała na swych zakrętach kolejne ofiary; często byli to ludzie, którzy uwierzyli w komunizm. Staruszek wspomina roztrzęsionym głosem medal, którym uhonorowano go jako przodownika pracy. Wymienia jakieś żalosne prezenty, które mu przy tej okazji wręczano. „To były – wrzuca się – w moim życiu największe święta”. Człowiek, którego studia przypadły na lata pięćdziesiąte, doskonale pamięta pochody pierwszomajowe i przywołuje ich detale. W szpitalu psychiatrycznym reżyser odnalazł kilku „szalonych patriotów”: łączniczkę z powstania, partyzanta więzionego po wojnie, a także przedstawicieli kolejnych generacji – uczestnika strajku, bezdomnego, niewidomą kobietę. W jednym miejscu zebrano pacjentów, którzy nie odpowiadają nawet potocznemu wyobrażeniu na temat chorych psychicznie.

Obraz szpitala w PRL albo PRL jako szpitala jest wyrazem głębokiego pesymizmu, poczucia bezwyjściowości sytuacji w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych. Nie chodzi tutaj jedynie o metaforę wielkiego domu obłąkanych. Przypomnienie powszechnej w komunizmie praktyki zamykania więźniów politycznych w zakładach dla chorych psychicznie pogłębiało wówczas poczucie bezsilności. W późniejszych latach nastrój filmów ewoluował w stronę satyry i groteski, a sami twórcy nabrali dystansu do wcześniej nakręconych filmów.

...muzyka, poza nią nie mamy właściwie nic

Dla młodej generacji ważną sferą aktywności, rodzajem wentyla, stały się na początku lat osiemdziesiątych wielkie koncerty. Filmy na ich temat były czymś więcej niż zapisem występów i atmosfery im towarzyszącej – przekazywały obraz oczekiwań młodzieży, która nie potrafiła się odnaleźć w żadnej z form proponowanych przez kulturę oficjalną. Tym większe emocje towarzyszyły kilkudniowym pobytom na festiwalach i koncertach, np. Ogólnopolskim Przeglądzie Muzyki Młodej Generacji w Jarocinie, przez pewien czas największym po tej stronie Łaby spotkaniu młodzieżowych subkultur. W związku z tym wydarzeniem mówiono wręcz o trzecim obiegu kultury, dystansującym się nawet od głównego nurtu opozycji. W filmie *Jarocin 82* Pawła Karpińskiego jeden z młodych uczestników mówi: „...w zasadzie pozostaje nam tylko muzyka w obecnych czasach. Nie mamy nic”. Młodzi uważają, że są pokoleniem bez szans i niczego już nie mogą zmienić. Obraz tłumu szalejącego na koncercie drga coraz szybciej w rytm muzyki. „Muzyka [...] wytwarza w mojej świadomości oraz podświadomości pozytywne wibracje, które nastawiają mnie, ale tylko na czas tej imprezy – zastrzega młody człowiek – optymistycznie do wszystkiego”. W wywiadzie z zespołem Dezerter słyszymy, że system, w którym młodym przyszło żyć, jest dość wygodny: „...można z niego wyciągnąć bardzo wiele. Żyjąc w kapitalizmie trzeba niestety pracować [...], a tutaj można żyć, nic nie robiąc”. Film utrwalił występy zespołu CDN i Pawła Kukiza, grup Rejestracja, Atomic, FBT, Dezerter. Wykorzystano również utwory grup Turbo oraz Kombi. Z repertuaru tej ostatniej przywołano utwór wyrażający ducha Jarocina: „Wstawaj, wstawaj, czas się podnieść / Wstawaj, wstawaj, jesteś wolny / Muzyka zniszczy lęk i znowu jesteś”.

W WFD w tym samym roku Andrzej Domalik nakręcił film *Nie bój się tego* (1982), w którym utrwalił fragmenty koncertu grupy Perfect. Zarejestrował gorące przyjęcie Zbigniewa Hołdysa, który wita się po siedmiu miesiącach nieobecności na scenie: „To, że jesteście na widowni, jest dowodem, że warto nam chyba ufać. I my wam ufamy i wy nam ufacie też. Nie bójcie się”. Owacje towarzyszą zwłaszcza kultowemu utworowi *Chcemy być sobą*.

W Studiu im. Irzykowskiego powstały trzy filmy muzyczne: Michał Tarkowski, aktor i twórca kabaretu Salon Niezależnych, zrealizował dokument *Koncert* (1982) na temat Rockowiska-81. Po kilku latach Piotr Łazarkiewicz z Waldemarem Krzystkiem (II reżyser) zrealizowali pełnometrażową *Falę* (1986), reportaż muzyczny z festiwalu w Jarocinie (już jako Festiwalu Muzyków Rockowych) w roku 1985. Konfrontowali w nim dwa całkowicie rozbieżne poglądy na to wydarzenie: z jednej strony świętujący przez kilka dni muzyczni fani z najróżniejszych ugrupowań, z drugiej – przedstawiciele lokalnych władz, którzy corocznie przeżywają ich najazd. Pełnometrażowy dokument fabularyzowany na temat grupy Maanam *Czuję się świetnie* nakręcił jeszcze w roku 1983 Waldemar Szarek z Jackiem Skalskim jako II reżyserem.

W STRONĘ GROTESKI – BOHATER NEGATYWNY⁷¹

W filmach, które powstały jeszcze przed stanem wojennym, mamy do czynienia z odsłonięciem groteskowości świata, który rządzi się absurdalnymi prawami, swoistą logiką, posługuje się sztucznym językiem nowomowy. Objawiono zdumiewająco wielu ludzi, którzy się w takiej rzeczywistości odnaleźli. Za pośrednictwem wybranych według tego klucza bohaterów, dzięki usytuowaniu faktów z ich życiorysów w szerszym kontekście, poddawano krytyce mechanizmy całego systemu, który rozwija negatywne cechy. Ponieważ powstawało mnóstwo takich filmów, krytyka czyniła zarzut podążania łatwą ścieżką ukazywania postaci „dziwnych”, nietypowych. Zamiast budować syntezę – pisano – poszukiwano bohatera, „...z wielką zaiste ufnością składając los i nadzieje w jego osobie [...]”. Wybór bohatera określa film w takiej sytuacji znacznie silniej niż metoda i cel obserwacji oraz forma artystyczna, w jaką usiłuje się bohatera obudować⁷². W kwestii formy – nie zawsze istniała potrzeba odwoływania się do groteski, deformowania, karykatury. Wystarczyło zaufać kamerze, włączyć zapis, rejestrować wypowiedzi i sytuacje, w jakich znalazł się bohater, ukazać jej linearny przebieg.

W filmie *Wszyscy tu do mnie przyjdziecie* (1981) Tomasza Lengrena, bohater, były pracownik KC PZPR, sekretarz Komitetu Miejskiego partii do roku 1956, a obecnie kierownik cmentarza, od lat nie przyjmuje do wiadomości, że zmienił posadę, i nadal rozdziela stanowiska, jak w Komitecie. „Jest trochę ludzi, którzy nie rozróżniają ludzi od ludzi zasłużonych i chcieliby sobie tutaj w tym bardzo pięknym miejscu swego zmarłego pochować – ukazujemy inne miejsce, dyspozycyjne i jakoś to ta polityka na cmentarzu wychodzi”. System pojęciowy, którym się posługuje, określa całkowicie jego sposób myślenia i działania. Jak potwierdza jego znajomy towarzysz partyjny, Najder chce „wychowywać ludzi wokół zagadnień”, dba o ludzi, „czy to kryminalista, czy innych poglądów politycznych”. Możliwość rozdzielania kwater na cmentarzu pomiędzy „zasłużonych”, „pod-zasłużonych” i „w ogóle bez zasług” – „bo i takich niestety musimy u siebie pogrzebać” – utwierdza go w przekonaniu o rozmiarze posiadanej władzy. Działa w zgodzie z wytycznymi ustanowionymi na wyższym szczeblu, w referacie zasłużonych działaczy ruchu robotni-

⁷¹ Nawiązuję do tytułu wykładu habilitacyjnego Marii Zmarz-Koczanowicz. Dziękuję Autorce za udostępnienie jego niepublikowanej wersji.

⁷² Paweł Kwiatkowski, *Kilku autorów w poszukiwaniu postaci*, „Literatura” 1983, nr 2, s. 30.

czego przy KW PZPR. Władza może się czuć bezpieczna, mając tak oddanych wykonawców.

Przymioty, które na co dzień postrzegamy jako karykaturalne, czasem nawet zabawne, objawiają się jako groźne i czyniące spustoszenie w umysłach. W dokumencie Wojciecha Maciejewskiego *Kolonie letnie* (1982) główną postacią jest wojskowy, który wyuczył się kilku sloganów nowomowy i nieustannie nimi operuje, „zagajając” najróżniejsze zgromadzenia dzieci kolonijnych, od apelu po wieczorne ognisko. Słowotok, na który cierpi bohater, powoduje, że bez większych trudności sam „przyprawia sobie gębę”. Reżyser sportretował po kilku latach Wiesława Ciasnowskiego, działacza ZSMP, posiadającego talent fabrykowania wizji na użytek różnych okoliczności, w których może manipulować młodymi ludźmi. Dokument *Fan* (1987) ukazuje z jednej strony aparaczyka, który na zebraniu mówi o teorii leninowskiej, natomiast odziany w powłóczyście szaty, wśród dyskotekowych błysków, szepcze do mikrofonu: „Kora jest wspaniała, Kora jest dobra, Kora was wszystkich kocha, myśli o was”. Przeinacza sens utworów piosenkarki, po swojemu odczytuje jej życiorys. Młodzież wpada w ekstazę; zapatrzeni w „celebransą” uczniowie realizują pod jego opieką rewolucyjną sztukę z *Międzynarodówką* w tle. Organizując groteskowo-„nabożne” występy, Fan pozyskał nowych członków dla swej organizacji. Jego talent został należycie doceniony, a on sam uhonorowany tytułem Zasłużonego Pedagoga.

Bohater *Biura usług* (1984) Pawła Kędzierskiego zajmuje się raczej tandetną działalnością rozrywkową, jest kimś w rodzaju konferansjera. Nie o poziom proponowanej rozrywki chodzi jednak w dokumencie, lecz o gotowość „służenia” swą osobą w tej jednoosobowej firmie. „To może w ramach rozrywki zrobimy coś na czterdziestolecie wojska?” – przymiła się w rozmowie telefonicznej. Przygotowuje programy dla dzieci, staruszków i z okazji zakończenia akcji żniwnej w myśl dewizy: „Uczyć i wychowywać przez zabawę i śmiech”. Zwłaszcza dzieci są wdzięcznymi słuchaczami i angażują się w zabawę – w sali obwieszanej portretami Lenina. Powtarzają za swym mentorem: „Nie będziemy kłamać, oszukiwać, nawet gdy będziemy dorośli, nawet na wysokich stanowiskach”. Konferansjer-komik umie przybrać dramatyczną pozę, czytając żołnierzom wiersz o wojnie, ale potrafi również błaznować, angażując staruszków w żalosne gry i zabawy. Można traktować film jako gorzką refleksję na temat zawodu aktorskiego i jego cieni. Nie mamy jednak do czynienia z liryczną odmianą groteski spod znaku Witolda Wojtkiewicza, raczej z bardziej groźną jej wersją: konferansjer zmusza w końcu wszystkich – jak wodzirej – do wspólnego śpiewu w rytmie „la la la la”.

Urząd (1986) Marii Zmarz-Koczanowicz jest najlepszym przykładem świadomego wykorzystania formy groteski. Film opowiada o pracy komorników; dokumentalna pozostaje tylko ścieżka dźwiękowa, natomiast obraz jest inscenizowany i podkreśla karykaturalne wynaturzenia w opisywanym

środowisku. Takie zestawienie nadaje przekazowi wyjątkową siłę. W wypowiedziach zza kadru komornicy przyznają się, jakie stosują metody, aby egzekucja była skuteczna: przede wszystkim nie wolno sobie pozwolić na współczucie. Głos zdradza niemal perwersyjną przyjemność, jaką sprawia urzędnikowi osaczanie delikwenta. Z wypowiedzi egzekutorów wynika, że w swych poczynaniach zasłaniają się honorem urzędu: „nie można narażać autorytetu państwa”. Ich bezkarność jest ewidentna: „trochę wolności – co chcę, to robię”. Mamy tu do czynienia ze znakomitą alegorią absurdu systemu, dającego jednak najmarniejszej jednostce poczucie władzy: „jako jednostka jestem mniej niż zero”, mówi jeden z komorników.

W pamięci widza pozostaje kapitalna scena z komornikami filmowanymi z dołu, kroczącymi ulicą. Poczucie mocy, namaszczenie przez władzę, nadaje ich ruchom groźną bezwzględność, tym bardziej groźną, że figury te zostały sfilmowane w takiej konwencji, iż widz ma świadomość ich małości czy wręcz śmieszności. W ostatniej sekwencji filmu odebrane ludziom ubogie sprzęty domowe, zakwalifikowane urzędowo jako rzeczy „nie pierwszej potrzeby”, wędrują na wysypisko śmieci. Również ludzie traktowani są jak rzeczy przez arogancką władzę: „Śmieci trzeba pozamiatać, żeby był porządek”. Nawet w sytuacji ogólnej biedy, jaka panowała wtedy w Polsce, budowano na różnych szczeblach coś z niczego: feudalny dystans między władzą a obywatelem. Film eksponuje proces narastający w rzeczywistości społecznej. Widzimy wyrażenie, że w batalii komorników z biednymi ludźmi nie idzie o „sprawiedliwość” ani nawet czystą erupcję chamstwa, złośliwości, odreagowania kompleksów. Tutaj „system” wyraźnie objawia się jako desperacka walka ubogich z ubogimi o jeden stopień wyżej w społecznej hierarchii.

Jednym z dokumentów reżyserki, który w latach osiemdziesiątych spotykał się z entuzjastycznym przyjęciem publiczności, był film *Jestem mężczyzną* (1985), pokazywany w kinach jako dodatek do pełnometrażowej fabuły. Fabuły już nikt nie pamięta, ale co tłumaczyło w tamtym czasie powodzenie dokumentu? Pokazom towarzyszyły salwy śmiechu, widzowie odreagowywali, zapominali o swych problemach, natrząsając się z działacza, który w podwrocławskich Świnarach zajmuje wszelkie możliwe stanowiska, łącznie z przewodniczeniem miejscowej Lidze Kobiet. Właśnie natrząsano się – trudno inaczej opisać reakcję odbiorców. Tytułowy mężczyzna prezentował się jako urzędnik i aktywista doskonały aż do przesady, a dzięki temu był karykaturalnym wcieleniem wszystkich aparatczyków, którzy zagarniali kolejne funkcje, zdobywali godności bądź obsadzali „stołki”, jeśli był to niższy szczebel władzy. Przykład obejmowania wielu funkcji, łączenia ich w celach dyktatorskich, wskazywała władza państwowa. W kinie można było obejrzyć karykaturę dyktatora w wydaniu lokalnym. Krytyka zwracała uwagę, że funkcjonowanie działacza możliwe jest dzięki bezwolności otoczenia. Społeczność jest wdzięczna, że ktoś za nią myśli. Otrzymując ogólne przyzwolenie i zachętę,

mężczyzna stał się bezkrytyczny wobec siebie, bezwład wpłynął na niego ogłupiająco. Bohater funkcjonuje w rzeczywistości kobiecej, która „poddaje się i jeszcze jest wdzięczna za konstruktywną przemoc”⁷³. Ta opinia przypomina cytát z wypowiedzi Hitlera, wykorzystany przez Michaiła Romma w filmie *Zwyczajny faszyzm* (1965), na temat masy, która jest niczym kobieta. Bierne oczekiwanie, bezwład otoczenia, wynoszą despotów. O tym aspekcie dyktatury być może nie pamiętano, naśmiewając się z jej lokalnego wariantu.

Pokazowe w swej subordynacji wejście w urzędową rolę widzimy w filmie *Trzeci sprawiedliwy* (1984) Krzysztofa Wierzbickiego. Kolegium do spraw Wykroczeń przy Naczelniku Dzielnicy Praga-Północ pociąga do odpowiedzialności bezrobotnego (czyli uchylającego się od pracy – dzieje się to w latach socjalizmu), który nie zgłosił się w urzędzie dzielnicowym w celu złożenia wyjaśnień w tej sprawie. Z całą surowością karze człowieka, który ukradł schab i salceson: „ukradliście najbardziej atrakcyjne asortymenty”. „Trzeci Sprawiedliwy” w każdej sytuacji w imieniu Urzędu Dzielnicy Praga-Północ w całości popiera wniosek Kolegium o ukaranie winnego i nie znajduje żadnych okoliczności łagodzących. „Sprawiedliwy” posiada nawet świadomość swego pośledniego miejsca w hierarchii:

Kierownictwo stara się jak najczęściej instruować, oni otrzymują wytyczne w Urzędzie Prezydenta miasta stołecznego Warszawy [...]. Ja, jako szary [...] w tej hierarchii, no niestety ja muszę wierzyć, że to ludzie, którzy właściwe kodeksy karne opracowali. Jakbym stracił wiarę w słuszność tego, no to nie byłoby celu chyba...

Film udowodnił przydatność podobnych „szarych pionków” w strukturze, wystarczyła zgoda na rolę marionetki.

Szczególne miejsce wśród wymienionych portretów zajmuje jedenastominutowy reportaż Józefa Gębskiego *Nieemożliwe – możliwe* (1984). Jego bohaterem jest Albin Siwak, w owym czasie przewodniczący Komisji Skarg i Zażaleń przy KC PZPR, osoba dobrze znana, często obecna w oficjalnych mediach jako symbol postawy prorządowej, działacz deklarujący bezkompromisowy sprzeciw wobec Solidarności. Stał się z tych powodów tyleż nienawidzony, co pogardzany. Jego kariera była wzorcowa i trwała nieprzerwanie od lat pięćdziesiątych (murarz, przodownik pracy, człowiek roku w TVP, działacz PZPR, członek Biura Politycznego, radca ambasady PRL w Libii⁷⁴). W okresie stanu wojennego i kryzysu gospodarczego jednocześnie, kiedy instancją odwoławczą w wielu trudnych sytuacjach (najczęściej mieszkaniowych, w sprawie budowy drogi na wsi czy usunięcia złego prezesa SKR) była wszechwładna partia, Siwak pokazywany był jako „ludzki człowiek”, który rozumie i wczuwa się w nierozwiązywalne na innym szczeblu sprawy.

⁷³ Por. recenzję: A.K., „Gazeta Festiwalowa” 1986, 27 maja, nr 4, Kraków.

⁷⁴ Podaje za: <http://pl.wikipedia.org/wiki/Albin_Siwak> [dostęp: 29 września 2013].

W reportażu Gębskiego widzimy działacza, który wychodzi z założenia, że „stało się w naszym kraju coś tragicznego i w tej chwili trzeba uczciwie podzielić to, co mamy”. W kwestiach, co do których jest przekonany o racji petentów, telefonuje do towarzysza wojewody i „prosi i zobowiązuje”, by osobiście przyjął pokrzywdzoną osobę, sprawę wyjaśnił i dał odpowiedź na piśmie. Jednemu z petentów zadaje pytanie, czy jest członkiem partii. Słyszając odpowiedź „Nie”, mówi: „Szkoda, bo bym szczerą rozmowę z wami przeprowadził, a tak to trochę się krępuję”. Jest świadomy swej roli, grożąc przez telefon: „Niech mnie w takim razie zdejmą ze stanowiska. No to ja nie będę mógł załatwiać ludzkich spraw [...] niech mnie zdejmą i niech się świat zawali”. Kontekst „podpory reżimu” w międzyczasie się ulotnił bądź w oczach młodych widzów kolejnej generacji jest nieistotny⁷⁵, ważniejsze stało się ówczesne tło ekonomiczne, niewyobrażalny poziom ludzkiego ubóstwa.

Przywołane wyżej filmy analizują mentalność osób bezrefleksyjnie poddających się okolicznościom, przekonanych o słuszności swych działań, znajdujących nawet przyjemność w nadgorliwości. Kierownik cmentarza chce „wychowywać ludzi wokół zadań”, „Trzeci sprawiedliwy” z zapalem „realizuje wytyczne”, komornicy uważają, by nie „narażać autorytetu państwa”. Choć może dziś widzimy w nich ofiary systemu, autorzy filmów ich nie usprawiedliwiali: to nie bieda ani komunizm uczyniły z tych ludzi monstra („chcę wierzyć, że nie ma takich ludzi” – powiedział pewien krytyk o bohaterze dokumentu Lengrena). To tylko posiadane już cechy rozwinęły się w odpowiednim klimacie i rozprzestrzeniły niczym wirus. Im wyższa była ich świadomość, tym łatwiej udało im się przejść do ataku. Już pod koniec lat osiemdziesiątych wchodzą w rolę ofiar, jak bohater filmu Waldemara Karwata *Wyznanie klakiera* (1988). Pod wpływem szoku, jakim był Grudzień 1970 roku, uwierzył w Gierka i stał się – jak sam to określił – „wiernym psem partii”. Porwała go wizja „drugiej Polski”, patrzył na nią z punktu widzenia budowniczego Huty Katowice. Został klakierem partyjnym, ale i mówcą. W roku 1980 czuł się współodpowiedzialny za Sierpień. Został znaczącą figurą Katowickiego Forum Partyjnego, skupiającego „prawdziwych polskich komunistów i internacjonalistów”, żądającego rozprawienia się z przeciwnikami socjalizmu. Klakier nie czuje się winien, że był klakierem. Czuje się oszukany; jego wiara w posłannictwo partii załamała się już po powstaniu Solidarności. Kiedy autorytet partii upadł zupełnie, obawia się, że rzeczywistość ulegnie rozprzężeniu: „Taki Wałęsa powinien być u nas, a nie w opozycji”, marzy. Składa ze swego życia uczciwe wyznanie – i oskarża. Co nie zmienia faktu, że był klakierem.

⁷⁵ Wnioskuje z reakcji widzów po pokazie dokumentów z lat osiemdziesiątych w krakowskim DKF Rotunda w roku 2002.

Wszystkie wymienione postacie są bohaterami negatywnymi. Maria Zmarz-Koczanowicz w swoim wykładzie habilitacyjnym „Bohater negatywny w filmie dokumentalnym” zauważyła:

Bohater negatywny lepiej pasował do opisu „chorej” rzeczywistości. Pomijając fakt, że oczywiście była to epoka, w której istniała cenzura, więc robienie filmów o bohaterach pozytywnych (na przykład dysydentach siedzących w więzieniach) było po prostu niemożliwe. [...] Myślę, że żaden pozytywny bohater – na przykład społecznik, który walczy z nieprawidłowościami, manipulacją i cynizmem, nie dałby takich możliwości demaskowania jak właśnie bohater negatywny⁷⁶.

Reżyserka przypomina, że klucz do pokazania rzeczywistości i prawdy o niej poprzez bohatera negatywnego znalazł Krzysztof Kieślowski w filmie *Z punktu widzenia nocnego portiera*. Negatywna kreacja (i manipulacja niestety) służyła jako pretekst do ukazania chorej rzeczywistości.

W latach osiemdziesiątych znajdziemy także przykłady kreacji pozytywnych, w różnych wariantach. Bliskie groteskowemu widzeniu świata są portrety bohaterów przedsiębiorczych, którym do szczęścia brakuje jedynie kapitalizmu.

Człowiek przyszłości

W dokumencie Piotra Morawskiego *Jak działa otwieracz* (1985) losy jednego rzemieślnika stały się pretekstem do zobrazowania dziejów najnowszych polskiego rzemiosła. Pan Stefan Piętowski, przedwojenny warszawski rzemieślnik, opowiada swe losy, od pierwszej stworzonej przez siebie fabryki po ostatni warsztat – na tle gazetki ściennej, ukazując kolejne fotografie. Był od świtu do nocy tak pochłonięty pracą, że w roku 1939 nie wiedział, że Niemcy docierają pod Warszawę. Jakoś wymigał się, by jego warsztat ślusarski musiał produkować na potrzeby armii niemieckiej, zamiast tego wytwarzał maszyny do papierosów. Po wojnie zajęto mu fabrykę, przekonał jednak kapitana – Rosjanina, by nie niszczyć wyposażenia jego gabinetu. Bohater całe życie był optymistą i łatwo się nie zrażał. Postanowił mimo wszelkich przeciwności uruchomić zakład. Jako kapitalistę skazano go na dziesięć lat więzienia: „Mniej bym nie wziął – kwituje po latach – bo znałem stosunki więzienne. Dziesięć lat dostawał już człowiek przyzwoity, a rok, dwa, trzy dostawało chuligaństwo”. Będąc więźniem, jako fachowiec, pomagał zorganizować fabrykę obuwia gdzieś na Śląsku. Przy okazji przymówił się naczelnikowi w sprawie amnestii. Ten uśmiechnął się tylko i odszedł, a mógł go wtrącić do karceru, „bo w całym

⁷⁶ Maria Zmarz-Koczanowicz, „Bohater negatywny w filmie dokumentalnym”, wykład habilitacyjny, tekst udostępniony przez Autorkę.

pobycie tam doszedłem do przeświadczenia, że niezbadane są wyroki ubowskie". W roku 1985 produkuje otwieracze do konserw, ma ogromne zamówienia z zagranicy, ale uważa, że nie są to w Polsce czasy dobre dla rzemiosła:

To jest w tej chwili ostatnia szansa dla rzemiosła, wypłynięcia na wierzch, bo wszyscy go wduszają pod wodę. [...] Nawet gdyby zabrano mi wszystko, najmniejszy otwieracz będę mógł robić. Bo praca jest moim powołaniem, mało to, ale namiętnością albo nałogiem. Czy odzwyczai się pijak od wódki?

Osiemdziesięciopięcioletni pan Stefan to uparty optymistą. Jego inteligencja, dowcip i postawa dystansu wobec świata staje się wskazówką przetrwania.

Rzemieślnik z przedwojenną klasą i prezentujący już nową generację ludzi przedsiębiorczych tytułowy bohater filmu Pawła Woldana (*Pan Szperlik*, 1985) są tak samo pełni życia i obdarzeni poczuciem humoru. Szperlik jest zwykłym tokarzem, ale i on ma ambicje. Jego przedsiębiorczość nie może się wyzwolić w istniejącym systemie. Idąc śladem Pstrowskiego, postanowił podjąć współzawodnictwo pracy, bynajmniej nie dla orderów, tylko dla pieniędzy. Kiedy już udowodnił, że potrafi wykonać kilkaset procent normy – przeniesiono go za karę na inne stanowisko. W magazynie, z którego wydaje narzędzia, siedzi zamknięty niczym tygrys w klatce. Potencjalny „tygrys Europy” zachowuje ironiczny dystans wobec przedstawicieli zakładu, którzy chcą, aby w imię koleżeństwa dostosował się do obowiązującej przeciętności. Zaproszenie do branżowych związków zawodowych kwituje lekceważącym uśmiechem: oglądamy zbliżenie jego twarzy oraz zbliżenie lwa wydającego groźny pomruk.

Bohater pozytywny – wariant ofiary systemu

Biała pani (1981) Krzysztofa Kwinty jest zarysowanym szkicowo (z tego również powodu do pewnego stopnia uzasadnione byłyby odniesienia do *Szkiców węglem*) portretem kobiety mało odpornej na bezprawie „systemu”. Personel wspaniałego biurowca chwali przed kamerą panią Wiktę, pracującą od szóstej do dwudziestej, a jeśli trzeba, to i w niedzielę. W nagrodę zaprasza się ją na kawę w Dniu Kobiet, wręcza mleko, cukier i 500 zł premii. Pani Wikta sortuje wapno. To praca szkodliwa dla zdrowia, ale nikt inny nie chce jej wykonywać. Sześćdziesięcioośmioletnią zgarbioną staruszkę widzimy, gdy ładuje wapno do taczki, pcha ją po wąskiej kładce i lasuje, stojąc po kolana w wodzie. Patrzy później w kamerę, a wraz z nią dwa kundle. „Wszyscy troje nie mówią nic”⁷⁷.

⁷⁷ Bożena Janicka, *Tygiel*, „Film” 1981, nr 26, s. 3–5. Film nie ma takiego zakończenia, ale dokonana w ten sposób synteza znakomicie oddaje jego przesłanie.

Dzień za dniem (1988) Ireny Kamieńskiej opowiada o pracujących razem siostrach bliźniaczkach, które od wczesnej młodości, przypadającej na lata pięćdziesiąte, wykonują tę samą czynność – wożą cegły. Ich opowieść płynie z offu; oglądamy je w siofierce ciężarówki, kołyszące się w półśnie podczas jazdy. Z perspektywy jej wnętrza widać hasła państwowotwórcze (mnogość owych haseł, właśnie na Śląsku, była dla reżyserki pierwszą inspiracją do podjęcia tematu). Kobiety wspominają przywódców państwowych i pierwszomajowe pochody. Fragmenty kronik filmowych ukazują niesione przez maszerujący tłum portrety Bieruta, Gomułki i Gierka. Hasła socjalizmu, obiecujące dobrobyt w zamian za pracę, i obraz kobiet, rozładowujących cegły, zderzono z relacją: „Czasem ręce krwawiły, te rękawice tak szybko się przedzierają”. Bliźniaczki pracują w ten sposób od 38 lat, nigdzie nie wyjeżdżały, jedynym ich relaksem jest wieczorny dziennik telewizyjny. Nie zadają pytania „po co żyć?”, jakby obojętny był im absurd własnej sytuacji. Kilkadziesiąt ostatnich lat to po prostu dzień za dniem. „Chciałoby się zapytać, dlaczego właściwie pracują w tej cegielni. Czy chodzi o niewolniczą mentalność?”⁷⁸. Prezentują ówczesną świadomość ludzi z samego dołu społecznego. Nucone przez nich pieśni masowe według recenzenta brzmiały niczym pieśń niewolników. Film otrzymał wiele nagród na międzynarodowych festiwalach (Oberhausen, Tampere, Cinema du Reel).

Sprzedawca chleba (1988) Marii Zmarz-Koczanowicz i zespołu autorów ze Studia im. Karola Irzykowskiego jest dokumentem inscenizowanym, opowiadającym historię, jakich wiele było w tej dobie: dziennikarz należący do partii, ale i do Solidarności, odchodzi z zawodu w stanie wojennym i zostaje sprzedawcą chleba. W rolę tytułową wcielił się znany aktor Maciej Tomaszewski. Sama autorka przyznaje, że chyba zbyt daleko posunęła się w poszukiwaniach pomiędzy fabułą a dokumentem⁷⁹.

„Bohater metaforyczny”

Przywoływana autorka, omawiając w swym wykładzie kategorię „bohater metaforyczny”, ilustruje go dwoma przykładami: *Przypadek Hermana Palacza* (1986) Leszka Wosiewicza i *Szczurołap* (1986) Andrzeja Czarneckiego.

Oba te filmy są bardzo szczególne. Ma się wrażenie, że zrobione są wyłącznie dla metafory. [Bohaterowie – przyp. J.H.] Wskazują zło systemu, zło ogólne, sami pozostając kimś w rodzaju literackiej postaci, niekoniecznie rzeczywistej [...] w warstwie metaforycznej symbolizują władzę i jej wynaturzenia⁸⁰.

⁷⁸ Tadeusz Sobolewski, *Demokratyczna ciekawość*, „Przegląd Katolicki” 1989, nr 27, s. 1, 7.

⁷⁹ *Robię filmy dla nielicznych...*, s. 138.

⁸⁰ Maria Zmarz-Koczanowicz, „Bohater negatywny w filmie dokumentalnym...”

Nakreślona przez Wosiewicza postać Hermana (odnosi się do prawdziwej osoby, nieżyjącej już w chwili realizacji zdjęć) była podobna do wielu innych sportretowanych już w filmach⁸¹, jednak podczas gdy oni wykonywali rutynowe obowiązki, choćby była to rutyna kolejnych egzekucji, Herman – palacz w kwaterze Hitlera – nadawał swej pracy wyjątkowe znaczenie. Zza kadru słyszymy napisany do filmu monolog, czytany łagodnym, aksamitnym głosem Tadeusza Łomnickiego. Palacz okazuje się wyszukany znawcą właściwości leczniczych rozmaitych gatunków drzew. To one wraz z pragnieniem dogodzenia Wodzowi stają się ważne, zostają w jego pamięci. Pożoga wojenna jest daleko i dla Hermana jakby nie miała związku ze wspaniałą urządzoną i ogrzaną kwaterą Wodza w Kętrzynie. Dlatego przypadek Hermana wydaje się egzemplifikacją większej perfidii niż przypadki – tyłu przed nim i po nim – wykonawców zwykłych służbowych obowiązków.

Postać szczurołapa jest w kontekście Hermana bardziej współczesna i rzeczywista. Film Andrzeja Czarneckiego obecnie można odczytać jako przede wszystkim opis rzadkiej i mrocznej profesji. W czasie, kiedy powstał, był interpretowany jednoznacznie jako metafora niszczenia w Polsce opozycji politycznej przez Dyktatora – generała Jaruzelskiego. Tytułowy bohater filmu nosił podobne ciemne okulary. Kwestie, które wypowiadał zza kadru, aż na- zbyt dosłownie odnosiły się do mechanizmu wyniszczania najpierw zwykłych „pionków” opozycji – którzy, po zdobyciu ich zaufania, wynurzają się z pod- ziemia – by na końcu można było rozprawić się z osamotnionym przywódcą.

Wizjonerzy

Prototypem postaci wizjonerów jest wartownik z filmu *Z punktu widzenia nocnego portiera* (1977) Krzysztofa Kieślowskiego. Zwolennik domów popraw- czych, radykalnych rozwiązań w kwestiach karno-administracyjnych marzył o wyższym, odpowiedzialnym stanowisku.

Skrzywdzony przez stalinizm człowiek – bohater filmu Pawła Woldana *Artysta* (1987) – ma duszę wrażliwą na wartości muzyki, zwłaszcza zaś sztuki operowej. Daje popis swego talentu wokalnego i dzieli się marzeniami o roli dyktatora tworzącego świat idealny:

Gdybym był wodzem, zarządziłbym w każdym wojewódzkim mieście obozy koncen- tracyjne. Tam by był narkoman, złodziej, chuligan, łapownik, który tam musiałby bez przerwy przez 12 godzin pracować. [...] Więc jak chcecie, jeżeli mi pomożecie teraz

⁸¹ *Album Fleischera* (1962) Janusza Majewskiego, *Powszedni dzień gestapowca Schmidta* (1963) Jerzego Ziarnika, *Fotoamator* (1998) Dariusza Jabłońskiego omówione zostały w artykule: Jadwiga Hučková, *Zwyczajny faszyzm – Zwyczajna apokalipsa a dokument*, w: *Kino polskie wczoraj i dziś. Kino polskie wobec II wojny światowej*, red. Piotr Zwierzchowski, Daria Mazur, Mariusz Guzek, Bydgoszcz 2011, s. 44–51.

i weźmiemy się naprawdę do roboty i do nauki, w krótkim czasie, naprawdę, mówię wam, że dojdziemy do wielkiego bogactwa i dobrobytu. [...] jeżeli się nie uda, to ja popelnię samobójstwo.

Prezydent (1985) z filmu Andrzeja Fidyka to emerytowany robotnik, który ma wizję szybkiego zlikwidowania głodu na świecie. Ekscentryczny bohater hoduje świnie w pobliżu blokowiska i wchodzi w konflikt z miejscową władzą. Podczas konfrontacji okazuje się, że przedstawiciel urzędu nie jest partnerem do rozmowy o ekonomii, a poza tym kompromituje się swą niewiedzą na temat prakseologii oraz Kotarbińskiego. Reżyser nie zawahał się włączyć sceny marzenia sennego głównego bohatera: ten śni o wielkim przedsiębiorstwie, które rozwinął, i listach dziękczynnych od dzieci z głodującej Afryki. Film został nagrodzony w roku jego produkcji podczas MFF w Mannheim nagrodą im. Josefa von Sternberga za najbardziej oryginalny film Międzynarodowego Tygodnia Filmowego oraz nagrodą na MFF „Cinema du Reel” w roku 1986, a także Srebrnym Lajkonikiem i Srebrnym Smokiem w Krakowie.

Na wyższym poziomie abstrakcji znajdował się bohater dokumentu Tadeusza Pałki *System* (1986). Niegdyś chciał zostać uczciwym dorobkiewiczem. Swój kiosk z warzywami był zmuszony zamknąć ze względu na nieludzki system podatkowy. Wymyślił więc własny System, ponieważ „z natury jest filozofem”, jak tłumaczy. Trudno jednak w Polsce żyć z filozofii, dlatego prowadzi warsztat elektroinstalacyjny, zatrudniając w nim trzech pracowników i ucznia. Struktura idealnego państwa, którą wymyślił, opiera się na symetrii, która występuje wszędzie (zabrakło jej tylko, jego zdaniem, w systemie podatkowym): „[...] w przyrodzie i we wszechświecie, i to skojarzenie wprowadziło mnie aż do celu. Tym celem okazało się idealne państwo”. Ukazuje jego strukturę organizacyjną, która zagarnia świadomość ogółu obywateli. Wszystkie funkcje podzielone są w nim na wyspecjalizowane organy, zależne od siebie, co powoduje organiczną jedność całego ustroju. „Jedność ta powoduje jednocześnie, że wszyscy ludzie w takim państwie szanują się i wszystko, całe życie sprowadza się do miłości”. Uważa, że „przestrzeń świadomości wszechświata”, zbudowana z modułów, zorganizowana jest zgodnie z naturą formy, którą skonstruował. Małżonka konstruktora Systemu ubolewa: „Mąż chciałby zrobić coś więcej nie tylko dla pięćdziesięciu czy setki ludzi, chciałby to zrobić dla całego świata. Raczej nie wierzę w to, że mu się to uda”. Pracownik warsztatu powątpiewa w sens Systemu: „Bo każdy człowiek jest inny. To by musiał być automat jakiś, który by działał światem, wtedy może faktycznie byłoby dobrze...” Matka konstruktora martwi się, bo miała pięciu synów i chciałaby, by każdy „pracował normalnie, jak człowiek dobrze wychowany”. Ojciec zaś nie wierzy w marzenia syna i wypowiada najbardziej ważką kwestię: „nic takiego na świecie się nie działo, w przemianach rządowych, żeby bez krwi się nie obeszło i dlatego właśnie mam obawę, żeby te sprawy nie zmaciły szczęścia i spokoju rodzinnego”.

UCIECZKA (?) W ŚWIAT SZTUKI – WFO W ŁODZI

Znakiem czasu był rozkwit filmu o sztuce. Celowała w ich produkcji Wytwórnia Filmów Oświatowych w Łodzi. *Hamadria* (1981) Jacka Schmidta, bliski wizji psychodelicznej fabularyzowany dokument o Witkacym, była nieoficjalnym faworytem OFFK pośród filmów prezentowanych w roku 1982. Obok niej wymieniano dokument *Idę ku moim narodzinom* (1981) Ryszarda Nakoniecznego, poświęcony Jonaszowi Sternowi, zwłaszcza dramatycznej historii ucieczki malarza z miejsca zagłady.

Odrębną uwagę w kontekście relacji pomiędzy sztuką a współczesnością poświęcić należy twórczości Andrzeja Szczygła. Jego *Portret z natury* (1984) na temat wizji malarskich Edwarda Dwurnika, ilustrowany niezapomnianą ironiczną balladą Marcina Pydy o pięknie miasta, wygrał Przegląd Filmów o Sztuce w roku 1984. *Polska Nike* (1987) to reportaż z wystawy Edwarda Dwurnika w Eindhoven, który stał się pretekstem do zebrania opinii cudzoziemców na temat polskości. Przy okazji, jak oceniła to krytyka, ujawniał się kompleks prowincjonalizmu:

Czy naprawdę to my sami jesteśmy dla siebie tak interesujący, że właśnie siebie i tylko siebie chcemy podpatrywać, nawet za cenę zażenowania lub bólu, albo kpiny i masochistycznego poczucia brzydoty?⁸²

Pamiętnik wieku (1987) oraz *Kronika Topolskiego* (1988) opowiadają o mieszkającym w Londynie artyście. *Portretowanie Polaka w stanie wojennym* (1988) ukazuje członków koła ZBOWiD w roku 1982, podczas zebrania, na którym wręczane są odznaczenia kombatanckie. Stłoczeni na sali weterani czują się zagubieni – manipuluje się ich uczuciami patriotycznymi. Traktuje się ich niczym analfabetów: aby byli w stanie pojąć łacińskie maksymy z przemówienia, zaangażowano „tłumacza stanu wojennego”, który przekłada na żywo: „Towarzysz przewodniczący powiedział, że w XVI wieku szlachta utożsamiała się z narodem, jak dziś naród utożsamia się z partią”. Zacytowane w filmie fragmenty wystawy „Polaków portret własny” w sposób ironiczny sytuują ich samych (bo czy ich dokonania?) w kontekście wspaniałej tradycji. W *Ostatniej wieczery po polsku* (1988) ewangeliczny temat przywołany jest w związku z ofiarą krwi złożoną przez stoczniowców, stąd fragmenty mszy odprawianej pod pomnikiem w Gdańsku.

W WFO powstawały filmy o sztuce Andrzeja Papuzińskiego, tryptyk o panoramie racławickiej: *Pole bitewne* (1982), *Wezwanie* (1984), *Wielkie oczy*

⁸² Maria Malatyńska, *Głodnym okiem*, „Życie Literackie” 1988, nr 24, s. 1, 11.

Andrzej Papużyński, fot. Tomáš Hučko

kiwanie (1987). W wytwórni tej realizował swe dokumenty etnograficzne Witold Żukowski; jego ostatni film *Lać światło* (1984) w roku 1985 nagrodzony został Brązowym Lajkonikiem dla reżysera i Brązowym Smokiem dla autora zdjęć Andrzeja Dąbrowskiego. Jadwiga Żukowska tworzyła tutaj filmy o balecie, nagradzane za reżyserię, a także za zdjęcia Stanisława Śliskowskiego (*Duet*, 1988). Filmy o sztuce, zauważone również za granicą, nakręcił w WFO wszechstronny reżyser Andrzej Barański: *Śladami Tadeusza Makowskiego* (1981), *Iluzja w sztuce* (1983), *Przemijanie* (1985). Wspomniany już w związku z filmem *Sto dni* Tomasz Pobóg-Malinowski reżyserował film o malarzu Marku Żuławskim *Wycieczka na Parnas* (1983). W WFO powstało kilka filmów Grzegorza Dubowskiego, inicjatora Przeglądu Filmów o Sztuce w Zakopanem (*Formiści polscy*, 1986, *Litymbrjon*, 1988) oraz Andrzeja Sapii, realizującego filmy o teatrze Tadeusza Kantora.

W WFO reżyserował swe filmy Bogdan Dziworski, w latach osiemdziesiątych powstały tam m.in. niezwykle, poetyckie dokumenty *Kilka opowieści o człowieku* (1983, *Złoty Smok* i nagroda za zdjęcia



Bogdan Dziworski, fot. Tomáš Hučko



Jacek Bławut, fot. Tomáš Hučko

w Krakowie), oraz *Sen* (1987), zgłębiający tajemnicę jednego obrazu Zdzisława Beksińskiego.

Wśród reżyserów, którzy również rozwijają przede wszystkim formę filmową, a ich twórczość podobnie wymyka się porządkowaniu według klucza historycznego czy politycznego, znajduje się Grzegorz Królikiewicz, który w latach osiemdziesiątych reżyserował w WFO m.in.: *Pergamin Konfederacji Warszawskiej 1573* (1982), inscenizowany dokument *Prekursor* (1988), poświęcony pamięci niedocenionego w Polsce cybernetyka, profesora Mariana Mazura, oraz

niezwykle ekspresyjny *Idź* (1989), dedykowany trzem przyjaciołom – operatorom filmowym, którzy zginęli w górach (Zbigniew Kaliniewicz, Stanisław Latało, Stanisław Jaworski). W ramach Studia Filmowego „N” Królikiewicz nakręcił dokument o Scenie Plastycznej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego *Teatr Sytuacji Ostatecznej* (1988). W tym samym czasie zrealizował również *Rapsod* (1988, WFD) o legendarnym dowódcy AK – pułkowniku „Ponurym”.

W WFO powstawały dokumenty Jacka Bławuta; po filmach o mistrzach sportu *Supercięzki* (1984) i *Ślizgiem do nieba* (1985) był to *Monastyr* (1986), dedykowany Witoldowi i Jackowi Żukowskiemu, oraz nagradzane na festiwalach *Kostka cukru* (1986), *Cyrk Skalskiego* (1986) i *Byłem generałem Wehrmachtu* (1988). W najbardziej znanym z tych filmów słynny pilot Stanisław Skalski, uczestnik bitwy o Anglię, mówi o powojennych prześladowaniach przez UB. Opis przesłuchań i tortur ma formę czystego, pozbawionego niemal emocji sprawozdania. Przerywają go jednak nieoczekiwane momenty ciszy, słychać załamanie i drżenie głosu. Zbliżenie twarzy, cisza – to najprostsze środki filmowe, wskazujące, że to człowiek, a nie niszczący go system, jest głównym obiektem zainteresowania. Powściągliwość formy wzmacnia ekspresję treści.

Bławut, Dziworski, Królikiewicz – by wymienić te wielkie osobowości w porządku alfabetycznym – zasługują na obszerne monografie⁸³. Dla porządku wymieniam ich filmy – w większości te, które powstały w WFO, by zaakcentować znaczenie tej wytwórni, która warta jest odrębnego opracowania. O kilku związanych z nią dokumentalistach będzie jeszcze mowa w kontekście filmów z lat osiemdziesiątych.

⁸³ Ich twórczość fascynuje młode pokolenie, stąd często bywa tematem prac licencjackich, magisterskich i doktorskich; niedostatek całościowych opracowań książkowych jest w tym kontekście znaczący. Sztuka wymaga poświęcenia jej czasu.

ROK 1984

Na potrzeby niniejszych rozważań przyjmuję cezurę roku 1984 – nie tylko ze względu na skojarzenia orwellowskie. Kłamstwa oficjalnej propagandy, intensywnie działającej jeszcze przed wprowadzeniem stanu wojennego, odnosiły skutki psychologiczne, sprzyjając rozwojowi poczucia bezradności wobec aroganckiej władzy. Władzy chodziło o wykazanie, że nowe związki zawodowe są odpowiedzialne za destrukcję życia w kraju i dążą jedynie do konfrontacji, stąd kłamliwa informacja w sierpniu 1981 – z inspiracji Jerzego Urbana⁸⁴ – że Solidarność zerwała rozmowy z rządem. Oficjalne media budowały poczucie zagrożenia porządku ze strony Solidarności, a po delegalizacji związku – ze strony opozycji. Telewizja na przykład coraz to ukazywała rzekome, bo będące efektem prowokacji, składy broni, a co najmniej antypaństwowej literatury w mieszkaniach opozycjonistów. Jerzy Urban, jako rzecznik prasowy rządu w latach 1981–1989, odegrał zasadniczą rolę w procesie odwracania wartości. Jego cotygodniowe konferencje prasowe, retransmitowane wieczorem przez telewizję, były popisami cynizmu. W nadgorliwosti zaproponował nawet utworzenie w MSW pionu służby propagandowej z programowaniem i realizacją „czarnej propagandy”⁸⁵. Szczególną perfidią wykazał się w roku 1984 wobec kapelana Solidarności Jerzego Popiełuszki, nazywając jego kazania „seansami nienawiści”⁸⁶. Artykuł ukazał się równo miesiąc przed porwaniem i zamordowaniem księdza przez funkcjonariuszy SB. Ta śmierć wstrząsnęła Polską, pogrzeb zgromadził kilkaset tysięcy ludzi. Słowa Wałęsy, które wtedy padły: „«Solidarność» żyje, bo Ty oddałeś za nią życie”, dla wielu miały wówczas moc sprawczą. Takie przesłanie można również odczytać z filmu Jarmo Jääskeläinen *Msza za Ojczyznę* (1984). Dokument ukazuje ogromne tłumy zgromadzone mimo ulewnego deszczu wokół warszawskiego kościoła, w któ-

⁸⁴ Sam wspomina o swej „historycznej roli” w rozmowie z Teresą Torańską, *on*, „Duży Format. Magazyn «Gazety Wyborczej»” [online] 2002, 12 grudnia [dostęp: 30 września 2013], <http://ipn.gov.pl/__data/assets/pdf_file/0017/48500/1-8534.pdf>.

⁸⁵ Grzegorz Majchrzak, *Towarzysz Urban proponuje*, „Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej” 2006, nr 11–12, s. 101–109.

⁸⁶ „Ks. Jerzy Popiełuszko jest więc organizatorem sesji politycznej wściekliczny. Mylił się bowiem Orwell, gdy sądził, że seanse nienawiści można urządzać poprzez telewizyjne emisje pobudzające emocje każdego z widzów osobno, w jego czterech ścianach. Ludzie porozdzielani od siebie ścianami podatni są na perswazję, argumenty i wzruszenia, ale zbiorową nienawiść podniecać mogą tylko w tłumie” – pisał Urban pod pseudonimem Jan Rem w „Tu i Teraz” (1984, 19 września, nr 34). Cyt. za: Jan Rem [Jerzy Urban], *Seanse nienawiści*, „Opoka” [online], [b.d.], [dostęp: 30 września 2013], <http://www.opoka.org.pl/biblioteka/T/TH/THO/popieluszko_09.html?akt_row=5&licznik=0>.

rym jeszcze niedawno Jerzy Popiełuszko głosił homilie. W ścieżce dźwiękowej słyszymy fragmenty jego kazań, ale i relację z procesu zabójców księdza. Do niego należą ostatnie słowa z homilii: „Abyśmy byli wolni od żądzy odwetu i przemocy”. W roku 1984 również Marian Terlecki w ramach wspomnianego wyżej Duszpasterskiego Ośrodka Dokumentacji i Rozpowszechniania VIDEO rozpoczął realizację dokumentu *Ksiądz Jerzy* (1985, w napisach filmu występuje Video Studio Gdańsk). Osoba i działalność zamordowanego kapelana Solidarności stała się ważnym tematem twórczości niezależnej, o czym należy wspomnieć również w kontekście powołanej w roku 1984 przy parafii w Nowej Hucie-Mistrzejowicach Niezależnej Telewizji Mistrzejowice. Autorem pomysłu był ksiądz Kazimierz Jancarz, wcześniej twórca ośrodka samopomocy solidarnościowej w stanie wojennym. Kameralną VHS, przywiezioną w transporcie darów z Francji, rejestrowano najpierw msze św. w intencji ojczyzny. Nagrania ośrodka mistrzejowickiego, określane jako „polityczne”, uwieczniły spotkania z ks. Jerzym Popiełuszką, jak również pierwsze reakcje społeczne po jego uprowadzeniu i zamordowaniu⁸⁷.

Poza Krakowem mistrzejowicka telewizja stała się znana za sprawą materiału przygotowanego tuż po zamordowaniu ks. Popiełuszki [...]. Pokazywano go na specjalnych seansach w sali w podziemiach kościoła, w której mieściło się ok. stu osób. W ciągu jednego popołudnia mogło go obejrzeć 600–700 widzów. – To była pierwsza „emisja” Niezależnej Telewizji⁸⁸.

W roku 1985 funkcję redaktora naczelnego NTV objął Maciej Szumowski. Aktywność dziennikarską w NTV określano jako półlegalną, dla której filmowanie procesji i uroczystości kościelnych było tylko „przykrywką”. Z potrzeby rejestrowania historii, „która się dzieje”, Szumowski przeprowadzał rozmowy z przywódcami ówczesnej opozycji, sprowadzonymi do Mistrzejowic przez ks. Jancarza: m.in. z Lechem Wałęsą, Bogdanem Borusewiczem, Andrzejem Gwiazdą, Leszkiem Moczulskim, Marianem Jurczykiem, Sewerynem Jaworskim, Bogdanem Lisem, Zbigniewem Bogaczem, a także Stefanem Bratkowskim, Józefem Kuśmierkiem, Zbigniewem Romaszewskim i Jackiem Fedorowiczem (który również nagrywał dla NTV własne programy satyryczne). Wywiady stały się później bazą 13-odcinkowej serii znanej jako *Rozmowy niekontrolowane Macieja Szumowskiego*.

Monopol informacyjny władzy został złamany także za sprawą innych niezależnych ośrodków. O paryskim Video Kontaktie, który rozpoczął działalność w roku 1984, Mirosław Chojecki pisze:

⁸⁷ Podaję za: <<http://kultura-niezalezna.pl/rkn/film-niezalezny/8575.dok.html?poz=7>> [dostęp: 19 października 2014].

⁸⁸ Wojciech Bonowicz, *Pierwsza lekcja kapitalizmu*, „Tygodnik Powszechny” [online] 2007, nr 9 [dostęp: 19 października 2014], <<http://tygodnik.onet.pl/wiara/pierwsza-lekcja-kapitalizmu/zj2hz>>.

Impulsem do jego powstania był fakt, że znakomita większość zachodnich dziennikarzy wybierających się do Polski kontaktowała się z nami przed wyjazdem. Dostawali od nas adresy, kontakty, po to, aby nie polegać wyłącznie na tłumaczach i obsłudze oficjalnego Interpressu. Jednym z warunków, który stawialiśmy dziennikarzom, było, aby po powrocie kopię materiałów zostawiali u nas w Paryżu. Wydaje mi się, że dziś mamy jedno z największych archiwów wydarzeń w Polsce lat 80.⁸⁹

Założyciel Video Kontaktu powołuje się w swej wypowiedzi na dane statystyczne, według których

Polska była krajem, w którym znajdowała się największa ilość magnetowidów w przeliczeniu na gospodarstwa domowe. [...] Wiedzieliśmy o działających tzw. kinach domowych. I dla nich postanowiliśmy produkować filmy. Pierwszym filmem była *Kultura* [paryska], zrealizowała to Agnieszka Holland i Andrzej Wolski (1985). Wystąpili w tym filmie wspaniali „aktorzy”: Gustaw Herling-Grudziński, Józef Czapski, Zofia Hertz, Konstanty Jeleński, Czesław Miłosz i oczywiście Jerzy Giedroyc. Potem był film o Józefie Czapskim [*Czapski*, 1985, reż. Agnieszka Holland i Andrzej Wolski – przyp. J.H.] i jakoś poleciało. W sumie Kontakt wyprodukował w Paryżu 15 filmów dokumentalnych i ponad 20 godzinnych Magazynów Kontaktu. Magazyny były to materiały, które otrzymywaliśmy od zachodnich telewizji, na tematy, których w telewizji polskiej w ogóle nie poruszano⁹⁰.

Video Kontakt jest producentem filmu *Kalendarz wojny* (1986, reż. Tomasz Łabędź), bazującego wyłącznie na filmowych materiałach archiwalnych z lat 1980–1984, które wywieziono na Zachód. Znalazły się tam sceny z pacyfikacji zakładów pracy, demonstracje rozbijane przez ZOMO, obrazy z obozów internowania, podziemnych drukarni, unikatowe zdjęcia z obrad podziemnej Solidarności, zdjęcia filmowe z wizyty papieża w roku 1983, Msze za Ojczyznę, pogrzeb ks. Jerzego Popiełuszki, wreszcie wywiady z Lechem Wałęsą czy wypowiedzi Zbigniewa Bujaka. Z tymi materiałami kontrastują obrazy oficjalnych uroczystości 40-lecia PRL (22 lipca 1984). Autor współpracował z Joanną Żamojdo, Januszem Weychertem i Piotrem Weychertem, którzy w ramach tego samego studia zrealizowali w roku 1989 dwa filmy: *Lebenstein* i *Spotkanie w pracowni*, którego bohaterami są Jan Lebenstein i Gustaw Herling-Grudziński.

Video Kontakt współdziałał ze środowiskiem gdańskim⁹¹ oraz innym niezależnym ośrodkiem – Video Nową w Warszawie, która powstała w roku 1985. W cytowanym wyżej tekście Chojecki podaje, że Video Nowa wydała 22 kasety z filmami w nakładach co najmniej 100 kopii każda, a współpracowali z nią Ryszard Bugajski, Marcel Łoziński, Jacek Petrycki, Michał Bukojemski,

⁸⁹ Mirosław Chojecki, *Jak przy pomocy gumki...*

⁹⁰ Tamże.

⁹¹ Aresztowanie i uwięzienie Mariana Terleckiego (w maju 1985, na kilkanaście miesięcy) oraz zarekwirowanie kamery zablokowało w pewnym stopniu rozwój niezależnej produkcji filmowej w Gdańsku.

Andrzej Titkow i Bohdan Kosiński, który przewodniczył kolegium programowemu. „To oni w stanie wojennym zarówno realizowali własne filmy w podziemiu, jak i przesyłali nam do Paryża wiele wspaniałych materiałów filmowych”⁹².

Sfilmowano *Wieczernik* Andrzeja Wajdy do tekstu Ernesta Brylla z roku 1985, nagrywano w ogromnych ilościach rozmowy z opozycjonistami i działania podziemia, np. akcje z wyrzutnikami ulotek na ulicy Marszałkowskiej w Warszawie, przeprowadzane przez tzw. Grupy Oporu „Solidarni”, które sfilmował Jacek Petrycki.

Video Nowa zajmowała się również dystrybucją filmów Marcela Łozińskiego, Andrzeja Titkova, Krzysztofa Magowskiego, Krzysztofa Langa, Michała Bukojemskiego, Jacka Petryckiego. Pierwszy z wymienionych zrealizował w Video Nowej dokument *Świadkowie* (1986) na temat pogromu kieleckiego w roku 1946, oparty na relacjach świadków i ilustrowany zdjęciami archiwalnymi Polskiej Kroniki Filmowej.

W roku 1986 przypadała rocznica założenia Komitetu Obrony Robotników; poświęcono jej dokument *10-lecie KOR*⁹³ (1986, w filmografii filmpolski.pl znajdujemy dokument Andrzeja Wolskiego *KOR* z roku 1988 z udziałem Seweryna Blumsztajna, Jacka Kuronia i Jana Józefa Lipskiego; film zrealizował Video Kontakt).

Ważnym ośrodkiem niezależnej twórczości był w latach osiemdziesiątych Wrocław; już od roku 1978 działał tutaj, założony przez Marka Hamerę, Akademicki Klub Filmowy „Fosa”. Na kamerze z „Fosy” Wojciech Wójcik z Niezależnej Agencji Fotograficznej „Dementi” utrwalił demonstrację Solidarności w dniu 31 sierpnia 1982 roku, podczas której milicyjna więziennica przejeżdża demonstranta Jarosława Hyka⁹⁴. Marek Hamera w roku 1979, wspólnie z Anną Jędrzycką, zakładał również AKF „Pałacyk”, znany w latach osiemdziesiątych jako miejsce, w którym odbywał się Festiwal Filmu Niekomercyjnego „Film poza kinem”. Poza niekomercyjną twórczością z krajów bloku wschodniego prezentowano między innymi filmy, które powstawały w oficjalnie działających wytwórniach, ale nie pokazywano ich wówczas w kinach (np. *Przechodzień* Andrzeja Titkova, laureata Nagrody Komitetu Kultury Niezależnej Solidarności, o którym dalej będzie mowa).

Wyjątkowym miejscem stał się Ośrodek Audiowizualny Kurii Metropolitalnej Wrocławskiej⁹⁵, wśród związanych z nim osób wymienia

⁹² Mirosław Chojecki, *Jak przy pomocy gumki...*

⁹³ Podaję za: <<http://kultura-niezalezna.pl/rkn/film-niezalezny/8575,dok.html?poz=6>> [dostęp: 20 października 2014].

⁹⁴ Podaję za: <<http://kultura-niezalezna.pl/rkn/film-niezalezny/8575,dok.html?poz=9>> [dostęp: 20 października 2014].

⁹⁵ Baza filmpolski.pl zawiera 7 filmów z lat 1983–1986. *Ośrodek Audiowizualny Kurii Metropolitalnej (Wrocław)* [online], [b.d.], [dostęp: 20 października 2014], <<http://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=4119757>>.

się m.in. Andrzeja Baworowskiego, Jana Jakuba Kolskiego, Leszka Raziuka. Niezwykłą rolę odegrał w tym środowisku ks. Jerzy Rasiak, od czasu wstąpienia do Wyższego Seminarium Duchownego we Wrocławiu w roku 1960 dokumentujący na taśmie filmowej życie Kościoła. Rejestrował m.in. wizyty kardynała Karola Wojtyły, później Jana Pawła II, a także kardynała Bolesława Kominka. Uwiecznił takie historycznie wydarzenia, jak ogłoszenie słynnego „Orędzia Biskupów Polskich do Biskupów Niemieckich”, a w sierpniu 1980 roku w Wambierzycach – pierwsze reakcje prymasa Polski Stefana Wyszyńskiego na informację o strajkach na Wybrzeżu. Zbiory Ośrodka Audiowizualnego Kurii Metropolitalnej Wrocławskiej zostały przekazane miastu⁹⁶, ich inwentaryzacją i zabezpieczeniem (przewidziano digitalizację) zajął się Ośrodek Pamięć i Przyszłość.

Można zaryzykować twierdzenie, że wspomniane w tym rozdziale filmy budowały pozytywny wizerunek ruchów opozycyjnych, podtrzymując wówczas ducha oporu, czyli przekonując już przekonanych. W kontekście roku 1984 w Polsce wypada wszak przypomnieć, że propagandowe kłamstwa strony rządowej, którym społeczeństwo poddawane było nieprzerwanie od kilku dekad, miały długotrwałe działanie, ich uproszczone formuły, podawane oficjalnie, zapadały w pamięć niczym „cztery nogi dobrze, dwie nogi źle” w *Folwarku zwierzęcym* Orwella. Dochodzenie do prawdy jest zazwyczaj żmudne, a zniechęcony umysł niechętnie podejmuje taki wysiłek. Współczesna awersja do historii, podsycana przez media kształtujące społeczeństwo konsumpcyjne, może mieć swoje źródło w uporczywym i skutecznym upowszechnianiu przez propagandę wygodnej dla władzy (ale i dla konsumentów), sprowadzonej do prostych haseł interpretacji faktów, nie mówiąc już o ich tworzeniu. Lata osiemdziesiąte przyniosły kolejną warstwę zakłamań, które nakładały się na zafałszowania z poprzednich dekad. Po latach trudno oddzielić fakty od podanej niegdyś wykładni. Należy docenić trud twórców, którzy – idąc pod prąd – podejmują się takiego zadania, tym bardziej że samo przystąpienie do poszukiwań jest gestem odwagi skonfrontowania się z prawdą, jaka objawi się w ich wyniku.

Hasło „odnowy”, popularne na początku dekady, zawierało w sobie ideę zrzucenia narosłego balastu. Krótki dokument Marka Dążewskiego *Od nowa* (1981, WFD), zrealizowany pod opieką Jerzego Bossaka w „Studiu Debiutów WFD”, mówił o rewolucjach robotniczych, które powtarzają się w pewnych odstępach czasu, chociaż jeszcze po latach odbiera im się znaczenie, nazywając „niepokojami”. Sierpień ‘80 zapisał się jako następna po roku 1956 i 1976 rewolucja robotnicza. Widzimy w filmie ludzi przechodzących na tle tablicy: „PRL zapewnia obywatelom uczestnictwo w rządzeniu i popiera roz-

⁹⁶ Podaje za: mz, *Kościół przekaze miastu cenne dokumenty filmowe*, „Gazeta Wyborcza. Wrocław” [online], 2011, 18 lutego [dostęp: 20 października 2014], <http://m.wroclaw.gazeta.pl/wroclaw/1,106542,9128276,Kosciol_przekaze_miastu_cenne_dokumenty_filmowe.html>.

wój różnych form samorządności ludzi pracy” – Konstytucja PRL, art. 5, pkt 2. Słysząc komentarze stoczniowców:

Stworzyli z nas takich tyraków, tylko do roboty, nic poza tym. To się ciągle od nas wymagało, a nikt się niczym poza tym nie interesował. U nas była taka zasada, że robotnik nie ma racji [...]. Czy można teraz o jakiejś idei myśleć? No, pracowaliśmy po to, żeby ta Polska była krajem lepszym, żebyśmy wszyscy coś z tego mieli. [...] no zostaliśmy oszukani normalnie.

Podsumowanie stanowi opinia:

Ustrój jako taki jest w porządku, na pewno nikt tej rzeczy by nie chciał zmienić. Niech będzie socjalizm, niech to będzie na idei Lenina czy Marksa, mnie to wcale nie przeszkadza. Ale przecież takiej rzeczy jak ten leninizm czy socjalizm to u nas do tej pory nie było. Bo co to może być za socjalizm, jeśli jedni są tylko do roboty, drudzy do poganiania! I ci, co poganiają, największe mają zyski.

W ostatnim ujęciu – przy dźwiękach muzyki Mozarta – widzimy zatrzymany w stop-klatce marsz robotników na kamerę. Z jednej strony jest to oznajmienie: „król umarł”, z drugiej – zapowiedź, że to jeszcze nie koniec.

W kolejnym filmie *Jeszcze czekam* (1982, Studio im. Irzykowskiego) autor skupił się na jednym tylko bohaterze, trzynastoletnim Romku Strzałkowskim, który zginął w Poznaniu w czerwcu 1956 roku. Reżyser próbuje wyjaśnić okoliczności jego śmierci, przedzierając się przez przeczące sobie fakty, do których dotarł. Władza prowadzi celowo nieudolne śledztwo, które nie doprowadzi do wyjaśnienia, kto zabił chłopca. Jego nekrolog sfalszowano, a zbrodnia nadal czeka na wyjaśnienie. Fakty zebrane przez reżysera wskazują, że uczynił to jeden z pracowników UB przebywający w dyspozytorni garażu UB na stanowisku strzeleckim nr 5. Ale tak naprawdę najważniejszym w filmie tematem jest mactwo władzy, by ta śmierć pozostała ukryta.

Prawdziwym wyzwaniem stał się dla Marka Drażewskiego temat poznńskiego Czerwca, któremu poświęcił rozpoczęty jeszcze w roku 1981 dokument



Niepokonani, ukończony w 1984. Przedsięwzięcie wymagało połączenia kompetencji historycznych, talentu realizatorskiego oraz niezwyklej pasji, ponieważ samo dotarcie do zdjęć, archiwów, osób uzmysławia dopiero stopień złożoności problemu. Zdjęciom archiwalnym towarzyszą w filmie Drażewskiego nagrania wypowiedzi świadków, także ze strony ówczesnej władzy, dla której wydarzenia nie były zaskoczeniem. Zapis brzmiących bardzo aktualnie okrzyków: „Precz z komuną!”, „Chodźcie z nami!” – koresponduje z napisami, jakie widniały na tramwajach poznańskich: „Precz z dyktaturą”, „Chcemy wyborów”, „Chcemy chleba”, „Żądamy obniżki cen”. Jedna z pierwszych wypowiedzi wprowadza kontekst współczesny:

Moim zdaniem to była walka polityczna wewnątrzpartyjna i odgórna, tylko ci ludzie zostali po prostu wciągnięci, tak jak w tej chwili zostają wciągani w pewne zamieszki [...]. To nie była inspiracja robotników na pewno, bo nikt nie wyszedł z bronią, nikt nie miał celu takiego, żeby do kogokolwiek strzelać. [...] Żeby nie było strzału z Urzędu Bezpieczeństwa, to by do tego nie doszło.

Docierając do kolejnych świadków, weryfikując ich relacje, autor próbuje ustalić następstwo zdarzeń z Czerwca '56, ponieważ właśnie kolejnością przebiegu wypadków władza przez lata manipulowała. 28 czerwca przed 9.00 na placu pod Zamkiem zebrało się około 100 000 ludzi. Wśród tłumu rozchodzi się plotka o aresztowaniu delegacji robotników z Cegielskiego, którzy pojechali negocjować do Warszawy; próbuje ją sprostować jeden z delegatów, nie wiedząc jeszcze, że zatrzymano Rutkowskiego, jednego z nich. Pomiędzy 9.00–9.30 na placu pojawia się wóz Radiofonizacji Kraju, który staje się centrum sterującym demonstracją. „Nieznani sprawcy” nadają komunikaty o strajkach w innych częściach Polski. Komunikaty kierują tłum do więzienia przy ulicy Młyńskiej z hasłem: „Uwolnić delegację z Cegielskiego”, a potem „Idziemy na Kochanowskiego” (tam znajdował się gmach UB). Demonstranci docierają na miejsce około 10.00–10.30. W bramie budynku *vis à vis* więzienia czeka rozłożona na brezencie broń (jeszcze przed wyłamaniem bram więzienia, w którym znajdowała się zbrojownia). O godzinie 10.40 pada pierwszy strzał z narożnego okna na drugim piętrze gmachu UB, zaraz potem rozlega się kanonada ze wszystkich okien. Pierwsze strzały ze strony demonstrantów w kierunku gmachu UB padają około 11.15–11.20, już po rozbiciu zbrojowni. Pod gmachem UB pojawia się samochód Radiofonizacji Kraju. Z megafonów płyną zagrzewające do walki hasła: „W kraju dokonano przewrotu. Gmach UB ostatnią ostoją reżymu”. Pomiędzy 11.00–12.00 pojawiają się pierwsze czołgi (bez pocisków do działek) oraz samochody z podchorążymi ze szkoły pancерnej, uzbrojonymi w karabiny; jest to na razie demonstracja siły. Od godziny 13.00 wjeżdżają do miasta czołgi Sudeckiej Dywizji Pancерnej; strzelają z działek 85 mm i ckm-ów. Od 16.00–17.00 wyruszają do miasta mieszane patrole (UB i wojsko) z zadaniem likwidacji wszystkich punktów, z których

ostrzeliwano UB. Funkcjonariusze UB likwidują na miejscu demonstrantów, którzy mają broń. Oficjalnie padło 75 zabitych i było ok. 800 rannych. Według nieoficjalnych szacunków bilans był o wiele bardziej tragiczny: ponad 200 zabitych i ponad 2000 rannych.

Z kolejnych ustaleń wynika, że poznański Czerwiec był prowokacją, której celem było przejęcie władzy (Edward Gierek obecny był w Poznaniu 28 czerwca od godziny 4.00 rano). W jednej z relacji słyszymy ocenę wydarzeń, wygłoszoną w czasie ich trwania przez profesora Janusza Pajewskiego: „Jakbym był w 26 roku. To jest zamach stanu!” Taki sam scenariusz zdarzeń wykorzystano w roku 1970 w Gdańsku.

Czołgów i broni użyto „w obronie przed tłumem”, a w procesach sądowych posługiwano się później argumentami z dziedziny psychologii tłumu. Reżyser nie traktuje demonstrantów z Poznania jako bezosobowej masy, ukazując w ich szeregach wiele indywidualnych postaci. Po ich stronie jest dążenie do prawdy, sprawiedliwości, racja moralna, co konsekwentnie wykazuje w swoim filmie. Enigmatyczne i nieuchwytnie są natomiast figury winnych wydania rozkazów. Mówiono o „decyzjach kierownictwa”, a właściwie: „nie było nikogo z kierownictwa, wszyscy na szkoleniach lub w Moskwie”.

W październiku 1956 roku w Warszawie widzimy już masę aprobującą, a nawet upokorzoną przez władzę. Słynne ujęcia z Wielkiego Wieru (tłum całkowicie wypełnia kadr, jakiś człowiek wspina się na latarnię) nabierają nowego znaczenia w kontekście ukazanych w filmie wydarzeń Czerwca. O ile tragedia poznańskich robotników ukazała „niewydolność mechanizmów władzy, rozdźwięk między rządzonymi a ludźmi, którzy rządzą w ich imieniu”⁹⁷, o tyle październikowy wiec uświadamia taki zaledwie postęp w sprawowaniu władzy, że nowy przywódca posiada umiejętność sterowania emocjami tłumu i z pewnością będzie je wyciszał. Gomułka nie pozwala nawet do końca wyrazić demonstrantom poparcia dla swej osoby: „Ciszej, towarzysze. Dość wiecowania! Dość manifestacji!”. Pada polecenie: „Odśpiewajmy *Międzynarodówkę*”. W filmie słyszymy jednak hymn Polski, zaintonowany na trybunie, przez którego dźwięk próbuje się przebić *Międzynarodówka*, dobiegająca z głośników. Manifestacja kończy się rozkazem: „Rozchodzimy się do domu”. Przebieg wielkiego wiecu zapowiada już, że przyszłe protesty są nieuniknione.

W roku 1984 przypadała okrągła czterdziesta rocznica ogłoszenia Manifestu PKWN, czczona jako Święto Odrodzenia Polski. Na Stadionie Dziesięciolecia w Warszawie zorganizowano – po raz pierwszy od lat – ogromne widowisko jubileuszowe. PKF określiła je jako „poetycką i muzyczną zachętę do refleksji nad przeszłością kraju i losami własnymi Polaków”. W warszawskiej Zachęcie zaaranżowano wystawę z okazji tej rocznicy i nic wymowniej nie świadczyło

⁹⁷ Jerzy Użyński, *Głębia nagich faktów*, „Przegląd Powszechny” 1989, nr 2, s. 315–319.

o gotowości artystów do świadczenia na rzecz władzy niż malowanie obrazów rocznicowych. Należy pamiętać, że w tym samym czasie podziemny nurt sztuki obecny był w kościołach (Tygodnie Kultury Chrześcijańskiej, wystawy, projekcje, czytanie poezji). Dwa obiegi kultury prowadziły do polaryzacji stanowisk i poglądów („my” i „oni”). Nieustanna konfrontacja sprzyjała utwierdzeniu własnych postaw, ale nie bezkrytycznemu po stronie „my”, o czym się dziś zapomina. Podczas wieczorów niezależnego „NaGłosu” (pisma czytanego na głos) można się było przekonać, z jakim dystansem i krytycyzmem oceniano zjawiska i procesy (społeczne, kulturowe) zachodzące w ramach własnego „obozu”. W latach osiemdziesiątych nielegalna „kultura elitarna” trafiała do masowego odbiorcy⁹⁸, wymagała aktywności i tej aktywności sprzyjała. Ślady krytycyzmu, pogłębionej, czasem gorzkiej refleksji, pojawiały się również w filmach powstających w obiegu oficjalnym, choć nie zawsze dopuszczonych do rozpowszechniania.

Dokumenty powstające w następnych latach, aż do kolejnego przełomu politycznego, zresztą także i po nim, ukazywały przede wszystkim pogłębiającą się stagnację w wielu sferach życia społecznego i gospodarczego. W kontekście roku 1984 warto zwrócić uwagę na filmy, które dotyczyły kultury kraju dotkniętego kryzysem. Wymienić wypada zwłaszcza dwa, które zapisały ulotnego ducha czasów. W Studiu im. Irzykowskiego powstał pełnometrażowy dokument Tomasza Zygałdy *Przewodnik* (1984). Bohaterem tytułowym jest Piotr Skrzynecki, szef krakowskiego kabaretu Piwnica pod Baranami. Działalność Piwnicy zawieszono w stanie wojennym, a jej przywódca próbował znaleźć sobie jakieś zajęcie. Klimat dawnego kabaretu przywołują migawki z występów w kościele, ale tworzy go również muzyka, zwłaszcza utwory takie, jak *Ta nasza młodość* czy *Dezyderata*. Na planie filmu spotkały się dwie osobowości – reżyser i jego bohater – prezentujące podobną postawę niepokojenia z rzeczywistością, akcentowania indywidualnej wolności z jednoczesną potrzebą posiadania „grupy wsparcia” wśród ludzi wyznających podobny system wartości, a takie podejście znajdowało podatny grunt w dekadzie lat osiemdziesiątych.

Przechodzień (1984) Andrzeja Titkova, poświęcony Tadeuszowi Konwiciemu, jest pierwszą tak znaczącą konfrontacją filmową pisarza z jego dokonaniami, dawnymi poglądami, wobec których z upływem lat nabrał sporego dystansu. Pewnej dawki autoironii ze strony bohatera dopełnia autor filmu komentarzem wizualnym, jaki stanowią fragmenty kronik filmowych oraz fabuł reżyserowanych przez Konwickiego. Kiedy pisarz mówi, że w nowej władzy (czyli w komunizmie) pociągał go jej „realizm”, zastępujący kult kombatanctwa, Titkow dodaje do tej wypowiedzi fragment kroniki z lat pięćdzie-

⁹⁸ *Twórcy z podziemia*. Z Łukaszem Kamińskim rozmawiała Patrycja Bukalska, „Tygodnik Powszechny” [online], 2009, 18 października [dostęp: 30 września 2013], <<http://tygodnik.onet.pl/historia/tworcy-z-podziemia/ng626>>.

siątych. Ukazuje ona wielki pochód pierwszomajowy, demonstranci niosą ogromną makietę Pałacu Kultury. Niewymyślny zabieg montażowy, choć wówczas jeszcze stanowił *novum*, stawia pod znakiem zapytania i tak już niejednoznaczną deklarację. Odnosząc się do czasów, w których rolę pisarza definiowali działacze partyjni, Konwicki mówi:

Czułem się oszukany, ale jednocześnie biorący udział w jakimś oszustwie [...]. Uważałem, że raz w życiu można się podporządkować i zrezygnować dla jakiejś sprawy ze swych artystycznych ambicji [...]. Mogłem uniknąć błędów, mogłem być paniczem obrażonym na życie toczące się wokół mnie. Ale nie! Spadłem na dno! Byłem tam razem z aparatczykami i grzesznikami...⁹⁹

Spowiedź Konwickiego była w kontekście klimatu kulturowego lat osiemdziesiątych czymś niezwykle i bardzo odświeżającym atmosferę. Jednak wspaniały klimat filmu tworzy przede wszystkim opowieść o Kolonii Wileńskiej, w której przyszły pisarz spędził młodość. W roku 1985 Andrzej Titkow otrzymał za ten dokument nagrodę Komitetu Kultury Niezależnej „Solidarności”. (Do swojego bohatera wrócił w roku 2002 filmem *Całkiem spora apokalipsa*).

Dwa lata później reżyser zrealizował film o Marku Hłasce: *Piękny dwudziestoletni*. W pierwszej sekwencji Agnieszka Osiecka mówi: „Są tacy ludzie, którzy jak znajdą but na plaży, to natychmiast przymierzają ten but [...]. Marek przymierzał się do krzyża”. Film wypełniają intymne relacje i wspomnienia bliskich osób, choć bliscy nie przypisują sobie szczególnego wpływu na pisarza i podejmowane przez niego decyzje. Sama Osiecka przyznaje, że żadnej roli w życiu Marka Hłaski nie odegrała. Twierdzi, że nadrzędną wartością była dla niego wolność. Wśród



Andrzej Titkow, fot. Tomáš Hučko

⁹⁹ Fragment ścieżki dźwiękowej z filmu Andrzeja Titkova. Cyt. za: Stanisław Nowicki [Stanisław Beres], *Pół wieku czyśćca. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim*, Londyn 1986, s. 62. Autor zamieścił w książce zapis ścieżki dźwiękowej filmu „bez wiedzy i zgody autora”.

wspomnień znajduje się i wzruszające opowiadanie matki pisarza o tym, że jako dziecko nie chciał on, aby go zostawiła na świecie samego, nawet „gdy będzie już staruszką, staruszczykiem”. Klimat z czasów debiutu pisarza współtworzą archiwa, obrazy pochodzą z lat pięćdziesiątych. Informację z gazety o nagrodzie dla *Pierwszego kroku w chmurach* zderzono z deklaracją czytelniczki: „wbrew książkom Saganki i Hłaski wierzę w miłość”. Atmosferę nagonki prasowej po jego wyjeździe za granicę przybliżają tytuły prasowe: *Cudowna podróż po rynsztokach świata*, „Wasz M. Hłasko to piewca nudy i występku” – pisze poetka bułgarska w liście otwartym do W. Woroszylskiego. Bohdan Czeszko twierdzi, że nakłaniał Hłaskę do powrotu, ponieważ był przekonany, że: „Bez warszawskiej ulicy, knajpy, [...] bez Warszawy, bez tego osocza, prawda, w którym się teraz obraca, będzie mu niesłychanie ciężko. Myliłem się”. Znakomitym akcentem końcowym jest tekst pisarza, czytany przez Krzysztofa Kolbergera. Zza kadru słyszymy opowiadanie o locie do Paryża. W jego trakcie Hłasko przeczytał w gazetowej rubryce ogłoszeń: „Mam drzwi do szafy dwudrzwiowej, oszklone. Oczekuję propozycji”. W tych słowach, twierdzi, było więcej prawdy o życiu niż we wszystkim, co napisał na setkach stron swej prozy: „Z poczuciem kłęski i śmieszności wkroczyłem w nowy świat i w nowe życie”.

Był to film wpisywany wówczas w cykl portretów „kaskaderów literatury” albo „poetów wyklętych” – pisarzy młodych, zbuntowanych, którzy otoczeni byli mitem śmierci samobójczej. Autorom dokumentów udało się osiągnąć klimat niezwyklej intymności z osobami wspominającymi nieżyjących już bohaterów. Dawni przyjaciele, jednocześnie świadkowie epoki, dalecy są od budowania pomników. Dzięki zachowaniu dystansu, dodaniu do portretu nie zawsze pochlebnych rysów, filmy niosły w sobie także swego rodzaju ostrzeżenie przed przyjmowaniem podobnej, artystowskiej pozy w życiu, o co było wówczas łatwo. Dokumenty na temat „kaskaderów literatury” przyjmowane były entuzjastycznie przez młodą publiczność, podobnie przeżywana była twórczość samych pisarzy. Do tego cyklu włączyć należy film Titkova o Andrzeju Bursie *Z pamięci* (1983) oraz dokument o Rafale Wojaczku. W filmie Titkova Stanisław Czycz twierdzi, że dziś Bursa nie pisałby inaczej, te lata, w których tak wiele się działo, nie miałyby wpływu na jego twórczość. To okrutne, ale śmierć pomogła jego sławie, twierdzi. Czycz opowiada o swym „przyznaniu się” do *Głosów biednych ludzi*, wierszy Miłosza – tego „numera” Bursa mu zazdrościł. Skrzynecki wyznaje, że był antypatyczny, ale: „jak ja niechłujny i to wtedy wzbudziło moją sympatię”. Według Jana Guntera, Bursa był spontaniczny, nie chciał kontrolować swoich reakcji. Kiedy otoczenie przeżywało etap upojenia ideami socjalizmu, poeta miał powiedzieć: „Macie Gomułkę, akurat dla was”, wyrażając w ten sposób swój stosunek do Października. Portretu dopełniają słowa siostry i matki Andrzeja Bursy, wskazujących, że był niecierpliwy, chciał koniecznie zobaczyć rezultaty

swej twórczości. Wyrokiem śmierci była dla niego odmowa wydania książki. Uzasadniono ją tym, że poeta ma przed sobą jeszcze masę czasu.

W filmie Zbigniewa Kowalewskiego *Ptak, o którym trochę wiem* (1983) o Wojaczku mówi jego ojciec: „...mnie to przerażało – forma i treść tych wierszy”. Dodaje później: „...możemy mieć do siebie pretensję, że go nie dopilnowaliśmy, jak napisał Zagajewski”. Krytyk Stanisław Chaciński twierdzi: „to on prowokował skandal po to, żeby być z ludźmi, żeby ludzie jakoś reagowali na niego”. Dokument odwołuje się do metody fabularyzacji scen z życia poety, ukazuje ścieżki, którymi chodził, miejsca, w jakich bywał, w tym empik. Na końcu filmu matka poety daje świadectwo fascynacji młodego pokolenia osobą Rafała Wojaczka: „...w zeszłym tygodniu co mówili, że znowu Wojacek jest idolem, no idolem młodzieży, no jest, faktycznie jest, bo przecież ja się z tym spotykam stale, bo mi to mówią ci, którzy do mnie przychodzą”.

Film o sztuce jako gatunek krótkometrażowy w połowie lat osiemdziesiątych powoli wypierany był przez filmy średniometrażowe, zwłaszcza biograficzne, realizowane głównie przez telewizję. Wśród dzieł, które wyjątkowo celnie wyrażały swój czas, zajaśniał jeszcze dokument *Ukrzesłowanie* (1985) Andrzeja Kraszewskiego, zrealizowany w Studiu im. Irzykowskiego. Autorowi udało się ukazać malarstwo Andrzeja Wróblewskiego jako niezwykle aktualne w swym przesłaniu. Filmowa interpretacja twórczości malarza korespondowała z klimatem duchowym połowy lat osiemdziesiątych. Tytułowe „ukrzesłowanie”-zniewolenie uwierało i zakłócało rozwój wewnętrzny nie mniej niż upadek ekonomiczny, coraz bardziej odczuwalny.

DOKUMENT W OBRONIE WARTOŚCI

W połowie dekady wyraźnie zaznacza się nurt rozważań o wartościach. Obecny jest w filmach, które są portretami słynnych osobistości, takich jak Ignacy Paderewski, wybitny pianista i polityk. W dokumencie *Mistrz – prezydent* (1986, reż. Jerzy Ziarnik) ukazano jego sylwetkę poprzez bogate materiały archiwalne, zdjęcia, zapis koncertu. Najistotniejsza jest myśl zawarta w listach i przemówieniach – to ona stanowi przesłanie filmu i powinna stać się przedmiotem refleksji dla współczesnych. Bohater reprezentował znamieny model działania w polityce i życiu narodowym, oparty na zasadach moralnych, idei posłannictwa i obowiązku obywatelskiego, który przekładał się na konkretne czyny. Ich przypomnienie w kontekście lat osiemdziesiątych nabiera waloru promowania jednych postaw, a piętnowania innych: kamera ukazuje list do jednego z arystokratów, który odmówił datku na cel patriotyczny.

Hojny pianista wspomagał ubogich, a także cele społeczne i kulturalne, współfinansował budowę warszawskiej filharmonii, ufundował pomnik Grunwaldzki w Krakowie, zaciągnął gigantyczny dług na potrzeby odradzającej się Polski. Twierdził, że

Sprawa narodu to nie interes, z którego wycofać się należy, gdy zamiast zysków straty przynosi. Sprawa narodu to praca ciągła, praca stała, wytrwałość niezłomna, ofiarność nieprzerwana z pokolenia na pokolenie.

W filmie poświęca się wiele uwagi działalności Paderewskiego w Ameryce, co zilustrowano bezcennymi materiałami archiwalnymi. Po każdym koncercie przemawiał w sprawie polskiej, mówił o Polsce. Przygotował dla prezydenta Wilsona memoriały; 13 punkt deklaracji Wilsona mówi o niepodległej Polsce z dostępem do morza. W roku 1939 przewodniczył Radzie Narodowej w emigracyjnym rządzie Władysława Sikorskiego; z nim też spotkał się na Florydzie podczas Świąt Wielkanocnych 1941 roku, kiedy wygłosił ostatnie przemówienie na zjeździe weteranów pierwszej wojny. Komentarz odnoszący się do postawy Mistrza-Prezydenta próbuje przypomnieć właściwe znaczenie słowa „patriotyzm”, które zostało mocno zdewaluowane od czasów stanu wojennego:

Przez całe swoje długie życie służył Polsce, jak umiał najlepiej i Polska wiele mu zawdzięcza... Jego żarliwy patriotyzm i pasja społecznikowska to coraz bardziej odchodząca w przeszłość historia...

Motyw posłannictwa inteligencji, od której oczekiwano, by tradycyjnie rozumiała swe zadanie jako zapewnienie ciągłości kultury, obecny jest w filmie *Nauczyciele* (1985) Michała Bukojemskiego. Reżyser wybrał trzy osoby z grona pedagogicznego Liceum im. Adama Czartoryskiego w Puławach. Dwoje z nich ma świadomość, że szkoła działa w warunkach erozji systemu wychowawczego, wyjąłowania go z wartości duchowych. Pani Iza Bronikowska w sytuacji mniej oficjalnej (podczas jazdy pociągiem) nie waha się otwarcie dyskutować z młodzieżą, rozwiewać jej wątpliwości dotyczące lektur i źródeł, do jakich powinno się sięgać. Natomiast jeden z jej kolegów, delegat na IX Zjazd PZPR (widzimy jego zdjęcie podczas Zjazdu), podkreśla prawomyślnie zadania szkoły socjalistycznej. Inny nauczyciel, pokazany jak i pani Bronikowska razem z uczniami, głośno wyraża opinię, że pełnia człowieczeństwa to również jego duchowa strona.

Odmienne poglądy na temat szkoły i wychowania nie odzwierciedlają w tym czasie alternatywności samych programów edukacyjnych. Jest rok 1984, październik, z okazji Dnia Nauczyciela w szkole odbywa się uroczysta Rada Pedagogiczna. Nawet cytaty z „Polityki” na temat alternatywnych programów wydaje się większości nauczycieli „nieprawomyślny”. Milcząca większość grona pedagogicznego nie wychyla się i gotowa jest wypełnić polecenia dyrekcji. Z zakłopotaniem, a nawet z zażenowaniem słucha, że czterdzieści lat nauki w PRL mieści się w tysiącleciu nauki polskiej, organizowanej przez Kościół. Pani Bronikowska przypomina również, że to księża organizowali Komisję Edukacji Narodowej, ale podręcznikowe wiadomości, tak jak i cytaty z poezji Norwida, brzmią tak samo wywrotowo i kontestacyjnie jak przywołanie filmu *Dreszcze* Wojciecha Marczewskiego w kontekście błędów wychowawczych popełnionych w latach pięćdziesiątych. Znamienne jest, że wszyscy nauczyciele liceum w Puławach muszą pamiętać powiew wolności z przełomu lat 1980/1981. Był to niezwykle okres dla oświaty, ujawniono trzysta tajnych zarządzeń – przypomina jeden z bohaterów. Większość nauczycieli wykreśliła jakby z pamięci ówczesne dokonania, w tym możliwość pluralizmu w myśleniu, i pozwoliła się wtłoczyć w reguły żywo przypominające lata stalinowskie. Promuje się postawy osób, które nie mają, a przynajmniej nie ujawniają, żadnych wątpliwości co do modelu szkoły socjalistycznej. Film Bukojemskiego jest świadectwem pacyfikacji nastrojów w środowisku nauczycielskim, o którym wiadomo, że było silnie inwigilowane¹⁰⁰. Portretuje jednostki, które wyłączyły myślenie, sprzeniewierzyły się powołaniu inteligencji. Odcięcie się od tradycji jest zjawiskiem tym groźniejszym dla przyszłości kultury, że w kraju powtarza się wówczas znany scenariusz: partia przyznała się – po raz kolejny – do

¹⁰⁰ Zob. Zbigniew Osiński, *Nauczyciele Lubelszczyzny wobec NSZZ „Solidarność”* [online], [b.d.], [dostęp: 23 kwietnia 2014], <http://www.academia.edu/3416785/Nauczyciele_Lubelszczyzny_wobec_NSZZ_Solidarnosc>. W artykule znajdziemy nazwiska bohaterów filmu Bukojemskiego.

błędów, jak wykazuje delegat na IX Zjazd. Powinno się już tylko „patrzeć w przyszłość”, postuluje delegat, odciąć od tradycjonalizmu, jeśli już brać coś z kultury zachodniej – to świeckość¹⁰¹. W szkole wisi plakat wieszczący, że „Wojsko wychowuje”, a młodzież, niczym jednostka paramilitarna, krzyczy: „Czołem obywatelu dyrektorze!” Jego przemówienie przebiega w tej samej retoryce: szkoła musi przygotowywać do walki o sprawiedliwość, „musi być wolna od naleciałości typu postaw religijnych”.

Kolejne generacje inteligentów wykształconych w czterdziestoleciu PRL odchodzą od tradycyjnego etosu swojej klasy. Bohaterowie *Absolwenta* (1986) Mirosława Borka rozpoczynali studia w latach propagandy sukcesu. Na fali ówczesnego optymizmu, urzeczeni „czasami gigantyzmu przemysłowego”, studiowali inżynierię lądową, budowę maszyn, ale i popularne kierunki humanistyczne. Dziś nie przyznają się oficjalnie do swych dyplomów. W sytuacji kryzysu gospodarczego stoją przed dylematem: praca w interesującym zawodzie, jeśli się taką znajdzie, albo kilkakrotnie wyżej opłacana praca fizyczna. Zakładają spółdzielnię usługową „Absolwent” w Gdańsku, podejmując się najtrudniejszych, często zagrażających zdrowiu zleceń: konserwacja statków, malowanie dźwigów, spawanie. Jeden z absolwentów wypowiada zna-

mienną kwestię: „Przestało mnie interesować, jak to ocenia społeczeństwo”. Po dwóch-trzech latach powrót do wyuczonego zawodu staje się praktycznie niemożliwy. Film zamyka wypowiedź młodego człowieka: „Czuję się rozczarowany. Myślałem, że ktoś zechce skorzystać z moich inżynierskich zdolności, które wykształciłem na studiach”.

Ćwiczenia warsztatowe (1986) Marcela Łozińskiego, analizowane już w literaturze przedmiotu, również wpisują się w dyskurs o wartościach. Za najskuteczniejszą broń przed socjotechniką uznano w tym czasie aktywne realizowa-



Marcel Łoziński, fot. Tomáš Hučko

¹⁰¹ Film ukazuje źródła współczesnej rezerwy wobec podobnych haseł, nawet jeśli padają w nowym kontekście.

nie własnego systemu wartości. Ale istniały też inne sposoby, adekwatne do czasów: ze względu na znaczną przewagę przeciwnika nie należy atakować go jawnie ani stosować jego środków¹⁰². Film Marcela Łozińskiego uzmysławia samo istnienie, perfidny sposób wykorzystywania tych środków za pomocą medium filmowego. Powtarzającym się motywem w jego dokumencie jest wycinek rzeczywistości, jaki operator kamery ogląda przez wizjer. Obraz widziany w małym okienku uświadamia widzowi, że zniekształcenie świata leży już w samej istocie medium, niezależnie od intencji filmowca. Kolejne części filmu: autentyczne wypowiedzi na temat współczesnej młodzieży, wykazanie możliwości manipulowania tym zapisem, wreszcie montaż samych uśmiechów, dynamicznych ujęć, którym towarzyszy radosna muzyka – demonstrują propagandowy potencjał filmu. Medium, które znajdzie się w dyspozycji władzy totalitarnej, jest w stanie wypracować pożądaną wizję rzeczywistości.

Nie jest przypadkiem, że filmy upominające się o wartości długo musiały czekać na premierę. Obok *Ćwiczeń warsztatowych* los „półkownika” dzielił również dokument Andrzeja Piekutowskiego *Wszystko co żywe* (1986). W pierwszej warstwie znaczeniowej jest to film alarmujący o skażeniu środowiska naturalnego, spowodowanym przez kombinat w Nowej Hucie. Ramę filmu stanowi dziarski, wojskowy ton, wprowadzony przez orkiestrę dętą. Zbliżenia samych instrumentów, zwłaszcza trąby, przywodzą na myśl propagandowe „trąbienie”, o jakim mowa choćby w *Lubelskiej starówce* (1956, reż. Bohdan Kosiński). „Bogata huta może zrobić, co chce” – twierdzi jeden z mieszkańców rejonu zniszczonego przez potężny kombinat. Obraz zniszczenia jest istotnie porażający. Ziemia jest tutaj jałowa, jakby wypalona, tak sucha, że przypomina zwinięte jakąś potężną siłą płyty chodnikowe. Spieniona woda spływa wielkim wodospadem, na powierzchni rzeki tworzą się bałwany brudnego osadu, abstrakcyjne kompozycje, jakie zachwyciłyby zapewne twórcę „biblii dekadentyzmu”. W pewnej chwili kamera dostrzega piramidy na pustyni, z daleka przypominające cuda starożytności. Z bliska widać, że są to dymiące jeszcze hałdy odpadów przemysłowych, usytuowane w pobliżu zabudowań. W ogromnym smogu z trudem rozpoznać można krakowski rynek. Rzeźby świętych przed kościołami są zniszczone erozją, twarze figur zniekształcone, pozbawione rysów.

Nie jest to jednak film dotyczący tylko katastrofy ekologicznej, lecz także skutków innego kataklizmu, który dokonał się po cichu. Do kamery wypowiada się właścicielka sadu owocowego, wskazując na uschnięte drzewa, łamiące się z trzaskiem gałęzie, mówi: „jak człowiek martwy, tak i drzewo martwe”. Demonstrując różne gatunki drzew, zniszczone przez hutę, uświadamia widzowi coś niesłychanie ważnego: zmarnowano dorobek wielu lat, tutaj nie chodzi o pospolite typy roślin, które odrodzą się w ciągu roku. „Bo

¹⁰² Marek K. Mlicki, *Socjotechnika. Zagadnienia etyczne i prakseologiczne*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1986.

cierpią przede wszystkim te szlachetne odmiany”, a w okolicy było wiele takich pięknych okazów. Wychodowanie „szlachetnych odmian” wymaga czasu i sprzyjających warunków, metafora była dla widza czytelna. Wszystko, co żywe, jak i wszystko, co stanowi wartość, niszczą barbarzyńcy, niepojmujący nawet rozmiarów czynionej przez siebie dewastacji, jakiejkolwiek sfery by ona dotyczyła. W filmie znalazły się również wypowiedzi gospodarzy, które brzmiały w swoim czasie aluzyjnie: „Człowiek dusi się, brakuje powietrza, brakuje oddechu, trudno rozmawiać”. Uwagi czynione przy okazji demonstrowania skutków katastrofy ekologicznej ujawniają także dalsze konsekwencje życia w pobliżu „kombinatu”, rozumianego mniej lub bardziej dosłownie. Ludzie ci nie rozumieją, jakiemu sami ulegli skażeniu, sprzedając produkty rolne, wyhodowane w pobliżu huty.

Człowiek ma ograniczoną odporność na istniejącą w zasięgu jego ręki potencjalność zła. Upadające warunki wyzwalają podłość; zakłamanie otoczenia ułatwia narodziny kłamcy [...] kłamstwo demoralizuje także ofiarę¹⁰³.

¹⁰³ Wojciech Chudy, *Prolegomena do filozofii kłamstwa (Zarys problematyki)*, „Znak” 1983, nr 347 (10), s. 1542. W tekście zaznaczono liczne ingerencje cenzury.

KLASYCY

W latach osiemdziesiątych poglądy, które wyznawał twórca, były dość istotne, interesowały ogół, bardziej niż kiedykolwiek nie były tylko sprawą prywatną. Należało się opowiedzieć po stronie wartości, tego oczekiwano. *Przypadek* Kieślowskiego jest w tym kontekście wymowny. Co w tym czasie robili klasycy polskiego dokumentu, należący do poprzedzającej go generacji?

Kazimierz Karabasz pozostał wierny zasadzie nieingerowania w opisywaną rzeczywistość, opowiadania o tym, czym ludzie żyją pomimo ciśnienia propagandy. Jak słusznie zauważył autor monografii reżysera:

Karabasz pokazuje, że codzienność zwykłych ludzi nie zmienia się radykalnie nawet w czasach wielkich przełomów społecznych i politycznych. Rzeczywistość pełna jest niuansów, których nie rejestrują kamery kronikarzy telewizyjnych serwisów informacyjnych¹⁰⁴.

Pomiędzy Sierpniem '80 a grudniem 1981 Karabasz zrealizował pełnometrażowy dokument *Próba materii* (1981). Nie sięgając do żadnych wielkich wydarzeń tak gorącego dla Polski czasu, utrwala niepokoje wewnętrzne zwykłych obywateli, ich niejasne przeczucia i obawy co do najbliższej przyszłości. Reżyser porównuje przemyslenia trzech pokoleń: powoli odchodzącego, aktywnego zawodowo i tego, które nadchodzi.

Kazimierz Karabasz,
fot. Jadwiga Hučková



¹⁰⁴ Mikołaj Jazdon, *Kino dokumentalne Kazimierza Karabasza*, Poznań 2009, s. 225. Cytowana opinia dotyczy zwłaszcza dokumentu *Widok z huty* (1990), poświęconego tym razem pracownikom huty „Batory” w Chorzowie, do którego zdjęcia powstawały w latach 1987 i 1989 (czerwiec), czyli przed i po kolejnym przełomie.



Próba materii (1981),
reż. Kazimierz Karabasz

W sekwencji „Wczoraj” pojawiło się kilka sylwetek przedwojennych rzemieślników i robotników. O sekwencji poświęconej „Dzisiaj” twórca mówi:



Wiedziałem jedynie, że nie powinniśmy wchodzić w bieżące sprawy polityczne (lato 1981), bo to prowadziłyby do publicystyki, a więc do zupełnie innego filmu. Po różnych przemyśleniach zdecydowałem się na pięć epizodów, próbujących ukazać niektóre charakterystyczne cechy tego zbiorowego portretu 40-latków. Nie były to zdarzenia szczególne, odwrotnie, przyglądaliśmy się sprawom codziennym, zwykłym – ogniskującym jednak fragment większej całości¹⁰⁵.

Obserwacja oddziału banku PKO przyjmującego przedpłaty na samochód marki Fiat 126p z realizacją za kilka lat miała ukazać skupienie się na konsumpcji, a rejestracja spotkania grupy psychoterapeutycznej w dzielnicyowym ośrodku zdrowia – uchwycić lęki ludzi mało odpornych psychicznie, zagubionych w tym trudnym czasie.

Moje najsilniejsze przeżycie: zdjęcia w 12-osobowej grupie psychoterapeutycznej. Ludzie próbują wyrzucić z siebie swoje kłopoty, niepokoje, sprawy, z którymi sobie nie radzą. Tutaj chyba udaje się nam najgłębiej dotknąć spraw naszego „dzisiaj”¹⁰⁶.

Film zamyka zmuszający i dziś do refleksji obraz najmłodszego pokolenia, które z niechęcią myśli o przyszłej pracy, wszechobecnych „układach” i ogólnej frustracji dorosłych, ich nieustannych narzekaniach przy braku krytycznej autorefleksji. Młoda generacja właściwie już jest stracona, nie wierząc u progu dorosłości, że coś potrafi zmienić. Film Karabasza jest unikatowym zapisem stanu świadomości na tle politycznych filmów z tamtego czasu.

Reżyser szedł w pewnym sensie pod prąd panujących w środowisku filmowym tendencji. W roku 1984 zrealizował film fabularny poświęcony

¹⁰⁵ Kazimierz Karabasz, *Odczytać czas*, Łódź 1999, s. 61.

¹⁰⁶ Tamże, s. 62.

budowniczym Nowej Huty – *Cień już niedaleko*. Wraz z nim powstał pełnometrażowy film dokumentalny *Pamięć* (1985, zdjęcia Zbigniew Skoczek). Ten drugi dedykowany jest tysiącom skromnych, zwykłych ludzi, którzy poświęcili Nowej Hucie całe dorosłe życie. Ukazuje grupę pięćdziesięciolatków siedzących nad stertą amatorskich zdjęć z życia Hufców Pracy w kombinacie, dokumentujących pracę, uroczystości, zabawy, wycieczki do Krakowa. Szczególnie intensywne są ich wspomnienia z wyjazdów do biednych podbeskidzkich wsi, z których pochodzili. W latach osiemdziesiątych, kiedy każde zdjęcie Nowej Huty – jako wielkiej budowy planu sześcioletniego – było symbolem znienawidzonego komunizmu, bohaterowie Karabasza spoglądają na nie z nostalgią. Tymczasem reżyser składa hołd samym budowniczym, przyznając im prawo do wzruszeń nad fotografiami z młodości:

Szczególnie został mi w pamięci jeden z nich, który opowiada o swojej – ówczesnej – maksymalnie wyczerpującej 12-godzinnej pracy murarza. A także o – dzisiejszych – spacerach z synem po Nowej Hucie. Pokazuje mu niektóre domy: o, ten ja budowałem. I ten... i ten. Nasza kamera śledzi jego ogorzałą twarz. Trzymamy ją długo. Twarz człowieka, który wie, że zostawił po sobie bardzo konkretny ślad – a jego młodość (choć być może nad tym specjalnie nie rozmyśla) nie była czasem straconym¹⁰⁷.

Ów fragment koresponduje z filmem Bohdana Kosińskiego *Budowałem miasto* (1972), który wyrażał sceptycyzm co do poglądów dawnych budowniczych. Temat „nowohucki” był nadal aktualny, o czym świadczy dobitnie dokument Grzegorza Kwinty *Papieros od prezydenta* (1987). Józef Zdebelak, dawny budowniczy, wspomina wizytę Bolesława Bieruta na placu budowy, ale w jego pamięci pozostaje przede wszystkim dawny entuzjazm. Nie ukrywa dumy ze współudziału w takim sukcesie, jakim była budowa wielkiego pieca. Pokazuje wnukowi zdjęcia z czasów swej młodości, oddanej wielkiej sprawie. Status, który osiągnął, klasyfikuje jako „dobrobyt”. Uważa, że dziś młodzież ma nieporównanie lepszy start: „oni dzisiaj posiadają wszystko”. Jego syn jest bardziej sceptyczny i wypowiada znamienne słowa: „Moi rodzice mieli jakąś perspektywę, a ja jej nie mam”.

Krystyna Gryczelowska na początku dekady zrealizowała dokument *Fragment większej całości* (1981). Podejmuje w nim problem pegeeru zarządzanego przez kadrę dojeżdżającą z Warszawy, która w niczym się nie orientuje. Osobom odpowiedzialnym „jest wszystko jedno”, a w pegeerze padają zwierzęta, prawdopodobnie panuje w nim wirus. Pracujące tutaj kobiety chciałyby uniknąć wielkiego marnotrawstwa, ale nie mają nic do powiedzenia. Mieszkają w strasznych warunkach, w barakach takich, że „to wstyd, jak ktoś przyjeżdża czy przychodzi”, są wykorzystywane i oszukiwane. Dzieci pracowników bawią się na wysypisku śmieci. Dyrektor obiecuje podwyżki o złotówkę za

¹⁰⁷ Tamże, s. 64–65.

godzinę. Podczas spotkania z pracownikami głosi: „... absolutnie już pewne ustabilizowanie wyniku dodatniego, proszę bardzo, kto jeszcze, może ktoś z przedstawicieli związków zawodowych, to co, jeżeli koleżanki i koledzy nie mają innych spraw, na tym byśmy zakończyli”. Koniec narady oznacza koniec filmu, którego tytuł wyraża jednoznaczne stanowisko autorskie.

Późniejsza *Studnia* (1986) jest dokumentem o tak zwanej „wiosce spokojnej starości” na Mazurach, która w zamierzeniu jej twórców miała być azylem dla starych, schorowanych rolników, którzy już nie są w stanie pracować. Schronienie jest jednak tworem sztucznym, izolującym ludzi starych od reszty społeczeństwa. Wioska Gardzień – jako społeczność – jest czymś wbrew naturze. Odseparowanie kreuje problemy praktyczne. Starzy ludzie muszą sami radzić sobie z dokuczliwymi strapieniami, jak choćby noszenie wody z tytułowej studni. Odosobnienie skazuje tych ludzi na życie bez kontaktu ze światem, we własnym tylko gronie, które bez inspiracji z zewnątrz nie znajdzie powodu, by czegokolwiek jeszcze chcieć od życia poza rozpamiętywaniem przeszłości i oczekiwaniem na śmierć. Ich sytuacji współczujemy jako widzowie, zwłaszcza słuchając wypowiedzi pielęgniarki. Nie lubi swych podopiecznych, przyznaje to otwarcie, bo jej zdaniem nie interesowali się niczym, czas spędzali u sąsiadów, nigdy nie mieli jakiegoś zajęcia w domu, tylko niektórych można żałować, „Było im ciężko, może chwilami, ale żeby im było źle, to nie uważam”.

„CZARNA FARBA BEZ KROPLOMIERZA”

Filmy z drugiej połowy lat osiemdziesiątych zapisały poziom depresji, w jakiej żyła większość społeczeństwa. Takiej ilości czarnej farby nie znajdziemy nawet w „czarnej serii” polskiego dokumentu. „Niepohamowane szafowanie «czarną farbą» w opisie obrazowym, wspomagana w samym kształcie obrazu mocnymi efektami turpistycznymi, może być i jest najprawdźwiwszą dokumentacją «psychiki narodu»” – konstatowała Maria Malatyńska¹⁰⁸. Tadeusz Robak pisał zniesmaczony:

Straszna, wołająca o pomstę do nieba nędza mieszkaniowa prowadzi do wszelkich patologii społecznych, uniemożliwia życie rodzinne, wręcz egzystencję [...]. W mieście śląskim domy się wałą ludziom na głowy, miazdzą kończyny i zamieniają życie w koszmar oczekiwania na kolejne tąpnięcie, a tymczasem propagandyści przez dziesięciolecia oklaskują każde zwiększenie wydobycia węgla. To dopiero początek długiej listy przykładów, że chlustać czarną farbą można obecnie z szerokim rozmachem.

A tu, na ławach ekstremistów, jakby brak entuzjazmu! Co się stało? Przecież jeszcze nie tak dawno takie zakwestionowanie osiągnięć uznane zostałoby za wręcz rewolucyjne. Czemu więc patrzy się na to z pełną swoistego przygnębienia obojętnością?¹⁰⁹

Powstające w ramach WFD filmy Tadeusza Pałki i Józefa Cyrusa, czy dokument Piotra Morawskiego, zrealizowany w Studiu im. Irzykowskiego, ukazują Polskę pogrążoną w kryzysie, który zaznaczył się już w każdej dziedzinie życia i wpływał na mentalność. Wydawało się wówczas, że bylejąkość egzystencji będzie wieczna. Dni systemu komunistycznego były już policzone, ale ten ciągle jednak nie upadał. Co ciekawe, nadal powstawały filmy „w obronie robotników”, które upominały się o podstawowe prawa ludzkie w imieniu klasy społecznej rzekomo uprzywilejowanej przez ustrój. Na fasadowość „systemu” wskazuje wyraźnie krótki dokument Tadeusza Pałki *Mieszkanie w bloku* (1986). Film portretuje „gorszą”, pogrążoną w smogu dzielnicę Lublina, do której odnosi się miejscowe porzekadło „a lud szary na Tatary”. Kluczowa konstatacja brzmi: Tatarsy pomyślane były jako osiedle dla klasy robotniczej, powstały w związku z budową Fabryki Samochodów Ciężarowych. Losy osiedla ilustrują ważkość kwestii proletariatu w historii PRL. W latach pięćdziesiątych mieszkania tutaj były jeszcze przyzwoite. Długo to nie trwało, „każda ekipa miała inną koncepcję co do budowy mieszkań robotniczych”.

¹⁰⁸ Maria Malatyńska, *Dokumenty czasu...*, s. 1, 7.

¹⁰⁹ Tadeusz Robak, *Czarna farba bez kroplomierza*, „Gazeta Festiwalowa” 1987, 1 czerwca, nr 3, s. 1.



*Mieszkanie w bloku (1986),
reż. Tadeusz Pałka*



Wypowiedzi urzędników wskazują na tendencję do kojarzenia przymiotnika „robotniczy” z wszelkimi plagami społecznymi: osiedle robotnicze jest miejscem niszczenia mienia, dewastacji i nierządu nieletnich. O wiele silniej przemawiają same obrazy. Reżyser odwiedza mieszkania robotnicze. Lokatorzy najwyraźniej są przygotowani na wizytę ekipy z kamerą: wnętrza wzorowo wysprzątane, domownicy przyzwoicie ubrani, siedzą obok siebie na tapczanach. Siedząc nieruchomo, niczym w pozie do rodzinnej fotografii, zajmują mniej miejsca. Nawet wtedy widać, że na podłodze trudno znaleźć je-

den wolny metr kwadratowy. W jednym niewielkim mieszkaniu gnieździ się przeważnie kilka rodzin. Lokatorzy demonstrują sposoby układania się do snu: „Na wersalce pod ścianą to śpię ja i dwie dziewczynki, a na łóżku pod oknem dwóch braci”, „na tapczanie ja... na materacu siostra męża”. Ponieważ nie buduje się nowych mieszkań, nie można nawet wpłacać na tak zwane książeczki mieszkaniowe, z perspektywą kilkunastu lat oczekiwania na przydział lokum. Pewna kobieta stwierdza: „Historia nasza i naszych matek znowu się powtórzy”. Inna, rencistka, pracująca jeszcze na pół etatu, wybucha: „śpię w nogach, 37 lat w Polsce Ludowej, ja już dłużej nie wytrzymam”. Napisała już do partii, że wysadzi blok, jeśli partia nie pomoże jej z mieszkaniem. Gdy biegna już napisy końcowe filmu, słyszymy jej życzenie, by „mieć swój kąt, cztery ściany i nic więcej, i swoją wersalkę i spać na niej, jak człowiek, po tylu latach pracy”¹¹⁰.

Wyprodukowany również w WFD krótki film Tadeusza Pałki *Pomoc humanitarna 1982/3 rok*, do którego zdjęcia zrealizowano właśnie w latach 1982–1983, mógł zostać ukończony w roku 1987. Mówił o pomocy, której trzeba było udzielać nie tylko samotnym matkom z dziećmi, przadce, której męża skazano

¹¹⁰ W roku 2002 reżyser wrócił do tematu, realizując dokument pod znanym tytułem: *Aby nie było gorzej*.

w stanie wojennym, ale i ludziom z wysokimi kwalifikacjami zawodowymi: geodecie, lekarce i jej mężowi, dziennikarzowi, któremu komisja weryfikacyjna zakazała wykonywania zawodu.

Przyjmowanie pomocy oczywiście deprymuje, ponieważ każdy chciałby zarabiać na siebie i na swoje potrzeby, ale z drugiej strony [...], ta ludzka solidarność jednak w sytuacjach trudnych jest decydująca.

Dla byłego dziennikarza celem staje się praca, która pozwoli na rezygnację z pomocy, a być może na „świadczenie pomocy innym potrzebującym”. Wobec zamknięcia jakichkolwiek perspektyw, zwłaszcza przed ludźmi wykształconymi, rozwój pięknych, humanitarnych cech był jedyną ścieżką rozwoju. Z filmów Tadeusza Pałki wyłania się obraz kraju, który marnuje swój potencjał, jakim są ludzie wykształceni i energiczni – na sprawy wyłącznie bytowe, dotyczące przetrwania z dnia na dzień.

O ile *Pomoc humanitarną* rozpatrywać należy w kontekście stanu wojennego, o tyle *Nadzieja* (1988), gorzki dokument o przewrotnym tytule, oddaje nastrój Warszawy z jesieni roku 1987. Wzdłuż szarej ulicy stoi ogromna kolejka, ludzie podpierają ściany. Tłum po długim oczekiwaniu wpadnie do sklepu, aby wewnątrz ustawić się w następnej kolejce po podstawowe „dobra”. Kamera długo obserwuje ludzi przeciskających się dramatycznie przez wąskie drzwi. Tutaj wszyscy z sobą rywalizują, każdy każdemu jest wrogiem. Nie ma mowy o ludzkiej solidarności. Tłumy mrowią się na placach, długie kolejki czekają zarówno przed sklepem ze sztuczną biżuterią, jak i po lekarstwa czy dary z zagranicy. Nie są zabawne już nawet hasła tamtej doby: „Referendum 87: zapamiętaj te dwa słowa, referendum i odnowa” albo napis w sklepie: „Uśmiech z obu stron lady”. Widzimy wychodzącą z Pałacu Ślubów młodą parę – zaraz potem ukazano dziesiątki lalek w pudełkach. Załadowany po dach samochód gotowy jest do wyjazdu „z tego kraju”, jak o nim zwykło się wtedy mówić. Dziecko nalepia znaczek PL, potrzebny tylko przy wyjeździe za granicę. Takim akcentem kończy się film Tadeusza Pałki o Polsce przełomu listopada i grudnia 1987 roku. Muzyka, skomponowana przez Wojciecha Waglewskiego, dodała mu dramatyzmu, zabarwionego chwilami gorzką groteską.

Józef Cyrus zrealizował na Śląsku dokument *Tam, gdzie powstają pomniki* (WFD, 1985), który kompromituje oficjalną ideologię w jej najbardziej widomych symbolach. W dziewiętnastowiecznych, niesłychanie prymitywnych warunkach odlewane są brązowe pomniki stawiane systemowi na chwałę. Ludzie pracują w strasznych oparach, poruszają się ogłuszeni hukami pieców i dźwiękiem świderów. Związki zawodowe tutaj nie funkcjonują, ponieważ „grupa inicjatywna” była słaba. Robotnicy, którzy czują się „wyciskani jak cytryna”, doświadczają jednocześnie, na czym polega arogancja władzy. Dyrekcja

twierdzi, że „warunki jak w górach, wy macie wczasy przecież, co wy tam chcecie?” „Śląska fala” informuje o uchwale KW PZPR na temat zdecydowanej walki o czysty Śląsk. Wokół fabryki widzimy oznaki klęski ekologicznej – las uschniętych drzew. W filmie wykorzystano muzykę Józefa Skrzeka.

Wspomnieć należy nagrodzony na Festiwalu Filmów Społeczno-Politycznych w Łodzi *Cennik* (1986) Wojciecha Wiktorowskiego. Autor poruszył problem ceny ludzkiego życia w kontekście rozwoju przemysłu. Kolejną nagrodę reżyser otrzymał w Łodzi za film *Śmierć w masce* (Poltel, 1988). Społecznie zaangażowane filmy – bo tak je możemy dziś nazwać – realizowano również w założonym w Warszawie Studiu Filmowym im. Karola Irzykowskiego, które stało się schronieniem dla młodych dokumentalistów. Powstało ono z inicjatywy grupy absolwentów łódzkiej Filmówki, skupionych w Kole Młodych przy Stowarzyszeniu Filmowców Polskich. W ramach Studia Piotr Morawski nakręcił w roku 1987 niezapomniany *Bytom*, mapujący katastrofalne skutki rabunkowego wydobywania węgla. To jeden z pierwszych odważnych filmów o katastrofie ekologicznej. Na ową katastrofę pracowały kolejne peerelowskie rządy, o czym świadczą wykorzystane w filmie materiały archiwalne.

Smród (1987), zrealizowany w ramach WFD dokument (właściwie reportaż interwencyjny) Mirosława Borka, zasługuje na szersze omówienie, jest bowiem udokumentowanym oskarżeniem władzy, która nie tylko dopuściła do budowy domów z materiałów toksycznych (punktem wyjścia jest sytuacja gdańskiego osiedla Żabianka), ale i zabroniła mówienia o skutkach tego procederu. Zakazano udostępniania wyników badań z toksycznych mieszkań nawet lekarzom leczącym mieszkające w nich dzieci. Kamera ukazuje przykładowe mieszkanie w czasie remontu, podczas którego ujawniają się dalsze pokłady toksycznych materiałów, użytych w trakcie budowy osiedla. Okazuje się, że zjawisko dotyczy wielu innych miast, jest problemem ogólnopolskim. Podłogi, ściany, tapety, kleje do tapet, wykładziny – wszystko jest toksyczne. Także i meble, zakupione już przez lokatora. Film sięga do poprzedniej dekady: w roku 1975 wydano zakaz organizowania badań epidemiologicznych przez Akademię Medyczną. W memoriale pisanym w roku 1980 do I sekretarza KC PZPR Stanisława Kani doktor Jerzy Pucek, kierownik Działu Higieny Komunalnej WSE w Gdańsku, główny bohater filmu, napisał o swych podejrzeniach, że ten zakaz wyszedł z Ministerstwa Zdrowia. W grudniu 1981 roku potwierdziło się, że jego autorem był ówczesny główny inspektor sanitarny, wiceminister zdrowia. Był to wstrząs dla doktora Pucka jako lekarza i członka partii. Sięgnął po najbardziej ostrą formę protestu i złożył legitymację partyjną.

Reżyser ukazuje archiwum dokumentalne próbek materiałów, czyli dowody w tej sprawie. Przechowywane są w barakowozie, po którym oprowadza doktor Pucek. Odkręcając słoik z jedną z próbek, mówi:

Z grupy obiektów, w których zastosowano toksyczne posadzki epoksydowe, chciałbym wymienić Uniwersytet Gdański [...]. W Starogardzie Gdańskim również na oddziale chirurgicznym takie posadzki zostały wykonane, też były wykonane w 85 roku.

W tym muzeum kuriozów lekarz demonstruje toksyczną poduszkę dla dzieci uczulonych na pierze.

Tragicznym akcentem na koniec filmu jest informacja o śmierci niespełna szesnastoletniej Małgosi, której organizm od czwartego roku życia zatrutowany był oparami ksylomitu w mieszkaniu spółdzielczym. W jej ciele stwierdzono obecność bardzo silnych trucizn emitowanych przez ksylomit w stężeniu tylko kilkunastokrotnie mniejszym od śmiertelnego.

DOKUMENT TELEWIZYJNY W DRUGIEJ POŁOWIE LAT OSIEMDZIESIĄTYCH

Andrzej Fidyk rozpoczął swą karierę omówionym wyżej dokumentem *Idzie Grześ przez wieś*. Międzynarodowe uznanie przyniósł reżyserowi film *Prezydent* – wspomniany w podrozdziale poświęconym bohaterom polskiego filmu dokumentalnego lat osiemdziesiątych – który szokuje od pierwszego ujęcia. Taki poziom epatowania estetyką brzydoty w polskim dokumencie miał dopiero nadejść. Każdy element tego filmu przykuwał uwagę – przede wszystkim jest tu bohater, hodujący świnie w pobliżu blokowiska i głoszący swój pomysł na likwidację głodu na świecie. Nic nie jest jednoznaczne, konfrontacja „prezydenta” z miejscową władzą również nie przynosi niekwestionowanych zwycięstw.

Noc w Pałacu (1986), według własnego scenariusza Andrzeja Fidyka, zwróciła uwagę swą diagnozą systemu komunistycznego widzianego przez pryzmat jego symbolu – Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie. Pałac niszczy, choć z poświęceniem troszczy się o niego cały personel – wyselekcjonowani przez partię przedstawiciele ludu (przede wszystkim są to chłoporobotnicy). Jego (ludu) wierność ideom i chęć służenia silnej władzy jest zastanawiająca. Strategia autora, co widać w tym filmie, różni się od podejścia większości twórców telewizyjnych. Krytycy zwracają uwagę, że Fidyk poświęca wiele czasu na dokumentację, poznaje ludzi, draży temat, co przynosi efekty jeszcze po latach. W późniejszym filmie *Ostatki* (1990) autor wykorzystał swoje znajomości w Pałacu Kultury. To dokument o zjeździe zamykającym oficjalnie istnienie PZPR, który staje się defiladą jej członków, demonstracją ich nędzy moralnej i duchowej. Zewnętrzna brzydota jakby uwydatniała wewnętrzną nicość, a upadek komunizmu był tylko kwestią powrotu do brego smaku¹¹¹.

Sławę przyniósł autorowi nakręcony podczas obchodów 40-lecia Koreańskiej Republiki Ludowo-Demokratycznej film *Defilada* (1989, w 1989 – Srebrny Lajkonik, Prix Italia – Nagroda im. Villy’ego de Luca, Złoty Dukat na MFF w Mannheim, Złoty Gołąb na MFF Dokumentalnych w Lipsku 1989). Film

¹¹¹ Pisałam o tym w: Jadwiga Głowa, *Potęga smaku? „Estetyka i Krytyka”* [online], 2003, nr 1 (4), s. 141–144, <<http://estetykaikrytyka.pl/art/4/2glowa.pdf>>.

Defilada (1989), reż. Andrzej Fidyk

zasługuje na omówienie jako swego rodzaju rekapitulacja doświadczenia totalitaryzmu.

Defilada ukazuje Koreę Północną podczas obchodów jej 40-lecia, które miały swym przeptychem przyćmić igrzyska olimpijskie w Seulu. Film rozpoczyna się wątkiem autotematycznym, prowokującym do refleksji na temat roli sztuki w państwie totalitarnym, w którym kult jednostki rozwinął się na niebywałą skalę, nieporównywalną z tym, co znane z historii, przekazane tradycją, zapamiętane. Kiedy Andrzej Fidyk realizował *Defiladę*, w Europie Środkowej już druga generacja wychowywała się nie doświadczwszy najciemniejszych stron totalitaryzmu – na przykład stalinizmu – na własnej skórze. Od tego czasu (pierwsza połowa lat pięćdziesiątych) treści, jakie ów system narzucał, formy, którymi się posługiwał, zostały osądzone negatywnie, poddane druzgocącej krytyce, wreszcie sparodiowane, także przez kulturę popularną (choćby kabaret). W latach osiemdziesiątych odwołania ikonograficzne do lat stalinizmu – na przykład obraz budowy Pałacu Kultury w Warszawie – służyły jako *memento* w rozprawie z systemem, który pod koniec dekady chylił się ku upadkowi. Dokument Fidyka (reżyser – rocznik 1953) deklaratywnie przywołuje wspomniane treści i formy w całej powadze i dosłowności w obrazach (poza detalami) tylko oficjalnych, słowach – wyłącznie akceptowanych przez system. Wizerunek Korei Północnej jawi się jako zhiperbolizowany przez sam system: defilada sprawia bardziej imponujące wrażenie niż przemarsze podczas Parteitagów w Norymberdze z lat trzydziestych (Leni Riefenstahl jako autorka *Triumfu woli* przyznaje to w dokumencie Raya Müllera *Potęga obrazu – Leni Riefenstahl*, 1993), pomniki są bardziej monumentalne niż gdzie indziej (pomnik Kim Ir Sunga jest wyższy niż był, zanim go zburzono, legendarny pomnik Stalina w Pradze), geniusz Wodza północnych Koreańczyków obezwładnia swą wszechstronnością, a świadectwa jego nieprzeciętności objawiają się na każdym kroku.

Media północnokoreańskie są nie tyle „dobrym”, ile najdoskonalszym „zwierciadłem” Wodza i powtarzają mu, że jest najwybitniejszym przywódcą na świecie. Sam je w końcu ukształtował na własny obraz i podobieństwo: „Najważniejszym zadaniem operatora kamery telewizyjnej jest takie ustawienie kamery, by jak najkorzystniej sfilmować wielkiego wodza” – mówi



koreański podręcznik dla adeptów dziennikarstwa telewizyjnego. Pomiędzy „umiłowanym przywódcą” a twórcami jego wizerunków wytwarza się układ wzajemnej akceptacji, sięgający ze strony filmowców aż po uwielbienie: „Morze atramentu nie wystarczy, by opisać zasługi wielkiego wodza dla sztuki filmowej i artystów filmowych”. Niczym lustra ustawione naprzeciw siebie, Wódz i media powielają w nieskończoność mit o swej doskonałości. System się zamyka, nie ma w nim miejsca na żaden inny wymiar rzeczywistości. W jednej ze scen filmu uczennica w szkole włącza magnetowid (sprzęt jest darem Wodza), na odtwarzanej kasecie VHS zapisano akademię – ku czci Wodza. Chóry dziecięce właśnie wyśpiewują pieśni na jego cześć. Wódz kocha dzieci, otacza się nimi. Także i w tej relacji dowody miłości są obustronne, podobnie jak w przypadku filmowców, kelnerów i przedstawicieli innych zawodów: „Ponieważ tyle miłości może się zmieścić w jednej piersi Wielkiego Wodza, możemy wszyscy żyć bez żadnych kłopotów, jak dzieci”.

Pograżona w duchowym infantyлизmie masa bierze udział w wielkiej defiladzie. Układa się w barwne ornamenty, powtarza w nieskończoność monotonne układy gimnastyczne, wykonuje te same gesty na przejeżdżających przed Wodzem gigantycznych makietach stanowisk pracy. Kiedy obchody osiągają kulminację, pojawia się w filmie Fidyka obraz „niekanoniczny” – demonstranci biegną, widać ich zmęczenie, kamera polskiego operatora zauważa czyjś zgubiony but. Triumfalna muzyka, towarzysząca pochodowi, milknie.

Widok żołnierzy amerykańskich w strefie zdemilitaryzowanej pomiędzy Koreą Północną i Południową jest niczym nagłe przebudzenie. Czarnoskóry Amerykanin fotografuje żołnierza północnokoreańskiego, bo to on jest dla zachodniego świata egzotyczny. Pojawia się refleksja, jakie będzie przebudzenie mieszkańców Korei Północnej, kiedy będą mogli spojrzeć na swój kraj oczami Amerykanina.

Sami Koreańczycy w roku 1989 potraktowali *Defiladę* jako wierne zwierciadło, nie podejrzewając, że w innych częściach świata jest ona „krzywym zwierciadłem”, „szkłem powiększającym”. W procesie samego odbioru filmu znaczenie miało nie tyle relatywnie dyskretne wyeksponowanie detali, ile głos polskiego lektora. Chociaż w napisach końcowych pojawia się informacja, że wykorzystano wyłącznie literalne tłumaczenia wypowiedzi oraz treści zaczerpnięte z książek i gazet koreańskich, to lektor czyta „dosłowne tłumaczenia osób”, podkreślając intonacją propagandowe absurdy: „w tym piasku wielki wódz bił się z kolegami”, „wielki wódz przybył osobiście w to miejsce”, „prace napisane osobiście przez wielkiego wodza”. Opisany świat był dla mieszkańców Europy Środkowej wyolbrzymionym obrazem rzeczywistości, którą właśnie zostawiali za sobą, a która za przyczyną filmu ukazała daleko idące skutki swych wynaturzeń. W roku 1989 nie można sobie było darować zaznaczenia dystansu wobec całych dekad życia w kłamstwie, budowania fasady, którą współtworzyli także ludzie mediów. Nagroda „wielkiej” i „ma-

łej szminki", którą pod koniec lat siedemdziesiątych proponowano wręczyć rodzimym „lakiernikom” rzeczywistości, byłaby zdecydowanie nieadekwatna w kontekście doświadczeń koreańskich. Mechanizmy były podobne, różnica dotyczy skali.

Film jest efektem doświadczeń środkowoeuropejskich, całych dekad życia w relatywnym – jak się okazało – odcięciu od świata. W tym czasie nie były jeszcze znane relacje na temat obozów pracy w Korei Północnej i wszystkiego, co działo się i dzieje poza fasadą, czego w roku 1989 nie podsuwała nawet wyobraźnia najbardziej wyedukowanych widzów.

W latach osiemdziesiątych w dokumencie telewizyjnym wyraźnie dały o sobie znać reżyserki Beata Postnikoff, Hanna Kramarczuk, Tamara Sołowieicz, Ewa Borzęcka. Beata Postnikoff jeszcze w roku 1980 zrealizowała w ramach WFD dokument *Czy tak?*, odnoszący się do kwestii alkoholizmu w Polsce. Wróciła do tematu, zawężając go do problemu alkoholizmu kobiet, realizując już dla Polfilmu dokument *Być kobietą* (1985). W ramach Poltelu powstały kolejne filmy autorki: *Szperando – Romeo i Julia z dzielnicy* (1985), nieco romantyczny obraz pary starych, bezdomnych ludzi, żyjących z tego, co znajdują w śmietnikach w okolicach Saskiej Kępy. Był to jeden z pierwszych filmów o problemie bezdomności w Polsce¹¹². *Bar przy placu* (1988), nagrodzony Brązowym Lajkonikiem, opowiadał o spauperyzowanych przedstawicielach inteligencji, którzy zmuszeni są stołować się, i to dość oszczędnie, w barze mlecznym.

Hanna Kramarczuk odniosła znaczące sukcesy swymi dokumentami *Życie zamknięte na kłódkę* (1984, Grand Prix na festiwalu w Tampere) oraz *Ballada o Lampart Dorocie* (1989, Grand Prix na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Telewizyjnych w Monte Carlo). Pierwszy z nich opowiada o konflikcie pomiędzy lokatorkami zrujnowanego pałacu a mieszkańcami wioski, którzy je prześladują. Wybili okna i zniszczyli im radio, by odciąć kobiety od świata. Sytuacja matki i upośledzonej córki, zamykanej na kłódkę, gdy zostaje sama w pałacu, jest dramatyczna. Autorka nie oddaje racji żadnej ze stron, przybliża jedynie przejmującą tragedię odizolowania i niezrozumienia.

Tamara Sołowieicz ukazała swój talent już w roku 1982 filmem *Wąski tor*, przybliżającym atmosferę tamtej doby przez pryzmat dylematów funkcjonariusza lokalnej władzy – sekretarza partii kolejarzy w Jędrzejowie. Film otrzymał Grand Prix Festiwalu Filmów Społeczno-Politycznych w Łodzi w roku 1984. W filmie *Kresowa ballada 1935* (WFO, 1985), zamierzonym jako pierwsza część *Tryptyku Narwiańskiego* i określanym jako fabularyzowany dokument, rekonstruowała realia wsi białostockiej lat trzydziestych XX wieku. Historię

¹¹² W roku 1988 powstał w WFD słynny dokument Jadwigi Zajiček *Nasz wiek dwudziesty*, nagrodzony między innymi Brązowym Lajkonikiem w Krakowie (1989) oraz Nagrodą Katolickiego Ośrodka Filmowego w RFN podczas festiwalu w Oberhausen (1989).

pary bohaterów, dramatycznie rozdzielonych odmiennym statusem w wiejskiej społeczności, przedstawiła na tle zwyczajów, obrzędów, ale i sytuacji politycznej na wsi połowy lat trzydziestych. W filmowe role bohaterów, określających się jako „lud tutejszy, białoruski”, wcielili się mieszkańcy wsi nad Narwią. Kolejne filmy, zrealizowane już dla telewizji, to *Siłaczka z Goran* (1987) i *Żertwa* (1988), o człowieku pielgrzymującym do Grabarki, świętego miejsca wyznawców prawosławia. Podczas wielotygodniowej wędrówki spotyka się z różnymi ludźmi i odmiennymi reakcjami i właśnie jego droga staje się głównym tematem filmu.

W drugiej połowie lat osiemdziesiątych zaznaczyła wyraziście swą obecność Ewa Borzęcka. *Urodziłem się aniołem* (1987) i *Sprawa szeryfa* (1987) otrzymały Brązowego Lajkonika na kolejnych krakowskich festiwalach. Drugi z tych filmów jest dokumentalnym portretem człowieka, który, niczym szeryf, pilnował porządku w Łomży w latach osiemdziesiątych. Wspomnienia o jego wszechstronnej aktywności są jednocześnie okazją do pokazania ponurej codzienności miasta.

DRUGA WIOSNA SOLIDARNOŚCI

Ostatnim nagraniem wykonanym przez operatora Niezależnej Telewizji Mistrzejowice stał się strajk w Nowej Hucie, na przełomie kwietnia i maja 1988 roku. Film Macieja Szumowskiego *Wiosna Solidarności. Nowa Huta '88* (1988) zmontowany został na bazie tej rejestracji. Wart jest, by go dokładniej opisać, nie tylko ze względu na jego niedostępność, ale i poetykę, jaką się posługiwał. Zamyka w pewien sposób wątek refleksji autora – dziennikarza – nad problemem telewizji jako naocznego świadka. Uwagi Macieja Szumowskiego, przytoczone na początku rozdziału, znalazły dopełnienie po dziewięciu latach. Osobisty ton zawarty w *Wiosnie Solidarności* to chyba to „artystyczne «ja»”, nieprzekupne, którego nie przywłaszczyła sobie ani władza, ani kultura masowa.

Plansza tytułowa filmu informuje, że producentem jest Niezależna Telewizja Kraków, Niezależna Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Telewizyjnych. Komentator w sposób zaangażowany i emocjonalny przedstawia Nową Hutę jako miejsce, w którym w sposób widoczny zaczęła odradzać się Solidarność. W pierwszej sekwencji widać blokowisko, nad



Wiosna Solidarności (1988),
reż. Maciej Szumowski

nim wznoszą się kominy i rozciąga smog. W ścieżce dźwiękowej towarzyszą temu obrazowi słowa:

Nowa Huta, miasto, które miało być symbolem socjalizmu. Budowano go od podstaw, tych samych, które stalinizm ustanowił dla świata, by go zbawić. Dziś Huta jest symbolem ekologicznej katastrofy. [...] W tym mieście stalinizm jest rzeczywistością, która niszczy, jest agresywna i wciąż ma swoje ofiary.

Narrator mówi o tej samej inżynierii społecznej, która wyrugowała chłopą z jego ziemi, spowodowała migracje do miast i zniszczyła więzi społeczne. Do realiów stalinizmu odnoszą się przywołane w filmie radzieckie plakaty propagandowe, urywki kronik i filmów, powracające niczym refren. Pokazano na przykład słynną scenę zrzucania krzyża z kopuły cerkiewnej z filmu *Entuzjizm. Symfonia Donbasu* Dżigi Wiertowa oraz zapis wysadzenia w powietrze cerkwi Chrystusa Zbawiciela w Moskwie. Obrazy te są dla narratora dowodem, że „prócz ziemi usiłowano zabrać chłopu Boga”. O tym, że w Nowej Hucie, pomimo szykan, to się nie powiodło, świadczy tłumnie wypełniony kościół, ukazany w kolejnej sekwencji. Wszyscy uczestnicy nabożeństwa, także i księża, wznoszą ręce z symbolicznym znakiem zwycięstwa, śpiewając pieśń *Boże, coś Polskę...* z zakończeniem: „Ojczyznę wolną racz nam wrócić, Panie”.

Narrator wraca do czasu wprowadzenia stanu wojennego, aby przypomnieć, że Nowa Huta najdłużej trwała w proteście przeciw jego narzuceniu społeczeństwu. Rozedrganemu obrazowi towarzyszą słowa: „Te zdjęcia dokumentalne będą zawsze świadczyć o prawdziwych intencjach władzy i jej stalinowskim rodowodzie”. Obrazom wszelkich akcji prowadzonych przez władze, w tym brutalnego rozpędzania demonstracji, wtóruje ten sam wątek muzyczny, podtrzymujący atmosferę zagrożenia i niepokoju. Z ujęciami, w których widzimy stronę „solidarnościową”, idzie w parze spokojny, łagodny, refleksyjny dźwięk. Trzeci motyw muzyczny ilustruje „entuzjizm budowania” i pojawia się dość nieoczekiwanie w kontekście obrazów sił ZOMO w akcji. Jako wizualnego lejtmotywu użyto obrazu kolumny samochodów, sunących o zmroku przez miasto, których przejazdy były od czasu stanu wojennego rodzajem demonstracji siły i miały odbierać chęć przeciwstawiania się, zwłaszcza w sposób otwarty.

Do emocji apeluje kolejny już obraz cmentarza, „jedynej inwestycji, jakiej się miasto dorobiło”, na którym spoczywają ofiary stanu wojennego. Po siedmiu latach od jego ogłoszenia pojawia się elektryzująca wszystkich wiadomość: „Strajk w Nowej Hucie”. Właściwie powinno się mówić o strajku w Krakowie – prostuje komentator. Bezценne materiały historyczne ukazują pierwsze spotkanie z delegacją strajkujących, mówi się o poparciu ze strony Wałęsy, redakcji „Tygodnika Powszechnego”, niezależnych dziennikarzy z Maciejem Szumowskim na czele. Następują po nich unikatowe zdjęcia z wnętrza strajkującego zakładu. Z kazania wygłoszonego podczas mszy

dowiadujemy się, że jest kwiecień, miesiąc, w którym Nowa Huta zapisuje się w historii Polski. W kwietniu przypada 28. rocznica „obrony Krzyża” w Hucie (kolejne przywołanie padającego krzyża z filmu Wiertowa). Komentator przypomina, że motywacją do strajku nie były tylko niskie zarobki, ale zwrócenie uwagi, że w Polsce zachwał się jakiś mechanizm: „Jako duży zakład czujemy się odpowiedzialni, by wyeksponować te rzeczy, także w imieniu mniejszych grup”.

W kolejnej sekwencji Wałęsa z progu swego domu dziękuje Hucie, która pierwsza prowadzi na drogę reform. Obchody święta 1 Maja w szczelnie otoczonej przez ZOMO kombinacie to jeden z absurdów tej doby, o czym przypomina okolicznościowy plakat i widok pomnika Lenina. Ten obraz zdegradowany jest z fragmentami przemówienia Jaruzelskiego podczas oficjalnych obchodów pierwszomajowych. Powtarzają się cięcia montażowe: wnętrze huty, prawdziwe robotnicze święto i oficjalna demonstracja w Warszawie. Jaruzelski mówi o „demagogach, różnych gębach za lud krzyczących”. „1 maja, święto ZOMO!” – krzyczy tymczasem „lud”. *Międzynarodówka* i pieśni rewolucyjne w pochodzie oficjalnym zestawione zostały z *Marszem Polonii* w pochodzie nowohuckim. W charakterze refrenu wykorzystano, groteskowo użyty, motyw machającego z trybuny Jaruzelskiego w otoczeniu całej ekipy rządowej. W relacji z obchodów Święta Konstytucji 3 Maja zderzono świadectwa pobitych przez ZOMO ludzi z wypowiedzią Urbana z konferencji prasowej: „Chcemy wskazać, że teraz siły używają grupy będące trzonem strajkujących”.

Telewizja nadal buduje obraz zagrożenia z ich strony, podając fałszywe informacje o bezprawiu opozycji, stosowanych przez nią szantażach, groźbach odwetu na rodzinach i dzieciach, groźbach „niestety już spełnionych w praktyce” – kończy dramatycznie swą wypowiedź prezenter oficjalnej telewizji. Kiedy już miało dojść do rozmów ze strajkującymi, w nocy z 4/5 maja ZOMO wkroczyło na teren huty i rozbiło strajk. Rzecznik rządu komentuje to wydarzenie: „Nieziemna metoda rozwiązywania polskich problemów to metoda reform i porozumień”. Pod naciskiem społecznym władza zaczyna jednak uwalniać więzionych robotników i przywódców. Zbigniew Romaszewski stwierdza: „To pierwsze zwycięstwo od ’81 roku. Wyszliśmy z marazmu, panującego jeszcze na początku roku”. Z całej Polski płyną do Nowej Huty słowa poparcia i konkretna pomoc. „Tak wygląda Solidarność, która dla władzy wciąż jest jakąś groźną abstrakcją” – podsumowuje komentator.

Dalszą walkę o Solidarność¹¹³ i „prawa odebrane przed siedmiu laty” dokumentuje film Andrzeja Piekutowskiego *Górnicy ’88* (1988), ukazujący strajk w ko-

¹¹³ W roku 1988 strajk odbywał się również w Stoczni Gdańskiej; wstęp do niej mieli jedynie operatorzy Video Studio Gdańsk. Nakręcone m.in. przez Piotra Bikontę, Leszka Dziurawicza i Ewę Oleczek materiały filmowe ukazywały się w zachodnich stacjach telewizyjnych i posłużyły jako tworzywo filmów dokumentalnych pt. *Ballada o Strajku* i *Inny Sierpień* (1988, reż. Piotr Bikont i Leszek Dziurawicz).



*Górnicy '88 (1989),
reż. Andrzej Piekutowski*

palni „Manifest Lipcowy” w Jastrzębiu Zdroju, który rozpoczął się w nocy z 15/16 sierpnia. Żądanie rejestracji zdelegalizowanego NSZZ „Solidarność” było pierwszym postulatem wysuniętym przez górników. Ważne tak dla hi-

storii, jak i samego dokumentu jest to, w jakich okolicznościach wysuwano ów postulat. O ile w Sierpniu '80 robotnicy czuli poparcie intelektualistów, decydujące rozmowy odbywały się w atmosferze rosnącego zainteresowania ze strony mediów zagranicznych, o tyle strajk w Jastrzębiu pozostałby nieznanym epizodem, gdyby nie determinacja samych górników z jednej strony i odwaga oraz upór filmowców z WFD – z drugiej. Przede wszystkim był to czysto robotniczy strajk, nie uczestniczył w nim żaden z wyższych rangą pracowników, nawet sztygar. Jak określił to jeden z wypowiadających się w filmie górników: „Taki nawet komunistyczny ten strajk jest – sama klasa robotnicza”. Kopalnia jest otoczona szczelnie przez siły ZOMO i patrolowana również z powietrza – krąży nad nią helikopter, którego dźwięk, podobnie jak odgłos syren alarmowych i sygnał karetki pogotowia, podkreśla atmosferę zagrożenia. Ekipa filmowa przedostała się pomiędzy strajkującymi po długich pertraktacjach z nimi. Od tej chwili dzieliła ich los, górnicy zaś zyskali złudne przekonanie, że obecność dokumentalistów w pewien sposób ich chroni¹¹⁴. Nieustanne groźby padają ze strony dyrektora kopalni, który wykorzystując dostęp do radiowęzła zakładowego, nadaje kolejne ostrzeżenia: „Strajk jest nielegalny. Jeśli nie opuścicie kopalni, to poniesiecie konsekwencje”. Szczególnie dotkliwe mają być skutki finansowe, a także przymusowe wcielenie do wojska dla tych, którzy w kopalni odbywali służbę zastępczą.

Film ukazuje, że groźby nie są w stanie złamać górników, ponieważ celem strajku jest przede wszystkim obrona godności własnej. „To wszystko powtarza się co kilka lat, dręczy się tego górnika, nie można już podnosić wydajności. Nie wszyscy myślą o pieniądzach, a [o tym – przyp. J.H.] by podnieść głowę”. Jakiegokolwiek cele trudno osiągnąć w sytuacji, gdy władza manipuluje informacją, zwłaszcza nieznaną zagadnień czysto górniczych, co ukazuje film. Z ekranu telewizora płynie w stronę placu wypełnionego strajkującymi kłamliwa wiadomość o zagrożeniu kopalni pożarem, który zdaniem „ekspertów” miałby być bezpośrednim następstwem strajku. Media szerzą informację, jako-

¹¹⁴ Z rozmowy, którą przeprowadziłam z reżyserem w roku 2002.

by strajkujący byli ludźmi niedoświadczonymi i młodymi. Właśnie ci „młodzi” uważają, że „gdy się dochodzi do trzydziestki, to się powinno ukształtować poglądy”, czyli „zachować twarz”. Dochodzą do głosu ich postulaty i przekonania o „współrzędzeniu zakładem”, brzmiące po raz kolejny niczym echo *Robotników 1971*: „To nam zależy na tej kopalni, bo ona jest naszą żywicielką”, „miliony idą w błoto, a my na to patrzymy”. Podobna jest wiara w możliwość „ostatecznego rozwiązania” wszystkich spraw: rozpoczęto ten strajk, „by nie było następnych”, „żeby to, co robimy, było po raz ostatni”. Górnicy powtarzają – świadomie lub nie – deklarację Wałęsy z Sierpnia '80: chodzi o to, by mógł działać niezależny samorządny związek zawodowy, „resztę wyciągniemy z gardła”.

Dokumenty o silnej wymowie społecznej często operują kontrastami, racjami mocno przeciwstawionymi; w tym przypadku wydaje się, że przeciwnieństwa narzucają się same, nie trzeba było ich specjalnie wyszukiwać ani w warstwie obrazów, padających deklaracji, ani w zachowaniach. Bohaterowie dokumentów strajkowych odwołują się do wartości, zwłaszcza solidarności jako waloru samego w sobie, jak i Solidarności jako niezależnego związku zawodowego. Tymczasem władza, w osobie dyrektora kopalni, dopytuje się z ironią: „Skąd przekonanie, że Solidarność to Chrystus, Mesjasz, który uzdrowi? Już raz próbował i była anarchia”. Istotnie, nadawano wówczas Solidarności cechy mesjanistyczne, dzięki czemu działania zbiorowe na rzecz jej przywrócenia układały się w ciąg podporządkowany tej logice – w odczuciu zarówno uczestników zdarzeń, jak i filmowców.

Kluczowymi wydarzeniami były w tym kontekście strajki w kopalniach „Wujek” (w roku 1981) i „Manifest Lipcowy” (siedem lat później) i tak przedstawiają je filmy *Kopalnia Wujek* (1991, reż. Piotr Bernat i Dariusz Król) oraz *Górnicy '88*, wpisując strajki w schemat powstańczy, zakorzeniony głęboko w polskiej kulturze. Bohaterowie tych filmów ukazani są jako jedyni obrońcy wartości, po ich stronie sytuują się wszystkie racje moralne. Na zarzut dyrekcji, że strajk jest sprzeczny z prawem, robotnik w filmie Piekutowskiego odpowiada, że to, co robi władza, jest sprzeczne z prawem moralnym i dlatego ludzie się buntują. Ukazano przywiązanie górników do Ojczyzny, Rodziny i Kościoła, w czasie, kiedy władza próbuje zniszczyć te wartości i instytucje, stawiając młodych przed koniecznością emigrowania (z wypowiedzi górników wynika, że pragną Polski, z której nie trzeba uciekać w poszukiwaniu godnego życia), uniemożliwiając strajkującym kontakt z rodzinami (milicjanci szarpią się z kobietami usiłującymi podejść do ogrodzonego terenu) i duchowieństwem (msza odbywa się poza barierami otaczającymi kopalnię). Udokumentowano, że hierarchowie Kościoła (w osobie biskupa) oraz przywódca Solidarności (przysyłający swego delegata) popierają górników, natomiast władza – od najwyższych szczebli (gen. Kiszczak) aż po przedstawiciela lokalnego związku branżowego – jest w każdym przypadku uosobieniem zła, a przy tym ignorancji. Nieprzygotowany do rozmów poseł na sejm (jednocześnie pracownik

kopalni) twierdzi, że „nie miał zaleceń kierownictwa sejmu”. „Pan reprezentuje w sejmie nas?” – pyta zdumiony górnik. Negocjator z ramienia oficjalnego związku zawodowego popiera w trakcie rozmów stanowisko dyrektora kopalni. „Kogo pan reprezentuje? Związek zawodowy?” – dziwi się robotnik. „To pan przecież powinien po tej stronie siedzieć”. Urzędowe frazesy dyrektora kopalni przeciwstawione są prostym słowom oskarżenia, skierowanym pod adresem przewrotnej władzy: „Nas do schamienia doprowadzili. Zatarła się różnica między dobrem a złem. Sami przestaliśmy widzieć różnicę”.

Kontrast pomiędzy obozem władzy i Solidarności i zagrożenie tej drugiej uwydatniono również w samym obrazie. W filmie operuje się silnym światłocieniem. Wiele scen nakręcono w nocy, kiedy strajkujący śpią, a warty robotnicze uzbrojone w kije i latarki pilnują otoczonego terenu. Niektórzy prowadzą wtedy dyskusje. Jedynym źródłem światła w sekwencji nocnych rozmów są lampki górnicze, oświetlające tylko kartki papieru. Twarze stale pozostają w cieniu. Górnicy są nieustannie obserwowani przez siły ZOMO, dysponujące mocnymi reflektorami, których światło oślepia strajkujących. Kamera ukazuje (pod światło) wozy milicyjne i krążące wokół nich postacie. W nocy silniejsze są obawy przed prowokacją ze strony ZOMO, w nocy również nadchodzi wiadomość o rozbiciu jednego ze strajków solidarnościowych. W pewnym momencie słychać tupot biegnących ludzi, wtedy pada ostrzeżenie: „Będą próbowali was oślepić [...], nie dajcie się sprowokować”. O strachu mówi się otwarcie: „Nie ma takiego człowieka, który by się nie bał. Zomowcy nie użyli siły, ale tak na człowieka oddziałują...”

Nie ukazano, w jaki sposób zakończył się strajk. Pozostawiamy garstkę bohaterów w szesnastym dniu strajku, w atmosferze niepewności. Wiedzą już, że zakończył się strajk w kopalni „Jastrzębie”. Pozostali jedynymi, którzy protest kontynuują. Mają poczucie, że cała Polska na nich patrzy. W sytuacji, gdy inni się poddali, „my” oznacza niezdobytą redutę, strzeżoną przez bohaterów o cechach conradowskich, ludzi będących na pograniczu „szaleństwa patriotycznego”. „My” związane jest również ze świadomością klasową uczestników tego „komunistycznego strajku”, którzy są przekonani, że utrzymują swoją pracę miliony. Jeden z górników mówi: „Władze zapowiedziały zmianę polityki. Przewiduje się spotkanie okrągłego stołu. Ów stół pozostaje dla nas niedostępny, dlatego musimy strajkować”.

W kontekście wydarzeń końca dekady, zapowiadających przełom roku 1989, należy wspomnieć, że również w Gdańsku funkcjonowało „podziemne” studio telewizyjne, zbudowane w roku 1988 na poddaszu siedziby Działu Dokumentacji i Pomocy Duszpasterskich „Video”¹¹⁵; jako przykład ich włas-

¹¹⁵ W roku 1986 (z pomocą biskupa Tadeusza Gocłowskiego) powstał w Gdańsku Dział Dokumentacji i Pomocy Duszpasterskich „Video”. Z materiałów nakręconych podczas trzeciej pielgrzymki Jana Pawła II do Polski w roku 1987 zmontowano pełnometrażowy dokument *O nas*

nych programów wymienia się m.in. film *Wałęsa 2000*. Z ośrodkiem „Video”¹¹⁶ – poza działaczami opozycyjnymi – współpracowali emigracyjni producenci filmowi (Video Kontakt i Modus Video z Paryża) oraz w kraju – NTV Mistrzejowice i Video Nowa. Podczas obrad Okrągłego Stołu obecne były dwie kamery Działu Dokumentacji „Video”. We współpracy z Video Nową zrealizowano dokument *Opowieści Okrągłego Stołu* (1989, reż. Piotr Bikont i Leszek Dziurawicz)¹¹⁷.

Okrągły stół. Polska ewolucja 1989

Tadeusza Pałki i *Wybory 89* (1990) Pawła Kędzierskiego zapowiadają koniec epoki komunizmu. *Okrągły stół* otwierają krzyki płynące z ulicy: „Nie ma wolności bez Solidarności!”, „NZS!”, „Solidarność!” ZOMO atakuje idącą z transparentami młodzież – i czuje się już potrzebę wyrażania poglądów językiem polityki. Do kamery wypowiadają się Władysław Frasyniuk, Adam Michnik i Jacek Kuroń. Są to przywódcy opozycji, którym po raz pierwszy udzielono głosu w filmie produkowanym przez istniejącą oficjalnie wytwórnię filmową. Obecność każdego z nich jest znakiem przewrotu: Frasyniuk przez media rządowe określany był wówczas jako ten, kto „przemocą i terrorem” chce obalić ustrój. Michnik mówi o wyzbywaniu się złudzeń, a Kuroń wierzy jeszcze w stopniowy proces przekształcania państwa i gospodarki. O ile intelektualiści dopuszczają myśl o kompromisie z władzą, o tyle robotnicy ciągle jeszcze wierzą, że mogą stać się „współgospodarzami zakładu”. Pojawiają się hasła z roku 1956 i 1970: „Chcemy utworzenia samorządów, by kopalnie były samodzielne”. Echa postulatów

i za nas. We współpracy z telewizją ABC zrealizowano zespołowo również reportaż pt. *Kronika III Pielgrzymki*. Później wyprodukowano takie filmy, jak *Droga kontemplacji* (1988, reż. Marian Terlecki) i serial *Alfabet Kisiela* (1987, reż. Marian Terlecki), videoklip *Ballada o Janku Wiśniewskim* (reż. Ewa Oleczek) oraz 5 godzinnych „Gdańskich Magazynów Katolickich”, miesięcznika powołanego w roku 1988 na mocy dekretu biskupa Tadeusza Gocłowskiego i wydawanego na kasetach video. Dział Dokumentacji przejął cele projektowanej wówczas Katolickiej Wytwórni Filmowej.

¹¹⁶ Nazwa Video Studio Gdańsk (VSG) po raz pierwszy pojawiła się latem 1989 roku. Nowy znak miał być dowodem profesjonalizacji produkcji w realiach wolnego rynku.

¹¹⁷ Podaję za: „Video Studio Gdańsk” [online], [b.d.], [dostęp: 20 października 2014], <<http://www.videostudio.com.pl/historia.html>>.



Sierpnia '80 pojawiają się w wypowiedziach Zofii Kuratowskiej i Tadeusza Mazowieckiego. W dyskusjach powraca temat dostępu społeczeństwa do środków masowego przekazu, ponieważ w tym czasie media manipulują informacją. Studenci Uniwersytetu Warszawskiego kwitują ten proceder hasłem „telewizja łąże”, gdy Urban utrzymuje, że „dostęp do telewizji jest szeroki”.

Dokument Tadeusza Pałki ukazuje, że wokół Okrągłego Stołu krążą zarówno dziennikarze ekipy „Dziennika Telewizyjnego”, traktujący wydarzenia z ironią znudzonych, pewnych siebie profesjonalistów, jak i filmowcy Video Studio Gdańsk, którzy z dystansem jedynie obserwują. To ich kamera jest znakiem złamania monopolu informacyjnego w Polsce. W filmie oglądamy wystawę fotografii Erazma Ciołka „Sierpień '80 – Czerwiec '89”. Na zdjęciach widać tłumy biorące udział w kolejnych przełomach politycznych. Odnosi się wrażenie, że i fotografie z najnowszych wydarzeń przedstawiają jakieś „kolejne polskie powstanie”. Zdjęcia ukazują niezliczone tłumy idące z transparentami po ulicach – ale i słuchające odczytów w przepełnionych salach i podziemiach kościołów. Na rolę ludzi kultury w trudnych latach osiemnastu lat wskazuje Zbigniew Bujak. Fotografiiom towarzyszy refleksja: „Cóż było tak potężnego w polskim powstaniu, że wygrało? Nigdy nie było tak powszechnego poczucia wzajemnych więzi”.

W filmie *Wybory 89* jeszcze raz oglądamy demonstracje uliczne i ściany domów oblepione plakatami jak na przełomie lat 1980/1981. Gorączkę tych czasów znakomicie ilustruje choćby sytuacja zarejestrowana w Uniwersytecie Warszawskim, gdzie trwa strajk studencki. Studenci nie dopuszczają krytyki, chcą otrzymywać zapewnienia w rodzaju: „Rację macie wy!”, wygłoszone przez Andrzeja Łapickiego. Bujakowi zarzucają, że nie żyruje programu, który oni popierają. Gdy pada zarzut: „Wy nie macie programu”, przestają słuchać. Film dokumentuje, w jaki sposób próbują się odnaleźć w nowej sytuacji członkowie PZPR, energiczni przedsiębiorcy czy radykalni opozycjoniści. Pojawia się hasło „Precz z Targowicą i pseudowyborami”, ponieważ „komitet Lecha [Wałęsy] nie chce zwalczać, ale poprawiać komunę”.

Radykalizm strajkujących studentów rośnie, gdy okazuje się, że prezydentem ma zostać Wojciech Jaruzelski, a Lech Wałęsa się z nim spotyka: „Jak to jest?”, pytają. W krótkim czasie dochodzi do zwrotów przez całą dekadę niewyobrażalnych. Telewizja ukazuje spotkanie jednego z przywódców opozycji z głównym jej prześladowcą:

- Kuroń.
- Bardzo mi miło, Kiszcak.

Ogromny tłum dziennikarzy okupuje lokal wyborczy – i znów nasuwa się porównanie z „całym światem”, który obserwował Stocznnię Gdańską w sierpniu 1980 roku. Kiedy w Polsce odbywały się pierwsze demokratyczne

wybory, na placu Niebiańskiego Spokoju w Pekinie dokonano krwawej masakry studentów. Jedna z ostatnich sekwencji *Wyborów 89* ukazuje protest przed chińską ambasadą w Warszawie. Jacek Kuroń mówi, że ważne jest to, co nas odróżnia od Chin: „My to rozwiązujemy pokojowo”. Filmowcy głoszą KONIEC KOMUNIZMU – taki napis pojawia się na ekranie. Epoka tłumów przeżyła jednak epokę komunizmu. Kamera przenosi się z gmachu sejmu, w którym odbywa się pierwsze posiedzenie – na ulicę.... Na transparentach i plakatach czytamy: „Jaruzelski musi odejść”, „KPN”.

„BIAŁE PLAMY... I CO DALEJ?”

Rok 1989 otworzył możliwości podejmowania tematów wcześniej w filmie dokumentalnym nieobecnych, dotyczących zarówno przeszłości, jak i współczesności. W przypadku tych drugich – po latach widać wyraźnie, że była to w wielu wypadkach spóźniona realizacja postulatów Młodej Kultury z lat siedemdziesiątych. Pod koniec lat osiemdziesiątych wydawały się wciąż aktualne, a ich wypełnienie – stało się kwestią palącą. Jeszcze w roku 1988 pisało w sprawozdaniu z Forum SFP:

[...] propagandowe zużycie określenia „biała plama” daje już o sobie znać: wielu ludziom wydaje się, że chodzi o luki w historii odległej od naszych czasów o lat kilkadziesiąt i wyłącznie o nie. Tymczasem – co trafnie, operując dość przekonującymi przykładami, uświadomili Michał Bukojemski i Andrzej Werner, owe „czarne dziury” powstają na naszych oczach przy całkowitej bezradności twórców. Na pastwę nożyc trzeba oddawać – co zakrawa już na kpinę – bezcenne metry materiałów archiwalnych. Materiałów współczesnych, aktualnych w ogóle nie trzeba kroić – one po prostu nie powstają. Film dokumentalny nie towarzyszy historii powstającej teraz i tu: nie może ani interpretować naszego świata, ani go po prostu rejestrować. Trudno nazwać normalną taką sytuację, w której po to, by znaleźć materiały dokumentalne z aktualnych zdarzeń czy konfliktów, polski twórca sięgać musi po taśmy nakręcone przez filmowców zagranicznych¹¹⁸.

Potrzeba wypełniania „białych plam” i „czarnych dziur” w historii XX wieku była w latach osiemdziesiątych tak wyraźna, a na początku kolejnej dekady tak wiele próbowano w tym względzie nadrobić, że łatwo jest zapomnieć o pierwszych, znaczących dokonaniach. Za takie uznać należy filmy Józefa Gębskiego *Sybiracy* i *Z Archipelagu Gułag* oraz zdobyte przez niego w roku 1987 kopie materiałów archiwalnych o wydobywaniu złota i budowie kolei żelaznej na Syberii¹¹⁹, wykorzystywane do dziś w filmach zagranicznych na temat łagrów. Reżyser trafił na Syberię przypadkowo – jak sam wspomina¹²⁰, otrzymał z WFD zlecenie realizacji filmu o pierestrojce. Nad

¹¹⁸ (zb), *Forum SFP*, „Czarne dziury, białe plamy i... co dalej?”, „Gazeta Festiwalowa” 1988, 31 maja, nr 4, s. 1.

¹¹⁹ Jeszcze w okresie stanu wojennego Roman Wionczek w filmie *Polacy na starych fotografiach* (1982) opowiadał o Polakach zesłanych na Syberię, którzy zostali pionierami badań Syberii wschodniej, byli geologami, geografami, etnologami, mineralogami, wytyczyli trasę przyszłej kolei transsyberyjskiej. Odwołując się do fotografii, narrator prowadzi widza aż do progu pierwszej wojny światowej, końca *belle époque*, rewolucji proletariackiej, „której nie przeczuwają cesarze, a z której wyłoni się niepodległa Polska jakaś”.

¹²⁰ *Po prostu zbierałem relacje*. Rozmowa z Józefem Gębskim, w: *Chełmska 21...*, s. 274.

jeziorem Bajkał pewien Gruzin pokazał mu tory kolejowe, budowane przez polskich zesłańców po roku 1863. Gębski dotarł do wsi zamieszkaných przez potomków tychże zesłańców. Dzięki temu powstał dokument *Sybiracy*, zrealizowany przez WFD dla TVP. Materiałem są zdjęcia nakręcone ukrytą kamerą. Komentarz filmu, czytany przez Tadeusza Borowskiego, tworzą fragmenty pamiętników zesłańców. Wprowadzenie w temat stanowi istotna informacja, że pod koniec XIX wieku w Rosji żyło blisko 1 200 000 Polaków, z czego na Syberii doliczono się 11 576 osób. Po odbyciu katorgi otrzymywali prawo do osiedlenia, bez prawa opuszczania tej krainy. Autor filmu wybrał świadectwa przełamujące stereotypy związane z determinowanym historycznie i kulturowo myśleniem Polaków o Syberii. Ukazuje przykład człowieka, który w warunkach zesłania postanowił wymagać od siebie, „wyleczyć się z pewnych chorób narodowych”, jak sam to określił; nabywał zdolności panowania nad sobą. Ci, którzy mieli możliwość wyjechać do Polski, wracali, ponieważ w międzyczasie Polska „stała się trzeźwa”. Na Syberii skrywali się ze swoim bólem, uznając, że nie ma już dla nich miejsca w kraju rodzinnym. Film przypomina o udziale Polaków w rozwoju cywilizacyjnym Syberii, zakładaniu fabryk, odkryciu bogactwa jeziora Bajkał. W pewnych rejonach inteligencję tworzyli wyłącznie zesłańcy. Niezwykle znaczące jest świadectwo jednego z nich: poczuł się dotknięty, gdy powiedziano mu, że w jego głosie nie słychać już polskiego akcentu.

W filmie *Z Archipelagu Gułag* (autor wyraźnie wskazuje w komentarzu, że zdjęcia powstały jesienią 1989 roku) widz skonfrontowany zostaje z na wskroś odmiennym doświadczeniem odbiorczym. Nie aktorska interpretacja pamiętników, lecz wypowiedzi do kamery stają się podstawowym nośnikiem sensu. Film rekonstruuje historię zesłań i wysiedleń od roku 1937, kiedy zsyłano Polaków, którzy nie poddawali się kolektywizacji. Kolejne deportacje nastąpiły po 17 września 1939 roku, trwały także po drugiej wojnie, niemal w połowie XX wieku. Polaków zmuszano do przyjęcia obywatelstwa radzieckiego. Relacje tych, którzy byli wtedy dziećmi, są właśnie najmocniejszym walorem filmu. Bohaterowie mówią już z silnym rosyjskim akcentem. Czasem dopiero po chwili konstatujemy, że jakiś nędznie odziany człowiek, wegetujący z dala od cywilizacji, usiłuje mówić po polsku. Trasę Archipelagu Gułag wyznaczyły reżyserowi pamiętniki ocalałych więźniów. Przebył Workutę, zdobył relacje torturowanych akowców, usłyszał historię o znalezionych w Ostaszkowie czapkach oficerów, rozmawiał ze świadkami grzebania zwłok w masowych mogiłach. Język opowieści – mieszanina rosyjskiego i polskiego z Kresów Wschodnich, może też miejscowych dialektów – choć chwilami trudny do zrozumienia, dodaje wiarygodności świadectwom o pracy więźniów w kopalniach uranu na Kołymie.

ALTERNATYWA? JAKA?

Wraz z przełomem politycznym zakończyła się dekada dobrej passy dokumentu politycznego, który byłby wyrazicielem głosu większości, „wspólnego frontu” całej demokratycznej opozycji. W roku 1989 odbyły się jeszcze bardzo spóźnione premiery. *Chłopski los* Zygmunta Skoniecznego (prezentacja przygotowywana była na luty 1982) wygrał festiwal w Krakowie. Marcel Łoziński jako szef jury (szef po raz pierwszy i być może ostatni wybrany demokratycznie, a nie mianowany), tak uzasadniał tę nagrodę:

[...] pokazano tu pewne mechanizmy uniwersalne. Nie wiadomo, jak długo potrwa koniunktura dla takich obrazów, dlatego trzeba ten moment maksymalnie wykorzystać¹²¹.

Pod koniec dekady film nie spełniał już roli wyraziciela poglądów opozycji, podważano również jego funkcję informacyjną, tę powinność zaczęły stopniowo wypełniać rozwijające się media. Wydawało się wówczas, że jeśli powstaną alternatywne źródła informacji (pamiętajmy, że do tego czasu rozprzestrzeniała się ona relatywnie wolno), a PKF będzie mieć nadal prawo zapisywania wydarzeń – dokument stanie wobec braku tworzywa.

Na przełomie lat osiemdziesiątych/dziewięćdziesiątych tworzywem pozostawała jednak nadal rzeczywistość, która przeobrażała się dość diametralnie. Pojawiały się głosy, że dokument po raz kolejny nie nadąży za szybko zmieniającą się współczesnością. O ile dziesięć lat wcześniej wiarygodność filmu była ważniejsza niż sam kształt artystyczny wypowiedzi, o tyle w sytuacji pluralizmu mediów uwagę przyciągać mogła jedynie forma. Tymczasem zmieniały się raczej formy życia społecznego i zdewaluowały postaci protestu, takie jak strajki, manifestacje patriotyczne z tłumami uczestników. Wszystko, co było treścią filmów w ciągu całej dekady, wyrazem oporu społecznego, nagle zaczynało być pokazywane w mediach w formie parodystycznej, również dzięki ruchom, które „karnawalizowały” przejawy życia zbiorowego, takie jak manifestacje patriotyczne czy kampanie wyborcze.

Pomarańczowa alternatywa (1988) Mirosława Dembińskiego, dokument o ruchu, który zaczął się we Wrocławiu, stanowi żywy zapis surrealistycznego wariantu działań opozycji. Właśnie taki model przewrotu, zdecydowanie bardziej „medialny” niż żmudne dochodzenie do kompromisów w rozmowach między władzą a opozycją (w filmach na temat strajków), przyciągał uwagę

¹²¹ Nagroda dla „Chłopskiego losu” – uzasadnia M. Łoziński, „Gazeta Festiwalowa” 1989, 31 maja, nr 5, s. 1.

zagranicznych mediów, same zaś filmy o happeningach ulicznych wzbudzały zainteresowanie zagranicznych festiwalu:

Sprawa tego ruchu młodzieżowego, ponieważ była szeroko omawiana w mass mediach, nie wydała się nam aż tak istotna, jak mogła być dla jury w Oberhausen. Również temu filmowi zarzucaliśmy powierzchowność, a nawet niekomunikatywność. Niestety, wiele do życzenia pozostawiała również strona warsztatowa, chociaż „łapanie życia na gorąco” może być również jego zaletą¹²².

O fenomenie Pomarańczowej Alternatywy opowiada Maria Zmarz-Koczanowicz w dokumencie *Major albo rewolucja krasnoludków* (1989). Film należy już do kolejnej epoki rozwoju dokumentu. Autorka nie stawia tezy, nie obserwuje aktywności zwolenników „Majora” – Waldemara Fydrycha – z dystansu, raczej przygląda się im z zaciekawieniem. Kilkakrotnie widzimy ją wewnątrz barwnego tłumu. „Karnawał w socjalizmie – socjalizm w karnawale” – takie hasło pojawia się na jednym z transparentów. Karnawał był jednak przejściową, przemijającą formą życia i bynajmniej nie zanosilo się, że będzie formą dominującą.

Wraz z latami osiemdziesiątymi zakończyła się epoka, daleka od karnawału (nadawanie takiego miana kilkunastu miesiącom pierwszej Solidarności jest nieodosowne), która zaważyła na współczesności i filmowcom udało się uchwycić zachodzące wtedy w społeczeństwie procesy. Istniał silny, podziemny obieg kultury, nieobecne na ekranach filmy funkcjonowały w świadomości na podobnych prawach, były ważne, jak każdy przejaw myślenia niezależnego, który łączył autorów filmów zatrzymywanych przez cenzurę z widzami, skwapliwie wychwytującymi informacje o nieoficjalnych pokazach (np. w Klubie Jaszczury podczas OFFK w Krakowie). W tej wyjątkowej dekadzie widome były przejawy solidarności między twórcami a publicznością. Zjawisko to ukazują filmy *Azyl dla większości* (1989) Olafa Olszewskiego i *Na głos* Andrzeja Titkova. Azylem w filmie Olszewskiego był kościół jako miejsce spotkań środowisk twórczych z licznyim audytorium. Przez większość należy rozumieć społeczeństwo, które jest osaczone przez władzę. Film powstał w roku 1989 i mówi się w nim już z dystansu lat o zjawisku sztuki w kościele. Czuliśmy się potrzebni, autentyczni, mówią artyści. Reakcja zebranych ludzi była gorąca „jak nigdy w teatrze profesjonalnym”. *Na głos* (1990) Andrzeja Titkova jest zapisem spotkania, na którym czytano tak zwane „pismo mówione”, czyli „NaGłos”. Jest to nieskomplikowana formalnie, ale cenna historycznie rejestracja kolejnych odczytów i wystąpień. Miejscem spotkania nie była jak zwykle redakcja czasopisma „Znak”, lecz krakowski klasztor Dominikanów. To znak czasu, mówi jeden z uczestników spotkania. W tej niezwykłej dobie

¹²² *Zmęczonym okiem*, mówi Jacek Grabowski – szef Komisji Selekcyjnej, „Gazeta Festiwalowa” 1989, 27 maja, nr 1, s. 1.

publiczność miała autentyczny, bezpośredni kontakt z autorem. Film uchwycił również inny znak nowego czasu: w Krakowie roku 1987 jest to widok handlarzy walutą i dyskotek.

W kontekście całej dekady wypadałoby raz jeszcze rozważyć pojęcie kultury narodowej, zwłaszcza tradycji romantyzmu, nie dlatego tylko, że w filmach na temat strajków odnaleźć można odwołania do schematów powstańczych, a w *Azylu dla większości* odkrywamy atmosferę „czytania zabronionych książek”. Poetą bodaj najczęściej przywoływanym w latach osiemdziesiątych był Cyprian Kamil Norwid. Maria Kwiatkowska zrealizowała dokument zatytułowany: *Z Norwida* (1984), którego inspiracją stała się wystawa „Myśl artysty”, poświęcona poecie, zorganizowana przez Muzeum Narodowe w Krakowie i krakowskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych. Ankietę do słownika artystów polskich, wypełnioną w roku 1871 przez osamotnionego już artystę, czyta w filmie Jerzy Radziwiłowicz. Z ekranu płyną aktualne na powrót słowa: „Nikogo prawie nie interesowały myśli o «życiu, sztuce i dziejów osnowie», które czytamy dziś jak nasze własne – więcej, czytamy je w osnowie dziejów sztuki naszego wieku”. Z perspektywy roku 1984 było to już przeczucie zagrożenia wartości wysokich, obecne wyraźnie w wielu przywołanych wyżej filmach.

Jeśli o tradycji mowa – to czy dziedzictwo naszej kultury możemy zamknąć w granicach Polski, zapominając o filmach realizowanych za granicą, nie tylko przez Polaków? Fiński reżyser Jarmo Jääskeläinen, który studiował reżyserię w łódzkiej Szkole Filmowej, do drugiej połowy lat osiemdziesiątych mieszkał w Warszawie. Nie ograniczała go cenzura, realizował – z polskimi operatorami – dokumenty dla telewizji fińskiej. Znakomicie orientując się w zawiłościach naszej historii współczesnej i kulturze drugiego obiegu, stworzył kilka godnych uwagi i bezcennych historycznie filmów. Wraca w nich na przykład do drażnionego przez siebie tematu śledztwa w sprawie śmierci Stanisława Pyjasa, podejmuje problem roli Kościoła katolickiego w Polsce w czasach komunistycznych, przypomina o wydarzeniach grudniowych roku 1970, odwołując się do bogatej ikonografii. Dla telewizji fińskiej realizował w latach osiemdziesiątych – między innymi – dokumenty *Uloin suojamuuri / Przedmurze* (1982) o pielgrzymce do Częstochowy w czasach Solidarności, *Vankilan rajattu vapaus / Obmurowana wolność* (*Wolność za murami*, 1986) – o internowanych w stanie wojennym, czy wspomniany w tekście film *Messu isänmaan puolesta / Msza za Ojczyznę*. Można o tych dokumentach powiedzieć jedno: są arcywarszawskie¹²³.

¹²³ Odwołuję się do tytułu książki Andrzeja Wernera *Polskie, arcywarszawskie*, wydanej po raz pierwszy przez Niezależną Oficynę Wydawniczą NOWA w roku 1987. Spostrzeżenia w niej zawarte (jak i późniejsze dyskusje) prowokują do przemyślenia filmów fińskiego reżysera w kontekście kategorii „polskie – arcywarszawskie”, tym bardziej że powstawała ona w latach 1984–1986, czyli w tym samym czasie, gdy Jarmo Jääskeläinen realizował *Mszę za Ojczyznę* i *Obmurowaną wolność*.

Potoczna ocena lat osiemdziesiątych dostosowana jest dziś do perspektywy konsumenta; według takiej optyki były to lata, w których jego potrzeby nie mogły być realizowane, ponieważ „nic nie było w sklepach”. Takie podejście ignoruje całe bogactwo zjawisk, jakie zachodziły w kulturze, zwłaszcza filmie, ale i w życiu społecznym, którego te filmy są zapisem. Stanowiły wszak nie tylko zapis; niosły również przesłanie, myśl, realizowały jakieś idee – i właśnie z powodów „ideowych” były przez władze odrzucane. Aspekt ekonomiczny produkcji filmowej nie był tak istotny, w każdym razie nie stawiano go na pierwszym miejscu. Istotne było raczej to, że w ciągu tej dekady doszło do kilku zwrotów historycznych (1980, 1981, 1989) i w związku z tym odwaga wypowiedziana się na przemian drożała i taniała. Współczesnego odbiorcy ta kwestia już nie interesuje, zwłaszcza że problematyka filmów z lat osiemdziesiątych pozornie zamyka się w ramach jednego kraju, nie zajmuje nikogo poza wyspecjalizowanymi badaczami, nie jest zatem traktowana jako wartość „eksportowa”. Wobec faktu, że w dobie szybkich i zdecydowanych zwrotów politycznych dokument nie wytworzył nowej formuły, która stałaby się walecznym samym w sobie – w jaki sposób traktować dorobek „decydującej dekady”, na czym polega jego znaczenie?

Bohdan Kosiński zauważył w swoim czasie, że wraz z latami osiemdziesiątymi zakończył się mit „systemu” jako głównego wroga, potrzebny dokumentalistom. Warto byłoby zapytać samych autorów, w jaki sposób oceniają po latach swoje filmy. Zwłaszcza te, które były świadectwem życia zbiorowego. Być może krytyk czy historyk filmu dostrzeże w nich więcej niż filmowcy chcieli czy mogli zawrzeć? Reżyser wspominał, że Jerzy Bossak wygłosił niegdyś na sympozjum dokumentalistów polskich i radzieckich w Moskwie taką opinię: realizator „może być głupi”, nie ma to znaczenia, ważne, by zaobserwował materię tłumy i przekazał ją jako własną wartość, ale bez ideologii. Dokument ze swej istoty jest trampoliną, która może wyrzucić reżysera w górę, gdy rozpozna on w materiale cechy zbiorowego życia duchowego. Film lat osiemdziesiątych jest znakomitą świadectwem takiego rozpoznania.

BIBLIOGRAFIA

Książki, monograficzne wydania czasopism, opracowania zbiorowe

- Chełmska 21. 50 lat Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie*, red. Bożena Janicka, Andrzej Kołodyński, WFDiF, Warszawa 2000
Encyklopedia kina, wyd. 2 poszerz., red. Tadeusz Lubelski, Wydawnictwo Biały Kruk, Kraków 2010
Fik Marta, *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944–1981*, Polonia, London 1989

- Hendrykowska Małgorzata, *Kronika kinematografii polskiej 1895–2011*, wyd. 2 rozszerz. i uzup., Ars Nova, Poznań 2012
- Hendrykowski Marek, *Sztuka krótkiego metrażu / The Art of the Short Film*, Ars Nova, Poznań 1998
- Hendrykowski Marek, Marcel Łoziński, Towarzystwo „Więź”, 2008
- Jazdon Mikołaj, *Kino dokumentalne Kazimierza Karabasza*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2009
- Karabasza Kazimierz, *Odczytać czas*, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna, Łódź 1999
- Kto tu wpuścił dziennikarzy*, według pomysłu Marka Millera, *25 lat później*, według pomysłu Janiny Jankowskiej i Marka Millera, Rosner i Wspólnicy, Warszawa 2005
- „Kwartalnik Filmowy” nr 23, 1998
- Lubelski Tadeusz, *Historia kina polskiego: twórcy, filmy, konteksty*, Videograf II, Katowice 2009
- Osiemnaście długich dni*, red. Stefan Kozicki i Aleksander Rowiński, Seria „Ekspres Reporterów. Edycja specjalna”, KAW, Warszawa 1980
- „Polonistyka” 2011, nr 7
- „Solidarność” – decydująca dekada, przegląd filmowych dokumentów z lat 1980–1990, Warszawa, 6–7 września 1990, kino „Iluzjon” [katalog przeglądu]
- Wasilewski Piotr, *Świadectwa metryk*, Oficyna Obecných, Kraków 1990
- „Zapis” 1981, nr 16
- „Zeszyty Telewizyjne” 2005, nr 9

Artykuły

- Bauer Zbigniew, *Krakowskie festiwale filmowe czyli paralaksa*, „Zdanie” 1985, nr 6, s. 45–57
- Cybulski Władysław, *Tyle prawdy, co dziwacznej prawdy*, „Film” 1988, nr 50, s. 15
- [Drozdowski Bogumił] Arcitenens, „Haftowali ci syneczku...”, „Film” 1981, nr 31, s. 5
- [Drozdowski Bogumił] Arcitenens, *Pielgrzym*, „Film” 1981, nr 27, s. 9
- [Drozdowski Bogumił] Arcitenens, *Film krótki i okolice*, *Głosy z hali*, „Film” 1983, nr 47, s. 17
- Eberhardt Grzegorz, *O czym tu mówić, panowie*, „Więź” 1980, nr 9, s. 164–166
- Eberhardt Grzegorz, *Dlaczego WFD?*, „Więź” 1981, nr 2, s. 152–154
- Głowa Jadwiga, *Dokument wobec narodowych mitów i stereotypów*, „Studia Filmoznawcze”, t. 15: *Film. Obraz – język, wyobrażenia – idea*, red. Jan Trzynaśkowski, Wydawnictwo UWr, Wrocław 1994, s. 163–193
- Głowa Jadwiga, *Fotografia idei*, „Universitas” 1994, nr 9–10, s. 72–80
- Głowa Jadwiga, *Dokument wobec narodowych mitów i stereotypów. Stereotypy „chłopskiego losu”*, „Universitas” 1994, nr 11, s. 40–46
- Głowa Jadwiga, *Bohaterowie byli zmęczeni...*, „Więź” 1995, nr 8, s. 31–34
- Głowa Jadwiga, *Dokument wobec narodowych mitów i stereotypów – mit „szalonego patrioty”*, „Studia Filmoznawcze”, t. 16: *Kino – Film. Poezja optyczna*, red. Jan Trzynaśkowski, Wydawnictwo UWr, Wrocław 1995, s. 73–94
- Głowa Jadwiga, *Portrety zbiorowe w dokumentalnych „filmach tłumnych”*, w: *Człowiek z ekranu. Z antropologii postaci filmowej*, red. Mariola Jankun-Dopartowa i Mirosław Przyłipiak, Arcana, Kraków 1996, s. 185–204
- Głowa Jadwiga, *Bohater indywidualny – obywatel PRL-u i jego stan świadomości w polskim filmie dokumentalnym lat osiemdziesiątych*, w: *Człowiek z ekranu. Z antropologii postaci filmowej*, red. Mariola Jankun-Dopartowa i Mirosław Przyłipiak, Arcana, Kraków 1996, s. 205–221
- Głowa Jadwiga, *Wobec wartości. O filmie dokumentalnym przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, „Universitas” 1997, nr 19–20, s. 68–77

- Głowa Jadwiga, *Usłyszcie ich milczenie – portrety kobiet w filmach dokumentalnych Ireny Kamieńskiej*, w: *Gender – kultura – społeczeństwo*, red. Małgorzata Radkiewicz, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2002, s. 71–79
- Głowa Jadwiga, *Potęga smaku?* „Estetyka i Krytyka” 2003, nr 4 (1), s. 141–144
- Godzic Wiesław, *Rzeczywistość (krótkiego) filmu*, „Zdanie” 1986, nr 6, s. 13
- Godzic Wiesław, *How Do We Look in a Broken Mirror? Polish Documentary of the 1990s*, w: Yamagata International Documentary Film Festival Documentary Box # 9 (December 31, 1996); artykuł dostępny na stronie: <<http://www.yidff.jp/docbox/9/box9-3-e.html>>
- Hučková Jadwiga, *Dlaczego wyjechał pan X? Ja-Żyd Roberta Glińskiego*, w: *Gefilte film. Wątki żydowskie w kinie*, 2, red. Joanna Preizner, Wydawnictwo Austeria, Kraków–Budapeszt 2009, s. 301–311
- Hučková Jadwiga, *Film w powodzi wydarzeń / Film in the Flood of Events*, w: *Krakowski Festiwal Filmowy 50. 1961–2010 / Krakow Film Festival*, Krakowski Festiwal Filmowy, Kraków 2010, s. 78–95
- Janicka Bożena, *Taśmy prawdy*, „Film” 1980, nr 35, s. 3–5
- Janicka Bożena, *Na progu*, „Film” 1981, nr 41, s. 3–5
- Janicka Bożena, *Tygiel*, „Film” 1981, nr 26, s. 3–5
- Jazdon Mikołaj, *Solidarność sfilmowana*, „Polonistyka” 2011, nr 7, s. 18–21
- Kłopotowski Krzysztof, *Przyjaciel ludu kontra Robotnicy '80*, „Tygodnik Solidarność” 1981, nr 2, s. 9
- Kłopotowski Krzysztof, *Widzenie księdza Piotra*, „Tygodnik Solidarność” 1981, nr 3, s. 13
- Kłopotowski Krzysztof, *Trochę luźniej*, „Przegląd Katolicki” 1986, nr 25, s. 3
- Kreutzinger Krzysztof, *Radość z odzyskanego śmietnika*, „Film” 1981, nr 17, s. 10–11
- Królak Stanisław Marek, *Wszystko bez sensu?*, „Kino” 1985, nr 7, s. 12–14
- Krzemiński Adam, *Od tego się zaczęło*, „Polityka” 1981, nr 2, s. 9
- Książek-Konicka Hanna, *Malanowski Jan, Prawdziwi robotnicy*, „Kino” 1981, nr 4, s. 7–9
- Kuttna Mari, *Cracow*, „Sight and Sound” Autumn 1981, vol. 50, no. 4, s. 222–223
- Kwiatkowski Paweł, *Kilku autorów w poszukiwaniu postaci*, „Literatura” 1983, nr 2, s. 30
- Malatyńska Maria, *Communio*, „Życie Literackie” 1981, nr 21, s. 11
- Malatyńska Maria, *Czuwanie. Rzecz o „Robotnikach '80”*, „Życie Literackie” 1981, nr 20, s. 5
- Malatyńska Maria, *Bilans cząstkowy*, „Życie Literackie” 1987, nr 23, s. 7, 11
- Malatyńska Maria, *Dokumenty czasu*, „Życie Literackie” 1987, nr 24, s. 1, 7
- Malatyńska Maria, *Głodnym okiem*, „Życie Literackie” 1988, nr 24, s. 1, 11
- Narada w Warszawie. Sprawy dokumentu*, „Film” 1983, nr 41, s. 2
- Oleksiewicz Maria, *Kabaret jak życie, życie jak kabaret*, „Film” 1989, nr 3, s. 10–11
- Pawlicki Maciej, *Piłowanie gałęzi*, „Film” 1985, nr 12, s. 9
- Robak Tadeusz, *Tamta wizyta pielgrzyma*, „Życie Literackie” 1981, nr 5, s. 5
- Robinson David, *Gdansk 1980*, „Sight and Sound” Winter 1980/81, vol. 50, no. 1, s. 38–39
- Rozmowa o murze*, zanotowała Małgorzata Szejnert, „Literatura” 1980, nr 43, s. 7
- Rzewuski Jerzy A., *Celuloidowy rock*, „Film” 1985, nr 39, s. 18–19
- Sobański Oskar, *Od Sierpnia do Sierpnia*, „Film” 1981, nr 35, s. 3–5
- Sobolewski Tadeusz, *Głowy z epoki*, „Film” 1981, nr 22, s. 9
- Sobolewski Tadeusz, *Święto*, „Film” 1981, nr 23, s. 9
- Sobolewski Tadeusz, *Demokratyczna ciekawość*, „Przegląd Katolicki” 1989, nr 27, s. 1, 7
- Szyma Tadeusz, *Kino pod Stoczną*, „Tygodnik Powszechny” 1980, nr 39, s. 3
- Szyma Tadeusz, *Czas dokumentu. Wokół krakowskich festiwali filmowych*, „Tygodnik Powszechny” 1981, nr 27, s. 6
- Szyma Tadeusz, *Jak żyć*, „Tygodnik Powszechny” 1981, nr 14, s. 4
- Świeżyński Wacław, *Troszkę polski dzień przyszedł*, „Film” 1980, nr 35, s. 3–5

Titkow Andrzej, *Kartki z dziennika (inne stulecie)*, „Kino” 2003, nr 7/8, s. 12–13
Uszyński Jerzy, *Głębia nagich faktów*, „Przegląd Powszechny” 1989, nr 2, s. 315–319
Wyżyński Adam, *Filmowe świadectwa narodzin „Solidarności” i ich trudna droga na ekran*, w: *Kino polskie. Reinterpretacje*, red. Konrad Klejsa, Ewelina Nurczyńska-Fidelska, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2008, s. 219–235

TALES OF AN EYEWITNESS: CINEMA BETWEEN “SOLIDARITY” SPRINGS

Summary

The 1980s have been dubbed the “era of crowds” in order to emphasize that this was a time when a large number of people took part in massive events. Documentary films of that time mainly portrayed the new face of social life that was full of demonstrations which were voluntary, spontaneous and exuberant for the first time in decades.

The filmmakers captured the end of this era, in which three social classes could be identified, i.e. workers, peasants and the intelligentsia. Between August 1980 and the imposition of martial law, the beautiful though traumatic twilight of the era and reality bordering on utopia, i.e. real, not purported, unity between the classes, was documented (Bohdan Kosiński’s *Poręczenie* [*Guarantee*]). Workers constituted a group that was singled out as the collective protagonist and the driving force behind positive change (Andrzej Chodakowski and Andrzej Zajączkowski’s *Robotnicy ’80* [*Workers in 1980*]).

The imposition of martial law marked not only the end of the “First Solidarity” movement, but also of the formula for a documentary which was related to the participation of the main representatives of the movement’s mainstream in social life. Films that were produced by the Documentary Film Studio [PL: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych; WFD] were left on the shelf, but also independent film studios were being established (Studio Video Gdańsk). As for films that were produced officially, a niche was created for television documentaries which began to take part in film festivals on an equal basis with cinema films and occupy an important position in the cultural landscape. Interestingly, graduates of the Faculty of Radio and Television at the University of Silesia in Katowice did not produce “official” films in the first part of the 1980s and were given the opportunity to make independent films in the Documentary Film Studio or Karol Irzykowski Film Studio [PL: Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego]. This is where documentaries that presented a fascinating picture of daily life were created, also by the above-mentioned graduates. These documentary films spoke metaphorically about reality and therefore connected with the viewer. A trend toward portraying negative characters turned out to be particularly popular. In the 1980s films about art flourished; they were not only considered a form of asylum or inner emigration. The Educational Film Studio [PL: Wytwórnia Filmów Oświatowych] in Łódź excelled in this genre. This is also where many documentaries were made as part of the so-called creative trend (by Bogdan Dziworski, Grzegorz Królikiewicz and Jacek Bławut).

The Orwellian year 1984 saw not only the government’s intensified cynical propaganda, but also an artistic counter-attack in the form of Marek Drażewski’s film titled *Niepokonani* [*The Invincible*] which presented the truth about the events of June 1956 that

occurred in Poznań. In the mid-1980s, a trend emerged toward making films about writers who confronted their former views (Tadeusz Konwicki in *Przechodzień* [A Passer-by], which was directed by Andrzej Titkow and received an award from Solidarity's Committee for Independent Culture [PL: Nagroda Komitetu Kultury Niezależnej „Solidarności”]) or were referred to as “literary stuntmen”. The same term, i.e. “documentaries in defense of values”, can be used to describe portraits of moral and artistic authorities, which were enriched with reflection on contemporary times (*Mistrz – prezydent* [A Master and President], directed by Jerzy Ziarnik), and metaphorical pictures of ecological destruction (Andrzej Piekutowski's *Wszystko co żywe* [All Living Things]). Those who created classic films of this genre (Kazimierz Karabasz and Krystyna Gryczelowska) did this in accordance with their distinctive filmmaking styles. In the late 1980s the image of reality that was presented in documentaries was becoming increasingly darker (films by Tadeusz Pałka, Józef Cyrus, Piotr Morawski and Mirosław Borek), which perfectly reflected the mood of the public at that time. Andrzej Fidyk, who worked in television, found his own, somewhat perverse formula for a documentary (*Prezydent* [President], *Noc w pałacu* [A Night at the Palace]), which was particularly visible in his film titled *Defilada* [Parade], in which he told the story of creating a gigantic propaganda facade through the prism of the celebrations of the 40th anniversary of founding North Korea.

The collective protagonist made a comeback at the end of the decade. Maciej Szumowski's *Wiosna Solidarności. Nowa Huta '88* [Solidarity Spring. The Nowa Huta District in 1988] was an “underground” film and it was the first in a series of documentaries portraying the struggle for “Solidarity” and social rights that had been taken up again (Andrzej Piekutowski's *Górnicy '88* [Miners in 1988]). Tadeusz Pałka's *Okrągły stół. Polska ewolucja 1989* [The Round Table. The Polish Evolution of 1989] and Paweł Kędzierski's *Wybory 89* [The Elections of 1989] heralded the end of communism. The blank pages of history started to be filled in even before the authorities gave their express consent (Józef Gębski's *Sybiracy* [The Sibiraks] and Z Archipelagu Gulag [From the Gulag Archipelago]).

About the years 1988 and 1989, film definitely ceased to act as “a mouthpiece for the opposition”. It was the time when the collective life had already started to be carnivalesque, which was recorded in Mirosław Dembiński's *Pomarańczowa alternatywa* [The Orange Alternative] and Maria Zmarz-Koczanowicz's *Major albo rewolucja krasnoludków* [Major or the Dwarves' Revolution]. The need for a new formula for a documentary which would be more suitable for the reality that was undergoing transformation became very pronounced. In the next decades, researchers may or may not make it their priority to determine the extent to which this formula is able to portray “the characteristics of society's spiritual life”.

DOKUMENT POLSKI LAT DZIEWIĘCDZIESIĄTYCH¹

WSTĘP

4 czerwca 1989 roku – jak ogłosiła w dzienniku telewizyjnym Joanna Szczepkowska – upadł w Polsce komunizm. Ten fakt – oprócz poważniejszych zapewne reperkusji – miał również decydujący wpływ na kształt polskiego dokumentalizmu ostatniej dekady XX wieku. Masywne zmiany objęły wszystkie aspekty kina dokumentalnego – od regulacji prawnych, poprzez system produkcji, dystrybucji i finansowania, technologię, aż po treść i formę powstających filmów. Przemiany rozpoczęły się zresztą nieco wcześniej, bo już od roku 1987 realizowano filmy – zarówno dokumentalne, jak i fabularne – które, jak dziś widać, zapowiadały nowy czas. 16 lipca 1987 roku uchwalono nową ustawę o kinematografii (która, jak się okazało, będzie obowiązywać do roku 2004). W odróżnieniu od poprzedniej ustawy, jeszcze z roku 1951, która ustalała monopol państwa na produkcję i dystrybucję filmów, nowa dopuszczała możliwość produkcji filmów przez inne podmioty, co prawda, dopiero po uzyskaniu ministerialnego zezwolenia. W innym punkcie ustawy wyłącza się z obowiązku uzyskiwania zezwolenia rozmaite kategorie filmów, w tym m.in. „audiowizualne rejestracje zdarzeń z życia politycznego, społecznego, kulturalnego, religijnego, gospodarczego i społecznego”². Nie próbując tutaj dochodzić, w którym miejscu kończy się „audiowizualna rejestracja”, a zaczyna „film dokumentalny”, trzeba stwierdzić, że zapis ten otwierał przed dokumentalistami furtkę swobód twórczych. Został on zresztą wymuszony przez życie. W drugiej połowie lat osiemdziesiątych, wobec wielkiego przyspieszenia technologicznego, upowszechnienia się technologii wideo oraz dynamicznie rozwijającej się telewizji satelitarnej, ścisła kontrola państwa nad informacją audiowizualną stała się fikcją. Jak grzyby po deszczu wyrastały w Polsce wypożyczalnie kaset wideo, a także małe firmy oferujące „wideofilmowanie” –

¹ W niniejszym tekście wykorzystałem fragmenty mojego artykułu pt. *Polski film dokumentalny lat 90-tych*, „Kwartalnik Filmowy” nr 23, 1998.

² Ustawa o kinematografii z 16 lipca 1987 r., art. 4, pkt 16 (Dz.U. z 1987 r. Nr 22 poz. 127).

a więc np. realizację filmów z uroczystości rodzinnych, takich jak komunie czy śluby, a dachy domów pokryły się białymi talerzami anten satelitarnych. Chylące się ku upadkowi państwo komunistyczne, trwające jeszcze tylko siłą inercji, nie miało sił, możliwości, a nawet i chęci, by tę bujnie kwitnącą działalność okiełznać. Stąd we wspomnianej ustawie dopuszcza się – po raz pierwszy w Polsce komunistycznej – swobodną produkcję form audiowizualnych. Przełom w technologii filmowej, jaki dokonał się na świecie w latach osiemdziesiątych, wpłynął zresztą również na sposób realizacji filmów dokumentalnych. Do lamusa odchodzi technologia filmowa, a z nią – przeklinane przez jednych, chwalone przez innych – limity taśmy. W to miejsce wchodzi kamery elektroniczne, zapisujące obraz i dźwięk początkowo w systemie analogowym (U-matic, Beta-cam), a następnie – w formacie cyfrowym. Co jeszcze ważniejsze, kamery te stają się powszechnie dostępne. Co prawda, jakość zapisu jest znacznie gorsza od kamer profesjonalnych, ale ta różnica stopniowo się zmniejsza. Pod koniec lat dziewięćdziesiątych upowszechnia się również montaż komputerowy. Wszystko to rewolucjonizuje pracę dokumentalistów, choć – przynajmniej w teorii – nie zwalnia ich od zadawania fundamentalnych pytań: „co”, „po co” i „jak”.

W roku 1989 przestaje istnieć cenzura i państwo zrzeka się centralnej kontroli nad produkcją filmową. Zaczynają powstawać liczne profesjonalne studia filmowe, nastawione przede wszystkim na produkcję filmów dokumentalnych – jako najtańszej formy produkcji audiowizualnej. Najbardziej znane i najbardziej aktywne produkcyjnie z nich to m.in. Studio Filmowe „Kalejdoskop”, gdzie powstaje większość filmów Marcela Łozińskiego, Studio Filmowe „Kronika”, w którym realizują filmy m.in. Kazimierz Karabasz, Józef Gębski, Andrzej Titkow, Studio Filmowe „N” Grzegorza Królikiewicza, Video Studio Gdańsk, Studio Filmowe „Everest”, Studio Filmowe „Wir” i wiele, wiele innych³. Filmy dokumentalne powstają również w dotychczasowych wytwórniach, czyli Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie oraz przechodzącej rozmaite perturbacje Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi. A wreszcie – własną produkcję prowadzi telewizja publiczna.

Wydawać by się więc mogło, że po latach monopolu zapanował pluralizm. Byłaby to jednak tylko część prawdy. Niezależność nie była bowiem pełna, a to ze względu na monopolistyczną pozycję jedynej w zasadzie instytucji, która filmy dokumentalne zamawiała, finansowała i pokazywała, czyli telewizji publicznej. Polski dokumentalizm przechodzi bowiem w ekspresowym tempie przemianę, która w krajach zachodnich dokonała się w latach sześćdziesiątych – przestaje być gatunkiem filmowym, a staje się gatunkiem telewizyjnym. W uprzednich latach znacząca część filmów dokumentalnych (w tym niemal

³ W niektórych wypadkach zresztą zmiana formuły prawnej nie pociągała za sobą zmiany lokalizacji. „Wir”, „Kalejdoskop” czy „Kronika” miały swoją siedzibę na terenie Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych przy ulicy Chełmskiej w Warszawie.

wszystkie filmy tworzące kanon) powstawała poza telewizją, w wytwórniach filmowych (Wytwórnia Filmów Dokumentalnych w Warszawie, Wytwórnia Filmowa „Czołówka”, Wytwórnia Filmów Oświatowych w Łodzi), z których każda miała własny budżet, pochodzący ze środków państwowych. Telewizja mogła następnie te filmy pokazać, ale nie miała wpływu na proces ich powstawania. Teraz sytuacja się zmienia. Filmy powstają wprawdzie w niezależnych studiach, ale mogą powstać tylko wtedy, gdy telewizja publiczna wyrazi nimi zainteresowanie, zamówi je. W Polsce lat dziewięćdziesiątych rynek medialny dopiero się kształtuje, przez większą część tej dekady telewizja publiczna jest w zasadzie monopolistą. Pierwsze prywatne, ogólnopolskie stacje telewizyjne w latach dziewięćdziesiątych dopiero budują zręby swojej działalności i zupełnie nie interesują się ani produkcją, ani emisją filmów dokumentalnych⁴. Pod koniec lat dziewięćdziesiątych w produkcję filmów dokumentalnych (a także fabularnych) angażuje się Canal+, ale zasięg tej płatnej stacji, obecnej wyłącznie w sieciach kablowych, jest ograniczony. Rynek jest więc praktycznie zmonopolizowany przez dwa kanały telewizji publicznej, czyli państwowej, dla której nie mogły być konkurencją ani kanały telewizji satelitarnej – z racji bariery językowej mające nader ograniczony wpływ na widza, ani raczkujące dopiero ogólnopolskie stacje prywatne, ani bardzo słabe kapitałowo prywatne telewizje regionalne. Choć więc w krótkim czasie pojawiło się w Polsce wielu niezależnych producentów, z których znaczna część zajmowała się kinem dokumentalnym, to wszyscy oni stukali do drzwi jednego praktycznie odbiorcy, jakim była telewizja państwowa, zależna przecież od istniejącego układu politycznego. Musiało to wpływać na tematykę i charakter produkowanych (i zamawianych) filmów dokumentalnych, a jeszcze bardziej – filmów nie produkowanych.

Zmienia się również forma filmów dokumentalnych. Wymogi oglądalności sprawiają, że trudniej przychodzi realizowanie filmów zmetaforyzowanych, syntetycznych, wymagających od widza skupienia i aktywnego odbioru, a w takich właśnie filmach upatrywano dotąd siły i specyfiki polskiego dokumentu⁵. Co prawda, w najlepszych polskich filmach z lat dziewięćdziesiątych w dalszym ciągu widać ślady więzi z tradycją, ale formy skrajne, które przypominałyby, na przykład, polski dokument kreacyjny z lat siedemdziesiątych, nie powstają. Masowy widz telewizyjny domaga się bowiem form zrealizowanych w sposób rutynowy, łatwo zrozumiałych, a do tego – poruszających atrakcyjne, nierzadko sensacyjne tematy. Rozwijają się też w tych latach charakterystyczne

⁴ Polsat nadaje od roku 1992, przez satelitę, a koncesję na nadawanie ogólnopolskie otrzymał w roku 1993; TVN nadaje od roku 1997.

⁵ Więcej o relacji między klasyką polskiego dokumentu a filmami zrealizowanymi po roku 1989: Marek Hendrykowski, *O roli dokumentu we współczesnej polskiej kulturze filmowej*, w: *Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989*, red. Małgorzata Hendrykowska, Poznań 2005.

dla telewizji formy serialne, wiele filmów dokumentalnych tworzy serie czy cykle, w ramówce pojawiają się programy, w ramach których pokazuje się filmy dokumentalne (zwłaszcza stworzone i programowane przez ówczesnego szefa Redakcji Filmów Dokumentalnych TVP Andrzeja Fidyka – „Czas na dokument” oraz „Miej oczy szeroko otwarte”). Stabilizuje się metraż, większość filmów zrealizowanych w tym okresie oscyluje wokół 20 lub 50 minut, bo takie są wymogi telewizyjnej ramówki.

Jeżeli chodzi o treść, to można powiedzieć, że większa część dekady upływa pod znakiem przełomu z roku 1989. Potężna fala dokumentów historycznych – to może najbardziej wyrazisty znak czasu – poświęcona jest wypełnianiu „białych plam”, przywracaniu pamięci zbiorowej zdarzeń i ludzi przez poprzedni system skazanych na zapomnienie. Nowym zjawiskiem jest dokumentowanie bieżącego życia politycznego. Filmowcy rejestrują też społeczne i obyczajowe konsekwencje zmian politycznych i ekonomicznych. Pojawia się interesujący nurt rozmaicie pojmowanej refleksji nad kinem i telewizją, będący oczywistą konsekwencją otwarcia na świat i płynącej z Zachodu mody na intertekstualizm. W drugiej połowie dekady fala rozliczeniowa słabnie⁶, podobnie zresztą jak dokumentowanie bieżącej problematyki politycznej i społecznej, na pierwszy plan wychodzą zaś filmy poświęcone tematyce egzystencjalnej, a także dotąd nieobecne w polskim kinie gatunki dokumentalizmu refleksywnego, osobistego i mock-dokumentu.

⁶ Jest to zapewne głównie efekt zmęczenia znacznej części publiczności, ale być może nie bez znaczenia jest fakt, że po dojściu lewicy do władzy w połowie lat dziewięćdziesiątych w telewizji publicznej miejsce ludzi z kręgów solidarnościowych zajmują w niemałym stopniu zwolennicy i reprezentanci lewicy.

HISTORIA

Zjawiskiem niezwykle znaczącym dla polskiego filmu dokumentalnego lat dziewięćdziesiątych jest olbrzymia liczba filmów poświęconych historii Polski, nade wszystko – Polski komunistycznej. Do pewnego stopnia sytuacja ta odzwierciedlała trend ogólnoswiatowy. Od dobrych dwudziestu lat bowiem film dokumentalny co najmniej w równym stopniu jak rejestrowaniem aktualnej rzeczywistości zajął się rewindykowaniem rzeczywistości historycznej. Archiwa filmowe, niegdyś zaniedbywane, stały się żylą złotą i mekką dokumentalistów, których pociąga nieodparty urok starych taśm. W Polsce ważniejszy był jednak inny powód. Pod rządami komunizmu historia była polem bitwy o świadomość ludzką. Władza komunistyczna manipulowała zarówno historią wcześniejszą, tj. przed nastaniem komunizmu w Polsce, jak i najnowszą, tworząc własną wersję dziejów, spójną z jej historiozofią oraz doraźnymi celami politycznymi. Dokumentalne filmy historyczne realizowane zaraz po przełomie roku '89 miały za zadanie „odkłamać” historię, wypełnić „białe plamy”, przypomnieć wydarzenia, które w czasach komunistycznych skazano na społeczną niepamięć, albo też rzucić nowe światło na obszary uprzednio szczególnie zakłamate.

Historia PRL

Rewindykacji uległa więc cała historia PRL. Kreowany uprzednio obraz Polski jako kraju postępu i sprawiedliwości społecznej został zastąpiony przez obraz kraju, w którym aparat władzy („oni”, by posłużyć się tytułem głośnej książki Teresy Torańskiej) rządzi niechętnym komunistycznym porządkom społeczeństwem za pomocą represji, kłamstwa i manipulacji. Tendencję tę zapoczątkowuje i w sposób wręcz symboliczny ucieleśnia czteroczęściowy dokument montażowy Marcela Łozińskiego, zatytułowany 45–89. Pracę nad nim Łoziński rozpoczął jeszcze w latach 1980–1981. Po wybuchu stanu wojennego kontynuował ją nielegalnie. Wywoził ukradkiem z archiwum filmów dokumentalnych taśmy filmowe i pokątnie je przeglądał. Możliwość ukończenia pracy pojawiła się wraz z przełomem politycznym, a film powstawał w koprodukcji polsko-francuskiej⁷. 45–89 przedstawia nowe spojrzenie na cały okres Polski komunistycznej. Jego konstrukcja jest dość przewrotna. Materiał

⁷ Tadeusz Lubelski, *PRL 45–89*, „Kino” 1990, nr 6.

filmowy stanowią bowiem taśmy nakręcone w całym okresie PRL, przy czym Łoziński nie polował na zdjęcia szczególnie rzadkie, nieznane publiczności. Przeciwnie. Z upodobaniem wykorzystywał filmy i materiały opatrzone, wielokrotnie pokazywane, stanowiące wręcz podstawę ikonografii propagandy komunistycznej. Materiały te są zestawiane z refleksjami na temat kolejnych wydarzeń z historii PRL, snutymi przez czterech opozycjonistów: Jacka Kuronia, Jana Józefa Lipskiego, Lechosława Goździka i Zbigniewa Bujaka. Taka konstrukcja filmu oddaje typowy sposób przedstawiania PRL w dokumentach z lat dziewięćdziesiątych. Pokazuje go jako kraj dychotomiczny, w którym toczy się nieustanna walka między władzą i społeczeństwem. Wszystko, co mówi władza, jest kłamstwem lub propagandową manipulacją. Ujawnienie mechanizmu propagandy, ukazanie – dzięki efektowi obcości – jej zakłamania, prymitywizmu i groteskowej, śmieszno-strasznej natury było zresztą niewątpliwą zaletą filmu. „Społeczeństwo” natomiast jest reprezentowane przez przedstawicieli jednej tylko opcji opozycyjnej, nazywanej niekiedy opcją lewicową (środowiska prawicowe szybko zaczną mówić o zawłaszczeniu przez nią całego dyskursu publicznego). Dodatkowo jest to historia męska, mężczyznami są i autor filmu, i narratorzy, i przytłaczająca większość pojawiających się postaci. Wszystkie te elementy, a więc potępienie władzy i systemu komunistycznego, heroizacja społeczeństwa, położenie nacisku na kłamliwość oficjalnej komunikacji w PRL, a także dominacja spojrzenia właściwego nie zawsze zresztą precyzyjnie definiowanej lewicy KOR-owskiej oraz męska perspektywa, będą charakterystyczne dla znacznej liczby filmów dokumentalnych z lat dziewięćdziesiątych.

Ważną grupę dokumentów o historii PRL stanowią filmy, które opowiadają o zbrodniach peerelowskiego aparatu bezpieczeństwa i sprawiedliwości, zwłaszcza w okresie stalinowskim. Nurt ten pojawił się zresztą już u schyłku PRL, a jego znakomitym przedstawicielem jest film Jacka Bławuta *Byłem generałem Wehrmachtu* (1988), w wyrafinowanej formie opowiadający losy Kazimierza Leskiego – w czasie wojny członka ruchu oporu, po wojnie przez wiele lat więzionego i torturowanego przez UB. Podobną w gruncie rzeczy historię, już bez estetycznej rafinady, opowiadają dwa filmy poświęcone rotmistrzowi Witoldowi Pileckiemu: *Witold* (1990) Tadeusza Pawlickiego oraz *Sprawa rotmistrza Pileckiego* (1991) Marii Wiśnickiej, a także film *Dlaczego* (1990) Tomasza Roztworowskiego o Janie Rodowiczu, ps. „Anoda”, żołnierzu batalionu „Zośka”, zamordowanym przez UB w styczniu 1949 roku. Więźniom politycznym epoki stalinowskiej poświęcony jest dokument Krystyny Mokrosińskiej *Młodzi od swoich wyroków* (1994), a *Czarni baronowie* (2000) Wandy Różyckiej-Zborowskiej opowiada o obozach pracy dla „elementu klasowo obcego”, organizowanych w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych przy kopalniach. Krzysztof Wołoczko w filmie *Harcerska sprawa* (1998) przypomina nieznaną szerzej historię procesu członków Harcerskiej Organizacji Podziemnej „Iskra”,

który odbył się w roku 1950 w Olsztynie. Sylwester Kielbiewski – skądinąd autor wielu filmów o ruchu ludowym – zrealizował *Szwadron śmierci* (1994), trzyczęściowy film pokazujący, jak w latach 1945–1947 komunistyczny aparat bezpieczeństwa dokonywał skrytobójczych mordów na działaczach PSL, oraz podobny w treści *Wychodzili nocami* (1999), opowiadający o mordach popełnianych na żołnierzach AK. Leszek Baron dwa filmy – *Gra z WIN-em* (1996) oraz *Skradziona nadzieja* (1997) – poświęcił Zrzeszeniu Wolność i Niezawisłość oraz rozpracowywaniu go przez UB. Wiele filmów dotyczyło organizowanych przez Sowietów i polskie władze komunistyczne procesów przeciw dowódcom Armii Krajowej. I tak, *On wierzył w Polskę...* (1992) Aliny Czerniakowskiej opowiada o procesie i straceniu Emila Fieldorfa „Nila”. Dwuczęściowy *Łupaszko* (2000) Mariusza Pietrowskiego opowiada o Zygmuncie Szendzielarzu, legendarnym dowódcy AK. Druga część tego filmu dotyczy losów Szendzielarza po wojnie, nierównej walki z siłami komunistycznymi, zakończonej jego schwytaniem i straceniem. Do tej grupy należy też *Proces* (1990) Krzysztofa Langa, o tzw. procesie Tataru, a także filmy o procesie szesnastu przywódców Polskiego Państwa Podziemnego, podstępnie uwięzionych, wywiezionych do Moskwy i tam sądzonych: *Szesnastu* (1989) Włodzimierza Dusiewicza, *Proces szesnastu* (1990) Ludomira Motylskiego, *Ostatni z szesnastu* (1994) Andrzeja Gelberga i Marka Maldisa. Bohaterowi ostatniego z tych filmów, Adamowi Bieniowi, który był w latach dziewięćdziesiątych ostatnim żyjącym uczestnikiem tamtego procesu, poświęcono również dwa inne filmy: *Bóg wysoko...* (1997) oraz *...Dom daleko* (1998), oba zrealizowane przez Helenę Włodarczyk. *Fordon* (1992) Stefana Chazbijewicza zakłada nieco sygnalizowaną powyżej maskulinistyczną perspektywę, ukazuje bowiem los więźniarek politycznych, w latach 1945–1956 przetrzymywanych w bydgoskim więzieniu dla kobiet. Natomiast *Spadł, umarł, utonął* (1994) Krzysztofa Krauzego, poświęcony śmierci Stanisława Pyjasa, mówi o represyjnym charakterze PRL w latach siedemdziesiątych.

Bohaterami wszystkich powyższych filmów są polscy patrioci, prześladowani przez komunistyczny aparat bezpieczeństwa, niekiedy dlatego, iż rzeczywiście przeciwstawiali się nowej władzy, niekiedy zaś – głównie z racji swoich związków z AK w czasie wojny. Inną grupę stanowią filmy, w których tenże aparat bezpieczeństwa wysuwa się na pierwszy plan, staje się głównym przedmiotem opisu. Poczesne miejsce znajduje wśród nich znakomicie udokumentowany, trzyczęściowy film Iwony Bartólewskiej pt. *Bezpieka 1944–1956* (1997). Do nich należą *Świat Luny* (1997) Ignacego Szczepańskiego, poświęcony Julii Bristigerowej, okrytej ponurą sławą funkcjonariuszce Ministerstwa Bezpieczeństwa Publicznego, czy filmy zainspirowane tzw. procesem Humera: *Humer i inni* (1994) Aliny Czerniakowskiej, *Uczyliśmy się torturować od Humera* (1995) Aliny Mrowińskiej i Jolanty Sztuczyńskiej, *Psy totalitaryzmu* (1996) Jerzego Krysiaka i Jerzego Morawskiego oraz *Po całym cie-*



Proces Humera. Kadr z filmu
Po całym ciele (1999)
Grzegorza Królikiewicza

le (1999) Grzegorza Królikiewicza. W tym ostatnim filmie reżyser odkrywa,

[...] jak niedalekie i wciąż żywe są cierpienia ofiar stalinowskiego terroru i jak nieczuli wobec zadanych przed laty cierpień potrafią być członkowie dzisiejsze-

go aparatu sprawiedliwości. Królikiewicz nie zajmuje się w tym filmie odtwarzaniem „jak było”, ale notuje i bada, w jaki sposób powracająca z otchłani mroczna przeszłość traktuje jej uczestników, jak podchodzą do niej ci, którzy nie mogli jej doświadczyć⁸.

Aparatowi bezpieczeństwa poświęcony jest również film *Rakowiecka* (1999) Jolanty Kessler-Chojeckiej – swoista historia PRL pisana przez pryzmat okrytego ponurą sławą więzienia dla więźniów politycznych.

Wszystkie omówione powyżej filmy kreślą dychotomiczny obraz, z jednej strony – bezwzględnego i zbrodniczego aparatu przemocy oraz jego funkcjonariuszy, z drugiej zaś – bądź to bohaterskich patriotów, stawiających czoła przeważającej sile, bądź też, niekiedy, przypadkowych ofiar. Taka tendencja zdecydowanie dominowała, nie tylko zresztą w filmach poświęconych peerelowskiemu aparatowi bezpieczeństwa, ale również w innych, mówiących o okresie PRL oraz drugiej wojny światowej. Warto więc odnotować kilka tytułów, które ten obraz nieco komplikują. Tak jest najprawdopodobniej w filmie *List do syna* (1999) Iwony Bartólewskiej. „Najprawdopodobniej”, bo film opowiada niezwykle zawiłą i niemożliwą dziś do rozwikłania historię. Linie podziałów ulegają w tym filmie zatarciu, nie do końca wiadomo, kto był kim, powstaje wrażenie, że przeszłość zazdrośnie strzeże swoich tajemnic, wymyka się naszemu poznaniu i nie poddaje się prostym osądom. Natomiast w filmie *Śmierć człowieka utalentowanego* (1999) Grzegorz Braun opowiada o egzekucji wykonanej na utalentowanym poecie Teodorze Bujnickim, skazanym przez sąd specjalny AK za kolaborację z Sowietami. Jak czytamy w opisie filmu, reżyser „próbuję «oszacować» winę Bujnickiego. Porusza sprawę odpowiedzialności ludzi pióra (czy szerzej ludzi kultury) za to, jak swoją postawą moralną i twórczością wpływają na innych ludzi, bieg zdarzeń, nastroje społeczne”⁹.

⁸ Mikołaj Jazdon, *Historia w polskim filmie dokumentalnym przełomu wieków*, w: *Klucze do rzeczywistości...*, s. 61.

⁹ *Śmierć człowieka utalentowanego* [online], [b.d.], [dostęp: 3 stycznia 2013], <<http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=4216116>>.

Może najbardziej dobitny jest w tej grupie film *Cicha przystań* (1995) Mariusza Malca, opowiadający o człowieku, który z polecenia antykomunistycznej organizacji Wolność i Niezawisłość wykonał około 30 wyroków śmierci po wojnie, a następnie znalazł sobie pracę w „cichej przystani” – prosektorium. Bohater, którego twarzy ani razu nie widzimy, a którego Bożena Janicka nazwała „potępieńcem, który nie wzbudził w sobie skruchy”¹⁰, opowiada beznamiętnym tonem o kolejnych zabójstwach, a jego relacji towarzyszą wystylizowane obrazy, wyraźnie inspirowane symboliką chrześcijańską. Powstaje pytanie o prawo do zabijania, a także koszty zabijania, etyczne, społeczne, psychologiczne. A wreszcie – *Ballada o Sałapatku* (1996) Jakuba Skoczenia opowiada o dowódcy oddziału partyzanckiego walczącego z komunistami po zakończeniu drugiej wojny światowej. Nacisk nie jest jednak położony na antykomunizm Jana Sałapatka, lecz na mitologiczny wymiar tej postaci. W filmie pokazano, jak narasta i funkcjonuje legenda. Ludzie, opowiadając o nim, podają różne, sprzeczne ze sobą dane dotyczące jego wyglądu, działalności, dokonań. Z informacji tych nie sposób zbudować prawdy o Sałapatku, widoczna jest natomiast potrzeba mitu jako spoiwa lokalnej społeczności. Nie jest przypadkiem, że wszystkie te filmy powstały w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych, gdy znaczna część „białych plam” została już opisana, a potrzeba odkłamywania historii częściowo chociaż zaspokojoła.

Filmy dotyczące komunistycznego aparatu bezpieczeństwa, koncentrujące się przede wszystkim na latach czterdziestych i pięćdziesiątych, były ważnym, ale nie jedynym sposobem odkłamywania peerelowskiej historii. Inną pokazną grupę tworzyły filmy poświęcone tzw. wydarzeniom, a więc cyklicznym, powtarzającym się aktom zbiorowych protestów przeciw warunkom życia w PRL. I tak, wydarzeniom poznańskim z czerwca 1956 roku poświęcono takie filmy, jak *Ostatnie powstanie* (1995) Grzegorza Brauna czy *Paradoks o konduktorze* (1997) Michała Dudziewicza. Pierwszy z tych filmów jest utrzymany w tonacji tragicznej, drugi, w którym popularny aktor Zdzisław Wardejn opowiada tragicomiczną historię swojego udziału w tamtych wydarzeniach, łączy w sobie elementy patosu i absurdu, kończy się zaś oskarżeniem ówczesnych decydentów i funkcjonariuszy, których nigdy nie osądzono. Wydarzenia marca 1968 roku zostały opisane w takich filmach, jak: *I naprawdę nie wiedzieliśmy* (1993) Andrzeja Titkova, *Marzec 68. Tajne* (1998) Jacka Sawickiego i Marcina Zaremby, *Teatr i polityka. Dziady 67/68* (1991) Ireneusza Dobrowolskiego, *Marzec 68. Milicyjny zapis* (2001) Piotra Morawskiego, *Marcowa prasa. Łódź 1968* (1998) Pawła Woldana, *Spadając, czyli sztuka Marca 68* (1993) Krzysztofa Miklaszewskiego, a w pewnym sensie również w *Siedmiu Żydów z mojej klasy* (1991) Marcela Łozińskiego. O „wydarzeniach grudniowych” z roku 1970 opowiadają m.in. *Grudniowe taśmy* (1990) Wojciecha Jankowskiego,

¹⁰ Bożena Janicka, *Ucichł wielki krzyk*. Kraków '95, „Kino” 1995, nr 7/8.



Jacek Kuroń wspomina lata sześćdziesiąte. Kadry z filmu *Historia opozycji* (1996) Krzysztofa Langa



Grudniowy zmierzch (1996) Anny Marii Mydlarskiej, *Zwyczajne życie* Zdzisława Nagórka (1995) Stanisława Kuźnika, *Album szczeciński – 17 XII 1970* (1995) Aleksandra Strokowskiego, a ponieważ również – *Legenda o Janku Wiśniewskim* (1994) Mirosława Przyłipiaka. Wydarzeniom radomskiego czerwca 1976 roku poświęcony jest film *Miasto z wyrokiem* (1996) Wojciecha Maciejewskiego. Opór przeciw PRL opisuje również *Historia opozycji* (1996) Krzysztofa Langa, traktująca o działaniach opozycyjnych w latach sześćdziesiątych.

Osobne miejsce w tej grupie zajmują filmy poświęcone latom osiemdziesiątym. Jeśli przyjąć perspektywę lat dziewięćdziesiątych, to opowiadają one o nieodległej przeszłości, płynnie przechodzącej w teraźniejszość. Jest ich też więcej – i na skutek rozwoju technologicznego, który ułatwiał potajemne filmowanie, i na skutek istnienia zorganizowanych podziemnych struktur zdelegalizowanej Solidarności. Obszerną dokumentację tego okresu, wykorzystywaną następnie w wielu filmach, zgromadziła grupa gdańskich filmowców, kierowana przez Mariana Terleckiego, działająca w roku 1981 pod szyldem Telewizji Solidarność, następnie, po wprowadzeniu stanu wojennego, przekształcona w Duszpasterski Ośrodek Dokumentacji i Rozpowszechniania VIDEO, a w roku 1989 – w Video Studio Gdańsk. Działalność tej grupy została zapoczątkowana dzięki kamerze podarowanej przez Międzynarodową Konfederację Wolnych Związków Zawodowych. Losy tej kamery, a za jej pośrednictwem – losy Solidarności w latach osiemdziesiątych – przedstawiła Maria Zmarz-Koczanowicz w filmie *Historia pewnej kamery* (1993). W Video Studio Gdańsk powstały również inne filmy przedstawiające historię podziemnej Solidarności i jej walkę z systemem w latach osiemdziesiątych, takie

jak *Solidarność żyje* (1990) Włodzimierza Resiaka, *Dzieci stanu wojennego* (1990) Jerzego Afanasjewa czy *Lider* (1990) Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego, poświęcony Lechowi Wałęsie. Swoistą historię lat osiemdziesiątych, postrzeganą przez pryzmat obchodów 1 maja, zarówno tych oficjalnych, jak i nieoficjalnych, rozbijanych przez oddziały ZOMO, przedstawił Marek Drażewski w *Filmie pierwszomajowym* (1995), wyprodukowanym przez Studio Filmowe Kontakt, kontynuatora założonej przez Mirosława Chojeckiego w Paryżu podczas stanu wojennego firmy Video Kontakt. Sytuacji geopolitycznej w latach osiemdziesiątych poświęcony jest film *Gra o Polskę* (1991) Zbigniewa Kowalewskiego, przedstawiający działania prof. Zbigniewa Brzezińskiego, których celem było zapobieżenie inwazji sowieckiej na Polskę w latach 1980–1981. O tragicznych wypadkach z kopalni „Wujek”, kiedy to milicja otworzyła ogień do robotników strajkujących przeciw wprowadzeniu stanu wojennego, opowiada film *Górnicy z kopalni „Wujek”* (1991) Waldemara Patlewicza czy dyptyk Aleksandry Ciechanowicz-Saraty *Umarłym ku pamięci* oraz *Żywym ku przestrodze* (oba 1994). Historię innego strajku przeciw wprowadzeniu stanu wojennego, ogłoszonego w hucie „Katowice”, przypomina *Stan obłężenia* (1993) Artura Janickiego. Kilka filmów poświęcono postaci księdza Jerzego Popiełuszki oraz jego śmierci: *Msza z księdzem Jerzym* (1995) Jolanty Kessler-Chojeckiej, montaż fragmentów mszy odprawianych w latach 1982–1984 przez zamordowanego następnie księdza; *Czyny i rozmowy* (1991) Antoniego Krauzego, *Dlaczego udało się zabić prawdę* (1994) Aliny Mrowińskiej i Jolanty Sztuczyńskiej, *Tama 1984–1991* (1993) Jerzego Kaliny, *Popiełuszko* (1990) Mariana Terleckiego. Innej ofierze tamtych lat, Grzegorzowi Przemykowi, poświęcony jest m.in. film *Egzamin dojrzałości* (1995) Grzegorza Siedleckiego. *Wyszedłem po słońce* (1996) Ryszarda Romanowskiego opowiada o niewyjaśnionej śmierci innego młodego człowieka zaangażowanego w latach osiemdziesiątych w działalność opozycyjną – Emila Barchańskiego.

Oprócz filmów poświęconych tragicznym wydarzeniom z dekady lat osiemdziesiątych, a także tych, które dokumentowały działalność opozycyjną, warto odnotować również takie, które nie tylko poruszały kwestie polityczne, lecz oddawały również atmosferę życia codziennego w tamtym czasie, jak film *Obrazy dziecięcych lat* (1995) Bogusława Saganowskiego, przedstawiający PRL we wspomnieniach ówczesnych dzieci, czy czteroodcinkowy cykl *Impresje z lat osiemdziesiątych* (1993–1994) Ewy Bielskiej, odnoszący się, z wyraźnie zaakcentowanej płaszczyzny lat dziewięćdziesiątych, do takich kwestii, jak procesy polityczne okresu stanu wojennego, zmiana sytuacji na wsi po wprowadzeniu reform rynkowych czy kondycja kultury, albo film *Linia walki i porozumienia* (1992) Stanisława Kuźnika, poświęcony nowomowie propagandowej lat osiemdziesiątych. Za swoistą syntezę wątku lat osiemdziesiątych, a zarazem tendencji do przedstawiania najnowszej historii Polski w kategoriach walki o niepodległość, uznać można film Krystyny Mokrosińskiej i Gabriela Meretika pt. *Solidarność. Jak zerwaliśmy żelazną kurtynę* (2000). Zaczyna się on

od przypomnienia porozumień jałtańskich, oddających Polskę pod kuratelę Związku Sowieckiego, po czym następuje przeskok do roku 1979, do pierwszej pielgrzymki Jana Pawła II do Polski, traktowanej przez autorów filmu jako moment zwrotny, od którego zaczyna się demontaż systemu. Autorzy przypominają dramatyczne wydarzenia z lat osiemdziesiątych – strajki sierpniowe, powstanie Solidarności, stan wojenny, śmierć księdza Popiełuszki, akty oporu, które doprowadziły do ostatecznego upadku komunizmu.

Oprócz filmów przedstawiających dzieje PRL w kategoriach represji państwa i oporu społeczeństwa powstawały też inne, o podobnej w sumie wymowie, ale ukazujące historię najnowszej Polski z nieco innej perspektywy. Niektóre poświęcone były konkretnym wydarzeniom, które nie mieściły się w nakreślonej powyżej dychotomii. Do nich należy zaliczyć takie filmy, jak: *Picasso w Warszawie, czyli jak to się zaczęło* (1992) Józefa Gębskiego, opowiadający o wizycie wielkiego malarza w Polsce w roku 1948 i o nakreślonym przez niego na ścianie jednego z mieszkań rysunku, który stał się utrapieniem późniejszych mieszkańców; *Niefachowy stryżek* (1997) Roberta Standy, poświęcony ostatniej publicznej egzekucji na ziemiach polskich, czyli powieszeniu w lipcu 1946 roku w Poznaniu hitlerowskiego wielkorządcy Kraju Warty – Artura Greisera; *Walterowcy* (1997) Andrzeja Titkova – o drużynie harcerskiej prowadzonej w latach pięćdziesiątych przez Jacka Kuronia, do której należał także reżyser. Kilka filmów dotyczyło interwencji wojsk Układu Warszawskiego w Czechosłowacji w roku 1968: *Inwazja* (1990) Filipa Zylbera; *Nie ma powodów do radości* (1998) Jerzego Diatłowickiego, koncentrujący się na grupce studentów, którzy mieli odwagę wówczas zaprotestować; *Droga do skrzyżowania* (1994) – zrealizowany dla telewizji czeskiej przez Grzegorza Brauna, opowiadający, jak podczas tej interwencji polski żołnierz zastrzelił dwoje Czechów. *Dialogus pacem significat – orędzie* (1995) Marka Drażewskiego przypomina sprawę orędzia biskupów polskich do niemieckich z roku 1965. *...I wjechał czołg* (1996) Iwony Bartólewskiej opowiada o zapomnianym wydarzeniu ze Szczecina z roku 1962, kiedy to podczas parady czołg wjechał w grupę ludzi, a *Wielka ucieczka cenzora* (1999) Grzegorza Brauna – o ucieczce z Polski w roku 1977 cenzora i ujawnieniu przezeń dokumentów pokazujących sposób działania cenzury. W *Jestem mordercą* (1998) Maciej Pieprzyca – na przykładzie pokazowego procesu seryjnego mordercy, tzw. wampira z Katowic – wskazuje na podporządkowanie peerelowskiego aparatu sprawiedliwości władzom politycznym. *Ciężar nieważkości* (1997) Macieja Odolińskiego odsłania polityczne tło podróży w kosmos jedyne go, jak dotąd, Polaka, Mirosława Hermaszewskiego, zestawiając je ze wspomnieniami samego kosmonauty. Natomiast serial dokumentalny pt. *Stacja PRL* (1999–2000) Joanny Pieciukiewicz i Joanny Tryniszewskiej-Obłój poświęcony jest rozmaitym aspektom funkcjonowania PRL, takim na przykład, jak prywatna inicjatywa, wojsko, Kościół czy życie studenckie,

Efektywnym sposobem przedstawiania historii PRL było ujęcie jej w formułę najpopularniejszego bodaj gatunku polskiego dokumentalizmu, czyli portretu, w którym dzieje Polski stanowiły tło dla indywidualnych losów. Dominującą grupę wśród nich stanowiły portrety bądź to działaczy opozycji z czasów komunistycznych, bądź też ludzi kultury, którzy – jak to ujął Mikołaj Jazdon – „kształtowali myśli i postawy tych, co «wrywali murom zęby krat»”¹¹. Z tej pierwszej grupy wymienimy, tytułem przykładu, takie filmy, jak *Bogdan i inni* (1992) Krzysztofa Tchórzewskiego o Bogdanie Borusewiczu, *Na podobieństwo Jacka* (2000) Andrzeja Titkowa o Jacku Kuroniu czy kilka filmów Sylwestra Kielbiewskiego o Stanisławie Mikołajczyku: (*W osaczeniu. Stanisław Mikołajczyk*, 1990; *Walczyć do końca... Stanisław Mikołajczyk 1901–1966*, 1992; *Ostatni powrót Stanisława Mikołajczyka*, 2000)¹². Z tej drugiej – choćby grupę filmów o Czesławie Miłoszu, jak *Czesław Miłosz w Berkeley* (1996) Tomasza Kamińskiego, *Czesława Miłosza historia literatury polskiej* (1999) Ewy Pytki-Chylareckiej, *Czarodziejska góra. Amerykański portret Czesława Miłosza* (2000) Marii Zmarz-Koczanowicz, o Jerzym Turowiczu (*Zwyczajna dobroć*, 1998, Marii Zmarz-Koczanowicz), o Jerzym Giedroyciu (*Redaktor*, 1994, Ignacego Szczepańskiego) i środowisku paryskiej „Kultury” (trzy częściowy film *Tratwa kultury*, 1996, Adama Kuczyńskiego) i wiele innych. Portretowano zresztą nie tylko osoby znane, ale również tzw. zwykłych ludzi, których życiorysy zązębiały się z przełomowymi wydarzeniami z historii PRL, jak choćby anonimowy bohater filmu *Wszystko po drodze* (1992) Andrzeja Titkowa, wielokrotnie próbujący uciec z kraju, albo Witold Janda, bohater filmu *Byłem żołnierzem* (1997) Tadeusza Wudzkiego – zesłaniec, następnie żołnierz armii Berlinga, a wreszcie wykładawca w peerelowskiej Akademii Sztabu Generalnego. Ten film jest o tyle nietypowy, że „tragiczne losy Polaków, doświadczonych przez wojnę i systemy totalitarne”¹³ przedstawia na przykładzie człowieka, który związał swe życie z peerelowskim Ludowym Wojskiem Polskim. W latach dziewięćdziesiątych takie filmy należały do rzadkości.

Historię PRL, a niekiedy także innych okresów w dziejach Polski, opowiadał przez pryzmat nie tylko wydarzeń albo losów ludzi, lecz również konkretnych miejsc, zjawisk, instytucji bądź przedmiotów. Przykładami mogą być takie filmy, jak: *Partia, pieniądze, Rock’nd roll* (1997) Pawła Chmielewskiego – o polskim rocku; *Moja Moskwa* (1996) Piotra Morawskiego, śledzący dzieje

¹¹ Mikołaj Jazdon, *Zabezpieczanie śladów. O filmach Marii Zmarz-Koczanowicz*, w: *Klucze do rzeczywistości...*, s. 137.

¹² Sylwester Kielbiewski był w latach dziewięćdziesiątych konsekwentnym portrecistą ruchu ludowego w Polsce. Oprócz filmów o Mikołajczyku zrealizował również film o Wincentym Witosie (*Być równy innym. Wincenty Witos*, 1995), a także kilka filmów o historii ruchu (*Początki i rozwój polskiego ruchu ludowego do 1939*, 1992; *Za nami sto lat... Z dziejów ruchu ludowego w Polsce*, 1996; *Polski ruch ludowy 1939–1989*, 1992; „Nurt tej samej rzeki”, 1997).

¹³ *Byłem żołnierzem* [online], [b.d.], [dostęp: 4 stycznia 2014], <<http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=4213638>>.

popularnego warszawskiego kina „Moskwa” od wczesnych lat pięćdziesiątych aż po jego rozbiórkę w roku 1996; *Kolejka* (1996) Marii Kwiatkowskiej – o warszawskiej kolejce elektrycznej WKD; *Marszałkowska i okolice* (1995) Włodzimierza Szpaka, przedstawiający dzieje głównej warszawskiej ulicy; *Hotel „Panoptykon”* (1997) Piotra Jaworskiego, w którym fakt odkrycia w roku 1991 systemu podsłuchiwania i podglądania gości w pewnym krakowskim hotelu staje się okazją do refleksji nad peerelowskim systemem inwigilacji; *Czarne, białe* (1991) Macieja Ślesickiego, w którym podstawą opowieści o osiemdziesięciu latach historii Polski są zdjęcia wykonane w prowincjonalnym zakładzie fotograficznym; *Dorsz, czyli gdańskie miesiące* (1997), w którym Bohdan Kosiński przedstawia 12 różnorodnych wydarzeń z historii Gdańska, połączonych motywem dorsza – ryby, „która przez całe tysiąclecie figurowała w jadłospisach Kaszubów, Niemców i Polaków mieszkających w Gdańsku”¹⁴. Tę samą formułę wykorzystuje zdobywca wielu nagród festiwalowych – film *Lenin z Krakowa* (1996) Jerzego Ridana i Jerzego Kowyni – w żartobliwy, a zarazem refleksyjny sposób przypominający sylwetkę Lenina, jego pobyt w Krakowie w roku 1912, kult tej postaci, jaki próbowano – bez wielkiego powodzenia – odgórnie zbudować w PRL, a na tym tle przedstawiający dzieje pomnika „wodza rewolucji”, wzniesionego w Nowej Hucie w roku 1973, próby jego wysadzenia pod koniec lat siedemdziesiątych i ostatecznego usunięcia w roku 1989. Autorzy filmu są wyczuleni na chichot historii: oto pomnik usunięty z Krakowa trafia do Szwecji jako atrakcja turystyczna, jego autor właśnie otrzymał zamówienie na stworzenie kolejnego pomnika Lenina, a człowiek, który pomnik wysadzał, siedzi w więzieniu za drobne włamania.

W wymienionych powyżej filmach współlistnieją dwie koncepcje najnowszej historii Polski. Najpierw jest to wizja narodu prześladowanego, poddanego licznym cierpieniom na skutek najazdu ze Wschodu oraz narzuconego siłą zbrodniczego ustroju politycznego. Po drugie, jest to wizja narodu buntowniczego, który nie daje się ujarzmić i co chwila podnosi głowę w odruchach protestu, topionych we krwi przez komunistyczną władzę. Taki heroiczno-martyrologiczny obraz historii ma mocne oparcie w faktach historycznych. Zarazem jednak niesie niebezpieczeństwo nadmiernego uproszczenia. Nader łatwo było portretować historię *à rebours*, kreując dwubiegunowy świat „ich” i „nas”, w którym całe zło było winą systemu politycznego i jego funkcjonariuszy. Tymczasem olbrzymia różnorodność postaw, czynów i motywów składających się na rzeczywistość nie zawsze daje się zamknąć w prostym, dwubiegunowym układzie.

Niebezpieczeństwa tego uniknął *Usłyszcie mój krzyk* (1991) Macieja Drygasa, który w grupie filmów opowiadających o historii PRL zasługuje na szczególną uwagę. Opowiada on o niezwykłym wydarzeniu, które mia-

¹⁴ *Dorsz, czyli gdańskie miesiące* [online], [b.d.], [dostęp: 21 stycznia 2014], <<http://www.film Polski.pl/fp/index.php?film=429916>>.

ło miejsce we wrześniu 1968 roku. Podczas uroczystości dożynkowych na warszawskim Stadionie Dziesięciolecia – w obecności stu tysięcy ludzi, najwyższych władz państwowych i partyjnych, dziesiątków kamer, mikrofonów, dziennikarzy – 60-letni księgowy z Przemyśla, Ryszard Siwiec, dokonał aktu samospalenia w proteście przeciw interwencji państw Układu Warszawskiego w Czechosłowacji, a szerzej – przeciw ustrojowi komunistycznemu. Realizator filmu Maciej Drygas latem roku 1989 natknął się na wzmiankę o tym zdarzeniu. Po wykonaniu olbrzymiej pracy, łączącej benedyktyńską cierpliwość z de-tektywistyczną przenikliwością, Drygas dowiedział się, kim był ów człowiek, dotarł do jego rodziny, odnalazł naocznych świadków wydarzenia, a wreszcie, na sam koniec, natknął się w archiwum WFD na małą, zapomnianą rolę taśmy, zawierającą siedmiosekundowe ujęcie przedstawiające płonącego człowieka¹⁵.

Drygas bardzo drobiazgowo rekonstruuje w swoim filmie przebieg zdarzeń, miesiące i dni przed wyjazdem Siwca z domu, jego ostatnie spotkania z rodziną. Wiele miejsca poświęca też postaci samego Siwca, absolwenta wydziału filozofii, człowieka o rozległych zainteresowaniach i dogłębnej wiedzy historycznej, tak prawego – w opinii jego córki – że „czasami aż trudno było znieść”. Nie mniej niż przebieg samego zdarzenia oraz postać głównego protagonisty interesuje autora filmu fakt zupełnie nieprawdopodobny: iż śmierć Siwca przeszła niezauważenie. Dożynki były w Polsce komunistycznej jedną z najbardziej nagłaśnianych propagandowo imprez, gromadzącą ludzi z całej Polski, obszernie relacjonowaną przez media. Prawdopodobnie dlatego właśnie Ryszard Siwiec wybrał tę uroczystość za scenerię swego czynu. Miał on wstrząsnąć sumieniem narodu, obudzić ludzi z letargu, powinien więc dotrzeć do możliwie największego audytorium. Tymczasem mimo obecności tak wielu świadków o czynie Siwca nikt nie wiedział aż do ukazania się filmu. Drygas stara się ten fenomen wyjaśnić, rozmawiając z dziennikarzami, którzy byli wówczas na Stadionie Dziesięciolecia i widzieli płonącego człowieka, z ludźmi, którzy byli bezpośrednio obok niego i usiłowali go ratować, oraz z członkami zespołu folklorystycznego, którzy tańczyli w momencie samospalenia i nie przerwali występu. Rozmowy te świadczą o wielkim strachu. Ludzie bali się naruszyć ścisły ceremoniał komunistycznego święta, woleli trzymać się napisanych dla nich ról. Ale jest też coś więcej. Czyn Siwca uwierał, dokuczał, bo ludzie woleli trwać w swojej „małej stabilizacji”. Siwiec swym czynem rzucał jej wyzwanie, którego nie chcieli podjąć¹⁶.

¹⁵ Maciej Drygas, *Było wtedy ostre słońce. Jak powstawał film o Siwcu*, „Kwartalnik Filmowy” nr 1, 1993; Bronisława Stolarska, *Realizacja filmu dokumentalnego jako metoda poznania historii. Analiza na przykładzie filmu „Usłyszcie mój krzyk”*, w: *Dokument filmowy i telewizyjny*, red. Maciej Szczurowski, Toruń 2004.

¹⁶ Por. Henryk Rozen, *Traktat na dwa głosy*, „Kwartalnik Filmowy” nr 1, 1993; Andrzej Werner, *Nikt nie usłyszał*, „Kino” 1991, nr 12.



Nie chcieli usłyszeć. Kadry z filmu
Ułyszcie mój krzyk (1991)
Macieja Drygasa



Z niezwykłą maestrią wykorzystał Drygas ów siedmiosekundowy fragment taśmy filmowej, przedstawiający płonącego człowieka. Reżyser „rozfałował” go, tj. podzielił kadr na części, które powiększył do rozmiarów pełnej klatki, oraz zwolnił ruch. W trakcie trwania filmu kolejne części tak uzyskanego materiału przeplatają się z wypowiedziami członków rodziny Siwca oraz świadków dramatu, przy czym ułożone są w porządku koncentrycznym: najpierw obserwujemy widzów na stadionie, później ludzi uciekających od czegoś, czego nie widzimy, i dopiero na samym końcu docieramy

do samego centrum pierwotnego ujęcia – postaci Ryszarda Siwca. Płonący człowiek macha rękami, jakby chciał się wzbicić w powietrze, krzyczy coś, czego nikt nie słyszy, a jego twarz nie wyraża bólu, lecz triumf. Wrażenia dopełniają rozmowy, w których nie ma zbędnego słowa, które charakteryzują się tym samym skupionym, majestatycznym rytmem, nadającym temu filmowi dokumentalnemu wymiar tragedii greckiej. Choć film ten powstał na samym początku dekady, można śmiało powiedzieć, że stanowi ukoronowanie nurtu realizowanych w tym czasie dokumentów historycznych, tyleż ze względu na poziom artystyczny, co przenikliwość diagnozy społecznej.

Stosunki z ZSRR

Drugi obszar, który w okresie PRL podlegał specjalnej ochronie i obróbce propagandowej, przez co obfitował w rozliczne białe plamy i przekłamania, dotyczył relacji z ZSRR. Po roku 1989 pojawiła się więc duża grupa filmów opisujących te wszystkie wydarzenia, o których w PRL mówić głośno, publicznie, nie było wolno. W sposób szczególny dotyczyło to wojny polsko-bolszewickiej z roku 1920, następnie – masowej deportacji i eksterminacji Polaków po za-

jęciu przez wojska sowieckie części terytoriów polski 17 września 1939 roku, a wreszcie – wpływu ZSRR na życie w Polsce po drugiej wojnie światowej.

I tak, wojnie polsko-bolszewickiej poświęcono takie m.in. filmy, jak *Bitwa warszawska 1920 roku* (1993) Zbigniewa Wawera i Janusza Brandta, *Bitwa warszawska 1920* (1995) Zbigniewa Wawera i Tadeusza Kondrackiego, *Wojna polsko-bolszewicka 1918–1921* (1992) Wincentego Ronisza, *Ochotnicy roku 1920* (1995) oraz *Póki my żyjemy, czyli moja wojna z Budionnym* (1996) – oba w reżyserii Krzysztofa Nowaka-Tyszowieckiego. Niektóre filmy dotyczyły pewnych aspektów czy epizodów tej wojny. Na przykład filmy *Ksiądz Ignacy Skorupka. Ślady i legenda* (1990) Jadwigi Nowakowskiej i Marka Maldisa oraz *Testament* (1993) Wojciecha Ziembickiego poświęcone są najbardziej chyba znanej ofierze bitwy warszawskiej – księdzu Ignacemu Skorupce. *W służbie orła białego* (1994) Jerzego Ziarnika opowiada o uczestniczących w tej wojnie amerykańskich pilotach. *Na plebanii w Wyszkowie* (1999) Lucyny Smolińskiej i Mieczysława Sroki to fabularyzowany dokument, przedstawiający znane m.in. z opowiadania Żeromskiego zdarzenie, kiedy to trzech bolszewiczy działacze – przedstawiciele Tymczasowego Komitetu Rewolucyjnego Polskiego: Feliks Kon, Julian Marchlewski i Feliks Dzierżyński – oczekują na wynik bitwy warszawskiej. Ponadto *Wszystko dla Orląt* (1991) Zbigniewa Kowalewskiego opowiada o bitwie z Ukraińcami o Lwów w roku 1918, a *Jeńcy* (1995) Wojciecha Maciejewskiego przedstawiają losy jeńców sowieckich, którzy trafili do polskiej niewoli. Szerokie spojrzenie na wojnę polsko-bolszewicką prezentuje film *A jednak Polska. 1918–1921* (1992) Wincentego Ronisza, którego Mikołaj Jazdon nazywa najwybitniejszym twórcą polskiego dokumentu montażowego¹⁷. Film ten – poświęcony wysiłkowi zbrojnemu, a także politycznemu Polaków w walce o odzyskanie ojczyzny – mówi również o powstaniach wielkopolskim i śląskich oraz innych aktach walki o polskość, ale gros uwagi poświęca sytuacji na Wschodzie, złożonym relacjom z Ukraińcami, Litwinami, Łotyszami oraz walce z bolszewikami. Ronisz – przypomina Jazdon –

[...] z wielką starannością dobiera w swoich utworach materiał archiwalny, filmowy i ikonograficzny, by połączyć go ze współczesnymi ujęciami historycznych miejsc. Często są to polskie cmentarze wojskowe rozsiane na terenach z obszaru dawnych i obecnych granic Polski¹⁸.

Preferuje też „wykorzystanie wypowiedzi świadków historii wyłącznie w formie dźwiękowej, jako uzupełnienie precyzyjnego tekstu komentarza, bogatego w cytaty z historycznych dokumentów”¹⁹. Komentarza, dodajmy, niewolnego od patosu (np. „matka-ojczyzna wznosi wieniec wiecznej chwały

¹⁷ Mikołaj Jazdon, *Historia w polskim filmie dokumentalnym...*, s. 59.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże.

nad zwłokami poległych synów”) i wspartego melodiami polskich pieśni patriotycznych. Ronisz nawiązuje też do innych polskich czynów zbrojnych, pojawiają się obrazy Matejki (np. *Bitwa pod Grunwaldem*) czy ujęcia z powstania warszawskiego.

Niewątpliwie jednak najwięcej filmów dotyczących relacji polsko-sowieckich poświęcono sprawie najboleśniejszej, to jest represjom, jakie doznały Polaków głównie po 17 września 1939 roku – samą agresję sowiecką na Polskę ukazał Marek Widarski w filmie pt. *17 września 1939 roku* (1994) – ale niekiedy i wcześniej. Całą serię filmów na ten temat zrealizował Józef Gębski. Bodaj pierwszy z nich, *Z Archipelagu Gułag* (1989), zrealizowano od razu po przełomie politycznym. Reżyser uzyskał wtedy możliwość wyjazdu do Rosji, na tereny, gdzie mieściły się obozy, i z pomocą członków rosyjskiego Memoriału sfilmował pozostałości po nich. Zarejestrował również wypowiedzi żyjących jeszcze Polaków, zsyłanych w kolejnych falach masowych deportacji poczynając od roku 1937 (Polacy zamieszkali poza granicami ówczesnej Polski) aż do końca lat czterdziestych. Dokument – uzupełniony utrzymanym w osobistym tonie komentarzem, filmowymi i fotograficznymi archiwaliami oraz przeszywającą muzyką – był pierwszym polskim filmem o tej tematyce. W następnych latach Józef Gębski zrealizował trzyczęściową *Zbrodnię na Kołymie* (*Gorączka złota; Gorączka uranu; Gorączka chleba*; 1993), *Syndrom głodu* (1993); cykl filmów *Z Archipelagu Gułag do Ameryki*, realizowany w latach 1999–2001, opowiadający o ludziach, którym udało się przeżyć obozy i dostać następnie do Ameryki. O zsyłkach opowiadały również inne filmy, takie jak *Łagier* (1992) Artura Janickiego, *Już nie lękam się o nic* (1996) Andrzeja Titkova, przedstawiający historię żołnierza AK, schwytanego przez NKWD w roku 1944 i skazanego na 10 lat ciężkich robót na dalekiej Północy; *Głosy z daleka* (1992) Ireny Kamieńskiej i Andrzeja Piekutowskiego – o Polakach wywiezionych do Kazachstanu w czasie masowych deportacji roku 1940; *Szychta niewolników* (1991) Andrzeja Soroczyńskiego – o tysiącach mieszkańców Śląska wywiezionych w głąb Związku Radzieckiego w latach 1945–1950; *Sołówki – ziemia obiecana – ziemia przeklęta* (1992) Iwony Bartólewskiej i wiele innych.

Symboliem rosyjskich represji wobec Polaków stała się zbrodnia w Katyniu. Powstało o niej wiele filmów dokumentalnych. Dwa z nich zresztą – *Nie zabijaj* (1991) i *Film znaleziony w Katyniu* (1992) – również zostały zrealizowane przez Józefa Gębskiego. Spośród innych tytułów wymienimy dużą, dwuczęściową koprodukcję zrealizowaną przez telewizję niemiecką, polską i rosyjską – *Katyn. Ludobójstwo i propaganda* (1993) w reżyserii Barbary Dyrschki, Marka Grzony oraz Inga Bethke – w której mówi się nie tylko o samej zbrodni, lecz również o wojnie propagandowej wokół niej; *Pochowajcie mnie razem z nimi* (1994) Mirosława Dębińskiego, odtwarzający drogę polskich oficerów od schwytania aż do zamordowania w Katyniu; *Zbrodnia Katyńska* (1991) Macieja Sieńskiego, *Las katyński* (1990) Marcela Łozińskiego; *Katyn. Zmowa milczenia* (1990) Aliny

Krzyż upamiętniający ofiary
powojennych represji NKWD.
Kadr z filmu *Wyzwoleni* (2000)
Antoniego Krauzego



Mrowińskiej. Podobnej tematyce poświęcony był film *Ekshumacja* (1990) Józefa Gębskiego, opowiadający o ekshumacji ofiar stalinowskich represji w Irkucku.

Niektóre filmy pokazywały też podporządkowanie Polski Związkowi Sowieckiemu już po wojnie. Należy do nich film *Wyzwoleni* (2000) Antoniego Krauzego, który – swoim tytułem ironicznie nawiązując do epopei filmowej Jurija Ozierowa – opowiada trzy indywidualne historie z roku 1945, po „wyzwoleniu” Polski przez Armię Czerwoną. We wszystkich tych przypadkach Polacy padają ofiarami represji ze strony NKWD, a pozorne wyzwolenie okazuje się być po prostu zmianą jednego okupanta na drugiego. Film *Spektakler Rembertów* (1955) Jacka Piotrowskiego i Grzegorza Popielarza opowiada o obozie założonym przez NKWD w Rembertowie i wyzwolonym przez polski ruch oporu. Natomiast Jolanta Kessler-Chojecka w filmie *Polska w imperium GRU i KGB* (1997) pokazuje rozmiary wpływów sowieckiego wywiadu w Polsce, wpływów, które – zdaniem autorki – nie skończyły się po roku 1989.

Druga wojna światowa

Walka

Trzecim oprócz PRL oraz bolesnych relacji ze wschodnim sąsiadem obszarem tematycznym, który w latach dziewięćdziesiątych przyciągał szczególną uwagę dokumentalistów zajmujących się historią, był czas drugiej wojny światowej. Tutaj również dominowały wątki walki i męczeństwa, a do tego pojawił się wątek zdrady, której ofiarą padła Polska zarówno na początku tej wojny, w roku 1939, jak i pod jej koniec, w wyniku układów między mocarstwami. W sposób wręcz symboliczny oddaje to tytuł dwuczęściowego filmu Marka Drażewskiego *I zdrada* (1991), przedstawiającego okoliczności wybuchu drugiej wojny światowej, wiele miejsca poświęcającego paktowi Ribbentrop–Mołotow. Podobny wydźwięk ma film *Gorzkie zwycięstwo* (1995) Wincentego Ronisza, obejmujący okres całej drugiej wojny światowej. Przedstawia on „tragiczny los kraju, który, ciemniony przez dwóch okupan-

tów, zdradzany przez sojuszników, walczył na wszystkich frontach drugiej wojny, by w końcu odnieść gorzkie, zaprzędane w układach, zwycięstwo”²⁰. Dwa interesujące filmy poświęcono obrońcom Westerplatte. Edward Wojtara w obrazie *Westerplataczycy. Zapis życia i śmierci* (1992) pokazuje ich wojenne i powojenne losy. Natomiast *Lwy Westerplatte 1989–1996* (1997) Krzysztofa Pulkowskiego, obraz czerpiący z tradycji polskiego dokumentu kreacyjnego, przypomina najlepsze dokonania Wojciecha Wiszniewskiego. Film nie zawiera archiwaliów, pokazuje żyjących jeszcze obrońców Westerplatte współcześnie, w wysoce stylizowanych, czarno-białych zdjęciach, w otoczeniu małżonek i rodzin. Seriom portretów towarzyszą słyszane z offu gorzkie refleksje kombatanów, dotyczące nie samej walki, lecz tego, co działo się z nimi po wojnie i dzieje obecnie. Widzimy dzieci bezmyślnie klepiące wiersz Gałczyńskiego o obrońcach Westerplatte, co to „czwórkami do nieba szli”, oddział starszych mężczyzn – w garniturach, z orderami – w znojmym trudzie przemierzających gdańską plażę, uroczystości rocznicowe, których rutynowość została podkreślona kilkukrotnym powtarzaniem tych samych ujęć oraz dźwiękiem przypominającym nakręcanie sprężyny.

Filmy dokumentalne obrazujące walkę podczas drugiej wojny światowej skupiały się przede wszystkim na siłach zbrojnych powiązanych z rządem londyńskim, czyli regularnej armii walczącej na Zachodzie oraz działającej w kraju partyzanckiej Armii Krajowej. Była to również forma wypełniania białych plam, gdyż przed rokiem '89 nacisk kładziono raczej na siły zbrojne o orientacji lewicowej. Zrealizowano więc kilka filmów dokumentalnych o bitwie pod Monte Cassino, a wśród nich obraz pt. *Melchior Wańkowicz. „Opowieść o bitwie”* (1992) Jerzego Passendorfera, będący w istocie pełną wersją filmu zrealizowanego w roku 1972 i okaleczonego wówczas przez cenzurę. Tej samej bitwie poświęcony został film pt. *Bitwa o Monte Cassino 1944* (1994) Zbigniewa Wawera. Jego reżyser był zresztą jednym z najbardziej aktywnych realizatorów dokumentów montażowych o polskich siłach zbrojnych na Zachodzie. Oprócz filmu o bitwie pod Monte Cassino zrealizował również dokument pt. *Dywizja Strzelców Karpackich* (1991) – o uczestniczącej w tejże bitwie formacji, a także cykl filmów o dowódcach sił zbrojnych na Zachodzie: *Generał Władysław Sikorski* (1992), *Generał Władysław Anders* (1992), *Generał Stanisław Maczek* (1992). Film o dowodzonej przez generała Maczka Pierwszej Dywizji Pancerniej – *Dziękujemy Wam Polacy* – zrealizował również Wincenty Ronisz. Natomiast Andrzej Brzozowski w filmie pt. *Miłość żąda ofiary* (1991) opowiada o polskich pilotach walczących w Bitwie o Anglię. Za swoiste podsumowanie tego wątku można uznać zrealizowany pod sam koniec dekady trzycięściowy film *Rząd Polski 1939–1945* (2000) Marka Drażewskiego, w którym przedstawia on w sposób szczegółowy, opierając się na dokumentach i wspomnieniach,

²⁰ *Gorzkie zwycięstwo* [online], [b.d.], [dostęp: 9 stycznia 2014], <<http://www.film Polski.pl/fp/index.php?film=4218815>>.

dzieje polskiego rządu emigracyjnego, jego relacje z aliantami, a także destrukcyjne konflikty wewnętrzne. „Z przedstawionych dokumentów wyłania się ponury obraz zawiedzionych nadziei, nie spełnionych obietnic, nic nie wartych gwarancji, potajemnych sojuszy i politycznej obłudy”²¹. Za swoje dopełnienie tematyki polskiej emigracji z czasów wojny można uznać filmy, które śledziły jej powojenne losy. Do nich należy dziesięcioodcinkowy cykl pt. *Wielka mała emigracja* (1996) w reżyserii Michała Bukojemskiego, przedstawiający losy Polaków, którzy w wyniku wojennej zawieruchy znaleźli się na Zachodzie i tam ułożyli sobie życie. Z kolei Zygmunt Adamski w filmie *Związek Wolnego Słowa* (1996) opowiada o utworzonym w roku 1945 w Londynie Stowarzyszeniu Pisarzy Polskich.

Wiele zrealizowanych w latach dziewięćdziesiątych filmów dokumentalnych poświęcono Armii Krajowej. Niemala w tym zasługa powstałej w roku 1993 Fundacji Filmowej Armii Krajowej, stawiającej sobie za cel m.in. „produkcję filmów popularyzujących działania Armii Krajowej mających na celu odzyskanie niepodległości”²². Znaczna część z wymienionych poniżej filmów powstała przy jej współudziale. Fenomen największej organizacji partyzanckiej w okupowanej Europie analizuje Krzysztof Nowak-Tyszowiecki w *Akowcach* (1999). Do aktywnych realizatorów filmów o tej tematyce należał Józef Gębski, z takimi tytułami, jak *AK. Armia Podziemna* (1995), *Wokół Ostrej Bramy* (1996), *We Lwowie 1939–1945* (1998) czy *Z Izraela do Kielc* (1999). Ten ostatni film opowiada o Żydzie, który w czasie wojny był żołnierzem Armii Krajowej. Innym konsekwentnym realizatorem dzieł o tej tematyce był Zygmunt Adamski, autor filmów o dowódcach AK – *Szary* (1990), *Tadeusz Komorowski „Bór”* (1994) – oraz o Józefie Garlińskim, pisarzu emigracyjnym, który w czasie wojny walczył w AK (*Józef Garliński*, 1995). Legendarnych dowódców AK portretowali również inni reżyserzy, jak Włodzimierz Dusiewicz (*Życiorys do protokołu. Rzecz o generale Leopoldzie Okulickim*, 1992) czy Andrzej Brzozowski, który film *Zawsze wierni* (1994) poświęcił czterem komendantom tej formacji – Michałowi Tokarzewskiemu, Stefanowi „Grotowi” Roweckiemu, Tadeuszowi „Borowi” Komorowskiemu i Leopoldowi „Niedźwiadkowi” Okulickiemu. Dwa filmy o Armii Krajowej – *Kryptonim „Pożoga”* (1998) i *Byli żołnierzami „Jodły”* zrealizował Wincenty Ronisz. Hanna Etemadi natomiast w filmach *Tadeusz Gajcy* (1995) oraz *Andrzej Trzebiński – „Łomień”* (1997) opowiada o młodych, utalentowanych poetach, którzy podjęli walkę zbrojną z okupantem w szeregach AK i polegli, a Benedykta Gliszczyńska w filmie *Rudy, Alek, Zośka* (1996) – o trzech młodych bojowcach Szarych Szeregów, upamiętnionych przez Aleksandra Kamińskiego w *Kamieniach na szaniec*. Ewa Szprynger i Andrzej Pankiewicz w filmie *„...to byli prości ludzie”* (1994) pokazują partyzantów ze zgrupowania Kampinos,

²¹ *Rząd Polski 1939–1945* [online], [b.d.], [dostęp: 9 stycznia 2014], <<http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=4213630>>.

²² <<http://www.ffak.org.pl/index.php?slab=o-fundacji>> [dostęp: 9 stycznia 2014].

którzy ruszyli na odsiecz powstańcom warszawskim. Kilka dokumentów poświęcono „cichociemnym”. Bodaj pierwszy z nich – *Cichociemni* (1989) Marka Widarskiego – powstał jeszcze u schyłku lat osiemdziesiątych. W tej grupie znajdują się też m.in.: czteroczęściowy *Dawno temu cichociemny*. Stanisław Jankowski (1990), opowiadający niezwykle dzieje tytułowego bohatera, żołnierza, partyzanta, a po wojnie – architekta uczestniczącego w odbudowie stolicy, oraz *Emisariusz* (1998) Sylwestra Kielbiewskiego.

Wśród filmów o AK nie mogło, rzecz jasna, zabraknąć takich, które dotyczyły największego czynu zbrojnego tej formacji, czyli powstania warszawskiego. Większość z nich powstała w okolicy 50. rocznicy powstania, to jest w roku 1994. Wtedy właśnie zrealizowano takie filmy, jak *Powstanie warszawskie 1944* (1994) Krzysztofa Langa, *Powstanie warszawskie w dokumentach* (1994) Witolda Zadrowskiego, *Warszawa walczy 1939–1945: 63 dni powstania warszawskiego* (1994) Andrzeja Androchowicza, Wiesława Kufirskiego i Zdzisława Lewandowskiego, *Powstańcom Warszawy* (1994) Zbigniewa Kowalewskiego czy *Grupy szturmowe Szare Szeregi* (1994) Włodzimierza Dusiewicza. Filmy te są rzetelnymi kronikami powstania, wykorzystującymi materiały archiwalne, wspomnienia świadków i wiedzę historyczną. Nieco inny charakter mają dwa inne filmy, które na powstanie patrzą oczyma tych, którzy je relacjonowali. W *Powstańczych kamerach* (1994) Andrzeja Soroczyńskiego obserwujemy fotografie i filmy zrealizowane podczas powstania, a towarzyszą temu wspomnienia ich autorów, którzy opowiadają o okolicznościach zrealizowania prezentowanych materiałów. *Radio powstańcze „Błyskawica”* (1994) Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego opowiada historię utworzenia radia, a następnie relacjonuje rozmaite epizody powstania, tak jak o nich mówiła rozgłośnia. Ten pięćdziesięciminutowy film emitowano w telewizji również w krótkich, kilkuminutowych odcinkach. W latach dziewięćdziesiątych kontynuowane jest – rozpoczęte pod koniec poprzedniej dekady przez Stefana Bagińskiego – przedsięwzięcie polegające na rekonstrukcji kronik, które podczas powstania były wyświetlane w kinie „Palladium”.

Warunkom życia w wojennej Warszawie, w tym zwłaszcza oporowi społeczeństwa, poświęcony jest zrealizowany przez Tadeusza Kondrackiego i Zbigniewa Wawera cykl dziesięciminutowych filmów pt. *Wojenne dni Warszawy* (1995), łączący zdjęcia archiwalne z okupowanej stolicy z wykonanymi współcześnie ujęciami miejsc, w których onegdaj rozgrywały się takie wydarzenia, jak aresztowanie gen. „Grota” Roweckiego czy akcja pod Arsenalem. *Szpital dobrej woli* (1993) Jadwigi Zajiček opowiada o pełnej poświęcenia pracy personelu warszawskiego Szpitala Wolskiego. Dwuczęściowa *Wina Ikara. Inteligencja polska w Warszawie 1939–44* (1998) Jerzego Diatłowieckiego i Marka Drażewskiego przedstawia złożony obraz polskiego życia artystycznego w stolicy czasów wojny, gdzie, z jednej strony, ruch oporu zakazywał artystom i widzom uczestniczyć w organizowanych przez okupanta imprezach kulturalnych (zwłaszcza teatralnych i filmowych), z drugiej jednak – ten zakaz

co najmniej równie często był, z różnych zresztą powodów, przestrzegany, co łamany. O tej sytuacji opowiadają w filmie Diatłowickiego i Drażewskiego pamiętający te czasy artyści oraz intelektualiści, a także współcześni historycy. Realizowane w latach dziewięćdziesiątych filmy dokumentalne przedstawiające walkę Polaków z najeżdżącą skupiają się więc na froncie zachodnim oraz AK, a w sensie geograficznym – na Warszawie oraz Kresach Wschodnich. Jednym z nielicznych filmów zlokalizowanych w innych miejscach jest *Pod znakiem Orła, pod znakiem Gryfa* (1997) Anny Marii Mydlarskiej, poświęcony podziemnej, partyzanckiej organizacji Kaszubów.

Wśród filmów dokumentujących walkę podczas drugiej wojny światowej szczególne miejsce zajmuje wielokrotnie nagradzana *Kronika powstania w getcie warszawskim wg Marka Edelmana* (1995) Jolanty Dylewskiej. Szczegółne, bo dotyczy walki Żydów (choć obywateli polskich), a nie Polaków; bo pokazuje walkę z góry skazaną na przegraną – nie o zwycięstwo, lecz o godną śmierć; bo jest na dobrą sprawę pierwszym polskim filmem dokumentalnym poświęconym wyłącznie powstaniu w getcie warszawskim, pokazującym je z punktu widzenia samych powstańców i rekonstruującym jego przebieg²³; a wreszcie – ze względu na jego walory formalne. Film oparty jest na monologu Marka Edelmana, ale legendarny komendant powstania pojawia się dopiero około piętnastej minuty, podobnie zresztą jak tytuł filmu; wstępną część tworzą informacje na temat coraz bardziej poniżających restrykcji, jakim poddawano Żydów w okupowanej Warszawie, ilustrowane zdjęciami ludności żydowskiej tego okresu oraz dźwiękami pieśni żydowskich, przeplatanych długimi fragmentami ciszy. Edelman, siedzący w półmroku, fotografowany w wielkich planach, mówi spokojnie, beznamiętnie, co tworzy uderzający kontrast z dramatyzmem opisywanych przezeń zdarzeń. Dwukrotnie monolog Edelmana zostaje przełamany, na moment dosłownie pojawia się zbliżenie kobiety (Adina Blady-Szwajger, łączniczka powstańców po stronie aryjskiej) i słyszymy spoza kadru jej głos, wypowiadający pojedyncze zdania, sygnalizujące jednak zupełnie odmienną perspektywę („I dzieci się bawiły, i dzieci się śmiały”; „Bałyśmy się pokazać komuś oczy. Bo były to złe oczy, takie, które zdradzały”). Dylewska znakomicie wykorzystuje bardzo skąpy i pochodzący wyłącznie z niemieckich źródeł materiał archiwalny,

[...] wykadrowuje fragmenty ujęć, odtwarza je w zwolnionym tempie dwa, trzy razy po sobie, zamraża w stop-klatkach, a wszystko po to, by wydobyć jak najwięcej ukrytej w nich treści. Niektóre kilkusekundowe ujęcia zamienia w trwające kilkakrotnie dłużej sceny, powiększając ich fragmenty i tworząc z nich osobne ujęcia. Widać teraz twarze ofiar „skryte” dotąd w ogólnym planie. W niemieckim materiale są zbitą w tłum ludzką masą, w filmie Dylewskiej – jednostkami²⁴.

²³ O filmach na temat powstania w getcie pisał Mikołaj Jazdon: *Ograniczony punkt widzenia – filmowy obraz powstania w getcie warszawskim*, „Kwartalnik Historii Żydów” 2004, nr 2.

²⁴ Tamże, s. 231.

Zagłada

Liczne filmy dokumentalne dotyczące drugiej wojny światowej poświęcone były ludobójstwu, jakie odbywało się na terenach polskich. Taki charakter mają filmy poświęcone obozom koncentracyjnym, jak *Stutthof* (1994) Jerzego Gębackiego czy *Sophienwalde* (1994) Grzegorza Karbowskiego. Niektóre z filmów o tej tematyce zrealizowane są zresztą w czasie teraźniejszym. Na przykład w filmie *Pół wieku później* (1990) Ignacego Szczepańskiego byli więźniowie Oświęcimia mówią o tym, jak doświadczenia obozowe oddziaływały na ich dalsze życie, a Ewa Pytką w *Auschwitz – zstąpienie do piekieł* (1997) pokazuje reakcje Niemców na wystawioną w Essen sławną instalację obozową byłego więźnia Oświęcimia, wybitnego polskiego plastyka i scenografa Mariana Kołodzieja. Wojennemu ludobójstwu poświęcony jest m.in. *Las Piaśnicki* (1990) Tadeusza Wudzkiego, opowiadający o zamordowaniu przez Niemców kilkunastu tysięcy polskich inteligentów na Pomorzu, a także *Cień zbrodni* (1995) Anny Marii Mydlarskiej. O tragicznym losie dzieci z Zamojszczyzny, masowo odbieranych rodzicom i wywożonych w rozmaitych kierunkach, mówi film Hanny Etemadi *Dzieci Zamojszczyzny* (1999).

Temat obozowy został bardzo ciekawie potraktowany przez Andrzeja Brzozowskiego w filmie *Życiorys z celi śmierci. Ideogramy* (1995). Punktem wyjścia były rysunki, ideogramy, wyryte na drzwiach jednej z cel w oświęcimskim obozie. Przedstawiały one m.in. symbol Arkonii, wizerunek Chrystusa, elementy militarne (lanca, szablę, czołg, samolot), konia, psa. Początkowo sądzono, że rysunki wykonywali różni więźniowie, dopiero po 20 latach zagadkę udało się rozwikłać – okazało się, że ich autorem jest Stefan Jasiński, architekt, żołnierz, cichociemny, który przed swoją śmiercią w Oświęcimiu utrwalił w formie ideogramów własny życiorys. Brzozowski dociera do krewnych i znajomych Jasińskiego, którzy, interpretując poszczególne rysunki, mówią zarazem o ich autorze. Wyłania się z tego fascynujący portret nie tylko człowieka, ale i tej części pokolenia, które stawiało opór Niemcom, a także – pewnej formacji duchowej i intelektualnej. W jakimś stopniu film ten przypomina inną klasyczną pozycję w dorobku Andrzeja Brzozowskiego – *Archeologię* (1967). Podobnie jak tam, punktem wyjścia są ślady, z których próbujemy zrekonstruować przeszłość.

Spośród filmów dotyczących ludobójstwa podczas drugiej wojny światowej znaczącą grupę stanowią te, które mówią o Holocauście. Bodaj najbardziej znany jest obsypany licznymi nagrodami w Polsce i za granicą *Fotoamator* (1998) Dariusza Jabłońskiego. Został on zainspirowany znalezionymi w roku 1987 w wiedeńskim antykwariacie kolorowymi slajdami, przedstawiającymi sceny z życia w getcie łódzkim, a wykonanymi przez Waltera Genewaina, w czasie wojny księgowego tamże. Swoim klimatem odbiegają rażąco od tego, co wiemy o życiu w getcie, są utrzymane w pogodnych, pastelowych

Sielankowe obrazki z łódzkiego
getta. Kadry z filmu *Fotoamator* (1998)
Dariusza Jabłońskiego

barwach, nie widać na nich brudu, głodu ani śmierci. Ten właśnie kontrast uczynił Jabłoński podstawą filmu. Slajdy Geneweina zde-
rżył z relacją Arnolda Mostowicza, który w czasie wojny był lekarzem w getcie i doskonale znał realia. Sfilmował ponadto te same miej-
sca, w których kiedyś było getto, zmieniając jednak zwyczajowe konotacje związane z rodzajami taśmy. Taśma czarno-biała, zwykle konotująca przeszłość i siermięż-
ność, została użyta do pokazania

czasu teraźniejszego, czyli obecnego (w chwili realizacji) wyglądu tamtych miejsc. Taśma kolorowa zaś, częściej konotująca teraźniejszość i barwność ży-
cia, w *Fotoamatorze* oznacza przeszłość i Zagładę. W kilku miejscach Jabłoński zaanimował stare fotografie, wprowadził sugestię ruchu, przez co tym bardziej uwydatnił kontrast między życiem a śmiercią.

Oprócz narracji Mostowicza w ścieżce dźwiękowej filmu czytane są frag-
menty urzędowych pism niemieckich z owego okresu, a także listów, które Walter Genewein kierował do firmy Aqua Geavert, producenta wykorzystywa-
nych przezeń materiałów fotograficznych. Urzędnicy niemieccy zastanawiają
się, na przykład, jak obdzielać racjami żywnościowymi pracujących Żydów
w zależności od ich wkładu pracy i jak sprawić, aby lepiej karmieni Żydzi nie
wynosili jedzenia i nie dokarmiali swoich rodzin. Relacjonuje się proces Żyda
oskarżonego o przyciągnięcie drutem zza płotu czterech kartofli, a pewien
wachmistrz raportuje, że zastrzelił Żydówkę, która ukradła rzepę. Genewein
z kolei martwi się głównie o to, że jego zdjęcia przybierają nieładną, czerw-
no-brązową tonację, i pisze w tej sprawie skargi do producenta. Bezdusność
tych pism porusza może nawet bardziej niż dramatyczne relacje Mostowicza.
Fotoamator jest oczywiście przede wszystkim filmem o getcie, o jego historii,
o okrucieństwie i bezdusznosci systemu Zagłady i jego funkcjonariuszy, ale
porusza również ważne kwestie innego rodzaju. Pyta o formy istnienia pa-
mięci, kontrastuje ze sobą obraz i słowo jako jej dwa nośniki i wskazuje, że
obraz, tak hołubiony w naszej epoce, bardzo łatwo może stać się źródłem
fałszu i kłamstwa.



Holocaustowi poświęcono również takie filmy, jak *Nadzieja umiera ostatnia* (1992) Tadeusza Wudzkiego, w którym o swoich tragicznych doświadczeniach z getta oraz kolejnych obozów koncentracyjnych opowiada Halina Birenbaum, czy *Śmierć Żygielbojma* (2000) Dżamili Ankiewicz, opowiadający o samobójstwie żydowskiego polityka, który targnął się na swoje życie w roku 1943 w Londynie – w proteście przeciw bezczynności krajów zachodnich wobec Zagłady.

Stosunki polsko-żydowskie

Jednak w latach dziewięćdziesiątych większą uwagę filmowców niż zbrodnie faszyzmu – nieźle zdokumentowane w poprzednich latach – przyciągały relacje między Polakami a Żydami. Niektóre z filmów kładły nacisk na pomoc udzielaną prześladowanym Żydom przez ludność polską, nierzadko z narażeniem życia. Tak dzieje się w filmie *Krysia* (1990) Wiktora Skrzyneckiego, opowiadającym o przechowywaniu kilkudziesięciu Żydów w specjalnie do tego celu zbudowanym bunkrze (to owa tytułowa „krysia”). Bunkier ostatecznie wpadł w ręce Niemców, wszyscy ukrywający się w nim Żydzi, a także pomagający im Polacy, zostali zgładzeni. Inny film o podobnej wymowie to *Wpisany w gwiazdę Dawida – krzyż* Grzegorza Linkowskiego. Jego bohaterem, a zarazem narratorem, jest Romuald Jakub Weksler-Waszkinel, ksiądz katolicki, Polak. Opowiada on, jak od najmłodszych lat chciał być księdzem, wstąpił do seminarium duchownego mimo oporu ojca (skądinąd żarliwego katolika), by w przededniu otrzymania święceń dowiedzieć się, że jest Żydem, którego rodzice, skazani w getcie na zagładę, przekazali go w wieku niemowlęcym rodzinie polskiej. Jego żydowska (pierwsza, jak mówi bohater) matka, chcąc pokonać lęk rodziny polskiej, odwołała się do jej wiary chrześcijańskiej i powiedziała: zobaczcie, on w przyszłości będzie księdzem. I oto bohater filmu nieświadomie zrealizował testament matki. Jako ksiądz katolicki walczy o pojednanie narodów polskiego i żydowskiego, sam będąc przy tym żywym dowodem tego pojednania, a przy sobie nosi zawsze, niczym relikwie, symbol – wpisany w gwiazdę Dawida krzyż. Pomocy niesionej Żydom przez Polaków dotyczy też wzruszający film Michała Nekandy-Trepki *Pięć moich matek* (1998). Opowiada on historię Żydówki, która – jako dziecko – ocalała dzięki kobietom, które w Polsce ukrywały ją po zamordowaniu przez hitlerowców jej matki. Ma, jak mówi, pięć matek – jedna ją urodziła, trzy ukrywały, a jedna wywiozła po wojnie do Izraela, z którego po wielu latach przyjeżdża i podąża śladami swoich wojennych przeżyć. Tenże sam autor, Michał Nekanda-Trepka, zrealizował przedtem film odmienny w tonie pt. *Karuzela* (1993). Poświęcony pamięci wspomnianej już Adiny Blady-Szwajger, składa się w istocie rzeczy ze wspomnień ludzi, głównie Żydów, którzy w czasie okupacji byli dziećmi.

Wyłania się z nich obraz straszliwej walki o przetrwanie i zróżnicowany obraz Polaków, z których jedni pomagali Żydom, a inni rabowali ich majątek lub ich samych denuncjowali. W tle pozostaje słynna karuzela, postawiona przez Niemców przy samym murze getta, z której część Polaków nie korzystała, ale niektórzy jednak tak – bawili się i śmiali, nie zwracając uwagi na dokonującą się obok nich zbrodnię. Zamykające film słowa, wypowiedziane przez Ewę Berberyusz, brzmią jak wyrzut sumienia: być może nie mogliśmy pomóc, ale mogliśmy przynajmniej sprawić, by ci ludzie nie czuli się tak osamotnieni.

Tematykę relacji polsko-żydowskich w czasie wojny porusza też Paweł Łoziński w *Miejscu urodzenia* (1992). Reżyser chciał zrobić film o Żydzie, który wraca po latach w rodzinne strony, gdzie kiedyś spotkała go tragedia, i którego los jest związany z Polakami. Udało mu się przekonać do tej idei Henryka Grynberga, pisarza polskiego, amerykańskiego i żydowskiego, który w swoich książkach wciąż na nowo opisuje polsko-żydowską epopeję i mówi o sobie, że został pisarzem zmarłych, bo „żywi mieli dość własnych pisarzy”²⁵. Film jest relacją z wizyty, którą Henryk Grynberg składa w kraju swojego dzieciństwa. Pisarz przyjeżdża do Polski po wielu latach życia na obczyźnie, aby wyjaśnić, co się stało z jego ojcem i młodszym bratem. Rodzina Grynbergów mieszkała do wojny w mazowieckiej wiosce. Po zajęciu Polski przez Niemców musiała się ukrywać. Grynbergowie mieszkali więc w lesie, utrzymując się przy życiu dzięki znajomym Polakom, którzy pomagali im w wielkiej tajemnicy, ryzykując życie swoje i swojej rodziny. Ojciec Grynberga zawsze nosił przytroczoną do pasa butelkę na mleko. Kiedy sytuacja stała się nie do zniesienia, rodzina postanowiła się rozdzielić. Henryk Grynberg wspomina w filmie bardzo poruszający moment rozstania z ojcem, którego więcej nie zobaczył. Jemu samemu, wraz z matką, udało się ocalić życie, a w roku 1967 wyemigrował do USA. O ojcu i bracie wszelki śluch zaginął. I oto film rejestruje, jak po prawie pięćdziesięciu latach pisarz przyjeżdża do Polski, w rodzinne strony, i pragnie rozwikłać zagadkę zaginięcia ojca i brata.

Film w gruncie rzeczy jest zapisem szeregu spotkań Grynberga ze starszymi mieszkańcami wiosek w mazowieckiej gminie Dobrze. Grynberg przychodzi do tych ludzi i pyta: Czy pan (pani) mnie poznaje? Czy znał pan mojego ojca? Czy przychodziłem z nim tu czasem? Czy widział pan go zabitego? Okazuje się, że Łoziński, realizując swój film, dotyka wioskowej tajemnicy, bolesnej rany. Wypowiedzi do kamery dają im okazję do zrzucenia strasznego ciężaru pamięci i w tym sensie film przypomina zapis procesu terapeutycznego. Początkowo rozmówcy zasłaniają się niepamięcią, stopniowo jednak pojawiają się informacje, zrazu szczątkowe, przypadkowe, które zaczynają układać się w całość. Okazuje się, że ojca Grynberga zamordowali dwaj bracia, mieszkańcy tej samej wioski, skuszeni perspektywą zysku. Starszy z braci, prawdopodobnie główny wino-

²⁵ Katarzyna Bielas, *Miejsce dochodzenia (wywiad z Pawłem Łozińskim)*, „Gazeta Wyborcza” 1993, 21 października.



Stare twarze, poorane siecią zmarszczek... Kadr z filmu *Miejsce urodzenia* (1992) Pawła Łozińskiego

wajca, już nie żyje. Grynberg składa wizytę młodszemu, który miał wówczas kilkanaście lat, i mówi mu, czego się dowiedział. Tamten zaprzecza, ale bez wielkiego przekonania. Wzrok wbity w ziemię, uciekający na boki, wyraz jego twa-

rzy, przeczą jego słowom. Rozmowę przerywa jego syn, który z furią wyrzuca Grynberga i filmowców z obejścia. Na koniec ludzie pokazują pisarzowi miejsce, gdzie pochowano jego ojca. W ostatniej scenie filmu widzimy, jak kopią w tym miejscu łopatami. Grynberg stoi obok, czeka. Rozlega się brzęk – uderzenie łopaty o szkło. To butelka, z którą nie rozstawał się jego ojciec. Po chwili odnajdują czaszkę. Pisarz szlocha, wskazuje do dołu, trzyma czaszkę w rękach.

Niezwykłym osiągnięciem filmu jest przerzucenie pomostu czasowego między dwoma punktami odległymi od siebie o z górą 50 lat. Widać to przede wszystkim w zachowaniach ludzi. Oni boją się mówić. Tamten strach o życie, zaszczipiony wtedy, ciągle trwa. Ludzie kręcą, zwodzą. Wielką siłą filmu są portrety ludzi. Stare twarze, poorane siecią zmarszczek, plastyczne i odzwierciedlające każdą emocję, dają świadectwo tragedii, której ci ludzie doświadczyli i która pozostawiła w nich niezatarte piętno.

Problem relacji polsko-żydowskich pojawiał się również w filmach wykraczających poza czas wojny. Niektóre z nich poruszały kwestię prześladowań Żydów przez Polaków, w tym najbardziej w Polsce lat dziewięćdziesiątych pamiętany ich rozdział, czyli pogrom kielecki, o którym jeszcze w poprzedniej dekadzie zrobił film Marcel Łoziński (*Świadkowie*, 1986). Andrzej Miłosz poświęcił tym wydarzeniom dwuczęściowy *Pogrom. Kielce – 4 lipca 1946 r.* (1996), a kilka lat później wraz z Piotrem Weychertem powrócił do tej tematyki filmem *Henio* (1999), w którym odsłania kulisy zniknięcia Henia Błaszczaka – zdarzenie to stało się iskrą zapalną prowadzącą do tamtych wydarzeń. Z kolei Marcel Łoziński w *Siedmiu Żydach z mojej klasy* (1991) opowiada o ludziach zmuszonych do wyjazdu z Polski w wyniku antysemickiej nagonki roku 1968. Inne dokumenty natomiast koncentrowały się raczej na opisie historii oraz tożsamości polskich Żydów. Temu zagadnieniu poświęcone są dwa filmy Daniela Strehlaua: *Żydzi Warszawy* (1997), oparty na bogatej ikonografii, kreślący historię Żydów warszawskich od ich przybycia w XVII wieku aż do zagłady w roku 1943, oraz *Chanuka, podwójny czas* (2000), przedstawiający obraz Żydów we współczesnej Polsce, czy *Judaica kaliskie* (1991) Andrzeja Androchowicza.

Dariusz Kobzdej w filmie *Gdzie jesteście, przyjaciele moi...* (1995) ukazuje historię żydowskiego Drohobycza, a Barbara Balińska i Krzysztof Kalukin w *Najszczęśliwszym człowieku* (1997) opowiadają historię rodzeństwa żydowskiego, rozdzielonego w czasie wojny, które po latach się odnalazło.

W najbardziej wszechstronny sposób sprawę Holocaustu oraz stosunków polsko-żydowskich w czasie wojny przedstawia w filmie „...Gdzie mój starszy syn Kain?” (1999) Agnieszka Arnold. Każdy z dotąd omawianych filmów skupiał się na konkretnej sprawie, wydarzeniu, losie ludzkim, Arnold zaś zamierzyła się na rzecz prawie niemożliwą, postanowiła bowiem zderzyć los jednostkowy z perspektywą globalną. Bohaterką filmu jest Polka, której ojciec podczas wojny ukrywał Żydów, a którą jeden z ocalałych po latach zaprasza do Izraela. Jej opowieść umieszczona jest na szerokim tle zakreślonym przez relacje i wypowiedzi licznych uczestników tamtych wydarzeń, ówczesnych polityków, a także badaczy. Powstał film, który porusza chyba wszystkie aspekty odpowiedzialności za Holocaust i naświetla wielość, różnorodność oraz złożoność ludzkich postaw i decyzji. Mówi się więc o Polakach, którzy Żydów mordowali (w tym filmie po raz pierwszy pojawia się wątek Jedwabnego, rozwinięty przez Arnold następnie w *Sąsiadach*), ale mówi się również dużo o tych, którzy Żydów ratowali. Pojawiają się w filmie uratowani przez Polaków Żydzi, którzy zdają sobie w pełni sprawę z ryzyka, jakie ich wybawcy musieli podejmować. Porusza się również złożoną kwestię współpracy wielu Żydów z Sowietami. Obraz nie ogranicza się jednak jedynie do Polski i Polaków. Liczne wypowiedzi, a także doskonale dobrane fragmenty dokumentów, obciążają współodpowiedzialnością inne kraje i narody. Anglicy skutecznie uniemożliwiali emigrację Żydów do Palestyny, skazując ich na pewną śmierć; kraje Ameryki Południowej odmawiały obywatelom pochodzenia żydowskiego ratujących życie wiz. Amerykanie również nie wpuszczali Żydów do siebie, a dodatkowo – pomimo licznych próśb – nie zbombardowali komór gazowych w Auschwitz ani linii kolejowej służącej transportowi Żydów węgierskich do obozów koncentracyjnych, choć ich bombowce nad tymi obiektami przelatywały. Mniejsze kraje, jak Norwegia czy Holandia, odmawiały jakichkolwiek działań, nie chcąc drażnić Niemców. Żydzi amerykańscy, miast organizować pomoc, tracili czas na wewnętrzne spory ideologiczne. Mówi się też o Ukraińcach, Litwinach, Łotyszach masowo mordujących Żydów. W wyłaniającym się z filmu obrazie jest i podłość, i nikczemność, i porażająca obojętność, ale również wielkość, szlachetność, bezprzykładne poświęcenie. Przytłaczający ogrom informacji jest jednak możliwy do opanowania dzięki niezwykle klarownej konstrukcji całego wywodu. Do tego – choć główną ośnowę filmu stanowi montaż licznych wypowiedzi – film głęboko porusza emocjonalnie, dzięki wpleceniu w tok narracji indywidualnych historii, umiejętnemu ilustrowaniu ich obrazami z miejsc kaźni albo kryjówek, a wreszcie – przejmującej muzyce Krzesimira Dębskiego.

Historia bliższa i dawniejsza

Niemal wszystkie wymienione powyżej filmy dotyczyły lat drugiej wojny światowej oraz późniejszych i koncentrowały się na walce z przygniatająco silniejszym przeciwnikiem oraz na krzywdach przez niego wyrządzonych. Realizowano jednak również filmy dotyczące lat wcześniejszych oraz nieco innej tematyki. Wiele uwagi przyciągała Polska międzywojenna. Była już mowa o filmach dokumentujących wojnę polsko-bolszewicką z roku 1920. Dokumentowano jednak również inne aspekty odzyskania przez Polskę niepodległości. Serię filmów poświęconych tej tematyce zrealizował Wincenty Ronisz: *Wymarsz* (1988), *Czyn zbrojny Polaków w I wojnie światowej* (1992), *Stosunek mocarstw do sprawy polskiej* (1992), *Gorlice* (1995). Reżyser ten był również autorem filmu *Być w cieniu* (1994), poświęconego sylwetce Ignacego Mościckiego. Sylwetkę innego prezydenta II RP, Stanisława Wojciechowskiego, przypomniał Bohdan Kosiński w filmie *Był taki prezydent* (1996), aluzyjnie odnosząc ją zresztą do polityki prowadzonej w momencie powstawania filmu. Powstawały też filmy o innych znaczących postaciach tamtego czasu, na przykład marszałku Rydzu-Śmigłym (*Rydz Śmigły. Szkic do portretu ostatniego*, 1991, reż. Maciej Sieński) czy najbardziej znanym bon vivancie II RP, Bolesławie Wieniawie-Długoszowskim (*Pierwszy ułan Drugiej Rzeczypospolitej*, 1994, reż. Zygmunt Adamski; *Bolesław Wieniawa-Długoszowski. Żołnierz i poeta*, 1992, reż. Zbigniew Wawer). O znakomitym polskim pilocie i konstruktorze lotniczym Stanisławie Skarżyńskim opowiada Zbigniew Kowalewski w filmie *Milczący kondor* (1994).

W latach dziewięćdziesiątych sięgano chętnie również do dalszej historii Polski. Można, oczywiście, zastanawiać się, czy filmy o czasach sprzed wynalazku kina, z których więc nie ma żadnych bezpośrednich zapisów filmowych, można nazywać dokumentalnymi (a nie, na przykład, oświatowymi, choć różnica między tymi gatunkami jest nieostra), ale zostawmy tę dyskusję na boku, przyjmując w tym miejscu, że są dokumentalne, bo jako takie są oznaczane w opisach czy katalogach, a także dlatego, że – choć nie mogą posługiwać się zapisami filmowymi dawnych wydarzeń – dokumentują jednak pozostałe po nich ślady.

I tak, o źródłach i początkach polskiej państwowości mówi ośmiodcinkowy serial Stanisława Szwarc-Bronikowskiego *Testament wieków* (1996). Autor, posiłkując się ustaleniami historyków i archeologów, rekonstruuje wierzenia i obyczaje ludów zamieszkujących polskie ziemie, analizuje wczesne formy państwa, opisuje przebieg chrystianizacji itp. Ustalenia archeologów są również podstawą filmu *Chrzestny dar* (1997) Elżbiety Nekandy-Trepki, poświęconego badaniom wykopaliskowym w okolicach Gdańska, które doprowadziły do odkrycia najdawniejszych śladów polskości i chrześcijaństwa na tych ziemiach, a także filmu *Moja archeologia* (1995) Lechosława Czołnowskiego i Michała Nekandy-Trepki, przedstawiającego sylwetkę wybitnego polskiego archeologa Konrada Jażdżewskiego. Nieco mniej odległych czasów dotyczy

cykl filmów Józefa Gębskiego pt. *Zaścianek – fenomen polski*, prezentujących tę typowo polską formę osiedlania się szlachty na przestrzeni wieków, od średniowiecza po wiek XIX, i walkę z zaborcami. Historię Polski od czasów najdawniejszych dokumentują też dwa cykle filmów o tym samym tytule – *Dzieje kultury polskiej*. Pierwszy z nich, w którym autorzy nie stronią od inscenizacji, powstawał w latach 1986–1993, a należą do niego filmy Jana Jakuba Kolskiego (*Słowiański świt. Początki Polski*, 1986), Leszka Skrzydły (*Korona pierwszych Piastów*, 1988; *Krzywousty i jego synowie*, 1989; *Królestwo bez korony*, 1990; *Koniec dynastii*, 1991; *Między srebrnym a złotym wiekiem*, 1992; *Wiek Srebrny*, 1993) i Andrzeja Sapii (cztery kolejne filmy o dynastii Jagiellonów, 1988–1992); drugi, podpisany przez Mariusza Malca, obejmuje dzieje Polski od zarania po wiek XIX. Oba cykle wiele miejsca poświęcają kulturze dawnych wieków, ale zarazem są zwięzłym wykładem historii politycznej oraz dziejów militarnych. Maria Nowakowska zrealizowała cykl filmów pt. *Rody polskie* (1992–1995) o polskich rodach arystokratycznych, poświęconych m.in. rodom Potockich, Lubomirskich, Krasickich i innym. Realizowano też filmy wyłącznie poświęcone kulturze, jak wyreżyserowane przez Sylwestra Kielbiewskiego *Warszawa czasów Jana III* (1994), *Sztuka Warszawy czasów Wazów* (1994), *Sztuka Warszawy czasów saskich* (1994), bitwom z udziałem polskiego oręża, jak *Bitwa pod Racławicami 1794* (1994) Tadeusza Kondrackiego, Tadeusza Pawłowicza i Zbigniewa Wawera oraz *Orsza nie jest gorsza* (1997) Jacka Sarnackiego czy też rozmaitym instytucjom, czy miejscom w sposób symboliczny związanym z polskością, jak zrealizowane przez Edmunda Zbigniewa Szaniawskiego filmy o szkołach kadeckich (*Pamiętaj żeś miał honor być kadetem*, 1992), najstarszym polskim odznaczeniu (*Order Orła Białego*, 1993), pomniku Nieznanego Żołnierza w Warszawie (*Nieznany żołnierz*, 1992) czy polu legendarnej bitwy (*Monte Cassino 50 lat po wojnie*, 1994).

Na koniec tego przeglądu dokumentów historycznych warto wspomnieć o nielicznych filmach, w których historia daje okazję do pogłębionej refleksji o charakterze egzystencjalnym. Tak jest w wypadku filmu *Salwa* (2000) Bohdana Kosińskiego, opowiadającego losy cudzoziemców (Ukraińców, Austriaka, Niemca, Białorusina i Rosjanina) uwikłanych w polską historię, którzy, kierując się zasadami, sprzeciwili się własnemu państwu, w efekcie czego spotkała ich śmierć. Bardzo ciekawy pomysł, szkoda, że zrealizowany w formie remanentów po niegdysiejszych projektach, a przez to niespójny stylistycznie. Bardziej udany wydaje się *Moment* (1992) Macieja Wojtyszki, w którym znane postacie polskiego życia kulturalnego, mające za sobą pobyt w obozach koncentracyjnych, opowiadają o chwili, która zdecydowała, czy będą żyć, czy umrzeć. Jest to, jak pisał krytyk, film o cudzie

[...] ujętym w kategoriach religijnych, agnostycznych, albo szczęśliwego trafu. Wszyscy oni powinni umrzeć. Krematorium było czynne. Czuli oddech śmierci, kie-

dy dopadło ich życie. Każdy przypadek był odmienny – równie nieprawdopodobny, filmowo podrasowany, niemal nierzeczywisty. A jednak naprawdę im się udało, przeżyli. Umarł ktoś inny. Oryginalny koncept filmu Macieja Wojtyszki polega również na tym, że równolegle z wyznaniem bohaterów, ich świadectwa komentują m.in. książd Józef Tischner i Stanisław Lem. Dwie strony intelektualnego medalu. Awers i rewers. Mądry książd filozof mówi o łasce i Bogu, przewrotny intelektualista nie ma złudzeń: to tylko przypadek, loteria losu. Wojtyszko nie przesądza o wyższości racji żadnej ze stron²⁶.

Dokumenty historyczne – podsumowanie

Eksplzja dokumentu historycznego, jaka nastąpiła po roku 1989, była w historii polskiego dokumentalizmu zjawiskiem bez precedensu. Jej głównym powodem, jak już wspominałem, była autentyczna, głęboka potrzeba odkłamania historii, przywrócenia pamięci zbiorowej wydarzeń przemilczanych bądź zakłamywanych przez komunistyczną propagandę. Z dzisiejszej perspektywy zrealizowane wówczas filmy układają się w czytelny wzór, który można objąć znacznie później rozpropagowanym pojęciem polityki historycznej. Sławia więc one świetność historii Polski i waleczność Polaków, stawiających czoła przeważającym siłom; pochylają się nad ofiarami, opisują krzywdy i cierpienia doznane z obcych rąk, potwierdzają przynależność Polski do zachodniej cywilizacji²⁷. Co ciekawe, podobne tendencje w obrazowaniu drugiej wojny światowej występowały w literaturze polskiej lat dziewięćdziesiątych. Przemysław Czapliński wskazuje, że

[...] wśród zbioru prawd korzystnych dla społeczeństwa wchodzącego w nowy okres [...] najważniejsze wydawało się przekonanie o ofiarniczej pozycji Polski i Polaków, o złu wyrządzonym przez Niemców i zbrodniach rosyjskich²⁸.

²⁶ Łukasz Maciejewski, „Moment” Wojtyszki, „Dziennik Polski” [online], 2010, 4 stycznia [dostęp: 25 stycznia 2014], <<http://www.dziennikpolski24.pl/pl/aktualnosci/kultura/987264-moment-wojtyszki.html>>.

²⁷ Otwarte pozostaje pytanie, na ile owa polityka była prowadzona świadomie, a na ile była efektem postrzegania historii przez osoby decydujące wówczas w TVP o kształcie produkcji dokumentalnej. Na pierwszą z tych możliwości wskazywałoby moje osobiste doświadczenie. W roku 1994 chciałem zrealizować film o tym, jak się tworzyła legenda „Janka Wiśniewskiego”, a więc człowieka niesionego na drzwiach w Gdyni w grudniu 1970 roku. Od osoby kierującej redakcją dokumentalną I programu TVP usłyszałem wówczas, że „takie relatywizowanie historii nie jest nam do niczego potrzebne”. Można więc było robić filmy, które legendę utwierdzają, lecz nie takie, które ukazują ją jako legendę. Potrzeba mitu okazuje się silniejsza niż refleksja nad mitem. Na szczęście, system nie był całkiem szczelny, zrealizowałem ten film dla redakcji dokumentu II programu TVP.

²⁸ Przemysław Czapliński, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009, s. 67. Kilka zdań dalej Czapliński wskazuje na inną właściwość literackiego obrazowania historii, w zastanawiający sposób pokrywającą się z filmem dokumentalnym z lat

W nielicznych tylko filmach ten prosty obraz ulega zamąceniu, obcy niekoniecznie ma diaboliczną twarz, swój nie zawsze jest bez skazy, ujawnia się cała przewrotność, nieprzewidywalność, złożoność ludzkich losów. Jeżeli chodzi o filmową formę, utrwała się pewien standard. Główną rolę spełniają wypowiedziane wprost do kamery relacje świadków historii, uczestników wydarzeń, ilustrowane filmowymi bądź fotograficznymi archiwaliami. Estetyczna wartość filmu zależy od tego, na ile uda się ten narzucający się, a w jakiejś mierze może nawet nieuchronny, schemat wzbogacić, konfrontując ze sobą wypowiedzi, uzupełniając je o informacje czerpane z dokumentów, twórczo wykorzystując archiwalia, sięgając po zdjęcia współczesne, stylizując, inscenizując. Wprawdzie większość tych filmów nie miała estetycznych aspiracji, nie chciała być sztuką, lecz raczej czymś w rodzaju sprawnie napisanego artykułu popularnonaukowego, ale wybór estetycznej formuły nie pozostaje bez wpływu na charakter pokazywanej historii. Robert Rosenstone słabości standardowej formuły dokumentu historycznego upatruje w tym, że wiele z nich „zrównuje pamięć z historią – pozwala uczestnikom wydarzeń [...] opowiadać ich historię, nie podając w wątpliwość ani wypaczeń w ich wspomnieniach, ani błędów, ani zupełnej kreacji”²⁹, a także w sposobie narracji, kondensującym przeszłość do postaci zamkniętego świata, ujmującym ją w formę pojedynczej, linearnej opowieści, która ze swej istoty opuszcza jedną jedyną interpretację.

Taka strategia interpretacyjna w sposób oczywisty nie pozostawia miejsca na historyczne alternatywy, neguje zawilość motywacji czy złożoność przyczyn, a wszelkie subtelności skazuje na wygnanie ze świata historii

– stwierdza amerykański historyk³⁰. Antidotum na te słabości Rosenstone upatruje właśnie w niekonwencjonalnym doborze środków estetycznych, postulując wrażliwość na wielość niespójnych głosów, na procesy powstawania wiedzy, na absurd i dziwność historii, zalecając mieszanie sprzecznych elementów, teraźniejszości z przeszłością, inscenizacji z dokumentem, ukazywanie wybiórczości, częściowości, stronniczości i retorycznego charakteru źródeł, a nawet zmienianie i wymyślanie zdarzeń i postaci oraz wykorzystywanie form poetyckich³¹. Najlepsze z dzieł „pozwalają na więcej

dziewięćdziesiątych: „Od obozów koncentracyjnych ważniejsze okazały się sowieckie łagry, szlak bojowy Kościuszkowców tracił na znaczeniu wobec szlaków bojowych wojsk Andersa, proces szesnastu, Katyń i AK usuwały na plan dalszy inne formy walki w Polsce. Nic nie znikало, ale zasadniczo II wojna światowa rozpadała się na dwie nieprzystawalne części: gorszą i lepszą, nobilitującą i podejrzaną”. Tamże.

²⁹ Robert A. Rosenstone, *Historia w obrazach/historia w słowach: rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej*, w: *Film i historia. Antologia*, red. Iwona Kurz, Warszawa 2008, s. 95.

³⁰ Tamże, s. 95/96.

³¹ Tamże, s. 109–114.

niż jedną interpretację zdarzeń; przedstawiają świat jako wieloaspektowy, złożony i nieokreślony, nie zaś jako serię zamkniętych, gładkich, linearnych opowieści³². Nie chodzi o to, rzecz jasna, aby wszystkie filmy tak wyglądały; ani też o to, iżby dzieł o postulowanym przez Rosenstone'a charakterze w polskim dokumencie historycznym lat dziewięćdziesiątych w ogóle nie było. Jednak świadomość tego, że tak można podchodzić do historii, była i jest u nas śladowa.

³² Tamże, s. 108.

FILMY WSPÓŁCZESNE

Nie tylko jednak historią żył polski dokument lat dziewięćdziesiątych, lecz również – a może nawet przede wszystkim – dokumentowaniem tego, co działo się na ulicach, w domach, w zakładach pracy. A działo się wiele, bo dekada ta, a zwłaszcza pierwsza jej część, obfitowała w wydarzenia o wielkim znaczeniu politycznym, wpływające na wszystkie właściwie dziedziny życia. Dokumentaliści starają się nadążyć za przełomowymi wydarzeniami politycznymi, rejestrują też ich wpływ na codzienne życie Polaków oraz na przemiany obyczajowe. Wskutek zmian politycznych rozkwita film dokumentujący życie religijne, zwłaszcza w obrębie Kościoła katolickiego. Jednocześnie realizowane są filmy jak gdyby ponadczasowe, kładące nacisk na egzystencjalny wymiar człowieczeństwa, nie zaś jego związek z życiem społecznym. A wreszcie, uwagę filmowców przyciągają niektóre sprawy dziejące się poza granicami Polski.

Dokument polityczny

W latach dziewięćdziesiątych pojawia się w Polsce zupełnie nowy typ filmu dokumentalnego, uprzednio nieobecny, a mianowicie film polityczny, dokumentujący życie polityczne i nierzadko będący argumentem w sporach politycznych. Nie znaczy to, że uprzednio filmy nie były uwikłane w politykę. Totalizująca natura komunizmu sprawiała, że nieomal każdy film miał kontekst polityczny. Nie było natomiast filmów ani o politykach, ani o życiu politycznym, z tej prostej przyczyny, że komunizm nie miał jawnego życia politycznego. Prawdziwy film polityczny, poświęcony politykom i wydarzeniom politycznym, mógł się pojawić w Polsce dopiero po roku 1989. Dodatkowo zaś, jawne życie polityczne było nowością, przyciągającą uwagę zarówno filmowców, jak i odbiorców. Wszystko to sprawiło, że w latach dziewięćdziesiątych taki dokument rozkwita, filmową dokumentację zyskują kolejne wybory, polityczne starcia, kryzysy, przesilenia. W odróżnieniu od omawianych uprzednio dokumentów historycznych filmy polityczne zazwyczaj powstawały „w czasie teraźniejszym”, dokumentując na bieżąco rozgrywane się wydarzenia. Tak było zwłaszcza w pierwszym okresie, gęstym od wydarzeń o wielkim, przełomowym znaczeniu. Pod koniec lat dziewięćdziesiątych pojawiają się filmy powracające do momentu przełomu – który w tym momencie był już historią – albo też próbujące podsumować całą dekadę.

W sposób symboliczny tę falę otwiera *Defilada* (1989) Andrzeja Fidyka. Co prawda, nie dotyczy Polski, lecz Korei Północnej, ale można go uznać za gorzką i zjadliwą satyrę na dogorywający w Polsce system komunistyczny. Tak zresztą był wówczas odbierany. Pokazuje kraj, w którym wszystkie sfery życia, nawet te najbardziej prywatne, podporządkowane są państwu i obowiązującemu w nim kultowi przywódcy, ojca narodu. Fidyk nawet nie próbuje zaglądać pod podszewkę, konfrontować sfery oficjalnej, publicznej, z prywatną, wskazywać na kłamstwa systemu. On beznamietnie filmuje to, co mu gospodarze pokazują, opowieści przewodniczek po starym domu Kim Ir Sena, w którym żona Wielkiego Wodza gotowała mu obiady, dzieci w przedszkolu, odpytywane z życiorysu wodza i śpiewające o nim piosenki, karne szeregi barwnie ubranych ludzi układających ze swych ciał żywe obrazy i stanowiących bezwzględnie posłuszną, zdyscyplinowaną masę. Dla człowieka wyznającego ideały demokracji i wiary w indywidualizm film stanowi szok. Nasuwa się pytanie, dlaczego ci ludzie tak się zachowują? Odpowiedź najprostsza, że przez zastraszenie, pozostawia niedosyt, bo ludzie występujący przed kamerą nie wyglądają na zastraszonych, ich miłość do wielkiego przywódcy wydaje się autentyczna, a pejzaż emanuje pięknem i spokojem. Skoro zaś nie sam strach, to skutecznie zniewalająca umysły propaganda, możliwa tylko w warunkach tak charakterystycznego dla krajów totalitarnych monopolu informacyjnego. W ten sposób film o dalekiej Korei staje się zarazem głosem w sprawach dla Polski aktualnych, głosem za demokracją i – to słowo odmieniane wówczas przez wszystkie przypadki – pluralizmem.

Rok 1989, w którym ukazała się *Defilada*, to czas wielu wydarzeń politycznych o przełomowym znaczeniu. Nic więc dziwnego, że stał się tematem co najmniej dwóch filmów. Pierwszy z nich, dwuczęściowy *Pamiętny rok 1989* (1990) Ireneusza Englera i Andrzeja Zajączkowskiego, choć powstawał niemal na gorąco, jest właściwie dokumentem montażowym, bo korzysta z materiałów zrealizowanych w innych celach przez Telewizję Polską oraz, jak podano w napisach końcowych, „niezależnych dziennikarzy Studia Solidarność”. Film obywa się więc bez komentarza czy wypowiedzi do kamery (chyba że są to wypowiedzi archiwalne), składa się po prostu z ułożonych chronologicznie zapisów telewizyjnych, dotyczących kluczowych wydarzeń roku 1989: przełomowego X Plenum KC PZPR, na którym zapadła decyzja o podjęciu rozmów z nieuznaną do tego momentu Solidarnością, Okrągłego Stołu, kampanii wyborczej i wyborów z roku 1989, powołania rządu Tadeusza Mazowieckiego, przygotowań do reformy Balcerowicza. Jako że Engler i Zajączkowski oparli się przede wszystkim na materiałach, które były emitowane w telewizji publicznej, ich film przedstawia medialny obraz roku '89, bez wnikania w mechanizmy, zjawiska, wydarzenia, które w mediach przedstawiane nie były. Jako taki jest interesującym przyczynkiem do polityki informacyjnej ówczesnego rządu, sprawującego w tej mierze, przypomnijmy, monopol, przynajmniej

w zakresie przekazu telewizyjnego. Stąd pewnie więcej miejsca niż w późniejszych relacjach na temat roku '89 zajmują eksponowani przez ówczesną telewizję członkowie aparatu władzy, tacy jak Mieczysław Rakowski, Alfred Miodowicz, Jerzy Urban i inni. Ramę filmu stanowią dwa przemówienia noworoczne Wojciecha Jaruzelskiego, pierwsze zapowiadające rok 1989, drugie – podsumowujące go. Oba zderzone są z piosenką *Jeszcze dzień, jeszcze dwa* jednego z bardów Solidarności – Przemysława Gintrowskiego, który na początku śpiewa m.in.: „Jeszcze dzień, jeszcze dwa wszystko się odmieni / Wszystko się ułoży jak w kartach”, a na końcu: „I choć starych bogów zastąpili nowi / To i tak kark po staremu się zgina”. Tym ostatnim słowem towarzyszą obrazy pustych półek sklepowych oraz starych, biednych ludzi w jadalni. Oprócz wydarzeń politycznych Zajączkowski i Engler włączyli do swojego filmu inne relacje telewizyjne, na przykład pokazujące społeczne listy kolejkowe po telewizor, wystawę „Wenus 88” (komentator zastanawia się, czy znowu nastąpi plaga kradzieży fotogramów), studniówkę, próbne kursy nowego samochodu małoditrazowego, pierwszy zakup przez LOT samolotów Boeing czy też wygranie przez Polkę Anetę Kręglicką wyborów miss świata. Pokazuje się też drożyznę, puste półki w sklepach, strajki, a także uliczne demonstracje i zamieszki organizowane przez NZS, przeciwstawiane „umiarkowanej” Solidarności, skłonnej do kompromisu z władzą.

Zupełnie inny charakter ma zrealizowany w roku 1999 trzyczęściowy dokument *Tamtego roku 1989* Jolanty Kessler-Chojeckiej. Jego podstawę stanowią wypowiedzi uczestników tamtych wydarzeń, ilustrowane materiałem archiwalnym. Dowiadujemy się więc, jakie mechanizmy wówczas działały, jakie były polityczne plany i kalkulacje każdej ze stron. Wśród wspominających dominują przedstawiciele Unii Wolności, tacy jak Andrzej Wielowieyski, Henryk i Ludwika Wujcowie, Jacek Kuroń, Krzysztof Kozłowski, a także osoby z kręgu władzy z roku 1989, takie jak Stanisław Ciosek, Jerzy Urban, Mieczysław Rakowski czy Czesław Kiszczak. Pojawia się również Jarosław Kaczyński, który mówi wprost, że nie zgadza z polityką „grubej kreski”, uważanej przezeń za symbol praktyki politycznej konserwowania przewagi grup z poprzedniego systemu, ale ten głos pozostaje odosobniony wśród opinii zwolenników nowych rozwiązań.

Twórcy tych dwóch filmów śledzili najważniejsze wydarzenia przez cały rok 1989, w którym doszło do przełomu politycznego. Kilka innych poświęcono wybranym wydarzeniom z tego roku, w tym zwłaszcza rozmowom Okrągłego Stołu. O nich opowiada film Tadeusza Pałki *Okrągły stół. Polska ewolucja 1989* (1989) oraz *Opowieści Okrągłego Stołu* (1989) Piotra Bikonta i Leszka Dziurawicza. Film Tadeusza Pałki zaczyna się *in medias res*, od imponującej jazdy kamery korytarzami Pałacu Namiestnikowskiego. W jej trakcie kamera, mijając po drodze jakichś ludzi, wjeżdża do sali, w której stoi okrągły stół, objeżdża go, zatrzymuje się na ogromnym ozdobnym żyrandolu.

Dopiero wtedy następuje seria wypowiedzi do kamery działaczy Solidarności (m.in. Władysława Frasyniuka, Adama Michnika, Jacka Kuronia, Tadeusza Mazowieckiego), mówiących o swoich oczekiwaniach względem rozmów Okrągłego Stołu. W dalszym ciągu filmu wypowiedzi do kamery, w zdecydowanej większości działaczy strony solidarnościowej, są przeplatane wydarzeniami, które rozgrywają się na zewnątrz pałacu (demonstracja NZS, spotkania Lecha Wałęsy ze studentami Uniwersytetu Warszawskiego oraz z rolnikami, a także posiedzenie Forum Kultury Polskiej, z poruszającym wystąpieniem Zbigniewa Bujaka). Wiele miejsca zajmują sceny obrazujące „kuchnię” przygotowywania relacji telewizyjnych. W jednej ze scen działacze Solidarności instruują stremowanego robotnika, co i jak ma mówić, w kilku innych obserwujemy przy pracy Aleksandrę Jakubowską, dziennikarkę TVP, a także Piotra Bikonta i Leszka Dziumowicza, realizujących „niezależny” film dla strony opozycyjnej. W jednej ze scen kamery „opozycyjna” i „rządowa” wręcz prowokacyjnie stoją naprzeciw siebie i filmują siebie nawzajem. Kwestiom informowania, cenzury, dostępu do środków masowego przekazu jest też poświęcona bardzo długa, wręcz łamiąca tą długością kompozycję filmu, scena kuluarowej rozmowy Adama Michnika z „rządowymi” dziennikarzami. Film kończy się niemal tak, jak się zaczął, bez żadnych podsumowań, naprzemiennym montażem pojedynczych zdań wyciętych z kończących obrady przemówień Lecha Wałęsy i Czesława Kiszczaka, wyraźnie podkreślającym ich krańcową odmiennność (np. Kiszczak: „Wspólny jest dorobek i płynąca z niego satysfakcja”; Wałęsa: „Zrujnowany jest nasz kraj i ciężko jest żyć ludziom pracy”).

Opowieści Okrągłego Stołu (1989) Piotra Bikonta i Leszka Dziumowicza zaczynają się scenami ze strajku, jaki miał miejsce w sierpniu 1988 roku w Stoczni Gdańskiej. Jacek Merkel mówi wówczas do strajkujących stoczniovców, że „generał Kiszczak zamiast kwadratowej celi zaproponował nam ogromny stół”. Obserwujemy naradę przywódców Solidarności, rozmowy wśród robotników, a także wypowiedzi ludzi zgromadzonych przed bramą stoczni. Prawie wszyscy są przeciwni podejmowaniu rozmów z władzą, uważają, że władzy nie można ufać, że na pewno dąży do wykorzystania i oszukanania społeczeństwa. Jedynym wyjątkiem jest Lech Wałęsa, który uważa, że rozmowy należy podjąć. Ta wstępna część filmu kończy się wyjściem Wałęsy ze stoczni, wśród ludzi skandujących „So-li-darność!”. Dzięki potężnemu montażowi owo wyjście z bramy stoczni łączy się w mgnieniu oka z wejściem przez inną bramę – Pałacu Namiestnikowskiego w Warszawie, gdzie rozpoczynają się obrady Okrągłego Stołu – wśród tłumu skandującego to samo hasło. Dalsza część filmu pokazuje sceny zarejestrowane w pałacu. Ponieważ jednak film nie pokazuje samych obrad ani też – w przeciwieństwie do filmu Tadeusza Pałki – nie zawiera żadnych wypowiedzi wprost do kamery – trudno byłoby się z niego zorientować, o co przy Okrągłym Stole chodziło, jakie były stanowiska stron, tym bardziej że przedstawiciele strony rządowej właściwie

w tym filmie nie ma. *Opowieści Okrągłego Stołu* składają się z serii podpatrzonych kularowych rozmów, głównie w gronie przedstawicieli Solidarności, niekiedy – z kimś ze strony rządowej. Te rozmowy prawie nigdy nie układają się w jakiś skończony wywód, najczęściej mamy do czynienia ze strzępami zdań, pojedynczymi uwagami, krótkimi dialogami. Film ten pozwala więc raczej odczuć atmosferę czasu i miejsca niż zrozumieć charakter toczonych negocjacji.

Podobnie jak w filmie *Pałki*, także i tutaj dużo miejsca zajmują fragmenty „filmów w filmie”, kiedy obserwujemy dziennikarzy przy pracy albo śledzimy proces powstawania relacji z obrad Okrągłego Stołu. Widzimy więc rzecznika Solidarności Piotra Nowinę-Konopkę, instruującego działaczy Solidarności, jak się zachowywać przed kamerą, co mówić, jakich słów używać; dziennikarzy podczas sporządzania wiadomości; ekipę TVP rozmawiającą o swojej pracy. Z perspektywy czasu owe fragmenty autotematyczne wydają się dominantą obu realizowanych na gorąco filmów o Okrągłym Stole, tak jakby pracujące tam ekipy filmowe, nie mogąc rejestrować obrad, skupiły się na sobie. Tendencja ta zresztą powtórzyła się po wielu latach, kiedy do tematu Okrągłego Stołu powrócił Piotr Bikont filmem *Stół bez kantów* (1999). Zaczyna się on od uroczej sceny odczytywania listy obecności przedstawicieli Solidarności przed samym wyruszeniem na obrady, ale później film przekształca się w swoiste „making of” *Opowieści Okrągłego Stołu*. Na ekranie monitora obserwujemy wybrane sceny z tego filmu sprzed dziesięciu lat lub z materiałów, które do niego nie weszły, a komentują je dziennikarze, którzy przekazywali informacje, zarówno ci, którzy pracowali po stronie ówczesnej opozycji (Konstanty Gebert, Piotr Pacewicz, Wojciech Maziarski), jak i z tzw. strony partyjno-rządowej (Adam Zakrzewski, Marek Barański, Aleksandra Jakubowska). Opowiadają oni o swojej ówczesnej pracy, interpretują poszczególne sceny, mówią o okolicznościach ich realizacji. W tym ogólnie ciekawym filmie, bardziej jednak niż Okrągłego Stołu dotyczącym jego obrazu medialnego, szczególnie interesujące są fragmenty dotyczące wzajemnego stosunku dziennikarzy pochodzących z przeciwnych obozów.

Rok 1990 również obfitował w doniosłe wydarzenia polityczne. Rozpoczął się od zejścia ze sceny PZPR, partii, która przez niemal pół wieku trzęsła krajem, dźwierzła w nim władzę absolutną. Stało

Jak powstawał medialny obraz rozmów Okrągłego Stołu. Kadr z filmu *Stół bez kantów* (1999) Piotra Bikonta



się to pod koniec stycznia 1990 roku, podczas jej X Zjazdu – i zarazem ostatniego – zarejestrowanego przez Andrzeja Fidyka w filmie *Ostatki* (1990). Film jest utrzymany w tonacji żartobliwo-groteskowej. Przed Pałacem Kultury, gdzie odbywa się ostatni zjazd, ma miejsce manifestacja przeciwników komunizmu, którzy starają się zakłócić przebieg obrad. Niemało wśród nich dziwaków i odmieńców. Przed gmachem spokoju pilnuje policja. Dochodzi do utarczek i potyczek. Na sali zaś dominuje nuda i znużenie. Delegaci przysypiają lub ukradkiem czytają gazety, ktoś siedzi w kapciach, ktoś inny gorączkowo szuka mandatu. Najwięcej ożywienia wykazują w przyjazdowym sklepiku, w którym można kupić deficytowe wówczas towary: kremy nivea i bambino czy książkę kucharską. Film kończy długa jazda wśród delegatów śpiewających *Międzynarodówkę*, zwieńczona stop-klatką na słowach „bój to jest nasz ostatni”.

Wydarzenia całego roku 1990, a nawet nieco więcej, obejmuje czteroodcinkowy niemal czterogodzinny film Bolesława Sulika, wyprodukowany dla telewizji BBC *In Solidarity. A Year in the Political Life of New Poland* (*W Solidarności. Rok z życia politycznego nowej Polski*, 1991)³³. Jego głównym tematem jest konflikt w Solidarności między Lechem Wałęsą a większością jego najbardziej prominentnych współpracowników i doradców z okresu walki z komunizmem. Nowa linia Wałęsy ma charakter zdecydowanie antyinteligentcki i populistyczny. Sulik przedstawia ten proces bardzo szczegółowo, rejestrując najpierw działania Wałęsy wspierające rząd Tadeusza Mazowieckiego, do którego powstania się wydatnie przyczynił, następnie stopniową zmianę tonu, ostateczny rozłam, który nastąpił podczas długiej sceny posiedzenia Obywatelskiego Klubu Parlamentarnego (OKP) z 24 czerwca 1990 roku, a wreszcie – kampanię prezydencką i wybory. Film kończy się w styczniu 1991 roku, kiedy Wałęsa, wprowadzając się do Pałacu Prezydenckiego, mówi, że będzie się musiał przyzwyczaić do salonów, bo jednak „siano jeszcze z butów wystaje”. Towarzyszy temu napis informujący, że nowy prezydent powołał dwuosobowy komitet, który znajduje się poza kontrolą parlamentarną. Już z tego widać, że postępowanie Wałęsy raczej nie cieszy się sympatią realizatora filmu. Rzeczywiście, zdecydowanie bliższe są mu poglądy jego oponentów. Wyraża się to choćby przez dobór rozmówców, a także publicznych wystąpień. Głos mają głównie przeciwnicy Wałęsy, będący zarazem jego najbardziej charyzmatycznymi doradcami i towarzyszami walki z poprzedniego okresu: Bronisław Geremek, Jacek Kuroń, Adam Michnik, Henryk Wujec, Zbigniew Bujak czy Władysław Frasyniuk. Wszyscy oni uważają, że postępowanie Wałęsy jest niebezpieczne i groźne dla młodej demokracji. Autor filmu wspomaga ich, porównując – i w obrazach, i w komentarzu – Wałęsę do Piłsudskiego: obydwoj walczyli

³³ Film Bolesława Sulika był w Polsce pokazywany, jest dobrze znany i pamiętany. Warto jednak pamiętać również o innym filmie o podobnej tematyce, zrealizowanym przez Polkę dla BBC – *Men of Steel* (1990) Agnieszki Piotrowskiej.

o demokrację, obydwa też, zniecierpliwieni demokracją, wystąpili przeciw niej. W przeciwieństwie do Mazowieckiego, Wałęsa wydaje się być sam, nie towarzyszy mu żadna znana postać życia publicznego. Kilkakrotnie wypowiada się Jarosław Kaczyński (który wówczas był mało znanym działaczem), kamera też wielokrotnie pokazuje go – milczącego – podczas wspomnianego przełomowego posiedzenia OKP, jakby sugerując, że to on pociąga za sznurki. Ta sytuacja, zmiany zaplecza politycznego przez Wałęsę, zostaje opatrzona następującym komentarzem:

[...] występując przeciw tym, na których dotąd najbardziej polegał – zwróconej ku Zachodowi liberalnej inteligencji – otwiera się na szeregowy głos katolickiej Polski, tych, którzy czują się sfrustrowani, bo zostali wykluczeni z aktualnej elity władzy³⁴.

Ta uwaga odsyła do jeszcze jednej warstwy filmu. Wbrew tytułowi bowiem film Sulika nie dotyczy wyłącznie wydarzeń w łonie Solidarności. Można z niego również złożyć kalendarium działań rządu (np. wizyty zagraniczne, reforma gospodarcza, wprowadzenie religii do szkół), co zresztą, moim zdaniem, nieco „zamula” film; zawiera też obraz społeczeństwa, prostych ludzi, owych „szeregowych Polaków”, do których odwołuje się Wałęsa. Nie jest to obraz zachęcający. Prości ludzie są biedni, szarzy, wymięci. „Większość społeczeństwa – mówi komentator – nie wierzy w aktywne działanie, czeka na cud”. Niekiedy zaś ten szary tłum zamienia się w dziką, agresywną, miotającą obelgi tłuszcę, o wyraźnych skłonnościach antysemitycznych. Wątek antysemityzmu przenika cały film. A wreszcie, ta zwyczajna Polska, zwłaszcza wiejska (społeczności wiejskiej poświęca Sulik szczególnie dużo czasu, robotnicy pojawiają się w jego filmie marginalnie) jest katolicka. „W przeciwieństwie do intelektualistów katolickich – mówi komentator, wyraźnie nawiązując do Mazowieckiego – Wałęsa doskonale to rozumie. To są ludzie, z którymi on potrafi rozmawiać”³⁵.

Trzeci – obok rozwiązania PZPR i podziału Solidarności – wielki temat polityczny roku 1990, a więc wybory prezydenckie, warto umieścić w szerszej ramie, jaką był fenomen dokumentów poświęconych wyborom. Był to, oczywiście, zupełnie nowy w Polsce rodzaj filmów, choć mający pewną tradycję za granicą, by wspomnieć klasyczny *Primary* (1960), zrealizowany przez Drew Associates, czy *War Room* (1993) Pennebaker’a i Hegedus. W Polsce komunistycznej takie filmy nie mogły powstawać niejako z braku armat, czyli wolnych wyborów. Nic więc dziwnego, że dokumentaliści ochoczo zabrali się za rejestrowanie nowego zjawiska. Konsekwentnym kronikarzem wybor-

³⁴ „By turning against those he used to rely on most – Western-orientated liberal intelligentsia – he now makes himself available to the grassroots vote – catholic Poland – those who feel frustrated by exclusion from the present power elite”.

³⁵ „Unlike the catholic intellectuals, it is something Lech Wałęsa finds easy to understand. These are people with whom he can talk”.

czym był Paweł Kędzierski, który zrealizował *Wybory 89* (1990), a następnie, wraz z Andrzejem Piekutowskim, *Wybór Polski* (1991) i *Jaka Polska?* (1996). Wyborom z roku 1989, a zwłaszcza 1990, całą serię filmów poświęcił Grzegorz Królikiewicz: *Niezależny* (1990), *Człowiek ze studni* (1991), *Nowy początek* (1991), *Wolna elekcja* (1991) i *Słuchaj narodu* (1991). Wybory parlamentarne z końca dekady zarejestrują Maria Zmarz-Koczanowicz z Michałem Arabudzkim w filmie *Polska ruletka* (1998).

Pierwsze „wyborcze” filmy dokumentalne powstały w roku 1989 i dotyczyły wynegocjowanych przy Okrągłym Stole wyborów do tzw. Sejmu kontraktowego. Najbardziej znany z nich jest film *Wybory 89* Pawła Kędzierskiego, który – choć wskazuje, że stosunek polskiego społeczeństwa do kontraktu Okrągłego Stołu nie jest bynajmniej jednoznaczny (patrz: opis filmu w rozdziale poświęconym latom osiemdziesiątym) – ostatecznie wydaje się sprzyjać idei tamtych wyborów. Inaczej jest w niemal nieznanym, nigdy nie emitowanym *Niezależnym* Grzegorza Królikiewicza. Pokazuje wybory roku 1989 z nietypowej perspektywy, ponieważ jego tematem jest lokalny konflikt wewnętrzny w łódzkiej Solidarności (któremu zresztą Królikiewicz poświęcił osobny film – *Nasz rozłam*, 1992). Oto Komitet Obywatelski przy Lechu Wałęsie w wyborach do Senatu z Łodzi wysunął kandydatury dwóch profesorów, nie zaś popularnego w mieście i zasłużonego dla opozycji mecenasa Karola Głogowskiego. Głogowski postanowił więc wystartować w wyborach jako kandydat niezależny, a Zarząd Regionu „Solidarność” udzielił mu poparcia.

Akcja filmu rozgrywa się w czasie kampanii Głogowskiego, ale trudno byłoby powiedzieć, że ją pokazuje, bo samego kandydata nie widzimy zbyt często. Wszystkie jego wystąpienia wyborcze Królikiewicz ucina najdalej po pierwszym zdaniu, a symboliczny wręcz wymiar ma scena, w której ludzie zadają kandydatowi szereg pytań, ale reżyser nie pokazuje odpowiedzi na żadne z nich. Bardziej niż Głogowski reżysera interesuje polityka Komitetu Obywatelskiego przy Lechu Wałęsie, do której ma stosunek zdecydowanie krytyczny. Ten krytycyzm wybrzmiewa wyraźnie już w otwierających film słowach reżysera. Nazywa on Okrągły Stół dziwnym meblem, przy którym zawarto kontrakt, w efekcie którego Solidarność „ma wysunąć kandydatów do parlamentu na tyle grzecznych, żeby byli do zaakceptowania przez komunistów”, co prowadzi do rozdarcia w jej łonie, na „tastyków z lewicy oraz idealistów o różnorodnych orientacjach politycznych”. Następnie reżyser koncentruje się na sytuacjach, które pokazują zwalczanie niezależnego kandydata przez Komitet Obywatelski. Widzimy więc zalepiane i zrywane plakaty Głogowskiego, ludzi z megafonami, którzy chodzą po ulicach i ogłaszają, że Karol Głogowski nie jest kandydatem Solidarności, a także bannery i plakaty o podobnej treści, słyszymy audycję Telewizji Solidarność,

w której mówi się, że Głogowski rozbija jedność opozycji. W dniu wyborów przed lokalami młodzi ludzie instruują wchodzących, jak głosować, aby wygrali przedstawiciele Komitetu Obywatelskiego. Królikiewicz z ekipą nie zostają wpuszczeni na bliżej niezidentyfikowane posiedzenie Komitetu Obywatelskiego. Powstaje więc wrażenie prześladowania opozycjonisty przez opozycjonistów.

Ponadto w filmie dominuje chaos. Jest on zresztą zakorzeniony w estetyce tego reżysera³⁶, tutaj jednak zostaje dodatkowo wzmocniony. Do charakterystycznego dla reżysera skrótowego, niejasnego wprowadzenia, chaotycznych ruchów kamery (tutaj zresztą mających dodatkowe uzasadnienie w technologii wideo) oraz skoków montażowych dochodzi zagubienie ludzi – nierozumiejących sytuacji, niewiedzących, czy kandydat jest, czy nie jest popierany przez Solidarność. Owo zagubienie ma głębszy wymiar, jest diagnozą stanu społeczeństwa, potęgowaną przez widoczne znaki kiepskiej pozycji materialnej (ludzie są biednie ubrani, wymięci), a także ewidentną degradację przestrzeni miejskiej.

O tym, że w filmie *Niezależny* chodzi o coś więcej niż sprawę Głogowskiego, świadczy również jego zakończenie, w którym – jak to obrazowo ujął Piotr Marecki – reżyser stara się unieważnić prezydencką przysięgę generała Jaruzelskiego³⁷. Obrazom miasta sprzątanego po kampanii znowu towarzyszy głos reżysera, który z przekąsem informuje, że Głogowski przegrał wybory w pierwszej turze, Komitet Obywatelski zgarnął prawie wszystkie możliwe głosy, a Parlament przewagą jednego i pół głosu wybrał na prezydenta Wojciecha Jaruzelskiego. „Cała Polska, czekając przy włączonych telewizorach na przebycie przez prezydenta elekta trasy z jego domu do Sali obrad Zgromadzenia Narodowego, zastanawiała się, który z reprezentantów Solidarności przyczynił się do tego wyboru”. Wszystkim umknął, informuje dalej reżyser, „brzemienno w skutki prawne, historyczne i moralne fakt”. Tutaj pokazany zostaje fragment przysięgi prezydenckiej składanej przez elekta. Reżyser w manierze przypominającej dzisiejsze filmy *found footage* powtarza ten fragment kilkakrotnie, wycinając jego coraz krótsze kawałki, aż wreszcie zauważamy, że Jaruzelski niedokładnie powtarza słowa czytanej przez marszałka Sejmu przysięgi. Zamiast „będę strzegł niezłomnie godności narodu” mówi „będę strzegł niezłomnie jedności narodu”. Reżyser tę pomyłkę, być może freudowską, komentuje spoza kadru następująco:

³⁶ O predylekcji Królikiewicza do obrazowania chaosu pisałem w: *Obrona Królikiewicza*, w: *Film polski – twórcy i mity*, red. Kazimierz Sobotka, Łódź 1987. Patrz również: Andrzej Zalewski, Grzegorz Królikiewicz. Dylematy żywiołu, w: *Kino polskie w trzynastu sekwencjach*, red. Ewelina Nurczyńska-Fidelska, Kraków 2005.

³⁷ Piotr Kletowski, Piotr Marecki, Królikiewicz. *Pracuję dla przyszłości (wywiad rzeka)*, Kraków 2011, s. 244.

Jest więc teraz pewne, że elekt przysięgał na coś innego niż żąda tego rota. Nie jest natomiast pewne, czy elekt, przysięgający na coś innego niż żąda tego prawo, przekształca się w prezydenta. Być może w tej kadencji Zgromadzenia Narodowego zabrakło pedanta, który mógłby postawić to pytanie. Pozostaje kwestią otwartą, kto mógłby nim być. Pozostanie również kwestią otwartą, czy w 1989 roku w Polsce stać nas na polityczne wyartykułowanie takich pytań. W 1989 roku nad obszarem Europy Środkowo-Wschodniej powiało nadzieją i ironią.

Komentarzem wizualnym zaś jest namalowany na murze obraz psiej kupy, a następnie ujęcie psów przy trawniku. Film kończą ujęcia jakiegoś strajku studenckiego, ludzi trzymających w mroku zapalone zapałki, a oglądając te obrazy słyszymy *Mury* Jacka Kaczmarskiego. Walka trwa nadal.

Wybory prezydenckie z roku 1990 stały się okazją do kontynuowania swego „pojedynku” na filmy wyborcze między Pawłem Kędzierskim (i – tym razem – Andrzejem Piekutowskim) z jednej strony a Grzegorzem Królikiewiczem – z drugiej. *Wybór Polski* Kędzierskiego i Piekutowskiego w sposobie postrzegania stron wydaje się bliski nastawieniu Sulika. Jego pierwsza połowa poświęcona jest przede wszystkim starciu wyborczemu Lecha Wałęsy z Tadeuszem Mazowieckim. Inni kandydaci (Włodzimierz Cimoszewicz, Leszek Moczulski, Roman Bartoszcze, Stanisław Tymiński, jakiś niezidentyfikowany „sławny poeta”) pojawiają się tylko marginalnie. Widzimy więc na przemian Wałęsę i Mazowieckiego podczas spotkań wyborczych, przeciwstawiane są odpowiednio dobrane fragmenty ich wypowiedzi. Słyszymy też „głosy ulicy”. W odróżnieniu od niektórych innych filmów nie eksponuje się tutaj popierających Mazowieckiego intelektualistów, celebrytów, artystów, pokazuje się natomiast zwolenników Wałęsy – „zwyčajnych ludzi”, w zagraconych, tandetnych mieszkaniach, mniejszych miastach, na targowiskach. Słysząc więc typowe zarzuty wobec Mazowieckiego, że się dorwał do żłobu, że nic ludziom nie dał, a także – że jest Żydem. Tej ostatniej kwestii poświęcona jest dłuższa rozmowa w jakimś mieszkaniu.

Pierwsza połowa jest dosyć typowa dla filmów o wyborach, oglądamy obu konkurentów, fragmenty ich kampanii, słuchamy głosów ludzi. Druga natomiast jest niezwykła. Dotyczy ona starcia Wałęsy ze Stanisławem Tymińskim, który niespodziewanie przeszedł do drugiej tury wyborów. Niezwykłość polega na tym, że Wałęsa na długie minuty znika z ekranu (powróci dopiero w momencie ogłoszenia wyników), ta część filmu koncentruje się wyłącznie na Tymińskim, a jeszcze bardziej – na jego zwolennikach, którzy najwyraźniej realizatorów filmu intrygują. Widzimy więc ludzi prostych, prymitywnych, nieumiejących się dobrze wysłować, kierujących się przesadami oraz wąsko pojętym własnym interesem. Podobnie zresztą, choć może nie tak ostro, w pierwszej połowie filmu przedstawiani byli zwolennicy Wałęsy. Szczególnie interesująca jest scena w pijalni piwa, gdzie za Tymińskim nieźbornie gardłują pijacy, a także inna, podczas wiecu wyborczego Tymińskiego, zakłóconego

przez grupę zwolenników Wałęsy (fragment tej drugiej znajduje się również w filmie *Sulika*). Te obrazy, w których dominuje chaos, prostactwo, elementarne negatywne emocje, są dość przerażające. Oczywiście, otwarte pozostaje pytanie, na ile jest to „rzeczywisty” obraz elektoratu najpierw Wałęsy, później Tymińskiego, a na ile objawia się w nim inteligenckie nastawienie realizatorów, którzy „normalnego społeczeństwa” nie znają, widzą w nim jedynie dziką, groźną tłuszcę.

Pytanie jest tym bardziej istotne, że inaczej tę samą kampanię postrzega Grzegorz Królikiewicz. Jego cztery filmy na temat wyborów prezydenckich z roku 1991 można właściwie uznać za cztery wersje montażowe tego samego filmu³⁸. Wszystkie koncentrują się na kampanii wyborczej Lecha Wałęsy i składają się głównie z fragmentów wieców wyborczych. Różnią się metrażem (*Nowy początek* – 28'; *Człowiek ze studni* – 50'; *Wolna elekcja* – 90'; *Słuchaj narodu* – 180'), kolejnością poszczególnych scen, rozkładem akcentów. W *Nowym początku* Królikiewicza interesuje przede wszystkim Wałęsa, ten – jak to ujął – Szewc Dratewka tamtych czasów, pastuszek, który został przywódcą³⁹. Film ma formę monologu polityka, złożonego z fragmentów różnych wypowiedzi, wygłaszanych na wiecach i mitingach wyborczych. *Słuchaj narodu* więcej uwagi poświęca ludziom uczestniczącym w wiecach, tworząc jakby portret społeczeństwa polskiego A.D. 1990. Jest to obraz inny niż u *Sulika* czy *Kędzierskiego* i *Piekutowskiego*, nieco chaotyczny, nieco anarchiczny, ale w sumie raczej pozytywny. Jedni Wałęsę wychwalają, inni na niego pomstują; niektórzy recytują wiersze lub śpiewają piosenki; niektórzy w dramatycznych słowach skarżą się na swój los, brak pracy, niskie zarobki, proszą o ulżenie ich doli, a nawet załatwienie konkretnej sprawy; niektórzy mówią głównie o sobie, inni nie potrafią się wyśłowić, a jeszcze inni stawiają głęboko przemyślane, trudne pytania czy diagnozy. Wątpliwości, które wyrażają uczestnicy wieców, są zazwyczaj jeśli nawet niekoniecznie rozsądne, to przynajmniej zrozumiałe, a twarze wiecujących – myślące. Oczywiście, tłum zawsze rządzi się swoimi prawami, więc nie brakuje tu chaosu, a nawet bójek, ale dominuje raczej nadzieja, pozytywna energia oraz zdolność samoorganizacji. W dwóch pozostałych filmach (*Człowiek ze studni*, *Wolna elekcja*) między portretowaniem tłumu a Wałęsą zostaje zachowana równowaga, na pierwszy plan wysuwa się to, co Królikiewicza wydaje się interesować najbardziej: sprzężenie zwrotne między mediumicznym⁴⁰ politykiem a ludźmi. Reżyser potrafił znakomicie

³⁸ Tak to zresztą ujął sam reżyser, mówiąc: „Miałem świadomość, że na naszych oczach dzieje się coś niezwykłego [...]. Między innymi dlatego zrobiłem trzy różniące się długością wersje. Jedną, najkrótszą, zrobiłem z konieczności – była przeznaczona na pokazy zagraniczne”. Piotr Kletowski, Piotr Marecki, dz. cyt., s. 241. Skądinąd nie wiem, dlaczego Królikiewicz mówi o trzech wersjach – różnych wersji zmontowania tego samego materiału, opatrzonych różnymi tytułami, mamy cztery.

³⁹ Tamże, s. 240.

⁴⁰ Tamże, s. 244.



„Mediumiczny polityk” i jego kampania wyborcza. Kadry z filmu *Słuchaj narodu* (1991) Grzegorza Królikiewicza



pokazać doskonale opanowaną przez Wałęsę umiejętność kontaktowania się z tłumem, wyczuwania jego nastrojów.

Swoj stosunek do Wałęsy Królikiewicz najbardziej jednoznacznie określił w *Człowieku ze studni*. Film zaczyna się od ujęcia żaby w studni (ujęciem tym zaczynają się wszystkie filmy z wyjątkiem *Nowego początku*), pnącej się do góry po jakimś konarze, czemu towarzyszy napis informujący, że Lech Wałęsa wyraził chęć zostania prezydentem, czym zasmucił doradców, „którzy orzekli, że człowiek prosty nic nie znaczy bez ich rady”. Tym samym Królikiewicz

niedwuznacznie opowiada się po stronie Wałęsy w jego konflikcie z jego byłym doradcą Tadeuszem Mazowieckim oraz popierającą go częścią inteligencji. Obraz żaby i studni powraca na koniec filmu, kamera wjeżdża do opuszczonego, wiejskiego domu rodziny Wałęsów, widzimy odrapane drzwi, pusty, wygasły piec, po czym przenosimy się do bogatych wnętrz Pałacu Prezydenckiego. Skojarzenie z *Tańczącym jastrzębiem* pojawia się właściwie automatycznie, film z kampanii wyborczej staje się ukoronowaniem Królikiewiczowskich opowieści o plebejskich bohaterach próbujących wybić się w mieście, od których ten reżyser rozpoczynał swoją karierę⁴¹.

Kolejnym zakretem w polityce polskiej tamtych lat było dojście do władzy partii lewicowej, bezpośredniej spadkobierczyni PZPR, w wyborach parlamentarnych w roku 1993, a następnie wygranie wyborów prezydenckich w roku 1995 przez jej lidera Aleksandra Kwaśniewskiego. Poświęcono temu takie filmy, jak *Co się stało* (1993) Ewy Żmigrodzkiej i Krzysztofa Zwolińskiego, *Pensjonariusze* (1993) Andrzeja Lelito czy *Jaka Polska?* (1996) Andrzeja Piekutowskiego i Pawła Kędzierskiego. Wszystkie te filmy starają się odpowiedzieć, co się stało z ideałami Solidarności, skoro sześć lat po obaleniu komunizmu naród w wol-

⁴¹ Por. też: Alina Madej, *Zaproszenie do rozmowy o Polsce*, „Kino” 1992, nr 12.

Siermiężni związkowcy i rozpasana
lewica. Kadry z filmu *Jaka Polska?*
(1996) Andrzeja Piekutowskiego
i Pawła Kędzierskiego

nych wyborach powierzył władzę postkomunistom. *Pensjonariusze* pokazują wybory parlamentarne z roku 1993 z perspektywy Domu Opieki Społecznej dla seniorów. Mieszkańcy tego domu są rozżaleni, skarżą się na niskie emerytury, niektórzy z nich najwyraźniej też nie rozumieją nowej rzeczywistości. Z kolei w filmie Piekutowskiego i Kędzierskiego, poświęconym wyborom prezydenckim z roku 1995, polskie przemiany bardzo negatywnie oceniają działacze Solidarności, uczestnicy pamiętnego strajku w roku 1980. Widzimy delegatów Solidarności



w skupieniu spożywających posiłek, co jest skonstrastowane ze spotkaniem zwolenników lewicy, na którym stoły uginają się od wykwintnych potraw, na estradzie tańczy striptizerka, panuje atmosfera ogólnego luzu, rozprężenia i zadowolenia z siebie. Z dalszego ciągu filmu wynikać by mogło, że Kwaśniewskiego popierają przede wszystkim ludzie biedni i niewykształceni, oczekujący poprawy swego bytu, niewprawnie mówiący i traktujący wybory emocjonalnie, a Wałęsę – ludzie światli, wykształceni (jest to obraz niezgodny z badaniami socjologicznymi). Refrenem filmu jest piosenka, w której słyszymy m.in. następujące słowa: „Co się z nami porobiło, krystaliczne źródło wyschło”.

Ostatni film „wyborczy” z lat dziewięćdziesiątych – dwuczęściowa *Polska ruletka* (1998) Marii Zmarz-Koczanowicz i Michała Arabudzkiego, poświęcona wyborom parlamentarnym z roku 1997 – znacząco różni się od poprzednich. Wszystkie tamte prezentowały ostrą konfrontację, a sympatia autorów sytuowała się wyraźnie po jednej ze stron. Tutaj jest inaczej. Film jest nieco rozwlekły, mało wyrazisty i ułomny strukturalnie, co, paradoksalnie, można interpretować na jego korzyść, bo taka właśnie – rozwlekła, nijaka i ułomna – jest prezentowana w nim polityka. Pokazywane są mitingi i spotkania wyborcze wszystkich głównych partii, ale nie wydaje się, aby autorzy sympatyzowali z którąkolwiek z nich. Przeciwnie. Prawica wali przeciwników

cepem przeszłości, lewica rozsiewa „czar niepamięci znakomity”. W efekcie nieważne staje się, „kto bił, a kto był bity, kto walczył, a kto stołka bronił, gdzie my, gdzie nasi, a gdzie oni”. Ten wiersz, odczytany przez działacza Akcji Wyborczej Solidarność (AWS), mógłby być mottem całego filmu. Polityków wszystkich opcji więcej łączy, niż dzieli. Wszyscy wygłaszają okrągłe komunały, oskarżają siebie nawzajem o kłamstwo, uciekają przed niewygodnymi pytaniami. Miejsce pasji, widocznej w poprzednich filmach, zajmuje tani marketing polityczny. Kandydaci grają w piłkę, tańczą, bratają się. Ktoś wyklada zasady „sprzedawania polityków”, ktoś inny poucza, że polityk „nie powinien używać trudnych słów”. Zwykli ludzie nie są lepsi. Większa część filmu powstała z dala od wielkich miast, w tzw. Polsce powiatowej, gdzie możliwość spotkania polityka znanego z telewizji może stanowić przyjemny przerywnik w szarej codzienności. Część potencjalnych wyborców traktuje więc mityngi jako przedłużenie telewizyjnego show, okazję do pogapienia się. Niektórzy wydają się nic nie rozumieć, inni są zainteresowani głównie piwem i kiełbasą, jeszcze inni wdają się w jałowe kłótnie. Maria Zmarz-Koczanowicz, która bezpośrednio przed *Polską ruletką* nakręciła dwa filmy o tandecie polskiej kultury popularnej (*Prawdziwe życie*, 1995; *Bara Bara*, 1996), rozciąga poczynione w nich obserwacje na świat polityki, równie tandetnej i jałowej jak świat seriali czy muzyka disco polo.

Mówiąc o filmach politycznych, należy wspomnieć o jeszcze jednym, tym razem dotyczącym nie wyborów, lecz ważnego wydarzenia w polskiej polityce, jakim było odwołanie rządu Jana Olszewskiego w czerwcu 1992 roku. *Nocna zmiana* (1994) Jacka Kurskiego i Michała Balcerzaka przedstawia je jako efekt ustawy lustracyjnej i ogłoszenia tzw. listy Macierewicza. Film pobieżnie referuje przebieg krótkiej, bo zaledwie półrocznej działalności tego rządu, skupiając się zwłaszcza na niemożności uzyskania przezeń trwałej większości parlamentarnej oraz na konfliktach z prezydentem Wałęsą. Główna część filmu dotyczy wydarzeń z przełomu maja i czerwca 1992 roku, kiedy to Sejm przyjął uchwałę lustracyjną, doszło do upublicznienia listy Macierewicza, przy aktywnym udziale prezydenta Wałęsy odwołano rząd, a na stanowisko premiera powołano Waldemara Pawlaka. Film, będący zresztą jakby filmową wersją poświęconej tym samym wydarzeniom książki *Lewy czerwcowy* (1993) Jacka Kurskiego i Piotra Semki, przedstawia prawicową wersję tych wydarzeń, głoszoną przez partię Porozumienie Centrum, z którą zresztą główny autor filmu, Jacek Kurski, był wówczas związany. Wedle tej wizji Polska jest ciągle krajem komunistycznym (premier Olszewski mówi, że chciałby, aby „powołanie tego rządu oznaczało początek końca komunizmu w Polsce”), spletanym wpływami Rosji oraz komunistycznej nomenklatury i agentury, a odwołanie rządu Olszewskiego było wynikiem spisku elit, bojących się ukazania tych powiązań. Wizja ta jest utwierdzana wypowiedziami takich osób, jak Krzysztof Wyszkowski, Jarosław Kaczyński czy Antoni Macierewicz, napisami na ekranie,

komentarzem spoza kadru, a także pełną napięcia muzyką oraz zdjęciami niczym z thrillera szpiegowskiego, skąpanymi w mroku, kiedy kamera schodzi do podziemi albo wykonuje długie jazdy wzdłuż sejmowych korytarzy. Zarazem jednak, główne argumenty przeciwników tamtejszej wersji lustracji, w tym zwłaszcza dotyczące naruszenia prawa do obrony osób lustrowanych, również zostają przedstawione – w zamieszczonych w filmie wypowiedziach Jana Rokity, Jacka Kuronia czy Lecha Wałęsy. Najślawniejszą (i słusznie) częścią filmu jest scena nocnej narady prezydenta i przedstawicieli większości klubów opozycyjnych, podczas której liczy się głosy i ustala techniczne szczegóły odwołania istniejącego rządu i powołania nowego. W całej historii dokumentalizmu nie znam innej sceny, która tak daleko obnażałaby kuchnię polityczną, realny mechanizm podejmowania decyzji, a jej siłę oddziaływania wzmacnia dramatyzm pokazywanych wydarzeń. Ostatecznie jednak, główne znaczenie filmu *Nocna zmiana* zasadza się na tym, że otwiera on falę filmów ukazujących prawicowe spojrzenie na bieżącą politykę (a także historię). W latach dziewięćdziesiątych pozostanie odosobniony, kontynuatorów znajdzie dopiero w następnej dekadzie.

Wśród filmów politycznych odnotujemy jeszcze takie, które portretowały poszczególnych polityków. Wiele z nich poświęcono Lechowi Wałęsie, na przykład dokumentując jego podróże (*Lech Wałęsa w Wenezueli*, 1989; *Wałęsa w Ameryce*, 1990 – oba w reżyserii Krzysztofa Żurowskiego), czy też pierwszy i drugi rok jego prezydentury (*Wałęsa prezydent*, 1991; *Prezydent praktyk. Rok drugi „pod prąd”*, 1992 – oba w reżyserii Ireneusza Englera). Ponadto Ewa Banaszkiewicz zrealizowała film o Danucie Wałęsowej (*Danka*, 1990), a Jacek Skalski nakręcił pięciominutową satyrę na Wałęsę (*Ja Wałęsa*, 1990), wyśmiewającą egocentryzm tego polityka. Tenże sam Jacek Skalski zrealizował film o Tadeuszu Mazowieckim w okresie sprawowania przez niego urzędu premiera (*Rok premiera*, 1990), a Magdalena Łazarkiewicz sportretowała „kobietę-premiera” – jak o niej mawiano – Hannę Suchocką (*Bez klucza. Portret Hanny Suchockiej*, 1993). Nietypowym filmem o Leszku Balcerowiczu jest *Po prostu Balcerowicz* (1990) Andrzeja Zajączkowskiego. Reżyser unika bowiem normalnej formy portretu, polegającej na wypowiedziach samego bohatera, a także innych ludzi na jego temat. Większość filmu stanowią długie fragmenty obrad Komitetu Ekonomicznego przy Radzie Ministrów, podczas których obserwujemy ostre nieraz spory dotyczące kluczowych zagadnień transformacji ekonomicznej, takich jak osłony socjalne, sposób traktowania rolnictwa czy przekształcenia własnościowe. Te fragmenty przeplatane są fragmentami „z ulicy”, wypowiedziami ludzi, którzy skutki tamtych dyskusji odczuwają na własnej skórze, a także gwałtownymi antybalcerowiczowskimi filipikami w Sejmie. Ten film pozwala odczuć charakter i skalę dylematów transformacji w stopniu większym, niż wynikałoby to z samej natury telewizyjnego dokumentu.

Zmiana relacji ze Wschodem

Innym efektem przełomu politycznego, obszernie zarejestrowanym przez dokumentalistów, była zmiana relacji ze wschodnim sąsiadem, a właściwie – po rozpadzie ZSRR – z kilkoma sąsiadami. Kilka filmów poświęcono kwestii obecności wojsk radzieckich na ziemiach polskich. Najwcześniejszy z nich, *Sowieci, do domu!* (1990) Andrzeja Soroczyńskiego, powstał w czasie, gdy wojska te jeszcze w naszym kraju stacjonowały. Film dotyczy Brzegu, w którym znajdowało się lotnisko wojskowe oraz duży garnizon. Po krótkim rysie historycznym prezentuje głosy mieszkańców miasta przeciw obecności wojsk radzieckich. Niektórzy podnoszą kwestię pryncypiów, mówiąc, że stacjonowanie obcych wojsk ogranicza suwerenność kraju. Inni skarżą się na rozmaite życiowe dolegliwości, jak zanieczyszczenie środowiska, ogromny hałas, niszczenie substancji mieszkaniowej. Na koniec wypowiadają się sami Rosjanie, jakby nieco zawstydzeni, mówią o niechęci, z którą się stykają. Andrzej Soroczyński po kilku latach, już po wyjeździe radzieckich wojsk, wrócił do Brzegu i zrealizował drugą część filmu, której tytuł – *...i żeby nie wrócili!* (1994) – mówi sam za siebie. Sam wyjazd natomiast zarejestrował Marek Widarski w filmie *Żołnierze bez imperium* (1994). Widzimy w nim najpierw regularne ćwiczenia wojskowe, następnie proces pakowania, zabierania wszystkiego, co można zabrać, łącznie z zawiasami od szafek, a wreszcie – towarzyszymy jednej z dywizji w długiej podróży przez całą Rosję, aż nad granicę chińską. Przeplatane jest to wypowiedziami wojskowych – od generałów do szeregowych żołnierzy. Dominuje w nich żal do polityków, którzy „wszystko przegrali”, i nadzieja na odrodzenie mocarstwowej potęgi, choć zdarzają się też wypowiedzi bardziej refleksyjne. Czuć też wiele niepewności: wszystko, w co dotychczas ci żołnierze wierzyli, legło w gruzach, nie wiedzą, kim są, co ich czeka, ani nawet – jak nazywa się kraj, do którego wracają. Odzwierciedleniem tego zamętu są towarzyszące obrazom pieśni, z których część stanowią patetyczne marsze wojskowe, a część – współczesne piosenki rosyjskie, wykpiwające mocarstwowe tradycje. Film Widarskiego pokazuje głównie bazę radziecką w Bornem Sulinowie, inny film, *Przystanek Borne* (1995) Stanisławy Domagalskiej, jest poświęcony problemom, z jakimi zmagają się mieszkańcy tego miasteczka już po wyjeździe wojsk.

Symbolicznie można powiedzieć, że pociągi wywożące żołnierzy radzieckich miały się z innymi, które zza wschodniej granicy przywoziły do Polski handlarzy i robotników sezonowych. Tak to zresztą, jednym zręcznym cięciem, zostało przedstawione w filmie *Dar wolności* (2000) Pawła Kędzierskiego i Andrzeja Piekutowskiego. Ludzi podejmujących pracę w Polsce sportretował Andrzej Titkow w filmie *Trwoga* (1993), o Rosjanach handlujących pod warszawskim Pałacem Kultury opowiada *W cieniu pałacu* (1991) Tadeusza Pałki, a o symbiozie bratnich narodów łączących się w handlu na nieistniejącym już Stadionie Dziesięciolecia – *Stadion czyli jarmark Europa* (1998) Andrzeja Sapii.

Spoleczne skutki polityki

Filmy polityczne to takie, których bohaterami są politycy pokazywani podczas pracy, które skupiają się na ważnych wydarzeniach politycznych lub obrazują działanie politycznych mechanizmów, procedur, instytucji. Drugą stroną polityki są społeczne skutki wydarzeń i decyzji politycznych, ich wpływ na życie ludzi. Także i temu poświęcono w latach dziewięćdziesiątych niemało filmów. W sposób wręcz symboliczny otwiera ten nurt *Nie wierzę politykom* (1990) Marii Zmarz-Koczanowicz. Składa się on głównie z wypowiedzi młodych ludzi, którzy w momencie wprowadzenia stanu wojennego byli dziećmi, w przeważającej mierze identyfikowali się w ten czy inny sposób z Solidarnością, obecnie zaś są rozczarowani i nią, i całą polityką, i uczestniczą w rozmaitych przedsięwzięciach niemieszczących się w głównym nurcie życia politycznego. Poznajemy więc anarchistów, wygłaszających zresztą straszne hasła o potrzebie krwawej rewolucji, członków wzorowanych na legionach Piłsudskiego paramilitarnych drużyn strzeleckich, rasistowskich skinheadów, a także zdeklarowanych oportunistów. Tytuł filmu pochodzi od piosenki grupy Tilt, która zresztą się w nim pojawia jako przerywnik między kolejnymi grupami młodzieży, wyrażając swoimi utworami całe zniesmaczenie tejże młodzieży otaczającą rzeczywistością. Ogólniej rzecz ujmując, po „wzmoczeniu politycznym” z lat osiemdziesiątych wiele filmów z lat dziewięćdziesiątych rejestruje społeczne rozczarowanie polityką, niewiarę w nią lub zubożenie. W tym duchu Tadeusz Pałka w filmie *Słodko, gorzko* (1992) ukazuje problemy młodego małżeństwa w kontekście odbywających się pod koniec roku 1991 pierwszych w pełni demokratycznych wyborów parlamentarnych, a Piotr Bikont i Stanisław Manturzewski w filmie *Żnin – Paryż – Wenecja czyli sceny z życia prowincji* (1992–1993) portretują Żnin, w którym znaczący sukces w wyborach prezydenckich roku 1990 odniósł Stanisław Tymiański.

Jednym z najważniejszych skutków przełomu politycznego było wprowadzenie nowego systemu gospodarczego, który przyniósł nieznane w Polsce komunistycznej bezrobocie oraz obniżenie się poziomu życia wielu grup społecznych. O sprawach tych mówi się w wielu filmach, również z omawianego powyżej nurtu *stricte* politycznego, ale – co może dziwne – stosunkowo niewielu ich twórców na tych zagadnieniach się skupiło, zwłaszcza jeśli uwzględni się ich skalę. Próżno by też szukać powstałych wówczas filmów walczących, w których atakowano by bezrobocie jako przejaw wyzysku czy niesprawiedliwości społecznej. Taka lewicowa optyka wówczas nie występowała. Bezrobocie traktowano jako wyraz konieczności dziejowej lub też akcentowano zły wpływ wyniesionych z poprzedniej epoki nawyków, wskutek których ludzie oczekują, że władza rozwiąże ich problemy. W filmie *Ta wspaniała praca* (1993) Piotra Morawskiego kilka łódzkich włókiarek, przechadzając się po pustych halach fabrycznych ich byłego zakładu, opowiada

o swojej byłej pracy i obecnej sytuacji. Wyłaniający się z tych opowieści obraz pracy w peerełowskiej fabryce nie zachęca. Kobiety opowiadają o ciężkich warunkach, powszechnych chorobach zawodowych, przeciekających dachach, zdewastowanych, psujących się maszynach. Relacje włókniaerek przeplatają się z obrazami symbolizującymi wczesny polski kapitalizm – sztyldami, neonami, eleganckimi wystawami sklepowymi – oraz pokazami tańca erotycznego w wykonaniu, jak się na koniec okazuje, byłej włókniaarki, która zmieniła zawód i deklaruje zadowolenie z nowej sytuacji. Słowem, tego, co odeszło, nie ma co żałować, to, co przychodzi, jest inne, ale niekoniecznie lepsze, a los każdego wynika tyleż z ogólnych uwarunkowań, co indywidualnych decyzji życiowych. Z kolei Tomasz Dobrowolski w filmie *Koniec epoki węgla kamiennego* (1993) pokazuje przeobrażenia na Śląsku związane ze zmniejszającym się popytem na węgiel i zagrażającym wielu górnikom widmem utraty pracy. Zdaniem Jadwigi Głowy, film ten dowodzi, że górnicy mentalnie tkwią jeszcze w poprzedniej epoce,

[...] nie pojmują, że można zwolnić z pracy kogoś, kto jest związany z kopalnią od pokoleń. Widzą w planach zamknięcia zakładu celowe działanie, zmierzające do wytopienia tradycji i kultury, o której zawsze sądzili, że jest „nie do zniszczenia”. Powtarzają uparcie zapamiętane z lat 70. hasła: „Polska bazuje na węglu, Nasz cały przemysł oparty jest na węglu”. Górnikom, którzy mają poczucie własnej wartości (mówi się o górniczym stanie), wzmacniane wpajaniem przez lata przekonaniem o szczególnym znaczeniu ich pracy, bardzo trudno będzie porzucić zawód, któremu poświęcili życie i zdrowie. Niektórzy jeszcze wierzą, że przecież ktoś im zagwarantuje jakąś pracę⁴².

Natomiast *Mgła* (1993) Ireny Kamieńskiej dotyczy jednego z najbardziej nabrzmiałych problemów transformacji, jakim było bezrobocie na wsi, powstałe wskutek likwidacji Państwowych Gospodarstw Rolnych. Film ukazuje biedną, popegeerowską wieś: błoto, niszczące pozostałości po zlikwidowanym gospodarstwie. Do kamery wypowiadają się mieszkańcy, byli pracownicy pegeeru. Pracy we wsi nie ma. Do miasta daleko, a wkrótce zamykają linię kolejową, więc nie będzie żadnego dojazdu. Zresztą, w mieście wymagają znajomości języków obcych. Władza się tymi problemami kompletnie nie interesuje, nie rozmawia, nie pomaga, zostawiła ludzi samym sobie. „Poczucie bezsilności udziela się wszystkim, obezwładnia niczym tytułowa mgła”⁴³. Dlatego pokazywani w filmie ludzie tęsknią za dawnymi czasami, kiedy była praca, były deputaty węglowe, a w razie problemów pisało się do partii i ta reagowała. Władza wprawdzie kradła, ale i pozwalała ukraść, a teraz tylko sama kradnie, a innym nie pozwala. Hasło „komuno wróć” w rozmaitych

⁴² Jadwiga Głowa, *Świadectwo przełomu politycznego lat 1989/90 w wybranych filmach dokumentalnych Polski, Czech, Słowacji i Węgier*, „Kwartalnik Filmowy” nr 23, 1998, s. 92.

⁴³ Tamże.

Stare i nowe. Kadry z filmu
Ta wspaniała praca (1993)
Piotra Morawskiego

wariantach pada w tym filmie wielokrotnie. Łatwo więc uznać *Mgłę* za próbę „ukazania mentalności ludzi ukształtowanych przez PRL, bezradnych wobec zachodzących w Polsce przemian”⁴⁴, samych zaś bohaterów – za relikty przeszłości, swoistych *homo sovieticus*, których słusznie należało złożyć na ołtarzu wolnego rynku. Jednak, moim zdaniem, tego filmu, w odróżnieniu od *Arizony* (1997) Ewy Borzęckiej, nie da się do tej formuły sprowadzić, a to z uwagi na zawarty w nim ładunek empatii. Kamieńska wydaje się wczuwać w położenie ludzi przed kamerą, dobrze ich rozumieć. Ci zaś – znowu w odróżnieniu od *Arizony* – sprawiają dobre wrażenie, są rozgoryczeni, ale spokojni, na ogół schludni, wypowiadają się składnie, a z ich słów wyłania się obraz obiektywnie trudnej sytuacji.

Jednak filmowym symbolem negatywnych skutków transformacji gospodarczej stała się nie *Mgła*, lecz właśnie wspomniana już *Arizona*. Jej autorka Ewa Borzęcka wyspecjalizowała się zresztą w portretowaniu ludzi wykluczonych. W latach dziewięćdziesiątych zrobiła jeszcze m.in. takie filmy, jak: *Kobiety, koty i dzieci* (1995) – o pensjonariuszkach więzienia kobiecego, *Trzynastka* – o rodzinie składającej się z matki i trzynaściorga dzieci, prowadzącej na poły zwierzęcą egzystencję, *Oni* (1999) – o ludziach bezdomnych i niedostosowanych⁴⁵. Filmy Borzęckiej często krytykowano za epatowanie biedą oraz za to, że „nie próbuje nawet szukać przyczyn przedstawionego stanu rzeczy”⁴⁶. Te zarzuty – i inne jeszcze – ze szczególną siłą uderzą właśnie



⁴⁴ *Mgła* [online], [b.d.], [dostęp: 2 lutego 2014], <<http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=421978>>.

⁴⁵ Szerzej o filmach Ewy Borzęckiej piszę w: Mirosław Przyłipiak, *Odrażający, brudni, źli?*, „Studia Filmoznawcze” nr 24, 2003.

⁴⁶ Katarzyna Mąka-Malatyńska, *Obrazy współczesności w polskim filmie dokumentalnym*, w: *Klucze do rzeczywistości...*, s. 82; zob. też: *Żeby nie bolało*. Z Marcelem Łozińskim rozmawia Katarzyna Jabłońska, „Kwartalnik Filmowy” nr 29–30, 2000, s. 203.

w *Arizonę*. Film przedstawia wieś Zagórki, w której jedyny pracodawca, miejscowy pegeer, został zlikwidowany. Jej mieszkańcy – jak to trafnie określił właściciel sklepiku sprzedającego tanie wino o nazwie „Arizona” – są „jak ten koń: stąd – dotąd”. Umieją wykonywać jedynie te proste czynności, które wykonywali w pegeerze, a na które teraz nie ma żadnego zapotrzebowania. Żyją ze skromnych zasiłków, które w większości przepijają, nie podejmując żadnych prób odmiany swojego losu. W filmie – jak to trafnie ujął Maciej Nowak – „nie ma ani jednej postaci pozytywnej, wszystko pogrążone jest w marazmie, nieróbstwie, złodziejstwie, pijaństwie, chorobach”⁴⁷. Co gorsza, ludzie ci stwarzają piekło sobie nawzajem, szpiegują się, obgadują, mówią o sobie wyłącznie jak najgorzej. „Zazwyczaj są to kanalie, donosiciele i podsłuchiawcze, którzy wzajemnie się dręczą”⁴⁸. Film wywołał skrajne reakcje, z jednej strony otrzymał Grand Prix na festiwalu w Krakowie w roku 1998, z drugiej – stał się przedmiotem gwałtownych ataków. Borzęckiej zarzucono, że swoimi nieuprawnionymi działaniami zdeformowała rzeczywisty obraz wsi:

Że spożycie „Arizony” w trakcie zdjęć wzrosło do imponujących rozmiarów, dzięki honorariom wypłacanym przez produkcję. Że wypowiedzi bohaterów były podkręcone przez autorkę filmu. Że drastyczna scena świniobicia została sztucznie zaaranżowana. Że autorka omijała mieszkania, które nie ilustrowały tezy o degradacji byłych robotników rolnych⁴⁹.

Borzęcka zaprzeczyła, iżby wypaczyła rzeczywistość. Co najwyżej zdarzało się jej odtwarzać sytuacje, których uprzednio była świadkiem, a które nagminnie w tej wsi występowały⁵⁰. Drugi typ zarzutów dotyczył niewłaściwego stosunku do postaci, tego, że Borzęcka nie daje im „szansy pokazania choćby mglistego cienia zagubionego człowieczeństwa”⁵¹. Najdalej w tej krytyce poszedł najbardziej radykalny krytyk filmu, Marcel Łoziński:

Uważam ten film za niemoralny i nieprawdziwy. [...] Nie wolno pokazywać ludzi jak robactwa. *Arizona* pokazuje ludzi totalnie zdegenerowanych, godnych pogardy. A to są przecież normalni ludzie, z sercami i duszami, którzy stali się tacy, jacy się stali, na skutek bardzo konkretnych okoliczności. [...] Otóż ona [Ewa Borzęcka] nie bierze w obronę tych ludzi, ona ich poniża, to jest zwykle epatowanie najbardziej brutalnymi scenami z życia chłopstwa, odwołujące się do najniższych instynktów widza. Po drugie,

⁴⁷ Maciej Nowak, „*Arizona*” Ewy Borzęckiej, czyli notatki z buszu, w: *Polskie kino dokumentalne 1989–2009. Historia polityczna*, red. Agnieszka Wiśniewska, Warszawa 2011, s. 47.

⁴⁸ Tamże.

⁴⁹ Tamże, s. 45/46.

⁵⁰ „*Arizona*”. Rozmowa z Ewą Borzęcką, „*Reżyser*” 1998, nr 7–8; również: Edyta Gietka, *Kac po Arizonie*, „*Tygodnik Przegląd*” [online], 2005, nr 48 [dostęp: 25 stycznia 2014], <<http://www.przegląd-tygodnik.pl/pl/artukul/kac-po-arizonie>>.

⁵¹ Andrzej Werner, *Obraz Polaka, a może człowieka w kinie polskim*, „*Reżyser*” 2001, nr 4, s. 3.

Przed sklepem. Kadr z filmu *Arizona*
(1997) Ewy Borzęckiej

trzeba było zbadać przyczyny, dla
których tak się stało: dlaczego te
Pegeery są wyprzedawane⁵².



Komentując te zarzuty, Tadeusz Sobolewski zauważył, że ich za-
pleczem jest cechujący polską
szkołę dokumentu – w tym filmy
Łozińskiego – dydaktyzm, który nie pozwala stawić czoła rzeczywistości
i zobaczyć człowieka „w jego nędzy, brzydocie, charakterystyczności, nawet
głupocie”⁵³. Rzeczywiście, kino powinno mieć prawo do pokazywania ciem-
nych stron ludzkiej natury, choć w dokumencie rzecz komplikuje się o tyle,
że można łatwo doprowadzić do napiętnowania konkretnych ludzi w ich
środowisku, co zresztą w wypadku filmu Borzęckiej się stało⁵⁴. Sobolewski
pisze dalej, że „Borzęcka złamała pewną zasadę, obowiązującą w dokumencie
polskim od lat 70.: dobrzy ludzie, zły system”⁵⁵. Tę przenikliwą uwagę można
rozciągnąć na te nieliczne filmy dokumentalne o problemie bezrobocia, które
w latach dziewięćdziesiątych powstały. Niektóre, jak *Mgła*, traktują bohaterów
z większą empatią i współczuciem, inne z mniejszą, ale – mówiąc ogólnie –
odpowiedzialność zostaje przeniesiona z systemu na ludzi. Bohaterowie *Końca
epoki węgla kamiennego*, *Mgły*, *Arizony* – a również innych filmów, jak *Obywatele*
(1996), w którym Paweł Woldan pyta ludzi na wiejskim targowisku w środ-
kowej Polsce o znaczenie słów używanych na co dzień w polskich mediach,
takich jak „demokracja”, „dekomunizacja”, „konkordat”, i okazuje się, że nikt ich
nie rozumie – w optyce autorów tych filmów ciągle mentalnie tkwią w starym
systemie. Zamiast iść za głosem medialnej mantry tamtej dekady – do znudze-
nia powtarzanej na przykład przez Lecha Wałęsę na zarejestrowanych przez
Królikiewicza wiecach wyborczych – i brać sprawy we własne ręce, czekają,
aż ktoś za nich rozwiąże ich problemy.

Oprócz filmów poświęconych ofiarom nowego ładu ekonomicznego
powstawały też – jeszcze mniej liczne – filmy o ludziach, którzy weń uwie-
rzyli i starali się dostosować do jego zasad. Tak dzieje się w *Dywilizji marke-
ting* (1997) Ewy Stankiewicz i Grzegorza Siedleckiego, pokazującej trening
akwizytorów agencji reklamowej, czy w filmie *Na wysokich obcasach* (1999)

⁵² *Rosyjsko-polski festiwal dokumentu*. Z Marcelem Łozińskim rozmawia Tadeusz Lubelski,
„Kino” 1998, nr 7–8, s. 16.

⁵³ Tadeusz Sobolewski, *Napój się Arizony*, „Kino” 1998, nr 7–8, s. 70.

⁵⁴ Zob. Edyta Gietka, dz. cyt.

⁵⁵ Tadeusz Sobolewski, dz. cyt., s. 70.

Ewy Straburzyńskiej, co prawda nieco bardziej zawiłym, poświęconym kobiecie, która w sposób znakomity i zgodny z wymogami rynku modeluje swój wizerunek odnoszącej sukcesy bizneswoman, zajmując się jednak czymś o wiele mniej efektywnym, a mianowicie – wyłapywaniem i zabijaniem szczurów. Niewątpliwie najbardziej znany z tej grupy jest *Witajcie w życiu* (1997) Henryka Dederki, film pokazujący korporację Amway, techniki jej rekrutacji, odwołujące się do ludzkiej chciwości, oraz ludzi zwabionych obietnicami. Do najbardziej przerażających w tym filmie należą sceny z mitingów rekrutacyjnych, podczas których przedstawiciele Amwaya, głównie Amerykanie, kreujący się na zarabiających krocie biznesmenów, mają zebranych – najczęściej ledwo wiążących koniec z końcem Polaków – mirażami leżącego na wyciągnięcie ręki bogactwa. Trudno o bardziej dosadną karykaturę wezwań do przedsiębiorczości, bardziej sugestywny obraz zbiorowej manipulacji, bardziej przejmujący wizerunek zagubienia w świecie nowych wartości. Film Dederki to niewątpliwie najbardziej dosadna w latach dziewięćdziesiątych krytyka kapitalizmu i związanego z nim kultu pieniądza. Trudno się dziwić, że firmie Amway nie przypadł do gustu, więc wystąpiła przeciw niemu do sądu, zarzucając twórcom, że wykorzystali jej materiały promocyjne bez jej zgody, czym skutecznie zablokowała jego emisję telewizyjną. Można go jednak obejrzeć w Internecie. Jak widać, filmy o biznesmenach i biznesach są może jeszcze bardziej krytyczne niż te o roszczeniowych robotnikach. Niewiele powstało takich, które by tę nową grupę społeczną pokazywały w dobrym świetle. Należy do nich *Kielecki tygrys* (2000) Waldemara Karwata, poświęcony karierze Witolda Zaraski, twórcy Exbudu – jednej z najbardziej znanych polskich firm prywatnych owego czasu.

Waldemar Karwat zrealizował zresztą kilka interesujących filmów, obrazujących przemiany społeczne w Polsce po roku 1989. Ważne miejsce wśród nich zajmuje swoista trylogia – *Biały walc nad Czarną Hańczę* (1995, wraz z Andrzejem Pankiewiczem), *Sanna w centrum wszechświata* (1996, wraz z Andrzejem Pankiewiczem) oraz *Tam gdzie ptaki zawracają* (1998). Ten ostatni tytuł jest symboliczny, ponieważ wszystkie trzy filmy dotyczą problemów rozgrywających się na dalekich rubieżach Polski północno-wschodniej, gdzie czas płynie wolniej, a wieści z centrum zderzają się z lokalną tradycją. *Biały walc nad Czarną Hańczę* ukazuje społeczność małej wioski, a przewodnikiem po niej jest miejscowy listonosz, który urozmaica sobie pracę, gawędząc z napotkanymi ludźmi, mówiącymi z charakterystycznym, wschodnim zaśpiewem. W wiosce widać ślady otwarcia na świat, dosyć, co prawda, siermiężne: wielość towarów w miejscowym sklepiku czy pisane koślawymi kulfonami niemieckie nazwy produktów. Miejscowi w niespiesznych pogawędkach z listonoszem krytykują to, co nowe: „reklamacje” (czyli reklamy) w telewizji, ziemię leżącą odłogiem „jak w Ameryce”, to, że w sejmie się kłóć, „a żeby choć jeden powiedział

Istnieje większa miara wszystkiego...

Kadr z filmu

Sanna w centrum wszechświata (1996)

Waldemara Karwata

i Andrzeja Pankiewicza



mądre słowo: gdzie jest Pan Bóg, gdzie piekło, a gdzie niebo". Na to wszystko nakłada się perspektywa uniwersalna, obrazowana zdjęciami chłopca chodzącego po rozświetlonym lesie, mężczyzny płynącego łódką przez jezioro oraz słowami zaczerpniętymi z powieści Ernsta Wiecherta, mówiącymi, że ludzie na nowe patrzą z ukosa, lecz przecież ono też przemienie, „jak przemija grad”, oraz że nie należy ulegać magii gwaru, bo istnieją inne, bardziej surowe prawa oraz inna, większa miara wszystkiego. Prócz filmów wiejskich Karwat dokumentował też przeobrażenia w centrum. W filmie *Prawdziwy koniec Syberii* (1995, wraz z Mariuszem Walczakiem) opowiada o schyłku popadającej w ruinę dzielnicy w środku Warszawy, zwanej „Syberią”, kultywującej jeszcze zwyczaje transportu konnego, a teraz przeznaczonej do rozbiórki w celu wybudowania dzielnicy biznesowej. Film o symbolicznym tytule *„Polska” odchodzi z ulicy Polaka* (2000) opowiada o przeobrażeniach na Śląsku, w związku z którymi górnicy tracą pracę, a tereny zamykanych kopalń zmieniają przeznaczenie. Bohaterowie tego filmu „imają się różnych zajęć, starają się podtrzymywać dawne tradycje, choć już bez górniczego fachu, [...] wspominają przeszłość, z goryczą mówią o teraźniejszości, z lękiem patrzą w przyszłość”⁵⁶.

W filmach powyższych społeczne konsekwencje decyzji politycznych i ekonomicznych przecinają się z istniejącą obyczajowością. Wielu realizatorów rejestrowało też przemiany obyczajowe, w mniejszym lub większym stopniu będące efektem otwarcia na świat. Niektóre z nich dotyczyły obyczajowości seksualnej. Należą do nich m.in.: *Kilka uwag o rozkoszy* (1991) Piotra Morawskiego i Marii Zmarz-Koczanowicz, pokazujący początki branży erotycznej w Polsce, *Sex to sex* (1992) Andrzeja Titkova czy *Kochankowie z Morąga* (1996) Grzegorza Skurskiego, w którym reakcje małomiasteczkowej społeczności na związek pięćdziesięcioletniej kobiety z dziewiętnastoletnim mężczyzną stanowią przyczynek do portretu mentalności mieszkańców lat dziewięćdziesiątych. Konrad Szołajski zrealizował film *Pani od seksu* (1998),

⁵⁶ „Polska” odchodzi z ulicy Polaka [online], [b.d.], [dostęp: 15 lutego 2014], <<http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=4212797>>.

o nauczycielce prowadzącej zajęcia z wiedzy o życiu seksualnym człowieka, czy *Nowa opowieść o prawdziwym człowieku* (1996) – nawiązujący ironicznie do kanonicznej, socrealistycznej *Opowieści o prawdziwym człowieku* Borysa Polewoja, opowiadający o człowieku sparaliżowanym w wyniku wypadku, który z kryzysu psychicznego wydobywa się dzięki rozmaitym sposobom pobudzania popędu seksualnego, przy okazji niejako zakładając dobrze prosperującą sieć sex-shopów. Szolański, toczący w owym czasie walkę z establishmentem, narzekający, że mimo upadku komunizmu pewne tematy mają w dalszym ciągu bardzo utrudnioną drogę na ekran⁵⁷, zrealizował również krytyczny wobec Kościoła katolickiego film pt. *Parafia księdza kustosza* (1993), pokazujący księdza, który w małej wsi zbudował monumentalną drogę krzyżową, a także dwa filmy: *Cały pogrzeb na nic* (1995) i *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* (1995), pokazujący przebieg z wielką pompą celebrowanego pochówku – rodem z teatru absurdu – szczątków Stanisława Ignacego Witkiewicza, które ostatecznie okazały się należeć do młodej kobiety.

Dokumentaliści odnotowali też zjawisko fascynacji kulturą popularną. W *Prawdziwym życiu* (1995) Maria Zmarz-Koczanowicz analizuje fenomen ogromnej popularności wśród polskich widzów serialu *Dynastia*, ukazując kobiety, które z przejściem omawiają perypetie bohaterów, oraz takie, które czerpią z serialu inspirację. Ta sama reżyserka w filmie *Bara Bara* (1996) przedstawia i analizuje fenomen socjologiczny, jakim w połowie lat dziewięćdziesiątych stała się wielka erupcja popularności disco polo. Ponadto w filmie *I zamień mnie w długiego węża* (1997) rejestruje inne zjawisko, które pojawiło się w tamtej dekadzie na polskich ulicach, a mianowicie żebractwo uprawiane przez rumuńskie dzieci. Natomiast Wojciech Szumowski w filmie *Kraina złudzeń* (1996) przy okazji opowieści o gangsterze „Nikosiu” pokazuje świat polskiej przestępczości zorganizowanej. Film ten nawiązuje do grupy dokumentów zrealizowanych pod koniec lat dziewięćdziesiątych, mówiącej o prze-

stępach i często realizowanych w więzieniach. Należą do niej takie m.in. tytuły, jak: *Nie sąd cię skaże, pedofilu* (1998) Atheny Sawidis, *Śmierć na raty* (1999) Wojciecha Worotyńskiego czy *Klocki z kryminału* (1999) Małgorzaty Imielskiej.



Miłośniczki *Dynastii*. Kadr z filmu *Prawdziwe życie* (1995) Marii Zmarz-Koczanowicz

⁵⁷ Konrad Szolański, *Świat nieprzedstawiony*, „Kino” 1995, nr 7/8.

Panoramy i syntezy

Oprócz filmów dotyczących konkretnych zdarzeń lub zjawisk pojawiają się dzieła, których twórcy mają ambicję całościowego spojrzenia na polską rzeczywistość tamtych lat. Ci z nich, którzy próbują przedstawić w sposób syntetyczny stosunek społeczeństwa do nowej rzeczywistości, zazwyczaj sięgają do formuły portretu zbiorowego, prezentując poglądy i/lub postawy pewnej liczby osób. Do tej grupy filmów należy na przykład *Moim zdaniem* (1995) Pawła Łozińskiego, w którym pogląd na temat rzeczywistości społecznej wypowiadają kolejno: chłop, robotnik, biznesmen, działacz związkowy, emeryt, para zakochanych, ksiądz, dziennikarka i wojskowy. Choć film zaczyna się od nieformalnego hymnu Polski, czyli *Roty*, to jednak – jak łatwo się domyślić – kolejne wypowiedzi prezentują przeciwstawne spojrzenia na rzeczywistość i w żaden sposób nie dają się złożyć w spójną całość. Podobny obraz, tyle że złożony z telewizyjnych newsów, zawiera *Wiek dziecięcy* (1995) Jakuba Skoczzenia: po euforii wywołanej upadkiem komunizmu przychodzi czas narzekania, pretensji, protestów. Początkowo są to protesty na tle ekonomicznym, bardzo ekspresyjne obrazy ludzi, którzy stracili pracę i środki do życia albo wyliczają przed kamerami, że za otrzymywane pieniądze nie są w stanie przeżyć. Następnie protesty obejmują sferę polityczną, a wreszcie wydaje się, że demonstrować wszyscy przeciw wszystkiemu i wszystkiemu. W montażu tych materiałów czuć nutę ironii, stosunek reżysera do pokazywanych fragmentów relacji telewizyjnych najlepiej określa zresztą tytuł. Masowe protesty w każdej sprawie wydają się być dziecięcą chorobą demokracji. Z kolei w *Pierwszej dekadzie 1989–1999* (1999) Anny Marii Mydlarskiej robotnik, działacz, inteligent, poeta, filozof, biskup – swojego czasu zaangażowani w walkę z komunizmem – „mówią o tym, co dla nich było najważniejsze w minionym dziesięcioleciu, a te subiektywne oceny i indywidualne prawdy składają się na obraz Polski w latach 1989–1999”⁵⁸.

Ambicję stworzenia panoramy widać w dziesięcioodcinkowym cyklu pt. *Dekalog – Polska 93* (1993) w reżyserii Leszka Wosiewicza, stawiającym „dziesięć pytań o moralną kondycję społeczeństwa w okresie transformacji” i dążącym do „stworzenia wizerunku Polski 1993 roku”⁵⁹. Mówiąc ogólnie, niemal każdy z kolejnych odcinków tego lepszego chyba w pomysłach niż w wykonaniu cyklu zbudowany jest na zasadzie zestawienia obrazów kultu religijnego z rozmaitymi sferami życia, przy tym wymowa tego zestawienia nie jest zwykle jasna. Wśród obrazów kultu dominuje katolicyzm, ale widzimy też obrzędy prawosławne, świadków Jehowy, żydów czy buddystów. Większość z odcinków odnosi się do konkretnego przykazania (niektóre z nich pojawiają się

⁵⁸ *Pierwszej dekady 1989–1999* [online], [b.d.], [dostęp: 20 lutego 2014], <<http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=4210956>>.

⁵⁹ „Gazeta Telewizyjna” 1993, 11 września, s. 12.

w formie napisów), zazwyczaj przy tym kontrastując je z realnymi zachowaniami ludzkimi. I tak, odcinkowi nawiązującemu do przykazania „nie będziesz miał innych bogów przede mną” towarzyszą zdjęcia z sejmu, obrazujące władzę (koncentrujące się zresztą na rekreacyjnym zapleczu Hotelu Poselskiego), a także wypowiedzi mężczyzny sławiącego narkotyki oraz kobiety uważającej, że najważniejszy w życiu jest seks. Bohaterem odcinka „nie zabijaj” jest morderca, a odcinka „szanuj ojca swego i matkę swą” – głównie ludzie odrzuceni przez swoich rodziców. Niekiedy relacje między przykazaniami a praktyką życiową są bardziej złożone, jak w odcinku „nie kradnij”, w którym wypowiadają się młodociani złodzieje, ale również... przedsiębiorcy, lub w odcinku poświęconym przykazaniu „nie cudzołóż”, w którym zdjęcia z uroczyscie celebrowanego ślubu przecinane są fragmentami procesu mężczyzny oskarżonego o zamordowanie swojej żony i jej kochanka. Jeden odcinek, właściwie bez związku z przykazaniami, zatytułowany „radość z odzyskanej wolności”, pokazuje rozgoryczonych ludzi na wiejskim targowisku, zamieniony w jarmark „Europa” warszawski Stadion Dziesięciolecia, nazwany „laboratorium dzisiejszych przemian”, oraz podupadający były hotel pracowniczy w Nowej Hucie. Ogólnie zwraca uwagę znacząca nadreprezentacja ludzi wykluczonych bądź wykluczeniem zagrożonych, takich jak więźniowie, osoby upośledzone umysłowo, pensjonariuszki Domu Pomocy Społecznej, bezdomni czy wychowankowie domów dziecka. Od tego w sumie dość przygnębiającego obrazu Polski zaludnionej przez ludzi rozczarowanych, rozgoryczonych, wykluczonych, nieprzestrzegających przykazań bożych, odróżnia się pocztówkowo optymistyczny odcinek ostatni, w którym parafianie dzielnicy miasta Orzesz o wymownej nazwie Zawieść, wbrew tej nazwie, biorą sprawy w swoje ręce i pod przewodnictwem miejscowego księdza prowadzą skuteczne działania na rzecz lokalnej społeczności.

Najbardziej konsekwentnym twórcą syntez społecznych w tej dekadzie był Kazimierz Karabasz, który zresztą już wcześniej sięgał po formułę portretu zbiorowego. Jego filmy z tego okresu składają się z wypowiedzi od kilku do kilkunastu nawet osób, które w zamierzeniu autora mają być reprezentatywne jeżeli nie dla całego społeczeństwa polskiego, to przynajmniej sporej jego części. Można by te filmy nazwać, posługując się sformułowaniem użytym swojego czasu przez Dona Fredericksena, filmami liminalnymi⁶⁰, granicznymi, w podwójnym znaczeniu tego słowa, odnoszącym się i do perspektywy jednostkowej, egzystencjalnej, i społecznej. Ich bohaterowie zazwyczaj bowiem przekraczają pewien próg egzystencjalny, a więc bądź to kończą szkołę średnią i wchodzi w dorosłość, bądź też kończą życie zawodowe i wchodzi w wiek podeszły. Zarazem, we wszystkich tych filmach – może z wyjątkiem

⁶⁰ Don Fredericksen, *Polskie liminalne filmy dokumentalne epoki postkomunistycznej*, „Studia Filmoznawcze” nr 24, 2003; Fredericksen nie pisze, co prawda, o filmach Karabasza, ale to określenie doskonale do nich pasuje.

bardziej egzystencjalnego niż społecznego *Portretu w kropli* (1997) – obecna jest bardzo silna świadomość końca jednej epoki i początku drugiej. W sposób symboliczny oba znaczenia oddaje tytuł ostatniego filmu Karabasza w tej dekadzie – *O świecie i przed zmierzchem* (1999), zakończonego zresztą, aby nie było żadnych wątpliwości, wierszem Tadeusza Różewicza, w którym mówi się o przejściu od jednej epoki do drugiej.

Ten cykl otwiera *Widok z huty* (1990). Ma on dwóch głównych bohaterów – wchodzącego w życie Piotra, ucznia szkoły hutniczej, oraz trzydziestoparoletniego pracownika chorzowskiej huty „Batory”, Franciszka, ale wypowiadają się również koledzy każdego z nich. Pierwsza część filmu powstała w roku 1987, a więc jeszcze przed przełomem politycznym. Towarzyszymy dyskusji w klasie szkolnej na temat przyszłości. Koledzy Piotra narzekają na niskie płace, na wielkie zapóźnienie technologiczne huty („normalny prymityw”). „To widzi się w czarnych kolorach. Przyszłość jest, jaka jest” – mówi jeden z nich. Podobna rozmowa odbywa się w gronie kolegów Franciszka, oni także narzekają na zapóźnienie technologiczne huty. Zastanawiają się, na ile poprawa sytuacji może zależeć od nich, a na ile – od władz. „Pesymizm, niewiara w to, że zmieni się coś, że będzie lepiej” – mówi Franciszek w zamykającym tę część filmu monologu spoza kadru. Następuje seria ujęć symbolizujących zmiany polityczne: papież w Polsce, Gorbaczow, Thatcher, strajki, Okrągły Stół, wybory, manifestacje uliczne. Wieńczy ją napis informujący, że druga część zdjęć została nakręcona w czerwcu 1989. Znowu uczestniczymy w spotkaniach kolegów Piotra oraz Franciszka. Ci pierwsi po szkole poszli w różnych kierunkach, ci drudzy są niepewni jutra, bo hutę ma przejąć zagraniczny inwestor, co wzbudza zarówno obawy, jak i nadzieje. W obu częściach powtarzają się sceny, w których Franciszek z żoną planują budżet domowy i zmuszeni są do znacznych ograniczeń. Pod tym względem nic się nie zmieniło.

Charakterystyczny dla tego filmu, a także pozostałych tu omawianych, jest pewien rys idealistyczny. Bodaj najwięcej miejsca poświęca się piętnowaniu nagannych zachowań ludzkich, złych postaw społecznych. Zwłaszcza Piotr ciągle do tego wraca, mówi o łapówkach, o kradzieżach na terenie zakładów pracy, eufemistycznie nazywanych „załatwianiem”. Największą troską tego młodego człowieka jest, aby „zachować dystans do tych spraw bardzo nieuczciwych [...], aby się od tego ustrzec”. W podobnym kontekście pojawia się kwestia bezrobocia, traktowanego jako szansa na pozbycie się nieuczciwych pracowników.

Drugi z filmów – *Na przykład Grzybowska 9* (1991) – wyraźnie zaświadcza, że Karabasz, pokazując jednostki, dąży do uogólnienia. Wskazuje na to i owo „na przykład” w tytule, i napis otwierający film, w którym mówi się, że tytułowy blok mieszkalny przy Grzybowskiej stoi w Warszawie, ale mógłby stać też we Wrocławiu, Lublinie, Poznaniu. „Odwiedzając jego lokatorów – próbujemy poznać choćby mały fragment naszego tu i teraz”. Film koncentruje się na

trójce lokatorów, z których, co dla reżysera typowe, jeden właśnie skończył szkołę średnią i szuka swojej drogi, drugi niedawno przeszedł na emeryturę, trzeci zaś wiekowo sytuuje się gdzieś między nimi. Mężczyźni w wypowiedziach spoza kadru, ilustrowanych zazwyczaj – co, znowu, charakterystyczne dla Karabasza – statycznymi fotografiami, skarżą się trochę na alienujące warunki mieszkania w bloku z wielkiej płyty, trochę mówią o swojej sytuacji zawodowej, ale najwięcej miejsca poświęcają na komentowanie bieżącej sytuacji politycznej w Polsce. Tu każdy z nich jest umiarkowanym optymistą. Mówi się, że zmiany są korzystne, że jest wprawdzie trudno, ale trudności zaowocują, że wszyscy mają świadomość konieczności przejścia z systemu do systemu. Głównych zagrożeń upatrują w postawie ludzi, którzy zdaniem jednego z bohaterów są zbyt niecierpliwi, chcieliby wszystkiego od razu, a zdaniem innego – zbyt apatyczni. Oprócz fotografii głównych bohaterów, które stanowią główną treść wizualną filmu, widzimy obrazy przedstawiające nowe elementy pejzażu miejskiego, takie jak reklamy czy transparenty polityczne. Pojawia się również ujęcie o walorze symbolicznym – tłumy ludzi wychodzących ku światłu z tunelu podziemnego, a na koniec – inny symbol: trójka bohaterów jedzie razem windą do góry.

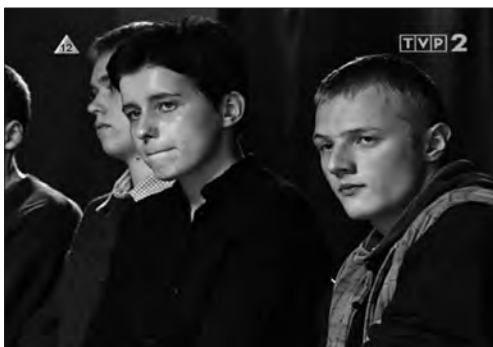
Kolejny film – *Okruchy z ulicy Żelaznej i okolicy (październik '93)* (1993) – przypomina poprzedni nawet tytułem. Tyle że bohaterów związanych z ulicą Żelazną w Warszawie jest pięciu (człowiek walczący o upamiętnienie getta warszawskiego, które się na Żelaznej zaczynało, rzemieślnik, aktor, szewc, uczeń szkoły pomaturalnej), którzy mówią głównie o swojej pracy, a z tych relacji wyłania się pewien obraz rzeczywistości społecznej – istnienie zakładu rzemieślniczego zagrożone jest nowymi technologiami, na które właściciela nie stać, teatr musi się bardziej liczyć z widzami i stracił swoją magię, a wchodząc na rynek pracy powinno się umieć siebie sprzedawać. Tytuł kolejnego filmu – *Portret w kropli* – znowu wskazuje na ambicje uogólnienia: w kropli wody widać syntetyczny obraz całego społeczeństwa. Oryginalną cechą jego formy jest to, że składa się niemal wyłącznie z nieruchomych zdjęć fotograficznych, pokazujących ludzi na ulicach czy przystankach⁶¹. Towarzyszą im wypowiedzi spoza kadru bliżej nieokreślonej liczby osób, które wydają się odpowiadać na pytania o to, czy lubią swoją pracę, czego się obawiają, co je wzrusza, czego by chciały od życia, co by chciały zmienić w sobie. Ten film, jak już wspomniałem, ma bardziej charakter egzystencjalny, wypowiedzi ludzi w niewielkim tylko stopniu nawiązują do bieżącej sytuacji społecznej czy politycznej. Dokładnie odwrotnie jest w zamykającym dekadę *O świecie i przed zmierzchem* (1999). Jest najdłuższy i najbogatszy, można go uznać za podsumowanie całej dekady

⁶¹ O fotografiach w filmach Karabasza piszą: Mikołaj Jazdon, *Fotografie w filmach Kazimierza Karabasza*, w: *Kadrowanie rzeczywistości. Szkice z socjologii wizualnej*, red. Jerzy Kaczmarek, Poznań 2004; Małgorzata Hendrykowska, *Patrząc intensywnie. O filmach Kazimierza Karabasza*, w: *Klucze do rzeczywistości...*, s. 117–119.

Dwa spojrzenia na transformację:
starzy i młodzi. Kadry z filmu
O świcie i przed zmierzchem (1999)
Kazimierza Karabasza

zarówno filmów Karabasza, jak i Polski. Opiera się on w sposób wręcz modelowy na zestawieniu wypowiedzi grupy ludzi starszych, w większości pewnie emerytów, z uczniami zapewne jednej z ostatnich klas liceum. Emeryci początkowo mówią głównie o drogich lekach i niskich emeryturach, później jednak, zainspirowani przez prowadzącego, zaczynają komentować zmiany, jakie zaszły w Polsce. Mówią o satysfakcji z wolności, swobody wypowiedzi („dzięki transformacji wyszliśmy z marazmu, w którym większość naszego życia upłynęła”), o bogactwie towarów w sklepach, ale również o minusach – rozluźnieniu i wulgaryzacji obyczajów, zbyt wielkiej roli pieniądza. Zastanawiają się nad obraną ongiś drogą życiową, a także nad tym, czy nie byli aby w okresie komunistycznym zbyt ulegli, czy nie zbyt łatwo wpasowali się w system, zamiast go kontestować. Młodzi zauważają brak idei, które by łączyły wszystkich, oschłość kontaktów międzyludzkich, narzekają na starszych, że są nietolerancyjni i myślą głównie o zdobywaniu pieniędzy. „Mamy 9 lat kapitalizmu. Za pieniądze można wszystko zrobić”.

Filmy Karabasza znajdują się niejako na antypodach objawiającej się w latach dziewięćdziesiątych tendencji do urynkawiania wszystkiego i do kokietowania odbiorcy. Są czarno-biało, programowo nieefektywne, „nie ma tu atrakcyjnych obrazów, gładkich rozmów, przeciwnie, przez rozmowy trzeba się przedzierać”⁶². Wyraźnie widoczna jest natomiast próba uchwycenia istoty zachodzących zmian. Karabasza „syntetyzuje ten czas nie poprzez wielką politykę czy wyjątkowe wydarzenia, ale poprzez codzienną egzystencję zwykłych ludzi, nastrojów, klimat, emocje swoich bohaterów”⁶³. Odczytując zaś „charakter zachodzących w Polsce zmian [...], pokazuje jednocześnie ewolucję świado-



⁶² Małgorzata Hendrykowska, *Patrzeć intensywnie...*, s. 114.

⁶³ Tamże, s. 124.

mości współczesnych Polaków”⁶⁴. Warto jednak się zastanowić, świadomość których Polaków Karabasza portretuje, innymi słowy – jak daleko sięgają jego uogólnienia. Mikołaj Jazdon zwraca uwagę, że bohaterami Karabasza nie są ani ludzie sławni czy wybitni, ani też pokrzywdzeni przez los, lecz tacy, którzy wiodą typową egzystencję. Jest jednak coś, co ich wyróżnia: uczciwość wobec siebie i innych, zdolność „do refleksji nad własną egzystencją, a nawet [...] nad kondycją współczesnego świata. [...] Karabaszkowski bohater to człowiek suwerenny, odporny na mody, pokusy kariery, niezaangażowany politycznie, nieuświadomiony przez idee, wierny sobie, własnym poglądom i obranej drodze”⁶⁵. Rzeczywiście, ten rys idealizmu jest w wypowiedziach pokazywanych postaci wyraźny. Nie uważają, iżby im się cokolwiek należało, rzadko się skarżą, wymagają raczej od siebie niż od innych, martwią się przede wszystkim zagrożeniem świata wartości. Bardzo szlachetne. Ale czy to rzeczywiście jest wiarygodny, syntetyczny obraz społeczeństwa polskiego, czy może raczej wyznanie wiary samego reżysera?

Filmy Karabasza miały, jak się wydaje, ambicję przedstawienia syntetycznego obrazu społeczeństwa polskiego w czasie wielkiej zmiany. Oprócz tego pojawiły się filmy, które po prostu dokonywały przeglądu wydarzeń z lat dziewięćdziesiątych, podsumowując niejako wątki i zagadnienia przedstawiane, ale zazwyczaj osobno, również w omawianych powyżej filmach. Taki charakter ma *Po zwycięstwie: 1989–1995* (1995) Marcela Łozińskiego, swoiste *postscriptum* do filmu *1945–1989*, z tą samą czołówką, muzyką oraz kompozycją. Jedynie miejsce Jana Józefa Lipskiego, który zmarł w roku 1991 i któremu zresztą film jest dedykowany, zajął Henryk Wujec. W porównaniu z *1945–1989* zachodzi jednak podstawowa różnica: urok tamtego filmu wynikał z napięcia między planowanym przeznaczeniem materiałów jako propagandy PRL a nastawieniem komentatorów, którzy PRL zwalczyli. Tutaj to napięcie niknie, „audiowizualny materiał kronikalny nie został zbity na zasadzie kontrastu z komentarzem, ale na zasadzie tautologii – jest ilustracją (czasem tendencyjną) poszczególnych wypowiedzi”⁶⁶. Mechanizm perswazji medialnej, która przecież również w pokazywanych fragmentach przekazów informacyjnych jest obecna, nie zostaje nie tylko obnażony, ale nawet zauważony. Film więc staje się po prostu – jak znowu trafnie stwierdził Krzysztof Kornacki – „dokumentalną interpretacją najnowszych wydarzeń społeczno-politycznych przez pryzmat jednej opcji politycznej – w tym wypadku spod znaku Unii Wolności, której sympatykiem jest Łoziński”⁶⁷. Zamyka się on w kłamrze od obalenia komunizmu do przejścia władzy przez partie postkomunistyczne (kończy się

⁶⁴ Tamże.

⁶⁵ Mikołaj Jazdon, *Kino dokumentalne Kazimierza Karabasza*, Poznań 2009, s. 195.

⁶⁶ Krzysztof Kornacki, *Polityka, psychologia i człowiek – twórczość Marcela Łozińskiego*, „Kwartalnik Filmowy” nr 23, 1998, s. 177.

⁶⁷ Tamże.

w przededniu wyborów prezydenckich roku 1995), wiele miejsca poświęca rozłamowi w obozie Solidarności, bardzo krytycznie oceniając postępowanie Lecha Wałęsy, a także protestom społecznym wynikającym z bezrobocia, drożyzny, spadku poziomu stopy życiowej. Wiele mówi się o brutalizacji życia politycznego. Film kończy się publicznym wystąpieniem Jacka Kuronia, piętnującym rozlewającą się wokół nienawiść jako największą przeszkodę na drodze do potęgi duchowej i materialnej. Możemy więc – mówi Kuroń w słowach zamykających film – „wzlecieć w gwiazdy albo zaryć w błoto na długo”.

Inną taką syntezą, zamykającą i podsumowującą dekadę, jest *Dar wolności* (2000) Pawła Kędzierskiego i Andrzeja Piekutowskiego, twórców, którzy począwszy od *Wyborów 89* pierwszego z nich, poprzez *Wybór Polski* (1991) i *Jaka Polska?* (1996), konsekwentnie towarzyszyli polskim przemianom. Mamy więc w *Darze wolności* mniejsze lub większe fragmenty poświęcone wszystkim wyborom parlamentarnym i prezydenckim, jakie się w ostatniej dekadzie XX wieku odbywały, a także innym ważnym wydarzeniom, jak rozwiązanie PZPR, upadek rządu Olszewskiego, wyprowadzenie wojsk radzieckich z Polski (efektownie zmontowane z falą przyjeżdżających do Polski rosyjskich handlarzy) czy przystąpienie Polski do NATO. Niektóre z tych wydarzeń są komentowane przez polityków (Mazowiecki, Wałęsa, Rakowski, Balcerowicz, Macierewicz), dość jednak oszczędnie, w formie komentarza wykorzystywane są także popularne piosenki, na przykład Jana Pietrzaka (*Co zrobimy z naszą wolnością*), Jacka Kaczmarskiego (*Z chłopą król – o Wałęsie*), Kazika Staszewskiego (*Płoń parlamencie*) i inne. Pokazane są też społeczne skutki przemian: fenomen handlu ulicznego, bezrobocie, bieda, a z drugiej strony – powstawanie nowej grupy: przedsiębiorców. W jednej ze scen młoda bizneswoman, zachwycona możliwością zarabiania pieniędzy i pogardliwie wypowiadająca się o tych, którzy tego nie umieją, zostaje zestawiona z biednymi emerytami, kupującą



Młodzież polska w przededniu transformacji i po 10 latach.
Kadry z filmu *Dar wolności* (2000)
Pawła Kędzierskiego
i Andrzeja Piekutowskiego

cymi pół zupy w barze mlecznym. Wiele miejsca zajmują protesty społeczne: strajki, manifestacje, blokady dróg – bądź to o podłożu ekonomicznym, bądź politycznym. Ogólnie, Polska lat dziewięćdziesiątych jawi się w tym filmie jako kraj ciągłych sporów, konfliktów, niepokojów. O tym jednak, że – zdaniem autorów – bilans wypadła pozytywnie, może świadczyć rama filmu. Na początku młode dziewczęta, najprawdopodobniej uczennice szkoły średniej, mówią o wolności. Widać, że to pojęcie sprawia im kłopot, napawa je obawą. „Wolności dopiero musimy się uczyć; wolność powinna być ograniczana; człowiek czuje przed tym respekt” – mówią. Ogólny nastrój tej i sąsiadujących scen jest przygnębiający, polska rzeczywistość schyłku lat osiemdziesiątych wydaje się szara, posępna, depresyjna. Film kończą wypowiedzi licealistów A.D. 2000. Fotografowani w kolorze, ożywieni, uśmiechnięci, korzystnie odróżniają się od swoich koleżanek sprzed dekady, także zresztą w tym, co mówią. „Nie możemy zdefiniować wolności, bo nie jesteśmy w żaden sposób przez nikogo ograniczani” – mówi jedna z nich. Dla tej młodzieży wolność jest po prostu naturalnym składnikiem środowiska, niczym powietrze – niezbędnym do życia, ale i niezauważalnym.

Zagranica

Zdecydowana większość filmów dokumentalnych z lat dziewięćdziesiątych dotyczyła Polski, jej historii i współczesności. Zdarzało się jednak, że dokumentaliści kierowali swoje kamery za granicę. Największe zaciekawienie wzbudzała Rosja. Odreagowując wieloletnią, odgórnie zadekretowaną przyjaźń, w Polsce lat dziewięćdziesiątych zrealizowano wiele filmów dokumentalnych, pokazujących Rosję głównie jako kraj niebezpieczny, zarówno w przeszłości, jak i ówczesnie. Najbardziej dobitnie zrobił to Grzegorz Królikiewicz w filmie *Scytowie* (1992), w którym – wykorzystując tekst poematu Aleksandra Błoka pod tym samym tytułem, okraszony pełnymi grozy obrazami – dowodzi głęboko zakorzenionych w Rosji tendencji agresywnych oraz imperialnych. Włodzimierz Szpak w dwóch filmach: *Boże, zbaw Rosję. Historia ostatniego cara i jego rodziny* (1990) oraz *Mord w Jekaterynburgu* (1996), opowiada o zamordowaniu przez bolszewików ostatniego cara Rosji i jego rodziny. *Boskość Stalina w świetle najnowszych badań* (1998) Krzysztofa Nowaka-Tyszowieckiego opowiada o podtrzymywaniu kultu Stalina w Gruzji. *Akademia zbrodni* (1994) Waldemara Karwata mówi o łagrach na Wyspach Sołowieckich, traktując je jako klucz do zrozumienia współczesnej Rosji. Większa część szesnastoodcinkowego cyklu Iwony Bartólewskiej *Pocztówki z Moskwy* (1993) wskazuje albo na obecne w życiu ówczesnej Rosji pozostałości komunizmu, albo na rozmaite nieprawidłowości chwili obecnej, na przykład dotyczące prywatyzacji. *Czarne tulipany* (1997) Jana Sosińskiego przedstawiają psychiczną dewastację, jaką wywołała

Rosja jako agresor. Kadry z filmu
Scytowie (1992)
Grzegorza Królikiewicza

wojna w Afganistanie w rosyjskim społeczeństwie i u walczących tam rosyjskich żołnierzy. Przeplatanie wspomnień „afgańców” z ujęciami pokazującymi weteranów drugiej wojny światowej, pełnych dumy i radości, wskazuje na związek między wojną w Afganistanie a rosyjskimi tradycjami militarnymi. *Prawdziwy ojciec chrzestny* (1998) Marcina Mamonia, kreśląc portret szefa czeczeńskiej mafii w Moskwie, wprowadza w tajniki tamtejszego świata przestępczego, a *Konwój* (1999) Dariusza Gajewskiego przedstawia polskich kierowców TIR-ów jeżdżących do Rosji, którzy formują konwoje, aby chronić się przed napadami ze strony tamtejszych przestępców.

Całą serię filmów o Rosji, w przeważającej części we współpracy z telewizją niemiecką, zrealizował polski dokumentalista mieszkający w Szwecji, Jerzy Ślaskowski. Większość z nich dokumentuje jakiś aspekt życia dzisiejszej Rosji, nad którym jednak mocno ciąży uwikłania historyczne. Na przykład, sześcioodcinkowy cykl *Tajemnice Rosji* (1997–1999) poświęcony jest ustanowionym w ZSRR tajnym „zonom” oraz innym reliktom zimnowojennej polityki. Pięcioodcinkowy cykl *Dzika Syberia* (1994) wspomina o ponurej historii ziemi zsyłek, lecz koncentruje się na jej dzisiejszym pięknie. Inne filmy Ślaskowskiego o Rosji, łączące, w różnych proporcjach, teraźniejszość i przeszłość, to *Ostatnie kuszenie Gawryły* (2000), o kryminaliście, który stał się mnichem, czy *Rosyjska dusza Siergieja* (1995) – o rosyjskim bardziej-robotniku, Siergieju Sidorowie, który „prezentuje duszę rosyjskiego człowieka”⁶⁸.

Intrygujący obraz Rosji przedstawia *Stan nieważkości* (1993) Macieja Drygasa. Składa się on głównie z rozmów z kosmonautami radzieckimi, ilustrowanych fascynującym materiałem filmowym – zarówno z samych



⁶⁸ *Rosyjska dusza Siergieja* [online], [b.d.], [dostęp: 24 lutego 2014], <<http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=4215976>>.



Przygotowanie do lotu w kosmos.
Kadr z filmu *Stan nieważkości* (1993)
Maciej Drygasa

lotów kosmicznych, jak i przygotowań, eksperymentów na ludziach i zwierzętach. Wynikiem jest bardzo złożony i wielowarstwowy obraz, w którym mieszczą się obok siebie fascynacja kosmo-

sem, zachwyt nad jego pięknem i ogromem, fizjologia, strach, nadludzki wysiłek, okrucieństwo przygotowań, samotność, tęsknota za domem i rodziną. Napomyka się też o kontekście politycznym, mówi się o systemie, który traktował ludzi jak pionki, o dumie, jaką z powodu kosmonautów odczuwał cały naród, i o tym, że w nowej sytuacji przestali być potrzebni, ale te polityczne dygresje umieszczone są w perspektywie metafizycznej i egzystencjalnej. Słyszymy rozmowę żony z kosmonautą przebywającym od wielu miesięcy na stacji orbitalnej, podczas której kobieta mówi: „[...] nie możecie sobie nawet wyobrazić, co się tutaj dzieje. Ludzie mówią, że nie myśleli, że dożyją takich smutnych czasów. A najsmutniejsze, że to jeszcze nie jest dno”. Rozmowie towarzyszy obraz rdzewiejących szczątków pojazdów kosmicznych. Sytuacja na ziemi jest trudniejsza do wyobrażenia niż ta w kosmosie, odwieczny sen o przekraczaniu granic czasu, przestrzeni i ludzkich możliwości zostaje zderzony z realiami zmieniającego się świata i pogrążonej w kryzysie Rosji.

Oryginalne spojrzenie na relacje między Wschodem a Zachodem Europy prezentuje jeden z najbardziej utytułowanych polskich filmów z lat dziewięćdziesiątych – nominowany m.in. do nagród Oscara i Felixa – *89 mm od Europy* (1993) Marcela Łozińskiego. Tytułowe 89 milimetrów to różnica w rozstawie torów kolejowych między Rosją a Europą. Pociągi, które wjeżdżają do Rosji, muszą mieć wymieniony układ jezdny na taki, który ma szerszy rozstaw kół. Ta wymiana odbywa się na stacji kolejowej w Brześciu. Na początku filmu widzimy peron, po którym, między rozrzuconymi w beładzie metalowymi częściami, wałęsają się kot i gołąb. Nieopodal kręcą się robotnicy. Któryś drzemie, inny coś je, jeszcze inni spacerują bez celu. Wjeżdża pociąg. Z okien wychylają się pasażerowie. Krzyżują się języki – angielski, niemiecki, francuski, polski. Są też Japończycy. Pasażerowie z zaciękwaniem obserwują nieznaną im zapewne operację wymiany układu jezdnego. Wymieniają uwagi, komentują. Uderza kontrast między nimi a robotnikami. Robotnicy rosyjscy są umorusani, jakby przygaszeni, mają proste twarze niewykształconych ludzi. Europejczycy są zamożni, zadbani, zapewne wy-

Bariera obcości pęka. Kadr z filmu
89 mm od Europy (1993)
Marcela Łozińskiego



kształceni. Dystans między tymi dwoma społecznościami wydaje się nie do przebycia. Lecz oto niespodziewanie do robotników podchodzi sześcioletni chłopiec polski (syn reżysera, Tomaszek):

– Jejku, popatrz, rozciąłeś se palec. Krew ci leci, krew ci leci – mówi do robotnika, który przykuca, by go lepiej słyszeć.

– No, leci.

– Dlaczego ci leci?

– Ach, daj buźki (obejmują się).

– Ty ciężko pracujesz chyba.

– Tak, pracuję, pracuję.

W tym tonie rozmawiają przez dłuższą chwilę, wreszcie chłopiec mówi:

– Muszębiegnąć – i odchodzi, balansując na rurze leżącej na peronie, a robotnik, z którym rozmawiał, idzie obok, pilnując, żeby nie spadł. Bariera pęka, obcość niknie, okazuje się, że tam, gdzie nie ma uprzedzeń, nie ma też problemów z nawiązaniem kontaktu.

Inne niż Rosja kraje filmowano najczęściej w takim czy innym powiązaniu z Polską. I tak, wiele filmów dotyczyło polskich emigrantów i ośrodków emigracyjnych. Należą do nich: *Polacy na Grinpojncie* (2000) Barbary Winograd, *Nostalgia Brooklynu* (1998) Józefa Gębskiego, *Polskie miejsca, polskie adresy* (1992) Ignacego Szczepańskiego, *Oficyna poetów i malarzy* (1995) Zygmunta Adamskiego i wiele innych. Inne wiązały się z aktywnością Polaków za granicą, na przykład naukową – jak w filmie *Polonica arktyczne* (1992) Iwony Bartólewskiej, opowiadającym o wkładzie Polaków w badanie Arktyki, sportowo-podróżniczą – jak w filmie *Wrócić pod Kongur Shan* (1999) Michała Kochańczyka, o wyprawie wysokogórskiej klubu alpinistycznego, czy filmy Jerzego Surdela o wyprawach Marka Kamińskiego: *Dwa bieguny w jednym roku – Antarctica*, *Dwa bieguny w jednym roku – Arctica* (oba 1996) czy *Trzeci biegun – przerwana wyprawa* (1997), lub artystyczną, jak w filmie *Stempel* (1998) Marii Dłużewskiej – o Andrzeju Bukowińskim, znanym na świecie, mieszkającym w Sao Paulo autorze filmów reklamowych, czy dwa filmy Waldemara Karwata – *Czarodziej rylca* (1996) i *Miliarder* (1997) – o Czesławie Ślani, mieszkającym w Szwecji wybitnym rytowniku. Polakom mieszkającym w rozmaitych krajach europejskich i należącym tam do elity cały cykl, znacząco zatytułowany *Moja Europa* (1992), poświęcił Andrzej Wasylewski.

Niektórzy reżyserzy natomiast wyprawiali się za granicę wraz z ludźmi z innych krajów, którzy związali swe losy z Polską, jak Jan Sosiński, który w filmie *Tato, pamiętasz?* (1999) towarzyszy kobiecie w podróży do Tirany na pierwsze w życiu spotkanie z jej ojcem – Albańczykiem, czy Waldemar Karwat, towarzyszący Dżannet Dżabagi-Skibniewskiej, potomkini ostatniego chana Inguszy, w drodze na Kaukaz (*Bazrach, czyli sen o wolnym kamieniu*, 1992). Piotr Morawski z kolei wyprawił się do Stanów Zjednoczonych i tam śledził losy rodzeństwa – pięciorga polskich dzieci adoptowanych przez amerykańskie małżeństwo (*Tata, I Love You*, 1999).

Widać więc, że wiele filmów realizowanych za granicami kraju opowiadało nie tyle o zagranicy, ile o zetknięciu z nią, o kontakcie Polaków z obcą ziemią i kulturą. O podobnym kontakcie – tyle że na ziemiach polskich – opowiada Andrzej Titkow w swoich filmach o uchodźcach szukających schronienia w Polsce: *Przystanek do raj* (1998) oraz *Kosowo, Kosowo...* (2000). W tej grupie znajduje się też film Atheny Sawidis *Dwie ojczyzny* (1996) – o Grekach, którzy pod koniec lat czterdziestych znaleźli się w Polsce, w latach siedemdziesiątych wrócili do Grecji i oba te kraje traktują jako swoje ojczyzny. Powstawały jednak również filmy o zagranicy, w których nie było żadnego polskiego kontekstu. Należą do nich, na przykład, filmy Jerzego Ślaskowskiego, który oprócz wspomianej już całej serii filmów o Rosji zrealizował *Szwedzkie tango* (1999) – o szwedzkim starszym małżeństwie, które odkryło w sobie miłość do tanga, czy *Vendettę* (1996) – opowiadającą o przypadku zemsty rodowej w Albanii. Inny film o tym samym kraju, *Albania. Spełniona obietnica* (1996) Ryszarda Jaworskiego, ukazuje spustoszenia, jakie powstały w wyniku wprowadzenia komunistycznej utopii. Tematycznie podobny jest *Był sobie mur* (1995) Andrzeja Titkova, poświęcony życiu w byłej Niemieckiej Republice Demokratycznej. Z kolei mieszkający w Polsce Wenezuelczyk Franco de Peña zrealizował *Przyszłość złudzeń* (1997) – poetycki dokument o Kubie, w którym na tle ogromnej, fizycznej degradacji tego kraju tym mocniej rozkwitają ludzkie marzenia.

Jak widać, zdecydowana większość filmów o zagranicy była związana z Polską lub Polakami bądź też poświęcona była krajom, które doświadczyły komunizmu. W tym drugim wypadku filmowców przyciągała zapewne wspólnota doświadczeń. Inaczej jest w przypadku twórcy, który w latach dziewięćdziesiątych z realizacji dużych, efektownych produkcji dokumentalnych, powstających głównie w krajach uchodzących u nas za egzotyczne, uczynił swój znak firmowy. Chodzi o Andrzeja Fidyka, który oprócz omawianej już, a mieszczącej się również w tym nurcie, *Defilady* zrealizował jeszcze film o Iranie podczas uroczystości pogrzebowych po śmierci ajatollaha Chomeiniego (*Sen Staszka w Teheranie*, 1993), o gwałtownym rozwoju biznesu erotycznego w Rosji po upadku komunizmu (*Rosyjski striptease*, 1994), o przywiązaniu Japończyków

do pracy (*Pocztówka z Japonii*, 1994), o karnawale w Rio (*Carnaval. The Biggest Party in the World*, tytuł polski: *Carnaval. Największe party świata*, 1995), o angielskich filmowcach, którzy przyjeżdżają do Kazachstanu, by nauczyć miejscowych, jak zrealizować telenowelę (*East of Eastenders*, tytuł polski: *Dojenie wielbłąda*, 1997), o fascynacji kinem w Indiach (*Kiniarze z Kalkuty*, 1998), o do rocznym święcie w Suazi, podczas którego król Mswati wybiera sobie kolejne żony (*Taniec trzciny*, 2000). Niemal wszystkie te filmy – wystawne, zrealizowane z dużym rozmachem – powstały w koprodukcji z telewizjami zachodnimi, angielskimi, francuskimi, niemieckimi, niekiedy przy wykorzystaniu funduszy europejskich. Wiele z nich przyniosło też autorowi znaczące nagrody festiwalowe.

Znaczenie Andrzeja Fidyka dla polskiego dokumentalizmu lat dziewięćdziesiątych nie sprowadza się jedynie do zrealizowanych przezeń filmów. Jako szef Redakcji Filmów Dokumentalnych pierwszego programu telewizji publicznej miał wpływ na filmy przez tę instytucję pokazywane i produkowane. Z uwagi na to mówi się niekiedy o „szkole Fidyka”. Autor tego określenia, Tadeusz Lubelski, przeciwstawia ją „szkole Łozińskiego”, uznając, że obie razem wyznaczają główne tendencje polskiego dokumentalizmu owego czasu. W „szkole Łozińskiego” autor byłby zainteresowany życiem zwykłych ludzi, nie szuka sensacji, lecz „istoty rzeczy, tajemnicy”, czuje się też odpowiedzialny za przedstawianych przez siebie bohaterów. Dla „szkoły Fidyka” codzienność miałaby być mniej ważna, a dokument

[...] powinien być przede wszystkim atrakcyjnym widowiskiem, mogącym nawet konkurować pod względem popularności z wielkimi hollywoodzkimi spektaklami. [...] Stanowisko autora jest mniej istotne: liczy się w pierwszym rzędzie dokonany przezeń wybór przykuwającego uwagę tematu i jego sprawność narracyjna, świadoma przyzwyczajaję współczesnego odbiorcy⁶⁹.

Osobiście zachowuję rezerwę wobec tej propozycji. Niepokoi mnie ewidentnie w niej zawarte wartościowanie (szlachetnemu „poszukiwaniu istoty rzeczy” przeciwstawia się zawsze podejrzanе szukanie atrakcyjności i popularności), przy czym kryteria decydowania o tym, kto szuka prawdy, a kto sensacji, są dosyć dowolne i uznaniowe, w związku z czym do „szkoły Fidyka” zalicza Lubelski tak różnych twórców, jak Jan Sosiński czy Jerzy Ślaskowski (to dlatego, że robią filmy o zagranicy), a także Ewa Borzęcka, Henryk Dederko czy Marcin Koszałka. Sam Lubelski przyznaje zresztą, że „nieraz trudno rozstrzygnąć, czy intencją autora było wywołanie w widzach wstrząsu, czy raczej epatowanie obrazami okrucieństwa”. Widzę natomiast inne niebezpieczeństwo związane z filmami Andrzeja Fidyka. Zrealizowane w ramach europejskich struktur te-

⁶⁹ Tadeusz Lubelski, *Współczesny polski film dokumentalny* [online], 2001 [dostęp: 29 października 2013], <<http://culture.pl/pl/artukul/wspolczesny-polski-film-dokumentalny>>.



Indie: kraj kiczu i nędzy. Kadry z filmu *Kiniarze z Kalkuty* (1998) Andrzeja Fidyka



lewizyjnych, wydają się przemycać świadomość kolonialną. Irańczycy (a zresztą także Rosjanie) ze *Snu Staszka w Teheranie* pokazywani są jak dziki, oszalały tłum, Hindusi z *Kiniarzy z Kalkuty* – biedni i prymitywni jak oglądane przez nich filmy bollywoodzkie – potwierdzają najgorsze stereotypy dotyczące tego kraju, a obyczaje sportretowane w *Tańcu trzciny* są tak osobliwe, że nadają się tylko dla dzikusów. Rodzi się podejrzenie, że filmy te mogą służyć nie tyle zrozumieniu świata, ile utwierdzeniu białych bogatych Europejczyków w ich poczuciu wyższości.

Filmy religijne

W latach dziewięćdziesiątych bardzo mocno rozwinął się też nurt filmu religijnego, w niemałym stopniu rekompensując sytuację z PRL, gdzie filmy takie niemal nie powstawały. Przez ten termin rozumiem, nie wchodząc w szczegóły, wszystkie filmy, których tematem są ludzie z religią związani (kapłani, wyznawcy) i/lub religijne instytucje i obrzędy, a także filmy intencjonalnie wyrażające światopogląd religijny. W wypadku Polski będzie tu chodziło prawie wyłącznie o katolicyzm (filmy poświęcone innym wyznaniom występują w ilościach śladowych). Rozwój tego typu kina (nieograniczający się zresztą tylko do dokumentu) zyskał wzmocnienie instytucjonalne w postaci organizowanego od roku 1985 Międzynarodowego Katolickiego Festiwalu Filmów w Niepokalanowie, a także działającej od roku 1995 Telewizji Niepokalanów, która wyprodukowała niektóre z niżej wymienionych filmów.

Ważną część dokumentalnych filmów religijnych stanowiły filmy w ten czy inny sposób związane z papieżem Janem Pawłem II. Zdaniem księdza Marka Lisa, w czasie pontyfikatu tego papieża i po jego śmierci na świe-



Młodzież rosyjska spieszy na spotkanie z Janem Pawłem II. Kadr z filmu *Droga* (1991)
Pawła Woldana

cie zrealizowano ich ponad 100⁷⁰, ale według mnie jest to liczba zaniziona. W samych latach dziewięćdziesiątych bowiem w samej tylko Polsce powstało kilkadziesiąt dokumentalnych filmów o papieżu. Wiele z nich wiązało się z papieskimi pielgrzymkami. W sposób wręcz symboliczny tendencję tę odzwierciedla sześcioodcinkowy cykl *Habemus papam* (1998) Jarosława Marszewskiego, w którym każdy z odcinków poświęcony był innej pielgrzymce Jana Pawła II do Polski. Inne filmy „pielgrzymkowe” to m.in.: *Papież Polak* (1997) i *Sursum corda! W górę serca* (1998) Aliny Czerniakowskiej; *Twarzą w twarz z papieżem* (1999) Grzegorza Tomczaka, koncentrujący się na wiernych oczekujących wizyty papieża; *Przestrzeń oczekiwania* (1999) Anny Marii Mydlarskiej i Jacka Mydlarskiego, podobnie, poświęcony przede wszystkim reakcji wiernych; *Jesteście światłem świata* (1999) Krzysztofa Tchórzewskiego – o spotkaniach z młodzieżą podczas kolejnych pielgrzymek; *Mondo migliore* (1992) Dariusza Jabłońskiego i Władysława Wasilewskiego – o Zlocie Młodzieży w Częstochowie z udziałem Jana Pawła II; *Droga* (1991) Pawła Woldana – skądinąd jednego z najbardziej konsekwentnych twórców filmów

⁷⁰ Ks. Marek Lis, *Filmowe portrety Karola Wojtyły*, w: *Biografistyka filmowa*, red. Tadeusz Szczepański, Sylwia Kołos, Toruń 2007, s. 76.

religijnych – o pielgrzymce młodzieży rosyjskiej na tenże zlot. Powstawały też relacje z pobytów papieża w różnych miejscach Polski, jak: *Ojciec Święty w Wadowicach* (1999), *Ojciec Święty w Sandomierzu* (2000), *Ojciec Święty w Drohiczynie* (2000) czy *Ojciec Święty na Placu Zwycięstwa*. 13 Czerwca 1999 r. (2000) – wszystkie Mirosława Salickiego, a także relacje z pielgrzymek w innych krajach, jak *Litwo, słyszę twój głos...* (1993) Pawła Woldana czy *Papież Jan Paweł II na Kubie* (1998), wyprodukowany przez Jacka Bławutę. O nowej formie sztuki sakralnej, jaką były ołtarze budowane podczas pielgrzymek, mówią filmy: *Papieskie ołtarze* (1998) Anny Marii Mydlarskiej czy *Dwa ołtarze, dwie pielgrzymki. Polacy 87/99* (1999) Ewy Pytki. Oprócz filmów związanych z pielgrzymkami powstawały również takie, które w sposób syntetyczny opisywały cały pontyfikat, jak *Pontyfikat* (1996) Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego, reżysera, który już uprzednio realizował filmy o papieżu, czy „*Do Not Be Afraid*”. *The Life and Teachings of Pope John Paul II* (1996) Krzysztofa Zanussiego, dla którego również nie było to pierwsze filmowe spotkanie z papieżem Polakiem. Niektóre filmy przypominają życiorys Karola Wojtyły, jak *Od Wadowic do Rzymu* (1996) Jerzego Klechty. Inne koncentrują się na jego wybranych fragmentach bądź aspektach, jak *Papież Jan Paweł II i jego przyjaciel* (1999) Pawła Pitery, o trwającej od dzieciństwa przyjaźni Karola Wojtyły z synem prezesa gminy żydowskiej w przedwojennych Wadowicach – Jerzym Klugerem; *Całopalenie* (1999) Ewy Świecińskiej i *Jeden z nas* (2000) Sylwii Żołnacz-Lizak i Adama Pietrzyka, w których koledzy i koleżanki wspominają Karola Wojtyłę z dzieciństwa; *Reduta słowa czyli Teatr Rapsodyczny w Krakowie* (1998) Ignacego Szczepańskiego, w pierwszej części przypominający teatralny epizod z życia Karola Wojtyły; *Szczyty gór należą do niego* (1997) Barbary Łabuz-Szumowskiej, *Moje Tatry* (1997) Adama Kraśnickiego czy *W tej tęsknocie...* (1997) Jerzego Wrzaskowicza – wszystkie o górskich pasjach Wojtyły; *Cały dla ciebie* (1998) Andrzeja Baczyńskiego i Tadeusza Szymy o „maryjnym aspekcie duchowości Jana Pawła II”⁷¹. W samym końcu dekady rozpoczęła się realizacja cyklu *Świat Jana Pawła II* (1999–2002) Tomasza Królaka, Stanisława Królaka i Grzegorza Szuplewskiego, poświęconego głównie elementom nauczania polskiego papieża. Filmy „papieskie” są różne w formie, treści, jakości, ale we wszystkich widoczny jest wielki podziw i szacunek dla Jana Pawła II, jego drogi życiowej, dokonań, znaczenia dla polskiego społeczeństwa i dla świata. Jak ujął to ksiądz Marek Lis, „w zdecydowanej większości – twórcy budują hagiografie, pozbawione elementów rzeczowej, krytycznej refleksji obecnej m.in. w wydawanych książkowych biografiach Jana Pawła II”⁷².

Filmy „papieskie” to ważny, ale nie jedyny przejaw nurtu dokumentu religijnego. Powstawały też liczne filmy poświęcone ważnym postaciom polskiego

⁷¹ Opis filmu ze strony: <<http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=429572>> [dostęp: 10 lutego 2014].

⁷² Marek Lis, dz. cyt., s. 83.

Kościoła katolickiego. Niektóre dotyczyły jego legendarnych hierarchów, takich jak kardynał Adam Sapieha – *Księżę metropolita. Rzecz o kardynale Sapieże* (2000, reż. Mieczysław Bartłomiej Vogt] – czy kardynał Stefan Wyszyński: *Lata więzienne prymasa Wyszyńskiego. 1953–1956* (1995) Edmunda Zbigniewa Szaniawskiego, *Soli Deo* (1997) Wincentego Ronisza, *Kardynał Stefan Wyszyński* (2000) Zbigniewa Wawera, Włodzimierza Reklajtisa i Tadeusza Kondrackiego. Bohaterami innych byli księża zasłużeni dla Kościoła i swoich społeczności, jak ksiądz Waław Bliziński (*Przychylić nieba i chleba*, 1994, reż. Zygmunt Skonieczny) czy ksiądz Tadeusz Fedorowicz (*Wędrówka*, 1994, reż. Krzysztof Żurowski). Kilka filmów poświęcono księdzu Józefowi Tischnerowi bądź jego myśli: *Tak się toczy moja myśl* (1990) Ignacego Szczepańskiego, *Trzeba być w butach na weselu* (2000) Dariusza Kwietnia czy pełna humoru *Historia filozofii po góralsku według ks. Józefa Tischnera* (1999) Artura Więcka „Barona” i Witolda Beresia, łącząca elementy dokumentu i fikcji. Film ten zainspirował telewizyjny cykl składający się z dziesięciominutowych odcinków, realizowanych w latach 1999–2005. Powstawały również filmy o księżach z innych krajów, jak *Droga Jana Sarkandra – człowieka, kapłana, męczennika* (1994) Stanisława Janickiego, *Nasz brat Béla Varga* (1995) Sylwestra Kielbiewskiego czy poświęcony księdzu prawosławnemu obraz *Przerwane życie o. Aleksandra Mienia* (1990) Iwony Bartólewskiej. Aspekt biograficzny ma też film *Brat Maria* (1993) Grzegorza Tomczaka, opowiadający o japońskich zakonnikach żyjących w ośrodkach zakładanych swojego czasu przez Maksymiliana Kolbe.

Jeszcze inne filmy dotyczyły rozmaitych działań religijnych i aspektów religijności. I tak, *Droga w ciemności* (1997) Marty Damasiewicz opowiada o posłudze kapłańskiej w więzieniu; *Opętanie* (2000) Sławomira Smoczyńskiego – o egzorcyzmach prowadzonych w ramach Kościoła katolickiego; *Misjonarki miłości* (1991) Ireny Kamieńskiej i Jadwigi Zajiček – o siostrach z założonego przez Matkę Teresę zgromadzenia Misjonarek Miłości, sprawujących posługę wśród najuboższych; *Kościół na górze Syjon* Ireny Kamieńskiej – o tzw. Żydach mesjańskich, wierzących w Chrystusa; *Pid horaju* (1994) Bohdana Kosińskiego – o Polakach ratujących świątynię obrządku bizantyjskiego; tryptyk *Jeszcze wczoraj – Dzisiaj mamy wybór – Jutro* (1992) Krzysztofa Żurowskiego – o prześladowaniach w czasach komunistycznych dzieci na Grodzieńszczyźnie, deklarujących postawy religijne, a następnie – o odbudowie religijności w tamtym społeczeństwie przy wydatnej pomocy polskich księży i katechetów. Misteria Męki Pańskiej przedstawiają takie filmy, jak *Misterium* (1993) Jana Grzyba i Krzysztofa Kubiaka – o corocznym *Misterium Męki Pańskiej* w Kalwarii Zebrzydowskiej, czy *Historia o męce najświętszej... Górka Klasztorna* (1993) Andrzeja Różyckiego. Wiele filmów poświęcono sztuce sakralnej, w tym takie, jak *Światło Biblii* (1993) Henryki Dobosz i Jerzego Afanasiewa jr. czy *Dotykanie sacrum* (1994) Ewy Pytki – oba o motywach biblijnych we współczesnym malarstwie polskim, czy *Brzmienie sacrum* (1995) Jacka Sarnackiego.

Powstawały też filmy poświęcone określonym instytucjom życia religijnego, jak organizacja Opus Dei (*Opus Dei – powszednia droga do świętości*, 1995; *Opus Dei – dzieło Boga*, 1995 – oba w reżyserii Mieczysława Bartłomieja Vogta), zakony (cykl *Klasztory polskie*, 1992–1999, reż. Beata Szuszwedyk-Sadurska; cykl *Za i przed klauzurą*, 1993, reż. Elżbieta Konderak) albo działalność misyjna (cykl *Misjonarze*, 1993, reż. Włodzimierz Gołaszewski i Stefan Truszczyński). Od poważnego tonu większości z powyższych filmów odróżnia się *Franciszkański spontan* (1998) Magdaleny Piekorz, w którym budowanie corocznej szopki przez ojców franciszkanów przeplatane jest wypowiedziami tychże zakonników, radosnych, pogodnych, dowcipnych, nieco anarchicznych, rozświeتلonych jakimś wewnętrznym światłem. Do filmów religijnych można też zaliczyć takie, które nie wiążą się bezpośrednio z Kościołem, ale są w sposób ewidentny ufundowane na religijnym postrzeganiu świata, jak *Zarannek* (1995) Piotra Gralaka, pokazujący narodziny człowieka z perspektywy eschatologicznej, czy *Ziarnko* (1996) Wandy Różyckiej-Zborowskiej, w którym „portret człowieka wykonującego najmniejsze książki świata, o wymiarach 1 na 0,8 mm, stanowi w istocie próbę opisu przeżycia religijnego”⁷³.

Szczególne miejsce w omawianej tu grupie zajmuje *El Misionero* (2000) Wojciecha Staronia. Jego bohater, redemptorysta o. Kazimierz Strzępek, od 15 lat prowadzi działalność w boliwijskich Andach. Kamera towarzyszy mu podczas corocznego objazdu wiosek położonych w niedostępnych górskich terenach, ponad 5 kilometrów nad poziomem morza. Misjonarz samotnie, terenowym samochodem przedziera się przez posępne bezdroża; aby dotrzeć do niektórych wiosek, musi przesiąść się na osła. Udziela posług kapłańskich Indianom, których poważne, poorane zmarszczkami, rzadko kiedy uśmiechnięte twarze, wydają się odzwierciedlać posępny krajobraz. Obserwujemy obrzędy religijne, wyraźnie łączące ze sobą elementy chrześcijaństwa i lokalnych tradycji. Obserwujemy też głównego bohatera, zmagającego się z nieprzyjazną naturą (w pewnym momencie musi zostawić samochód, na wpół zatopiony w rzece, i iść pieszo), ograniczeniami swojego organizmu, samotnością, poszukującego w małym radiu tranzystorowym jakichś polskich stacji. Wszystko to zaś rozgrywa się wśród wspaniale fotografowanych, groźnych, posępnych gór, przy których samochód misjonarza wydaje się malutką łupinką, oświetlonych bardzo charakterystycznym dla filmów Staronia światłem bijącym z góry. Krańcowy charakter ludzkiej egzystencji, majestatyczne, górskie krajobrazy, muzyka sakralna, oszczędne słowa misjonarza lokują *El Misionero* w obrębie stylu nazwanego swojego czasu przez Paula Schradera transcendentnym⁷⁴.

⁷³ Tadeusz Lubelski, *Współczesny polski film dokumentalny...*

⁷⁴ Paul Schrader, *Transcendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer, Berkeley–Los Angeles–London 1972*; zob. również: Mariola Marczak, *Poetyka filmu religijnego*, Kraków 2000.

Refleksja egzystencjalna

Film *Staronia*, którego bohaterem jest ksiądz, został tu zaklasyfikowany do filmów religijnych, ale równie dobrze można by go zaliczyć do innej grupy – filmów dziejących się wprawdzie w czasie teraźniejszym, w których jednak na próżno byłoby szukać jakichkolwiek odniesień do bieżącej sytuacji społeczno-politycznej, a które jednocześnie zawierają pogłębioną refleksję o charakterze egzystencjalnym, nad człowieczeństwem, nad sensem ludzkiego życia. Widać z tego, że podział jest do pewnego stopnia umowny, bo dobre filmy na ogół do takiej refleksji zachęcają, więc można ją znaleźć w wielu omawianych powyżej obrazach. Tutaj jednak pojawia się ona niejako w stanie czystym.

Ważne miejsce w tej grupie zajmują filmy poświęcone ludziom niepełnosprawnym. Otwiera ją zrealizowany na progu dekady film *Nienormalni* (1990) Jacka Bławuta, przez monografistę problematyki niepełnosprawności w kinie polskim uznany, może z pewną przesadą, za przełomowy⁷⁵. W każdym razie spotkał się on z ogromnym uznaniem krytyki, otrzymał liczne nagrody, trafił też – bodaj jako jedyny polski dokument w latach dziewięćdziesiątych – do normalnej dystrybucji kinowej. Opowiada on, jak do ośrodka, w którym mieszkają dzieci opóźnione w rozwoju, przybywa instruktor muzyki. Przyjazd został przez reżysera filmu specjalnie zaaranżowany, Bławut wybrał odpowiedniego człowieka, mającego doświadczenie w pracy z dziećmi opóźnionymi w rozwoju, dobrał też dzieci, na których koncentruje się kamera. Instruktor pełni rolę katalizatora wyzwalamyjącego w dzieciach reakcje i zachowania, które w inny sposób trudno byłoby zaobserwować. Posługuje się w tym celu całą paletą środków. Czasami prowadzi z wychowankami ciepłe, szczere rozmowy, innym razem obserwuje ich, wyznacza zadanie, a bywa, że wywiera silną presję. W jednej z najlepszych, najgłośniejszych scen tego filmu, podczas prób zespołu muzycznego instruktor jest przez cały czas niezadowolony z gry swoich podopiecznych. Karci ich, strofuje, każe powtarzać wielokrotnie te same fragmenty gry, mówi ostrym, podniesionym głosem. Niektórzy członkowie zespołu podporządkowują się rygorom, starają się sprostać wymaganiom, inni się denerwują, jeszcze inni odmawiają gry. W tej scenie, podobnie jak w wielu innych, Bławut osiągnął swój cel, którym było pokazanie, że dzieci opóźnione umysłowo, izolowane od społeczeństwa, mieszkające w specjalnych ośrodkach, są ludźmi mającymi swoje lęki, ambicje i marzenia, zastanawiającymi się nad swoim postępowaniem, doświadczającymi wszelkich trudów i radości, wzlotów i upadków właściwych ludzkiej egzystencji. Reżyser filmu kontynuował w latach dziewięćdziesiątych problematykę niepełnosprawności, realizując filmy *Olimpiada specjalna* (1996), *Paweł* (1998) – o upośledzonym

⁷⁵ Wojciech Otto, *Obrazy niepełnosprawności w polskim filmie*, Poznań 2012, s. 130. Książka ta zawiera wykaz polskich filmów fabularnych i dokumentalnych z lat 1946–2010, poruszających motyw niepełnosprawności.

umysłowo chłopcu odnoszącym wielkie sukcesy sportowe, a w pewnym sensie również *Miałem przyjaciela* (1996) – o żołnierzu Legii Cudzoziemskiej, który stracił nogę i musi ułożyć sobie życie od nowa.

Innym poruszającym filmem o ludziach niepełnosprawnych jest *Benek Blues* (1999) Katarzyny Maciejko-Kowalczyk. Opowiada on o dwóch przykutych do łóżka mężczyznach, ojcu i synu, mieszkających w małym, zagraconym mieszkanku. Syn jest fotografem, specjalizuje się zwłaszcza w fotografowaniu kobiet i osiągnął w tej dziedzinie, jak się wydaje, dobrą pozycję, bo do mieszkania co chwila przychodzą młode, atrakcyjne kobiety na sesje zdjęciowe. Zresztą w mieszkaniu roi się od rozmaitych ludzi, przyjaciół, odwiedzających niepełnosprawnych mężczyzn lub pomagających im. Film, choć pokazuje ciężko chorych ludzi, jest jednak optymistyczny, a momentami nawet wesoły, tchnie pogodą ducha bohaterów, którzy nie poddają się mimo skrajnie trudnych warunków życia.

Laureat wielu nagród na festiwalach krajowych i międzynarodowych – *I nie opuszczę cię aż do śmierci* (1999) Macieja Adamka – przedstawia dwóch mieszkających razem mężczyzn: niepełnosprawnego fizycznie Andrzeja i lekko opóźnionego umysłowo Piotra, którzy razem, jak mówią, składają się na jedno ciało. Piotr chciałby się ożenić, ale nie pozwala mu na to obietnica, jaką złożył Andrzejowi. Film pokazuje niezwykłą więź, jaka łączy obu mężczyzn.

Z innych filmów z tej grupy wymienimy *Ślub w domu samotności* (2000) Małgorzaty Szumowskiej – o dwojgu podopiecznych Domu Dziennego Pobytu w Łodzi, którzy na przekór całemu światu postanowili się pobrać; *Stępem, marsz...* (1999) Andrzeja Titkova – o siedemnastolatku z zespołem Downa; *Światło w mroku* (1993) Pawła Woldana – o mężczyźnie, który mimo upośledzenia wzroku i słuchu prowadzi normalne życie rodzinne i zawodowe; *Dotknij mnie* (1999) Jacka Knoppa – o ociemniałych dzieciach z ośrodka w Laskach; *Cisza, ciemność* (1999) Pawła Kędzierskiego – o warsztatach rzeźbiarskich dla osób niewidzących i niesłyszących. Wszystkie powyższe filmy koncentrują się na osobach niepełnosprawnych, starają się pokazać ich świat, ich zmagania ze stworzonymi przez naturę ograniczeniami, ich dążenie do prowadzenia normalnego życia. Niektóre filmy natomiast więcej miejsca poświęcają osobom opiekującym się niepełnosprawnymi, jak „...i że cię nie opuszczę...” (1996) Barbary Pawłowskiej, pokazujący męża z oddaniem wspierającego żonę cierpiącą na chorobę Alzheimera, czy *Czas trwania* (1998) Wojciecha Staronia, w którym – co charakterystyczne dla tego reżysera – obecne są delikatne wątki metafizyczne: opieka nad sparaliżowanym synem nadaje sens życiu ojca.

Innym motywem egzystencjalnym przewijającym się przez wiele filmów jest przemijanie ludzkiego życia, starzenie się, śmierć. Ta problematyka z większą częstotliwością występuje w drugiej połowie dekady, kiedy to, jak wskazuje Małgorzata Sadowska, jak zresztą również inni komentatorzy, „po zachłyśnięciu się na początku lat dziewięćdziesiątych tematami historycz-

nymi i politycznymi związanymi z transformacją ustrojową, dokumentaliści na nowo odkryli bohaterów zwyczajnych⁷⁶. W sposób może najbardziej ewidentny tę problematykę przedstawiają filmy nazwane przez Mikołaja Jazdona dokumentalnymi powrotami⁷⁷, w których filmowcy po latach powracają do ludzi, którzy onegdaj byli bohaterami filmów dokumentalnych. Powroty uzmysławiają upływ czasu, pozwalają porównać, jak wyglądały te same osoby dawniej i teraz, sprawdzić, jak potoczyło się ich życie, w jakim stopniu udało się im zrealizować dawne plany i marzenia. Do tej grupy należą takie filmy, jak *Prom '93* (1994), w którym Tomasz Magierski „kontynuuje opowieść o losach rodziny Juskiewiczów zapoczątkowaną w *Promie* (1983) Jacka Talczewskiego”⁷⁸, czy *Horoskop* (2000) Krzysztofa Wierzbickiego, wieloletniego współpracownika Krzysztofa Kieślowskiego, który po wielu latach odnajduje bohaterów *Pierwszej miłości* (1974) tegoż. Dokumentalnym powrotem, wzbogaconym o refleksję nad metodami pracy dokumentalisty, jest *Żeby nie bolało* (1998) Marcela Łozińskiego, w którym reżyser powraca do Urszuli Flis, bohaterki jego *Wizyty* z roku 1974. Pewnego rodzaju powrotem jest również *Przerwany film* (1993) Bohdana Kosińskiego – reżyser powraca w nim do filmu, którego realizacja została przerwana w roku 1982, pokazuje, jak potoczyły się losy wypowiadających się wówczas do kamery działaczy politycznych, prosi ich o ocenę sytuacji już w wolnej Polsce, po dziesięciu latach.

Inne filmy akcentują przemijanie przez rejestrację codzienności, zadumę nad czasem płynącym w rytmie codziennych czynności. Tak dzieje się w obsypanej nagrodami etiudzie szkolnej Małgorzaty Szumowskiej pt. *Cisza* (1997), w której nie pada ani jedno słowo, czas płynie leniwie, zwyczajne zdarzenia wiejskiego dnia – cielenie się krowy, karmienie i kąpanie niemowlaka, zabawy dzieci, zajmowanie się zwierzętami gospodarskimi – dzieją się w jakimś zagnatym pośród lasów i pól gospodarstwie. Okazji do refleksji egzystencjalnej dostarcza również *Siedem lekcji miłości* (1999) tej samej reżyserki, opowieść o emerytowanym nauczycielu śpiewu operowego. Medytacją nad przemijaniem, starzeniem się, śmiercią, są dwa zrealizowane niemal jednocześnie filmy Pawła Łozińskiego: *Taka historia* (1999) i *Siostry* (1999). W obu reżyser opowiada o swoich sąsiadach, pojawia się więc w filmie, rozmawia z bohaterami, których dobrze zna. Pierwszy z nich mówi o dwóch starszych mężczyznach. Pan Zdzisio żyje wspomnieniami, głównie o swojej zmarłej żonie, ogląda stare zdjęcia i filmy. Pan Wiesio, odrzucony przez rodzinę, chodzi po śmietnikach, popija, gawędzi z psem i ze swoją partnerką, którą niejako przejął w spadku po zmarłym koledze. W pewnym momencie Wiesio trafia do szpitala, ciężko chory, wychodzi jednak z niego i dowiaduje się, że umarł jego sąsiad, pan Zdzisio. Tego zresztą po raz ostatni widzimy na cmentarzu, kiedy odwiedza

⁷⁶ Małgorzata Sadowska, *Tak jest i tyle*, „Dialog” 2000, nr 4.

⁷⁷ Mikołaj Jazdon, *Dokumentalne powroty*, „Kwartalnik Filmowy” nr 34, 2001.

⁷⁸ Tamże, s. 127.



Opowieści z podwórka. Kadry z filmów *Siostry* i *Taka historia* (1999) Pawła Łozińskiego



grób żony i odchodząc obiecuje jej, że się spotkają w niebie. Film kończy się w noc sylwestrową, Wiesio i pani Ania składają sobie życzenia, minął jeszcze jeden rok. Skromny film, pełen zadumy nad ludzkim losem, nad względnością ludzkich hierarchii i zatrudnień, a zarazem ciepła i empatii. Podobny, tyle że znacznie krótszy, jest film *Siostry*, składający się właściwie z jednej dziesięciominutowej sceny, rozgrywającej się na tym samym podwórku, ukazującej dwie starsze kobiety, mieszkające razem siostry, połączone głęboką więzią. Podobnym w tonie filmem, skupiającym się na starszych lu-

dziach, będących u kresu swojej drogi i spędzających czas głównie na wspomnieniach i refleksji nad własnym życiem, jest *Wszystko może się przytrafić* (1995) Marcela Łozińskiego. Rolę medium, pośrednika, otwierającego tych starszych ludzi, pełni Tomaszek, syn reżysera (znany już z *89 mm od Europy*), który jeździ hulajnogą po parku miejskim, przysiadając się do odpoczywających na ławkach emerytów, rozmawia z nimi, zadając pytania, które tylko on, sześćcioletni chłopiec, może zadać bezkarnie. Pyta więc swoich rozmówców, ile mają lat, jak długo jeszcze będą żyli, dlaczego są samotni. Starzy ludzie mówią o wojnie, która zniszczyła ich życie, o swoich nieudanych małżeństwach albo zmarłych bliskich. Ostatnia scena filmu, w której Tomaszek na hulajnodze odjeżdża w głąb parku, a na pierwszym planie pojawia się paw, nieoczekiwanie rozkładający ogon, jest piękną metaforą życia, z jego trudem, pięknem i ogromem iluzji. W filmie przez moment widzimy odpoczywającego na ławce Wiesia, który niebawem pojawi się w *Takiej historii*, stanowiąc żywy dowód związku tych filmów ojca i syna⁷⁹. W ramach problematyki egzystencjalnej mieści się też utwór Andrzeja Titkova *Odejścia, powroty...* (1997), relacjonujący doznania ludzi, którzy przeżyli śmierć kliniczną.

⁷⁹ Por. Katarzyna Mąka-Malatyńska, *Historia przemijania. O twórczości dokumentalnej Pawła Łozińskiego*, w: *Klucze do rzeczywistości...*, s. 154.

NOWE FORMY

Choć zdarzały się wyjątki, to w zdecydowanej większości omawiane dotąd filmy od strony formy filmowej były dosyć typowe. W dokumencie historycznym dominowała formuła wspomnienia ilustrowanego – w miarę możliwości – zdjęciami i filmami archiwalnymi albo też – rzadziej – filmu edukacyjnego, w którym najważniejszą rolę spełniał zobjektywizowany komentarz. W filmach współczesnych większą rolę odgrywała obserwacja wydarzeń rozgrywających się na oczach kamery, zestawiana – albo i nie – z wypowiedziami uczestników tychże zdarzeń i/lub komentatorów. Pod koniec dekady fala dokumentu historycznego, a także społeczno-politycznego, słabnie (choć nie zanika), dokumentaliści sięgają również po inne tematy, a także inne środki wyrazowe, pojawiają się więc nowe odmiany filmu dokumentalnego, wcześniej w polskim kinie obecne śladowo lub zgoła nieobecne: dokument refleksywny, osobisty, a także mock-dokument.

Dokument refleksywny

Przez pojęcie to rozumiem taki film dokumentalny, który równoległe z dokumentowaniem jakiejś sprawy prowadzi refleksję nad samym przekazem dokumentalnym, jego możliwościami i ograniczeniami. Gatunek taki, na świecie uprawiany co najmniej od lat sześćdziesiątych, a – jeśli uwzględnić filmy Dżigi Wiertowa – nawet wcześniej, w Polsce był nieomal nieobecny. W latach dziewięćdziesiątych to się zmienia.

Filmy o filmie

Wąsko pojmowany dokument refleksywny warto jednak umieścić na tle szerszego, bardzo interesującego zjawiska. Oto bowiem w latach dziewięćdziesiątych dokumentaliści zwracają kamery na samo kino. Nigdy wcześniej nie powstało w Polsce choćby w przybliżeniu tyle filmów dokumentalnych poświęconych kinu – a więc twórcom, filmom, zjawiskom z zakresu kultury filmowej i medialnej – co właśnie w ostatniej dekadzie XX wieku. Co do przyczyn tego stanu rzeczy można gdybać. Pewnie jedną z nich była hucznie obchodzona setna rocznica powstania kinematografii; wpływ miało też zapewne właściwe gospodarce rynkowej obudzenie zainteresowania sławnymi

reżyserami czy aktorami; nie bez znaczenia była głośna, wykraczająca poza mury akademii, refleksja postmodernistyczna, z właściwym jej położeniem nacisku na „tekstowy świat”; a wreszcie także i zawsze obecne zainteresowanie kuchnią filmową i telewizyjną. Jakiegokolwiek byłyby przyczyny, eksplozywny rozwój dokumentalnych filmów o kinie pozostaje bezspornym faktem.

Znaczna część z nich utrzymana była zresztą w mniej lub bardziej standardowej formule portretów. I tak, powstała cała seria filmów o aktorach filmowych, zarówno tych ciągle czynnych zawodowo – jak Grażyna Szapołowska (*Szapołowska – nowe spojrzenie*, 1998, reż. Maciej Odoliński), Maja Komorowska (*Maja Komorowska*, 1994, reż. Krystyna Bogusławska), Katarzyna Figura (*Nie powiem, kim jestem*, 1998, reż. Alina Mrowińska, Jolanta Sztuczyńska), Leon Niemczyk (*Zawodowiec*, 1993, reż. Marek Piestrak), Zbigniew Zamachowski (*Wszystko może się zdarzyć*, 1993, reż. Renata Czarnkowska-Listoś, Ewa Millies-Lacrois) – jak i tych, którzy już odeszli. Niektóre z tych ostatnich filmów pojawiły się wkrótce po śmierci aktora, jak *Kalina* (1992) Jana Sosińskiego i Zbigniewa Dziegiela, o zmarłej w roku 1991 Kalinie Jędrusik, czy zwłaszcza trzyczęściowy, bogato udokumentowany portret Tadeusza Łomnickiego – *Ja, komediant* (1992) Ludwika Perskiego, realizowany jeszcze za życia aktora, który zmarł 22 lutego 1992 roku. Temu samemu aktorowi, a dokładniej – pracy nad ostatnią jego rolą teatralną w *Królu Learze*, poświęcono film *Biegiem, biegiem* (1992) Marka Nowakowskiego i Marzeny Witowskiej-Sabat. Inne filmy dotyczyły postaci historycznych, jak Jan Himilsbach (*W filmie nikt nie umiera*, 1993, reż. Jan Sosiński), Adam Pawlikowski (*Duduś. Adam Pawlikowski*, 1994, reż. Paweł Woldan), Stanisław Sielański (*Mistrz drugiego planu. Stanisław Sielański*, 1994, reż. Tadeusz Pawłowicz), Adolf Dymśa (*Polski król komików. Adolf Dymśa*, 1993, reż. Tadeusz Pawłowicz i Zbigniew Wawer), Eugeniusz Bodo (*Za winy niepopołnione. Eugeniusz Bodo*, 1997, reż. Stanisław Janicki) czy Pola Negri (*Pola Negri*, 1994, reż. Katarzyna Sobol).

Uwagę dokumentalistów przyciągali też reżyserzy filmowi, a więc, poniekąd, koledzy po fachu. Powstały więc filmy o Wandzie Jakubowskiej (*Wanda Jakubowska – notacja*, 1993; *Kino kino kino*, 1994, oba w reżyserii Andrzeja Czekalskiego), Aleksandrze Fordzie (*Wspomnienie o Aleksandrze Fordzie*, 1994, reż. Tomasz Kamiński), Jerzym Kawalerowiczu (*Jubilat*, 1997, reż. Krzysztof Szmagier), Wojciechu Jerzym Hasie (*Ze snu sen*, 1998, reż. Adam Kuczyński), Stanisławie Różewiczu (*Idąc, spotykając...*, 1999, reż. Antoni Krauze), Jerzym Skolimowskim (*Rysopis Skolimowskiego*, 1992, reż. Jerzy Kołat), Januszu Nasfeterze (*Portret artysty z czasów starości*, 1993; *Piękne lata niewoli*, 1996 – oba w reżyserii Grzegorza Królikiewicza); Stanisławie Barei (*Bareizm*, 1997, reż. Agnieszka Arnold), Krzysztofie Kieślowskim (*Krzysztof Kieślowski: I'm so-so...*, 1995, reż. Krzysztof Wierzbicki; *Kieślowski spotyka Wendersa*, 1994, reż. Natalia Koryncka-Gruz) i innych. W roku 1997 Tadeusz Junak zrealizował cykl pt. *Portrety reżyserów filmowych*, przedstawiając w nim sylwetki Grzegorza

Królikiewicza, Wojciecha Jerzego Hasa, Marka Koterskiego, Juliana Dziedziny, Andrzeja Barańskiego, Henryka Kluby, Zbigniewa Chmielewskiego, Sławomira Kryńskiego, Doroty Kędzierzawskiej, Mariusza Grzegorzka, Wojciecha Fiwka, Ryszarda Brylskiego, Wojciecha Wójcika i swoją własną – Tadeusza Junaka. Ten ostatni odcinek byłby więc rodzajem autoportretu, zbliżonego do innych zrealizowanych wówczas autoportretów reżyserskich: filmu *Żywe obrazy* (1995), w którym Stanisław Różewicz sam ze sobą przeprowadza wywiad, oraz *Kredyt i debet. Andrzej Wajda o sobie* (1999), w którym Andrzej Wajda opowiada o swoim życiu i swoich filmach. Jak widać, wszyscy ci reżyserzy to fabularzyści. Rzeczywiście, oni przyciągali największe zainteresowanie, ale powstawały również filmy o przedstawicielach innych gatunków, jak *Ludwik Perski. Krótkie wspomnienia z długiego życia* (2000) Jana Łomnickiego – o nestorze polskiego dokumentalizmu, czy *Janusz Piekałkiewicz* (1997) Zygmunta Adamskiego – o polskim dokumentaliście tworzącym na emigracji w Niemczech. Powstawały filmy o Janie Lenicy (*Lenica*, 1994, reż. Wojciech Kukla; *Jan Lenica*, 1995, reż. Joanna Cichocka-Gula), o Jerzym Zitzmanie, reżyserze, scenografie, autorze animowanych filmów wycinankowych (*Niezwykła podróż Jerzego Zitzmana*, 2000, reż. Stanisław Janicki), o Zbigniewie Rybczyńskim (*Zbig*, 2000, reż. Natalia Koryncka-Gruz) i innych twórcach filmów animowanych.

Powstawały też filmy o przedstawicielach innych zawodów filmowych. Cykl filmów pt. *Portrety operatorów filmowych* (1998) zrealizował Tadeusz Junak, uwzględniając w nim postacie Ryszarda Lenczewskiego, Janusza Gauera, Mieczysława Nagy'ego, Tomasza Tarasina, Tomasza Werta, Krzysztofa Ptaka, Pawła Edelmana, Mieczysława Lewandowskiego, Zdzisława Kaczmarka, Zbigniewa Wichłacza, Stanisława Szymańskiego i Zbigniewa Pawłowskiego. Ponadto, Krzysztof Bukowski zrealizował film pt. *Janusz Kamiński – szkic do portretu artysty* (1999) – o polskim laureacie Oscara. Prezentowano też sylwetki scenografów (*Portret w przestrzeni. Tadeusz Wybult*, 1997, reż. Jerzy Wójcik; *Grzegorz Małecki – scenograf*, 1996, reż. Jakub Skoczeń), kompozytorów muzyki filmowej (*Preisner czyli droga do sukcesu*, 1995, reż. Antoni Krauze), scenarzystów (*Pisarz*, 1994, reż. Antoni Krauze – o Witoldzie Zalewskim).

Nie tylko twórcy filmowi, ale i poszczególne filmy stanowiły temat wielu powstałych w owym czasie dokumentów. Niektóre z nich tropią literackie bądź rzeczywiste pierwowzory filmowych postaci i zdarzeń. Do tej grupy należą m.in. *Kieślowski i jego „Amator”* (1999) Krzysztofa Wierzbickiego, wieloletniego współpracownika słynnego reżysera; *Z marmuru i z żelaza* (1997) Andrzeja Soroczyńskiego, przypominający sylwetkę Piotra Ożańskiego, pierwowzoru postaci Birkuta z *Człowieka z marmuru*; *Tajemnica arcydzieła* (1994) Józefa Gębskiego, dowodzący, że *Stalker* Andrieja Tarkowskiego jest reminiscencją z pobytu reżysera na Syberii i w istocie rzeczy mówi o gułagu; dwuczęściowy *Od Sienkiewicza do Kawalerowicza* (2000) Tadeusza Bystrama, w którym *Quo Vadis* Kawalerowicza zostaje porównane z literackim pierwowzorem;

Rakuciniżki – Juryski. Daleka droga (1998) Renaty Czarnkowskiej-Listoś, pokazujący miejsca na Litwie i Białorusi, które dostarczyły inspiracji do powieści *Boża podszewka*, na podstawie której powstał popularny serial telewizyjny. Inne opisują proces realizacji danego filmu, jak Krzysztof Kieślowski. „Trzy kolory” (1993) Natalii Korynckiej-Gruz i Elżbiety Lewandowskiej, w istocie reportaż z planu, przeplatany rozmowami z reżyserem i aktorami; *Ostatnie zdjęcia. Brulion* (2000) Andrzeja Brzozowskiego – o realizacji *Pasażerki* Andrzeja Munka, w którym Brzozowski występuje w podwójnej roli – reżysera własnego filmu, ale i świadka wydarzeń, niegdysiejszego asystenta na planie *Pasażerki*; *Próby do Prób* (1998), w których Grzegorz Królikiewicz rejestruje pracę nad wystawieniem telewizyjnego widowiska pt. *Próby* według Michela Montaigne’a, *Zmagania z „Weselem”* (1994) Andrzeja Kotkowskiego, w którym Andrzej Wajda mówi o swoich kolejnych inscenizacjach sztuki Wyspiańskiego, czy *Na powrót...* (1992) Ewy Lachnit – reportaż z planu *Pierścionka z orłem w koronie*. Jeszcze inne śledzą dalsze losy ludzi, którzy wystąpili w filmach. Do tej grupy należą *Nieparzyści – co dalej* (2000) Aliny Mrowińskiej, śledzący dalsze losy bohaterów popularnej telenoweli dokumentalnej, czy *Tolek Banan i inni* (1995), w którym Stanisław Jędryka sprawdza, jak potoczyły się losy dziecięcych ongiś aktorów, którzy zagraли w jego serialu pt. *Stawiam na Tolka Banana* z roku 1973. W pewnym sensie do filmów o filmach można zaliczyć również trzyczęściowy cykl Stanisława Janickiego *Marzenia są ciekawsze* (1999) – Andrzej Wajda opowiada w nim o projektach, których nie udało mu się zrealizować. Wszystkie powyższe warianty występują w cyklu dokumentalnym pt. *Filmy o filmach* (1998–1999), którego poszczególne odcinki poświęcone są takim klasycznym pozycjom polskiej kinematografii, jak *Pociąg*, *Salto*, *Pożegnania*, *Spirala*, *Dreszcze*, *Wahadelko*, *Zakłęte rewiry*, *Prawo i pięść* (te odcinki w reżyserii Grzegorza Jankowskiego i Jacka Szczerby) oraz *Rękopis znaleziony w Saragossie* i *Eroica* (te odcinki w reżyserii Ryszarda Bugajskiego).

Przedmiotem zainteresowania dokumentalistów były również instytucje filmowe, miejsca związane z filmem i zjawiska z historii kina. I tak, Łódzka Szkoła Filmowa stała się bohaterką jedenastoodcinkowego serialu pt. *Filmówka* (1996) Andrzeja Bednarka, śledzącego rozmaite ważne wydarzenia z jej dziejów od momentu powstania do czasów najnowszych. O tejże szkole na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych opowiada Krzysztof Bukowski w filmie *Rozbijamy zabawę czyli przyczynek do biografii pewnego pokolenia szkoły filmowej* (1999). Borys Lankosz w *Powiększeniu* (1997) przypomina wizytę w szkole jej sławnego absolwenta Romana Polańskiego w roku 1981, co ówczesnym studentom daje okazję do skonfrontowania dawnych marzeń i planów z ich realizacją. W *Wiadomości od Jimiego* (1993) z kolei dwóch studentów tejże szkoły, Artur Urbański i Xawery Żuławski, przekazuje dosyć anarchoizującą relację z Festiwalu Filmowego w Berlinie. Ponadto Andrzej Titkow w filmie *Chełmska 21* (1996) opowiada historię warszawskiej Wytwórni Filmów

Dokumentalnych, w której powstała większość klasycznych pozycji polskiego dokumentu, Józef Gębski w filmie *Z filmoteki polskiej* (1990) przedstawia historię polskiego przemysłu filmowego. Władysław Wasilewski poświęca film pt. *Szkola polska* (1997) temu właśnie nurtowi kina polskiego, Marcin Więclaw realizuje trzyodcinkową *Historię polskiego wideoklipu* (1994), a Maria Waśko w filmie *Inne kino* (1999) przypomina dzieje eksperymentalnego Warsztatu Formy Filmowej.

Inna grupa dokumentów to filmy, których zamysł opiera się na osobliwym łączeniu fragmentów różnych obrazów fabularnych i komentowaniu ich, przez co tracą one swoją fikcjonalność, a nabierają cech świadectwa. Tak się dzieje w zrealizowanym z okazji setnej rocznicy pierwszej projekcji kinowej filmie pt. *Sto lat w kinie* (1995), w którym Paweł Łoziński stara się dociec przyczyn zjawiska fascynacji kinem, przeplatając fragmenty polskich filmów – od najwcześniejszych po te z lat dziewięćdziesiątych (najpóźniejsze są *Psy. Ostatnia krew*) – z wypowiedziami widzów, którzy mówią o tym, co ich w danym filmie zachwycało bądź wciągnęło. Przyczyny fascynacji bywają różne. Starsze panie mówią o wzruszeniach przeżywanych na seansach przedwojennych melodramatów, uczestnicy powstania warszawskiego – o utożsamieniu się z dramatem bohaterów *Kanału*, pewna kobieta za swój film uważa *Żywy Mateusza*, bo czuje się odmieńcem, jak jego bohater, a młodą dziewczynę podniecałoby, gdyby mogła zagrać kochankę Lindy. Film otwiera i zamyka znany już z innych opisywanych tu utworów Tomaszek Łoziński, kilkuletni brat przyrodni reżysera, wyrażający pragnienie, aby filmy były mądre, trochę śmieszne i aby nikt nikogo nie zabijał. Podobną formułę przyjął Andrzej Wajda, tworząc pięcioodcinkowy cykl pt. *Moje notatki z historii* (1996). Reżyser snuje w nim rozważania na temat historii Polski od XIX wieku, a te ilustrowane są fragmentami jego filmów, które zresztą Wajda również komentuje. Tym samym fragmenty filmów fabularnych zaczynają pełnić rolę podobną do materiałów archiwalnych – ilustrują wydarzenia historyczne, a zarazem stają się też przedmiotem analizy i refleksji. Wspomnieć tu jeszcze można o żartobliwym *Wyjściu na jaw robotników kina z fabryki snów* (1995) Michała Dudziewicza, również łączącym fragmenty różnych filmów polskich, w taki sposób, aby stanowiły one komentarz i do zjawiska kina jako takiego, i do pracy filmowców, aktorów, scenarzystów, reżyserów czy operatorów.

Jeszcze inny charakter ma film *Ślady* (1994) Marii Zmarz-Koczanowicz. Przedstawiając „od kuchni” realizację jednego wydania wiadomości telewizyjnych, pokazuje ona w istocie, jak telewizja konstruuje obraz świata. Tytułowe „ślady” to telewizyjne newsy, rejestracje zdarzeń, które w ogromnej ilości trafiają do agencji informacyjnej, gdzie mieszą się ze sobą. Pomieszczone obok siebie obrazy wojny, tragedii, pokazów mody tracą związek z rzeczywistością, którą pierwotnie dokumentowały, stają się zbiorem znaków, którymi można dowolnie manipulować. Znaczną część swojego filmu poświęca Zmarz-



Wiadomości telewizyjne od kuchni.
Kadry z filmu *Ślady* (1994)
Marii Zmarz-Koczanowicz



-Koczanowicz procesowi katalogowania newsów, z których każdy jest opisywany według słów-kluczy. Katalogi są alfabetyczne, więc inwestycje sąsiadują z inwalidztwem, katastrofy z karykaturami, a zbrodnie stalinowskie z zatruciami pokarmowymi. Widzimy następnie dziennikarkę, która szuka materiałów do jakiegoś swojego filmu lub programu. Interesują ją egzekucje uliczne w czasie okupacji, nie jest natomiast zainteresowana ekshumacjami ani martwym dzieckiem na ulicy. Końcowa scena – gdy prezenterka pogody stoi na tle niebieskiej ściany, w telewizji widocznej jako mapa Polski – to

symbol iluzji, którą bierzemy za rzeczywistość. Film Zmarz-Koczanowicz nie jest dokumentem refleksywnym w sensie ścisłym, bo nie pojawia się w nim ani reżyserka, ani ekipa *Śladów*, ale jest refleksją nad wszelkimi przekazami faktualnymi, które konstruują obraz świata, scalając różnorodne obrazy i dźwięki. Choć w filmie tym chodzi o telewizję, to przecież dokładnie to samo robią dokumentaliści. Tym samym *Ślady* stają się przyczynkiem do dyskusji nad naturą filmu dokumentalnego i jego związków z rzeczywistością.

Właściwy dokument refleksywny

Stuprocentowym dokumentem refleksywnym jest natomiast wspomniany już przy innej okazji *Sen Staszka w Teheranie* (1993) Andrzeja Fidyka. Zaczyna się w samolocie, od ujęć ekipy lecącej do Teheranu, głos spoza kadru informuje nas, że ekipa, składająca się z dwóch operatorów, dźwiękowców i reżysera, została zaproszona do Iranu na obchody trzeciej rocznicy śmierci ajatollaha Chomeiniego. Następnie równolegle obserwujemy zdjęcia z Iranu i słuchamy o problemach z realizacją filmu. Okazuje się, że filmowcy nie mogą poru-

sząć się po mieście bez opiekuna, ten zaś ma mało czasu, więc – skazani na przebywanie w pokoju hotelowym – zaczynają z nudów filmować okoliczne dachy i balkony. Ich uwagę przyciąga jedna rodzina: krzątająca się żona, mąż, przyglądający się jej pracy „z życzliwym zainteresowaniem”, i trójka dzieci. Ekipie udaje się nawiązać kontakt z mężem. Okazuje się on być Rosjaninem, który przed laty – namówiony przez żonę – przyjechał do Iranu do pracy, w Teheranie poznał Irankę, która zaszła z nim w ciążę, nakazano mu się z nią ożenić i uniemożliwiono powrót do Rosji. Ekipa udaje się więc do Moskwy, spotyka się z rosyjską żoną bohatera, która przedstawia tę historię ze swojej strony i opowiada o ciężkim życiu samotnej kobiety z dwójką dzieci. Nie poprzestajemy jednak na śledzeniu indywidualnych losów postaci, obserwujemy też oszalały tłum Irańczyków podczas uroczystości religijnej, a także rozhisteryzowane Rosjanki podczas seansu jakiegoś uzdrowiciela. Na koniec wracamy do Polski, w której – jak mówi komentator – jest całkiem inaczej: nie ma szarlatanów, politycy nie myślą o sobie, tylko o ojczyźnie, a drobne konflikty łagodzi Kościół, który polityką się nie interesuje i nie łaknie nawet odrobiny władzy. Są to, oczywiście, słowa ironiczne, ale mimo to polski widz musi chyba po obejrzeniu tego filmu odczuwać ulgę, że nie żyje w kraju fanatyzmów religijnych, biedy i ograniczania praw człowieka. Formuła refleksywna pełni tutaj rolę listka figowego, który czyni cnotę z tego, co w filmie dokumentalnym zazwyczaj uchodzi za wadę, czyli niewyrazistości tematycznej. Najpierw bowiem wydaje się, że jest to film o Iranie; następnie śledzimy bardzo skądinąd ciekawą historię ludzką; później staje się to film o Rosji, jeszcze później – o fanatyzmach, a wreszcie – o różnicy między Polską a światem. Film przeskakuje z tematu na temat, motywując to niemożnością zrealizowania pierwotnego projektu, co z kolei pokrywa się z dosyć zgryźliwą oceną refleksywności, dokonaną swojego czasu przez Thomasa Sutcliffe’a:

Nie licząc przypadku, gdy ukradziono ci kamerę, nic złego nie może się stać. Jeśli nie doszło do umówionego spotkania, robisz film o niemożności spotkania⁸⁰.

W inny sposób formułę refleksywności wykorzystuje Grzegorz Pacek w filmie *Jestem zły* (2000), który pokazuje grupę wyraźnie zagrożonych patologią dzieci z najbardziej zaniedbanej warszawskiej dzielnicy – Pragi. Reżyser poszedł śladem Sola Wortha, a także Jeana-Luca Godarda z jego „lewackiego” okresu – postanowił wręczyć swoim bohaterom kamerę, aby oni sami nakręcili film o sobie⁸¹. Film zaczyna się więc od nauki obsługi kamery i podstaw

⁸⁰ Thomas Sutcliffe, *Climbing the Zapruder Curve*, „DOX” 1994, nr 1, s. 17.

⁸¹ Na spotkaniu autorskim, w którym swojego czasu uczestniczyłem, reżyser powiedział jednak, że ten zamysł nie całkiem się powiódł i wbrew sugestii zawartej w filmie większość zdjęć robiła jednak ekipa, a nie dzieci.



Film nie pozostawia złudzeń
co do ich przyszłości...
Kadr z filmu *Jestem zły* (2000)
Grzegorza Packa

filmowania, udzielanej dzieciom przez Packa. Następnie chłopcy filmują swoje mieszkania, przedstawiając przy okazji swoją sytuację rodzinną, a także swoje „dziecięce”

gry i zabawy. Dokument zawiera cały szereg drastycznych scen. Dzieci posługują się plugawym językiem, kradną, zaczepiają ludzi, najstarszy z nich otwarcie deklaruje, że jest rasistą, wychwala Hitlera i msze satanistyczne, na których składa się ofiary z psów i kotów. Na koniec kamera wraca do reżysera, który pyta dzieci o plany na przyszłość i nagle okazuje się, że mają one jednak ludzkie oblicze, zwyczajne, ludzkie marzenia. „Jeszcze mają dobro w oczach” – miał ocenić reżyser w jednym z wywiadów⁸², ale film nie pozostawia złudzeń co do ich przyszłości.

W sposób najbogatszy możliwości, jakie daje refleksywność, wykorzystał Marcel Łoziński w filmie *Żeby nie bolało* (1998). Reżyser ten był zresztą bodaj pierwszym polskim filmowcem, który do niej sięgnął (*Ćwiczenia warsztatowe*, 1986) i który ją systematycznie wykorzystuje (np. *Jak to się robi*, 2006). W *Żeby nie bolało* Łoziński wraca do Urszuli Flis, bohaterki swojego filmu *Wizyta* z roku 1974, o której dużo pisano w latach siedemdziesiątych z racji jej niestereotypowych wyborów życiowych. Będąc bowiem miłośniczką teatru i literatury, wymieniającą listy z luminarzami ówczesnego życia kulturalnego, zarazem prowadziła samotnie duże gospodarstwo rolne, zamiast – jak się w *Wizycie* sugeruje – wybrać bądź to życie wieśniaczki, bądź miejskiej intelektualistki, a w razie wyboru pierwszej opcji jednak zaopatrzyć się w męża, bo bez niego na wsi ani rusz.

Żeby nie bolało składa się z dwóch zasadniczych części. Pierwsza to przypomnienie filmu sprzed 23 lat (powtórzonych zostaje około 80 procent scen, w tym wszystkie najważniejsze), w którym ówczesna dziennikarka „Polityki” Marta Wesołowska, wraz z fotografem Erazmem Ciołkiem, przyjeżdża do Urszuli Flis, aby przeprowadzić z nią wywiad i zebrać materiały do artykułu. Druga część jest analogiczna, tyle że Martę Wesołowską zastępuje dziennikarka „Gazety Wyborczej” Agnieszka Kublik. Obie dziennikarki mają ten sam cel: odkryć tajemnicę Urszuli Flis, wyjaśnić motyw jej postępowania. Druga z dziennikarek odnosi sukces. Film jednak, zgodnie z najlepszymi wzorca-

⁸² *Jestem zły* [online], [b.d.], [dostęp: 26 lutego 2014], <<http://culture.pl/pl/dzielo/jestem-zly>>.

Wydzieranie tajemnicy.
Kadry z filmu *Żeby nie bolało* (1998)
Marcela Łozińskiego

mi refleksywności, nie mówi tylko o rzeczywistości, lecz również o sposobie mówienia o niej, dotyczy nie tylko Urszuli Flis, lecz również sposobu jej pokazywania i technologii odkrywania jej tajemnicy. Ekipa filmowa przy pracy pojawia się – na fotografiach – dwukrotnie: na początku i na końcu. W trakcie filmu o jej obecności przypomina Erazm Ciołek, przez cały czas fotografujący, ustawiający bohaterki, wpływający na ich zachowanie. Nade wszystko jednak Łoziński, celowo wyostrając zachowanie obu dziennikarek, umożliwia porównanie dwóch stylów zdobywania informacji.

Wesołowska jest agresywna, niemal napastliwa, nie cofa się też przed ferowaniem zdecydowanych ocen dotyczących postępowania swojej rozmówczyni, czym doprowadza ją niemal do płaczu. Nic jednak nie udaje się jej wskórać. Agnieszka Kublik natomiast – miła, delikatna, empatyczna – wciąga Urszulę Flis w grę wzajemnych zwierzeń. Oczywiście, jej sukces może wynikać z zupełnie innych przyczyn, na przykład z tego, że 23 lata później Urszula Flis jest gotowa mówić o rzeczach, o których wcześniej nie chciała, ale w ramach struktury filmu zostaje on przedstawiony jako efekt przyjętej linii postępowania. Być może Łoziński chce w ten sposób wyrazić swoją aprobatę dla takiego właśnie, ostrożnego, delikatnego, pełnego szacunku obchodzenia się z rzeczywistością i ludźmi, którzy stają przed kamerą dokumentalisty. Niezależnie od tego w kończącej film rozmowie bohaterki z ekipą w kilku dosłownie oszczędnych zdaniach zostają sformułowane podstawowe dylematy dokumentalizmu: że sukces filmu dokumentalnego zależy zazwyczaj od umiejętności eksploatowania ludzi przed kamerą; że film dokumentalny często zamienia ludzkie życie w „anegdotkę o rzeczywistych lub domniemanych krzywdach”; i wreszcie, że choć chciałoby się, aby wydzieranie tajemnicy „nie bolało”, to jednak jest to zadanie z kategorii kwadratury koła.



Dokument osobisty

Końcówka lat dziewięćdziesiątych przyniosła również filmy z gatunku na świecie popularnego od dobrych dwudziestu lat, w Polsce jednak zupełnie wcześniej nieuprawianego, a mianowicie – dokumentu osobistego. Polega on na tym, że reżyser filmu czyni jego tematem, a przynajmniej istotnym komponentem, życie swoje i/lub swojej rodziny.

Bodaj pierwszym filmem tego typu był *Ślad* (1996) Marcina Latały, poświęcony ojcu autora – Stanisławowi Latalle, reżyserowi, operatorowi i aktorowi (znanemu najbardziej jako odtwórca głównej roli w *Iluminacji* Krzysztofa Zanussiego), który zginął tragicznie podczas wyprawy w Himalaje. Zaczyna się od bardzo pięknych obrazów z niedokończonego filmu Stanisława Latały *Święta rodzina*, w których obok reżysera występuje również jego syn – malutki wówczas Marcin – po czym następuje freudowska, lub może raczej jungowska, scena zejścia do piwnicy, w której leżą pudła z filmami, sygnowane nazwiskiem ojca. W dalszym ciągu filmu bardzo uczuciowe fragmenty listów, które ojciec pisał do swojego kilkuletniego syna, przeplatają się ze wspomnieniami osób, które Stanisława Latałę znali, oraz fragmentami filmów z jego udziałem. Duża partia poświęcona jest okolicznościom jego śmierci. Czuć w tym filmie autentyczne wzruszenie syna, który jako dorosły człowiek rekonstruuje i scala

obraz swojego ojca i tworzy jego zapadający w pamięć pomnik.

Zupełnie inny ton emocjonalny wybrzmiewa w filmie *Tata z Ameryki* (1997) Piotra Kielara, który również dotyczy ojca reżysera. O ile film Latały, nostalgiczny, melancholijny, przesycony jest ciepłem i szacunkiem dla ojca, o tyle w filmie Kielara przeciwnie – dominuje ironia i sarkazm. Ojciec Kielara zostawił go, kiedy syn miał dwa lata, i wyjechał do Kanady. Film ukazuje w prześmiewczych, skrótowych obrazach, kolejne etapy życia reżysera zestawione, na zasadzie kontrastu, z fragmentami listów od ojca. Owe listy, pełne ko-



Rodzinne archiwa. Kadry z filmu *Ślad* (1996) Marcina Latały

Reżyser filmu z ojcem. Kadr z filmu
Tata z Ameryki (1997) Piotra Kielara



munałów i pouczeń o tym, jak prowadzić porządne i pracowite życie, nijak się mają do pokazywanego młodzieńczego rozwichrzenia ani też zresztą do sposobu, w jaki ojciec potraktował własną rodzinę. W końcowej części, kiedy ojciec przyjeżdża do Polski, spotyka się z synem oraz swoimi przyjaciółmi z harcerstwa, film traci ostrość i staje się również nieco melancholijno-nostalgiczny, czego wyrazem jest ostatnie ujęcie – z nakręconego przed laty amatorskiego, rodzinnego filmu, przedstawiające małego, zagubionego Piotra Kielara.

Nieco inny charakter ma film *Świat moich wujków* (2000) Krzysztofa Magowskiego. Nie dotyczy on bowiem ani reżysera, ani jego rodziców, lecz – jak sam tytuł wskazuje – jego wujków. Reżyser pojawia się przed kamerą tylko na początku i na końcu swojego filmu, wprowadzając doń trzech krzepkich starszuchów, swoich wujków, którzy wspominają swoją młodość, przechadzając się po majątku, którym zawiadowali ongiś dziadkowie i rodzice. Jeden z wujków był przed wojną filmowcem amatorem, więc nakręcone przez niego taśmy – jak to w dokumentach osobistych często bywa – wypełniają duże partie filmu Magowskiego.

Trzy powyższe filmy zanurzone były w przeszłości, dokumentowały historię rodzinną, która w ten czy inny sposób wpłynęła również na autora filmu. Dwa kolejne zrealizowane są w czasie teraźniejszym. W *Syberyjskiej lekcji* (1998) Wojciecha Staronia nie pada ani słowo na temat przeszłości reżysera. Film opowiada o jego wyprawie wraz z partnerką życiową – z którą zresztą w trakcie tej wyprawy bierze ślub – na daleką Syberię, gdzie ona ma uczyć polskiego, a on – robić film. *Syberyjska lekcja* zresztą w stosunkowo niewielkim stopniu dotyczy samego Staronia, główną postacią jest jego partnerka, to ją widzimy na ekranie, ona też zwierza się spoza kadru ze swoich wrażeń z pobytu. Wielką zaletą filmu jest ciepły, osobisty ton, który zamienia ten współczesny *travelogue*, relację z wyprawy, w egzystencjalną medytację dwojga młodych ludzi nad sensem życia i ludzkimi powinnościami.

Niewątpliwie najgłośniejszym, do dziś wywołującym ogromne kontrowersje i polemiki dokumentem osobistym z tego okresu jest debiutancki film Marcina Koszałki pt. *Takiego pięknego syna urodziłam* (1999). Mówiąc najprościej, składa się on z ciągu scen, w których matka reżysera objawia w stosunku do niego – a przy okazji również w stosunku do swojego męża, który zresztą nie jest lepszy – bezprzykładną agresję, łąca go, obrzuca wulgarnymi wyzwiskami,

poniżej, nazywając kretyńcem, miernotą, półgłówkiem, idiotą, draniem, szubrawcem, pieprzonym szmaciarzem, beztalenciem czy zasranym operatorem. Syn nie odzywa się ani razu, kilkakrotnie widzimy jedynie, jak półnagi wyleguje się na kanapie, co jeszcze potęguje agresję matki. W ostatniej scenie matka, po obejrzeniu filmu, kaja się, zawstydzona swoim postępowaniem. Przyjęcie filmu Koszałki przypominało losy innego głośnego filmu dekady – *Arizony* Ewy Borzęckiej. Podobnie jak tamten, z jednej strony – zdobywał nagrody festiwalowe, z drugiej zaś – spotkał się z gwałtownym atakiem. I podobnie jak w przypadku *Arizony* najbardziej zdecydowanym, radykalnym krytykiem był Marcel Łoziński, który powiedział:

To, co zrobił Marcin Koszałka, uważam za całkowicie niedopuszczalne i groźne. Jest to donos na własną matkę. Jeżeli już nakręcił ten film, powinien pokazać go mamie i nikomu więcej, ewentualnie wąskiemu gronu w szkole filmowej, powtarzam – nikomu więcej. Puszczanie filmu w telewizji oraz zasłanianie się tą wymuszoną na matce sceną końcową (najprawdopodobniej zrealizowaną zgodnie z czyjąś sugestią), w której dokonuje ona samooceny, jest etycznie nie do obronienia. Nie akceptuję metody, którą posługuje się Koszałka – on irytuje, jątrzy, nie daje swoim bohaterom chwili spokoju. To jest wręcz katowanie kamerą⁸³.

Ponadto zarzucano Koszałce, że prowokował matkę⁸⁴, przez co stworzył „karykaturalnie wyolbrzymiony obraz współczesnej rodziny”⁸⁵. Reżyser zresztą wcale tego nie ukrywał.

Pomysł tego filmu polega na prowokacji – mówił. Każda sytuacja była przeze mnie sprowokowana. Specjalnie wracałem późno do domu, specjalnie mówiłem coś, co prowokowało mamę, specjalnie zepsułem kran i światło. W dodatku leżałem na kanapie i milczałem⁸⁶.

Twierdził jednak, że realizacja tego filmu była z jego strony formą samoobrony i terapii:

Ja się bronię – kamerą. Nigdy na jej krzyk nie odpowiedziałem krzykiem ani żadną formą przemocy – odreagowałem, robiąc ten film. To było oczyszczenie – „psychoterapia” okazała się zbawienna dla nas obojga. I dzięki temu mogłem iść dalej⁸⁷.

Oceniając film Koszałki, warto, oprócz powyżej zasygnalizowanych, wziąć pod uwagę dwie jeszcze kwestie. Prowokacja bywa w dokumentalizmie często stosowana (także zresztą przez samego Łozińskiego, na przykład w filmie *Jak to*

⁸³ *Żeby nie bolało...*, s. 202.

⁸⁴ Na przykład Anita Piotrowska, *Wiwisekcja*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 8, s. 13.

⁸⁵ Katarzyna Mąka-Malatyńska, *Trzy szkoły opowiadania o świecie i człowieku*, w: *Klucze do rzeczywistości...*, s. 44.

⁸⁶ Marcin Koszałka, *Nie można udawać, że wszystko jest piękne*, „Kino” 2000, nr 6, s. 9.

⁸⁷ *Bronię się kamerą*. Z Marcinem Koszałką rozmawia Magda Lebecka, „Kino” 2005, nr 1, s. 10.

się robi, w którym reżyser bezwzględnie niszczy swojego bohatera, nie stosując się bynajmniej do ewangelicznej formuły „żeby nie bolało”) i jest uprawniona wtedy, gdy pozwala ukazać prawdziwe zachowania, które przy normalnym filmowaniu mogłyby się nie ujawnić. Oglądając film Koszałki, widz nie ma wątpliwości, że tak właśnie jest, że matka powieła – choć zapewne dziwnie to zabrzmie – swoje rutynowe zachowania. Przedstawianie czyjegoś negatywnego obrazu, czyli – by użyć frazy stosowanej przez polskich dokumentalistów – robienie filmu przeciw bohaterowi, również nie jest niczym nowym i za każdym razem usprawiedliwia się je interesem społecznym. Czy więc leżało w interesie społecznym upublicznienie wizerunku agresywnej, pomiatającej domownikami kobiety? Ci, którzy odpowiadają twierdząco, uważają, że film zwraca uwagę na nabrzmiały problem przemocy w polskich rodzinach, i to nie tych patologicznych, lecz tak zwanych porządných, mieszczańskich. Dodatkowo film portretuje kobietą przemoc domową, zjawisko realnie istniejące, które jednak i wtedy, gdy Koszałka robił swój film, i dzisiaj, przykrywa zasłona milczenia.

Mock-dokument

Trzecia z nowych, nieznanych wcześniej, form dokumentalnych, która pojawiła się pod koniec lat dziewięćdziesiątych, to mock-dokument. W tym wypadku sprawa jest o tyle nietypowa, że w owym czasie nie wyodrębniano takiego gatunku, został on nazwany i opisany dopiero w roku 2001 przez Jane Roscoe i Craiga Highta⁸⁸, a w Polsce jeszcze później⁸⁹. Jak to jednak często bywa, w momencie, kiedy gatunek został opisany, okazało się, że znany był on już wcześniej, tyle że nienazwany. Spośród filmów polskich z omawianego tu okresu można wskazać przynajmniej dwa, które częściowo choćby spełniają wymogi sformułowanej przez Roscoe i Highta definicji. Pierwszy z nich to *Krok* (1997) Marka Piwowskiego. Rzecz dzieje się przed przystąpieniem Polski do NATO. Polski wywiad zdobył informację, że strukturom dowódczym Paktu Północnoatlantyckiego nie podoba się krok defiladowy polskiego wojska, bo jest zbyt agresywny. Odbywa się więc narada, którą Don Fredericksen trafnie nazwał „*reductio ad absurdum* kolektywnego obradowania”⁹⁰, w czasie której zgromadzeni dochodzą do wniosku, że wojsko polskie powinno maszerować krokiem przypominającym wyskakującego z wody delfina.

⁸⁸ Jane Roscoe, Craig Hight, *Faking it: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*, Manchester–New York 2001.

⁸⁹ Pierwsze polskie artykuły na ten temat, w znacznej części zresztą referujące ustalenia Roscoe i Highta, napisała Beata Kosińska-Krippner: *Mock-documentary a dokumentalne fałszerstwa*, „Kwartalnik Filmowy” nr 54/55, 2006 oraz: *Parodystyczna natura przewłaszczania kodów fakualnych*, „Kwartalnik Filmowy” nr 56, 2006.

⁹⁰ Don Fredericksen, dz. cyt., s. 12.

Klasyfikacja gatunkowa *Kroku* może budzić wątpliwości. Marek Piwowski pewnie zdziwiłby się, gdyby mu powiedziano, że zrealizował dokument, film ten figuruje też w bazie filmpolski.pl jako fabularny⁹¹, ale z drugiej strony – Don Fredericksen nie bez racji nazywa *Krok* „quasi-dokumentalnym filmem «udającym» w niezwykle dowcipny i samodemaskujący się sposób, że jest dokumentem”⁹². Rzeczywiście, *Krok* naśladuje styl dokumentu, a podana przez Dona Fredericksena charakterystyka niemal idealnie pokrywa się z definicją Roscoe i Highta, co zresztą nie powinno dziwić, gdyż reżyser we wszystkich swoich (nielicznych zresztą) filmach poruszał się na pograniczu dokumentu i fabuły. Co zaś najważniejsze, jest to bodaj jedyny polski film z tego okresu, fabularne włączywszy, który pokazuje całą złożoność psychospołeczną nowej sytuacji. Don Fredericksen formułuje całą listę nader poważnych dylematów, które Marek Piwowski w zabawowej formie odsłania. Oto tylko niektóre z nich:

Czy Polacy, po latach hitlerowskiej i sowieckiej dominacji oraz hitlerowskich i sowieckich mitów na temat polskiej tożsamości, wiedzą, jak przejść przez liminalność na własnych warunkach? Czy nie byli zmuszani do zaakceptowania niepolskich „mitów” przez tak długi czas, że obecnie nie mogą sobie wyobrazić pozostawania w samodzielności i dlatego spieszą nerwowo, by znaleźć nową tożsamość, przystosowując się do kroku Zachodu?

Te i inne wymienione przez Fredericksena pytania każą widzieć w obrazie Piwowskiego jeden z ważniejszych filmów na temat polskiej transformacji.

Drugi ze wspomnianych filmów to *List z Argentyny* (1997) Grzegorza Packa. Ma on formę dziennikarskiego śledztwa, w którym Franco de Peña, polski filmowiec pochodzący z Wenezueli, próbuje udowodnić tezę, sformułowaną na podstawie kilku dość enigmatycznych zdań z *Dzienników* Witolda Gombrowicza, iż pisarz ten miał w Argentynie nieślubnego syna. Oglądamy więc serię rozmów de Peñi, głównie z ludźmi, którzy Gombrowicza znali, ale również, na przykład, z wróżką czy grupą psychoanalityków zalecających badać sny domniemanego syna. Rozmowy te przeplatane są archiwalnymi ujęciami Buenos Aires z czasów, gdy pisarz tam mieszkał, oraz wypowiedziami niejakiego Carlosa Mirandy, który – jak się sugeruje – owym domniemanym synem jest. Film wieńczy spotkanie w ambasadzie polskiej w Buenos Aires, w której Carlos Miranda zostaje przedstawiony wypowiadającym się w filmie osobom jako syn Gombrowicza, a one mają różne, sprzeczne ze sobą, poglądy na temat ewentualnego podobieństwa. Słabością filmu Packa, przynajmniej w kontekście klasyfikacji gatunkowej, jest to, iż nie następuje w nim ostatecznie ujawnienie mistyfikacji, które Kosińska-Krippner, za Roscoe

⁹¹ *Krok* [online], [b.d.], [dostęp: 28 lutego 2014], <<http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=127117>>.

⁹² Don Fredericksen, dz. cyt., s. 11.

i Hightem, uważa za konstytutywny składnik mock-dokumentu⁹³. Co prawda, dobór rozmówców niekiedy dziwi, przebieg niektórych rozmów rozmija się z tym, do czego przyzwyczaił nas tradycyjny dokument, a w wypowiedziach domniemanego syna odnajdujemy wiele elementów gry i prowokacji, którą, jak wiadomo, lubił posługiwać się polski pisarz, ale wszystko to nie osiąga takiego stężenia, aby widz mógł być pewien, że ma do czynienia z żartem⁹⁴. Ostatecznie więc widz pozostaje w niepewności, czy tematem filmu istotnie jest domniemany bądź rzeczywisty syn pisarza, czy może argentyńskie lata Gombrowicza, czy uprawiana przez niego literacka strategia ustawicznego mylenia tropów albo autotematyczny wywód na temat iluzyjnej i zwodniczej natury filmu dokumentalnego. Może o taką właśnie niepewność, podważającą zaufanie widza do przekazu dokumentalnego, reżyserowi chodziło.

⁹³ „Nieodzownym elementem mock-dokumentu są sygnały wysyłane przez realizatora podczas całego filmu, swoiste «mrugnięcia», pozwalające widzowi odkryć fikcyjny status filmu. Bardzo ważne dla ostatecznego rozpoznania przez publiczność statusu filmu są napisy końcowe, zarówno te informujące o obsadzie, które ujawniają, że osoby sprawiające wrażenie autentycznych postaci były grane przez aktorów, jak i różne żartobliwe dopiski, które ostatecznie podważają udawaną powagę filmu”. Beata Kosińska-Krippner, dz. cyt., s. 195.

⁹⁴ Wskutek tego zaliczanie filmu *Packa* do mock-dokumentów może być kwestionowane. Obecnie jednak powszechnie się go za taki uważa. Por. na przykład: Katarzyna Boratyn, *W poszukiwaniu polskiego mokuementu* [online], 27 stycznia 2014 [dostęp: 27 lutego 2014], <<http://lovethe.doc.com/w-poszukiwaniu-polskiego-mokumentu>>. Film *Packa* został też zaprezentowany na przeglądzie mock-dokumentów, który odbył się podczas festiwalu „Era. Nowe Horyzonty” w roku 2012. Także i reżyser, Grzegorz Pacek, uważa obecnie swój film za mock-dokument.

INNE

Warto też zwrócić uwagę na kilka innych tendencji w polskim dokumencie lat dziewięćdziesiątych. Jedną z nich jest ogromna popularność formy portretu dokumentalnego. Był to niewątpliwie najchętniej uprawiany gatunek dokumentalizmu. Na szczególne zainteresowanie filmowców mogli zaś liczyć – oprócz szeroko pojętej grupy ludzi kontestujących PRL (włączywszy w to, na przykład, ludzi związanych z rządem londyńskim) – ludzie kultury, zwłaszcza tzw. kultury wysokiej. Wśród nich zaś największą estymą cieszyli się ludzie pióra. Powstało więc wiele filmów o pisarzach, wśród nich takie, jak *Dziennik pisany pod wulkanem* (1995) Andrzeja Titkova – o Gustawie Herlingu-Grudzińskim; *I powiesz jestem* (1993) Andrzeja Titkova oraz *89 lat Juliana Strykowski* (1994) Mieczysława Bartłomieja Vogta – oba o Julianie Strykowski; *Mój pradziad Melchior Wańkowicz* (1998) Piotra Morawskiego; *Według Mrożka* (1990) Ignacego Szczepańskiego; *Jarosław Iwaszkiewicz – jakim pozostał w ludzkiej pamięci?* (1993) Mieczysława Bartłomieja Vogta; *Wierność i zdrada... O twórczości Władysława Terleckiego* (1996) Andrzeja Sapii; *Zawód pisarz. Jan Józef Szczepański* (1995) oraz *Stanisław Dygat. Chłopiec z Disneylandu* (1996) – oba Pawła Woldana; *Witoldo* (1996) Hanny Etemadi – o Witoldzie Gombrowiczu. Bohaterkami filmów dokumentalnych były również pisarki, w takich filmach, jak *Izabela Filipiak czyli podwójna amnezja* (1995), *Manuela Gretkowska – pisarka nieemigracyjna* (1994) – oba Ewy Pytki, czy *Jaka była i nie była. Irena Krzywicka* (1993) Marii Zmarz-Koczanowicz. Uwagę filmowców przyciągali także wybitni poeci. O filmach na temat Czesława Miłosza była już mowa, nie mniejsze zainteresowanie wzbudzał Zbigniew Herbert, którego życie i twórczość stały się kanwą dla takich filmów dokumentalnych, jak trzyczęściowa *Potęga smaku* (1995) Adama Pawłowicza, *W sercu ukrył miasto* (1999) Jerzego Morawskiego, *Obywatel poeta* (2000) Jerzego Zalewskiego czy cykl *Ogród barbarzyńcy* (1994–2000) Piotra Załuskiego. Bohaterami filmów dokumentalnych byli też m.in. Wiktor Woroszyński (*Układanie życia*, 1997, reż. Antoni Krauze), Józef Czechowicz (*Nuta człowieka*, 1998, reż. Hanna Etemadi), Kornel Filipowicz (*Kornel Filipowicz*, 1993, reż. Paweł Woldan), Józef Wittlin (*Józef Wittlin. Orfeusz w piekle XX wieku*, 1994, reż. Henryk Urbanek) czy przedstawiciele awangardy krakowskiej – Tadeusz Peiper, Julian Przyboś, Jan Brzękowski – sportretowani przez Roberta Kaczmarka w cyklu *Awangarda krakowska* (1997). Spośród ludzi pióra uwagę dokumentalistów przyciągali również wybitni filozofowie, ich sylwetki zaprezentowane zostały w takich filmach, jak na przykład *Leszek Kołakowski* (1992) Mieczysława Bartłomieja

Vogta, *W poszukiwaniu pierwszych zasad* (1995) Zbigniewa Kowalewskiego – o Barbarze Skardze, czy *Kłopot z istnieniem Henryka Elzenberga* (1994) Pawła Woldana.

Zbiór filmów o twórcach posługujących się tworzywem innym niż słowo jest daleko mniej liczny, ale również niemały. Powstawały filmy o muzykach z kręgu tzw. muzyki poważnej: *Tyle nut ile trzeba*, 1990, Jana Sosińskiego – o Ryszardzie Perycie; *Tyle jest muzyki*, 1994, reż. Anny Górnej i Lubomira Zająca – o Krzysztofie Pendereckim; *Zapamiętać sen. Maria Fołtyn*, 1994, Jacka Sarnackiego; *Przestrzeń Krzesimira...* (1994) Grażyny Banaszkiewicz – o Krzesimirze Dębskim, i inne. Zrealizowano też niemało filmów o malarzach (na przykład: *Zbigniew Makowski – index rerum notabilium*, 1998, reż. Helena Włodarczyk; *Jan Dobkowski. Linia śladem myślenia*, 2000, reż. Elżbieta Dzikowska; *Pracownia z portretem artysty*, 1992, reż. Antoni Krauze – o Jerzym Mierzejewskim; *Konstruowanie widzenia. Władysław Strzemiński 1983*, 1993, reż. Jaromir Jedliński; *Ciało na płótnie*, 1993, reż. Anna Maria Mydlarska i Jacek Mydlarski – o Władysławie Jackiewicz, rzeźbiarzach (na przykład: *Igor Mitoraj. Więzy*, 1995, reż. Piotr Mikucki; *In articulo mortis. Alina Szapocznikow 1926–1973*, 1998, reż. Krzysztof Tchórzewski), fotografikach (*Album poznański*, 1996, reż. Marek T. Nowakowski) czy artystach łączących różne media (na przykład: *Artysta. Jerzy Kalina*, 1994, reż. Paweł Woldan; *...jak najmniej światła*, 1998, reż. Grzegorz Królikiewicz – o Leszku Mądziku). Dwa cykle filmów, oba w reżyserii Marii Nockowskiej, poświęcono wybitnym twórcom teatralnym: *Wielcy reformatorzy teatru* (1996–1998), przedstawiający sylwetki Andrzeja Pronaszki, Antonina Artauda, Juliusza Osterwy, Konstantego Stanisławskiego, Leona Schillera, Wincentego Drabika, Iwo Galla, oraz *Reformatorzy teatru polskiego* (1998) – o Aleksandrze Zelwerowiczu, Franciszku Siedleckim, Janie Wilkowskim.

W porównaniu z artystami z kręgu „kultury wysokiej” wybitni przedstawiciele innych dziedzin życia społecznego znacznie rzadziej trafiali w latach dziewięćdziesiątych przed kamery dokumentalistów. Niewiele filmów poświęcono pisarzom, piosenkarzom, rysownikom z kręgu kultury popularnej, a jeśli już, to głównie twórcom z lat minionych, jak w cyklu *Gwiazdy tamtych lat* (1993–1998) Janusza Horodniczego i Krzysztofa Wojciechowskiego o m.in. Jaremie Stępowskim, Stefanii Grodzieńskiej, Hance Bielickiej, Januszu Gniatkowskim, Łucji Prus, Jerzym Ofierskim czy zespole Trubadurzy. Twórców współczesnych dotyczyły takie filmy, jak *Lech Janerka* (1997) Jakuba Skoczenia czy *Dżem* (1994) Petra Aleksowskiego, a także liczne portrety popularnych aktorów, omówione uprzednio. Z rzadka tylko pojawiały się filmy o wybitnych naukowcach z obszaru nauk technicznych, ścisłych czy przyrodniczych, takie jak *Profesor Religa* (1993) Jakuba Skoczenia, sportowcach (do nielicznych wyjątków należy *Komar*, 1996, Janusza Horodniczego i Krzysztofa Wojciechowskiego – o byłym lekkoatlecie Władysławie Komarze) czy przed-

siębiorcach. Jest to, jak sądzę, przejaw wielkiej estymy, jaką się cieszy w Polsce sztuka zwana „wysoką”, przedkładana nad sztukę popularną czy rozmaite formy działalności użytkowej (technika), nie mówiąc już o darzonej na ogół nieufnością przedsiębiorczości. Sztuka „wysoka”, w tym zwłaszcza literatura, jest również postrzegana jako podstawowa forma wykuwania tożsamości zbiorowej.

Duży prestiż, jakim cieszy się sztuka „wysoka”, znajduje również wyraz w pokaźnej liczbie filmów o sztuce. Do tej kategorii należy zresztą wiele z wymienionych powyżej tytułów, gdyż filmy o twórcach nieomal zawsze zawierają refleksje na temat ich twórczości. Oprócz filmów opartych na formule portretu i biografii zrealizowano w latach dziewięćdziesiątych również niemało filmów poświęconych poszczególnym dziełom, gatunkom czy nurtom artystycznym, takie jak *Magia bieli* (1992) Anety Szyłak, Anny Marii Mydlarskiej i Grażyny Górniak, *Wokół Memlinga* (1994) Anny Marii Mydlarskiej, *Tautologie polskie* (1994) Andrzeja Brzozowskiego czy *Tajemnica ikony* (1994) Hanny Kramarczuk.

Ponadto w latach dziewięćdziesiątych polski film dokumentalny dostrzegł, chyba po raz pierwszy w takim wymiarze, zróżnicowanie Polski – zarówno pod względem etnicznym, jak i regionalnym. Powstało więc wiele filmów o mniejszościach narodowych, na przykład *Być Łemkiem* (1998) Jerzego Kołata, Tadeusza Wudzkiego, Aleksandra Dyla, Zygmunta Adamskiego, Artura Stankiewicza i Danuty Zankowskiej, *Łemkowie. Modlitwa za zmarłych* (1996) Michała Balcerzaka, *Kaszubi* (1991) Ludmiły Niedbalskiej, *Dzieci dwóch ojców* (1994) Jacka Sarnackiego – o mniejszości ukraińskiej, *Mój śląski węzeł* (1996) Leszka Barona, *Słowińcy* (1992) Mariana Kubery, *Granice prawdy. Rzecz o mniejszości niemieckiej* (1993) Ireny Kilarskiej-Kobierzewskiej i Wojciecha Sarnowicza. Jeszcze częściej dokumentowano historię, obyczaje, koloryt, rozmaitych „małych ojczyzn”, często w ramach cyklu tak właśnie zatytułowanego. Można tu wymienić na przykład takie tytuły, jak *Kaszuby* (1997) Tadeusza Śmiarowskiego, *Wzgórza lewińskie* (1993) Roberta Standy, *Miasto mniej więcej renesansowe* (1993, o Starym Sączu) Ewy Uziębło, *Mennonici na Żuławach* (1993) Kazimierza Korytkowskiego, *Ziemia królewskich puszczy* (1996, o Białostocczyźnie) Tadeusza Bystrama, *To są nasze kresy* (1997) i *Tam, gdzie trylogia była biblią* (1997) – oba Andrzeja Chiczewskiego, o tzw. Kresach Wschodnich, i wiele innych.

Należy też pamiętać o filmach przyrodniczych, w tym nagradzanych na festiwalach krajowych i międzynarodowych realizacjach Bożeny i Jana Walencików, takich jak cykl o Puszczy Białowieskiej (*Tętno pierwotnej puszczy*, 1995), filmy *Ostatnia puszcza* (1997) czy *Bobrze, czy na Wigrach jest dobrze?* (1993) i inne. Bożena i Jan Walencikowie zrealizowali również film pt. *Puchalszczyzna* (1996).

PODSUMOWANIE

Polski film dokumentalny lat dziewięćdziesiątych nieomal przez większość dekady był zdominowany przez przełom polityczny oraz jego konsekwencje, zarówno pod względem struktury produkcji, jak i jej charakteru. Zmiany polityczne po roku 1989 dały impuls do powstania całej fali spójnych światopoglądowo dokumentów historycznych, uruchomiły one też proces przemian w życiu politycznym, gospodarczym, obyczajowym, którym kamery dokumentalistów towarzyszyły. W drugiej połowie dekady wpływ przełomu politycznego na charakter filmów dokumentalnych słabnie, częściej pojawiają się filmy o charakterze egzystencjalnym, a także skłonność do eksplorowania nowych gatunków filmu dokumentalnego. Zwolna zmienia się również sytuacja produkcyjna, monopol jednego nadawcy słabnie, jednak istotna zmiana w tym zakresie nastąpi dopiero w następnej dekadzie.

BIBLIOGRAFIA

- „Arizona”. Rozmowa z Ewą Borzęcką, „Reżyser” 1998, nr 7–8
- Bielas Katarzyna, *Miejsce dochodzenia* (wywiad z Pawłem Łozińskim), „Gazeta Wyborcza” 1993, 21 października
- Boratyn Katarzyna, *W poszukiwaniu polskiego mokumentu* [online], <<http://lovethedoc.com/w-poszukiwaniu-polskiego-mokumentu>>
- Bronię się kamerą. Z Marcinem Koszałką rozmawia Magda Lebecka, „Kino” 2005, nr 1
- Czapliński Przemysław, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2009
- Dokument filmowy i telewizyjny*, red. Maciej Szczurowski, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2004
- Drygas Maciej, *Było wtedy ostre słońce. Jak powstawał film o Siwcu*, „Kwartalnik Filmowy” nr 1, 1993
- Fredericksen Don, *Polskie liminalne filmy dokumentalne epoki postkomunistycznej*, „Studia Filmoznawcze” nr 24, 2003
- „Gazeta Telewizyjna” 1993, 11 września, nr 213
- Gietka Ewa, *Kac po Arizonie*, „Tygodnik Przegląd” [online] 2005, nr 48, <<http://www.prze-gląd-tygodnik.pl/pl/artukul/kac-po-arizonie>>
- Głowa Jadwiga, *Świadectwo przełomu politycznego lat 1989/90 w wybranych filmach dokumentalnych Polski, Czech, Słowacji i Węgier*, „Kwartalnik Filmowy” nr 23, 1998
- Hendrykowska Małgorzata, *Patrzeć intensywnie. O filmach Kazimierza Karasza*, w: *Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989*, red. M. Hendrykowska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005

- Hendrykowski Marek, *O roli dokumentu we współczesnej polskiej kulturze filmowej*, w: *Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989*, red. Małgorzata Hendrykowska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005
- Janicka Bożena, *Ucichł wielki krzyk*. Kraków '95, „Kino” 1995, nr 7/8
- Jazdon Mikołaj, *Dokumentalne powroty*, „Kwartalnik Filmowy” nr 34, 2001
- Jazdon Mikołaj, *Fotografie w filmach Kazimierza Karabasza*, w: *Kadrowanie rzeczywistości. Szkice z socjologii wizualnej*, red. Jerzy Kaczmarek, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2004
- Jazdon Mikołaj, *Ograniczony punkt widzenia – filmowy obraz powstania w getcie warszawskim*, „Kwartalnik Historii Żydów” 2004, nr 2
- Jazdon Mikołaj, *Historia w polskim filmie dokumentalnym przełomu wieków*, w: *Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989*, red. Małgorzata Hendrykowska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005
- Jazdon Mikołaj, *Zabezpieczanie śladów. O filmach Marii Zmarz-Koczanowicz*, w: *Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989*, red. Małgorzata Hendrykowska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005
- Jazdon Mikołaj, *Kino dokumentalne Kazimierza Karabasza*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2009
- Jestem zły* [online], <<http://culture.pl/pl/dzielo/jestem-zly>>
- Kletowski Piotr, Marecki Piotr, Królikiewicz. *Pracuję dla przyszłości (wywiad rzeka)*, korporacja ha!art, Kraków 2011
- Kornacki Krzysztof, *Polityka, psychologia i człowiek – twórczość Marcela Łozińskiego*, „Kwartalnik Filmowy” nr 23, 1998
- Kosińska-Krippner Beata, *Mock-documentary a dokumentalne fałszerstwa*, „Kwartalnik Filmowy” nr 54/55, 2006
- Kosińska-Krippner Beata, *Parodystyczna natura przewłaszczania kodów fakualnych*, „Kwartalnik Filmowy” nr 56, 2006
- Koszalka Marcin, *„Nie można udawać, że wszystko jest piękne”*, „Kino” 2000, nr 6
- Lis Marek, *Filmowe portrety Karola Wojtyły*, w: *Biografistyka filmowa*, red. Tadeusz Szczepański, Sylwia Kołos, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2007
- Lubelski Tadeusz, *Współczesny polski film dokumentalny* [online], <<http://culture.pl/pl/artukul/wspolczesny-polski-film-dokumentalny>>
- Lubelski Tadeusz, *PRL 45–89*, „Kino” 1990, nr 6
- Lubelski Tadeusz, *Rosyjsko-polski festiwal dokumentu. Z Marcelem Łozińskim rozmawia Tadeusz Lubelski*, „Kino” 1998, nr 7–8
- Maciejewski Łukasz, *„Moment” Wojtyłki* [online], <<http://www.dziennikpolski24.pl/pl/aktualnosci/kultura/987264-moment-wojtyszki.html>>
- Madej Alina, *Zaproszenie do rozmowy o Polsce*, „Kino” 1992, nr 12
- Marczak Mariola, *Poetyka filmu religijnego*, Wydawnictwo Arcana, Kraków 2000
- Mąka-Malatyńska Katarzyna, *Historia przemijania. O twórczości dokumentalnej Pawła Łozińskiego*, w: *Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989*, red. Małgorzata Hendrykowska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005
- Mąka-Malatyńska Katarzyna, *Obrazy współczesności w polskim filmie dokumentalnym*, w: *Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989*, red. Małgorzata Hendrykowska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005
- Mąka-Malatyńska Katarzyna, *Trzy szkoły opowiadania o świecie i człowieku*, w: *Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989*, red. Małgorzata Hendrykowska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005

- Nowak Maciej, „Arizona” Ewy Borzęckiej, czyli notatki z buszu, w: *Polskie kino dokumentalne 1989–2009. Historia polityczna*, red. Agnieszka Wiśniewska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011
- Otto Wojciech, *Obrazy niepełnosprawności w polskim filmie*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012
- Piotrowska Anita, *Wiwisekcja*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 8
- Polskie kino dokumentalne 1989–2009. Historia polityczna*, red. Agnieszka Wiśniewska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011
- Przylipiak Mirosław, *Obrona Królikiewicza*, w: *Film polski – twórcy i mity*, red. Kazimierz Sobotka, Łódzki Dom Kultury, Łódź 1987
- Przylipiak Mirosław, *Polski film dokumentalny lat 90-tych*, „Kwartalnik Filmowy” nr 23, 1998
- Przylipiak Mirosław, *Odrażający, brudni, źli?*, „Studia Filmoznawcze” nr 24, 2003
- Roscoe Jane, Hight Craig, *Faking it: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*, Manchester University Press, Manchester–New York 2001
- Rosenstone Robert A., *Historia w obrazach / historia w słowach. Rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej*, w: *Film i historia. Antologia*, red. Iwona Kurz, Wydawnictwa UW, Warszawa 2008
- Rozen Henryk, *Traktat na dwa głosy*, „Kwartalnik Filmowy” nr 1, 1993
- Sadowska Małgorzata, *Tak jest i tyle*, „Dialog” 2000, nr 4
- Schrader Paul, *Transcendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1972
- Sobolewski Tadeusz, *Napij się Arizony*, „Kino” 1998, nr 7–8, s. 70
- Stolarska Bronisława, *Realizacja filmu dokumentalnego jako metoda poznania historii. Analiza na przykładzie filmu „Usłyszcie mój krzyk”*, w: *Dokument filmowy i telewizyjny*, red. Maciej Szczurowski, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2004
- Sutcliffe Thomas, *Climbing the Zapruder Curve*, „DOX” 1994, nr 1, s. 17
- Szołajski Konrad, *Świat nieprzedstawiony*, „Kino” 1995, nr 7/8
- Ustawa o kinematografii z 16 lipca 1987 (Dz.U. z 1987 r. Nr 22 poz. 127)
- Werner Andrzej, *Nikt nie usłyszał*, „Kino” 1991, nr 12
- Werner Andrzej, *Obraz Polaka, a może człowieka w kinie polskim*, „Reżyser” 2001, nr 4
- Zalewski Andrzej, Grzegorz Królikiewicz, *Dylematy żywiołu*, w: *Kino polskie w trzynastu sekwencjach*, red. Ewelina Nurczyńska-Fidelska, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2005
- Żeby nie bolało*. Z Marcelem Łozińskim rozmawia Katarzyna Jabłońska, „Kwartalnik Filmowy” nr 29–30, 2000
- www.film Polski.pl

POLISH DOCUMENTARIES OF THE 1990S

Summary

The political transformation that took place in 1989 had a decisive influence on the nature of Polish documentary films in the 1990s. As a result of this transformation, the legal, financial and organizational framework for the functioning of documentaries changed. Also, the form of this genre and the topics it explored were different. One of the most characteristic features of the decade was that the historical documentary genre truly blossomed, which

was caused by the need to fill in the “blank pages of history” and show those events that occurred during the period of the Polish People’s Republic and were either passed over or distorted. Many films emphasized the repressive nature of the communist system and resistance from Polish society. They also described the wrongs that Poles suffered from the Soviets, i.e. deportations, the Katyn massacre and activities of the Soviet security apparatus in the Polish lands. Films devoted to World War II fell into another category of documentaries. They described Poles’ fight against the Germans, especially in the West, as well as the Polish Home Army’s military operations. Moreover, Nazi genocide, including the Holocaust, was also documented. Many films were devoted to the relations between Poles and Jews during the war.

Polish documentary filmmakers also recorded the changes that were taking place in political and social life. A whole series of films were shot to document key political developments such as the “Round Table” talks, split in the “Solidarity” movement and subsequent presidential and parliamentary elections. Attention was also paid to unemployment, especially in rural areas, which was a new phenomenon. Documentary filmmakers recorded the clash between the traditional Polish culture and the values and norms that were coming from the West and fascinated a large part of society. They also made many films that presented syntheses of sociological topics in an attempt to sum up the changes that took place after 1989.

Additionally, a large number of documentaries about religious life in Poland were made (they often referred to Pope John Paul II). At that time, documentaries also covered existential topics which were not connected with the socio-political situation. What is more, Polish documentary filmmakers started to employ genres they had never dealt with before, i.e. reflective and personal documentaries as well as mockumentaries. Throughout the decade, documentary films portrayed distinguished Poles, in particular those who acted in the cultural domain and belonged to the political opposition in the communist era.

KATARZYNA MĄKA-MALATYŃSKA, JUSTYNA CZAJA,
ANNA ŚLIWIŃSKA, KRZYSZTOF KOZŁOWSKI

.....

POLSKI FILM DOKUMENTALNY PO ROKU 2000

PRZEŁOM CYFROWY W POLSKIM FILMIE DOKUMENTALNYM

Ślady przełomu

Katarzyna Mąka-Malatyńska, Krzysztof Kozłowski

Większość cezur, które wyznaczają kolejne przełomy w historii polskiego filmu dokumentalnego, jest ściśle związana z datami wydarzeń historycznych, przełomów społecznych i politycznych. Patrząc z perspektywy dnia dzisiejszego, jedno nie ulega wątpliwości: po roku 1989 żadne z tych wydarzeń nie miało takiej siły oddziaływania, jaką łączymy z cezurami znaczącymi latami: 1945, 1956, 1968 i 1981. Nie oznacza to jednak, że określone fakty pozostały zupełnie bez wpływu na stopniową zmianę obyczajowości Polaków, na kształt naszej pamięci zbiorowej czy na sposób postrzegania innych narodów oraz społeczności i że zarówno niedawne wydarzenia (przyjęcie Polski do Unii Europejskiej, śmierć Jana Pawła II, katastrofa smoleńska), jak i nowe spojrzenia na historię nie znalazły odzwierciedlenia we współcześnie realizowanych filmach dokumentalnych. Niemniej niepodobna dziś jednoznacznie wskazać zdarzenia społeczno-politycznego lub daty, którą można byłoby uznać za względnie bezdyskusyjną cezurę. A dzieje się tak dlatego, że kryterium społeczno-polityczne staje się dzisiaj niewystarczające. Trzeba raczej, wzorem literaturoznawców¹ i medioznawców², zwrócić uwagę na zmiany, jakie

¹ I tak np. Włodzimierz Bolecki (*Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*, Warszawa 2012, s. 55, przyp. 28) za koniec szeroko rozumianego pojęcia modernizmu uznał nie tyle przemiany społeczne czy polityczne, ile właśnie nową epokę medialną, związaną z przejściem od kultury analogowej do cyfrowej, co ściśle wiąże się z pojęciami tekstu/cybertekstu, odbiorcy/użytkownika lub semantyki i komunikacji literackiej.

² Dla Wernera Faulsticha – w jego sześciotomowej historii mediów – kluczowy jest rok 1990, który zapoczątkowuje ósmą epokę medialną w dziejach ludzkości i który koresponduje

zaszły także w kulturze filmowej wraz z nowymi technologiami cyfrowymi, dla których medium bazowym okazał się komputer³.

Za datę graniczną przyjmujemy wszakże rok 2000, mając – co oczywiste – całą świadomość nie tylko jej umowności, lecz także symbolicznego znaczenia, jakie odgrywa ona we współczesnej refleksji filmo- i medioznawczej. Nie bez powodu mówi się nawet o „rewolucji cyfrowej”. W odniesieniu do filmu, aczkolwiek zakres tej rewolucji daleko wykracza poza sam film, rozumie się przez nią – jak piszą Benjamin Beil, Jürgen Kühnel i Christian Neuhaus⁴ – „wzrastającą obecność technologii cyfrowych w produkcyjno-dystrybucyjnym procesie filmowym”, i to niezależnie od tego, czy mowa jest o filmie fabularnym, animowanym czy dokumentalnym. Przy czym wpływ tych technologii można zaobserwować w czterech przystających do siebie obszarach. Po pierwsze, chodzi o cyfrową przedprodukcję; zwykle wymienia się w tym kontekście stworzone na komputerze scenariusze i storyboards lub rozmaite animacje, mające pomóc w realizacji zdjęć do wyjątkowo trudnych scen. W filmach animowanych i fabularnych osobną kategorię stanowią oczywiście efekty specjalne. Po drugie – o cyfrową produkcję filmu. Oznacza ona przede wszystkim wykorzystanie cyfrowych kamer i nośników dźwięku, a także możliwość zastąpienia realnych plenerów i obiektów blue- i greenscreenami – „[...] dzięki *motion capturing* [*motion capture* – metoda analizy ruchów postaci i przeniesienia do komputera celem dalszej animacji – dop. autorów] powstają sztuczni wykonawcy”⁵. Po trzecie – o cyfrową postprodukcję, której powszechność jest łatwa do zaobserwowania: „cyfrowa obróbka obrazu, nowe formy efektów specjalnych, wkład cyfrowych programów montażowych”⁶. Po czwarte wreszcie – o cyfrową prezentację i dystrybucję. Na tym etapie produkcji zaznacza się mianowicie zwyczaj wyświetlania obrazów filmowych za pośrednictwem projektorów cyfrowych i wykorzystywania cyfrowego „kina domowego” (dość wspomnieć takie urządzenia, jak LCD czy DVD/Blu-ray oraz strony z możliwością download/streaming).

Wiele z wymienionych składników filmowej kultury cyfrowej było już znanych i używanych w latach dziewięćdziesiątych, co tłumaczy choćby medioznawczą periodyzację, wiążącą z tymi latami pojęcia globalizacji i cyfryzacji⁷. Dotyczy to na przykład technologii umożliwiających nagrywanie dźwięku czy programów montażowych. Te ostatnie drogę do filmu znalazły już w latach osiemdziesiątych. Wciąż jednak chodziło w tym wypadku o kompromis mię-

z pojęciami, globalizacji i cyfryzacji. Zob. Werner Faulstich, *Mediengeschichte von 1700 bis ins 3. Jahrtausend*, Göttingen 2006, s. 165 i nn.

³ Zob. Werner Faulstich, *Die Anfänge einer neuen Kulturperiode: Der Computer und die digitalen Medien*, w: *Die Kultur der achtziger Jahre*, hrsg. von W. Faulstich, München 2005, s. 231–245.

⁴ Benjamin Beil, Jürgen Kühnel, Christian Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse. Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms*, München 2012, s. 319.

⁵ Tamże.

⁶ Tamże.

⁷ Zob. przyp. 2.

dzy technologiami analogowymi a cyfrowymi. Samo „skanowanie” obrazów było przecież niewystarczające. Jak przypomina James Monaco, „po opracowaniu filmu cyfrowego właściwy negatyw” był jeszcze wtedy „odpowiednio przycinany i klejony”⁸. Dlatego też w pełni cyfrowy montaż stał się faktem dopiero wraz z rozpowszechnieniem się użycia kamery cyfrowej. Innymi słowy, nastanie „rewolucji cyfrowej” sprowadzało się ni mniej, ni więcej, tylko do objęcia w końcu cyfryzacją wszystkich faz filmowej produkcji i dystrybucji. Rüdiger Steinmetz nie zawahał się dostrzec w tym znaków nowego porządku, cyfrowej konstytucji kina („Dispositiv des Kinos”)⁹.

Nietrudno zrozumieć w tej sytuacji, dlaczego niektórzy badacze zrównują cyfryzację filmu z przełomem dźwiękowym, jakkolwiek nie jest to bynajmniej bezdyskusyjne postępowanie. Przeciwnie, trzeba zachować dużą ostrożność przy takich porównaniach, ponieważ chodzi tu nie tyle nawet o oczywiste zmiany dokonujące się w zakresie techniki i mające swój odpowiednik we wcześniejszych etapach technicznego rozwoju kina, ile o innowacyjność dobrze znanych strategii wspierających powstawanie filmów. Innowacyjność ta ma także charakter jednostkowy i nierzadko daje się sprowadzić do konkretnych tytułów, porównywalnych z tymi, które naznaczyły wcześniejsze stopnie rozwoju sztuki filmowej: *Narodziny narodu* Davida Warka Griffitha (montaż równoległy), *Obywatel Kane* Orsona Wellesa (montaż wewnętrzny i kompleksowe struktury retrospektywne) i *Czas Apokalipsy* Francisa Forda Coppoli (*sound design* Waltera Murcha, kreatywne kształtowanie dźwięku).

Wciąż aktualne pozostają poza tym liczne pytania, z których dwa narzucają się jako najbardziej nieodparte. Czy zostały już osiągnięte w pełni wszystkie możliwości filmu cyfrowego? I jaki wpływ „rewolucja cyfrowa” wywarła na estetykę i dramaturgię sztuki filmowej? Bo też – jak przekonują Benjamin Beil, Jürgen Kühnel i Christian Neuhaus – niełatwo byłoby udowodnić, że technologie cyfrowe w istotny sposób oddziaływały na sam rozwój akcji w filmach fabularnych. Szczegółowe badania musiały objąć ponadto taką problematykę, jak: (1) cyfryzacja i *mise-en-scène*: przedstawienie miejsc akcji, dekoracja, rekwizyty, kolor, oświetlenie, aktorzy (styl gry, kostiumy, maski); (2) cyfryzacja i *mise-en-cadre*: formaty obrazu cyfrowego, zastąpienie wyrażanego w milimetrach nośnika filmowego standardami cyfrowymi – najważniejsze są dzisiaj: rozdzielczość obrazu (na przykład: 2K [2048 × 1080 pikseli], 4K [4096 × 2160 pikseli]) oraz samo przejście od Standard Definition (na przykład: PAL, między innymi 720 × 576 pikseli) do High Definition TV (1920 × 1080 pikseli); (3) cyfryzacja i montaż: cyfryzacja technik projekcyjnych i zdjęciowych, problem

⁸ James Monaco, *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien. Mit einer Einführung in Multimedia*, übers. von Brigitte Westemeier und Robert Wohlleben, wyd. 10, Hamburg 2008; zob. też Benjamin Beil, Jürgen Kühnel, Christian Neuhaus, dz. cyt., s. 320.

⁹ Zob. Benjamin Beil, Jürgen Kühnel, Christian Neuhaus, dz. cyt., s. 320.

istnienia odrębnej od analogowej cyfrowej szkoły montażu filmowego oraz (4) film cyfrowy w 3D: na przykład spektaklowy charakter filmu¹⁰.

Nie miejsce tu oczywiście, aby odpowiadać na tak złożone pytania, ale trzeba z pewnością zachować świadomość znaczenia „rewolucji cyfrowej” dla wszystkich rodzajów filmowych. To nie przypadek przecież, że na przełomie XX i XXI wieku doszło do niepodlegających zakwestionowaniu zmian w procesie realizacji i dystrybucji filmów dokumentalnych, że w sposób tyleż wyrazisty, ile trwały wpłynęły one na estetykę polskiego kina faktów.

W roku 1999 Marcin Koszałka zrealizował pierwszy z filmów wchodzących w skład jego „trylogii rodzinnej” – *Takiego pięknego syna urodziłam*. O debiucie Koszałki dyskutowano przede wszystkim w kontekście etycznym i obyczajowym¹¹. Bartosz Żurawiecki pisał w artykule na temat filmu *Do bólu* o kategorii artystycznej: „dotyk Koszałki”:

Dokumenty Koszałki budzą kontrowersje, wywołują oburzenie, bo poruszają tematy objęte w Polsce dozorem kultury. Tematy zafałszowane, przemilczane, wyparte... Te gwałtowne reakcje potwierdzają zresztą słuszność obranej przez reżysera drogi. Bo skoro krzyczą, to znaczy, że ich dotyk Koszałki boli. A skoro boli, to znaczy, że Koszałka dotknął tego, co chore, zaropiałe, co nadaje się do szybkiego leczenia, jeśli nie od razu do amputacji¹².

Po kilku latach od premiery powracano do filmu przede wszystkim w kontekście problematyki autoterapii poprzez dokument¹³. Był to jednak również pierwszy film zrealizowany za pomocą kamery cyfrowej, który stał się przedmiotem szerszego zainteresowania krytyki i publiczności. Warto zaznaczyć, że stworzenie tak intymnego dokumentu stało się możliwe dzięki zastosowaniu niewielkiej, lekkiej, stosunkowo taniej, amatorskiej kamery, która nie wymagała dodatkowego oświetlenia czy skomplikowanego sprzętu dźwiękowego. Mogła stać się dzięki temu niemal niezauważalna, nieustannie towarzyszyć bohaterom, być blisko nich. W rozmowie z Remigiuszem Grzelą Koszałka deklarował:

Forma tego filmu bliska jest Dogmie: kadrowanie, światło, montaż są drugorzędne, najważniejsze są emocje. I myślę, że podobnie może wyglądać kino dokumentalne nowej ery. Dokumenty będą powstawały bez ekipy, bez jakichkolwiek zobowiązań

¹⁰ Tamże, s. 321–337.

¹¹ Mateusz Werner, *Czas na szok*, „Film” 2000, nr 5, s. 14; Tadeusz Sobolewski, *Obiektyw życia*, „Gazeta Wyborcza” 2000, 22 marca, nr 69, s. 15; Remigiusz Grzela, *Nie można udawać, że wszystko jest pięknie*, „Kino” 2000, nr 6, s. 7–9; Jerzy Pilch, *Transmisja z czegośkolwiek*, „Polityka” 2000, nr 10, s. 91; Anita Piotrowska, *Portret rodzinny w nowym wnętrzu*, „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 6, s. 14.

¹² Cyt. za: Konrad J. Zarębski, *Marcin Koszałka* [online], listopad 2009 [dostęp: 4 września 2013], <<http://culture.pl/pl/tworca/marcin-koszalka>>.

¹³ Małgorzata Kozubek, *(Auto)terapeutyczny wymiar „rodzinnych” filmów Marcina Koszałki*, „Kwartalnik Filmowy” nr 73, 2011, s. 53–62; Magdalena Wojciechowska, *Kino dokumentalne jako forma terapii – twórczość Marcina Koszałki*, w: *Metody dokumentalne w filmie*, red. Dagmara Rode, Marcin Pieńkowski, Łódź 2013, s. 341–358.

Kamera cyfrowa w rękach bohaterów.
Jestem zły (2000) Grzegorza Packa

produkcyjnych. Po prostu facet z mikrofonem i małą kamerą cyfrową, który może wejść wszędzie i którego nikt nie zauważa¹⁴.



Rok później Grzegorz Pacek nakręcił film *Jestem zły*, opowiadający o dzieciach z warszawskiej Pragi. To również dokument, dla którego kamera cyfrowa okazała się narzędziem idealnym. Pacek posłużył się dokumentalną metodą wykorzystywaną w badaniach antropologicznych od lat sześćdziesiątych XX wieku. Powierzył aparat dzieciom wychowującym się na warszawskiej Pradze. Dzięki temu w gotowym filmie oglądamy świat widziany ich oczyma. Przedzieramy się przez grubą warstwę pozy, przekleństw i przechwałek, by zrozumieć, że sportretowani w filmie młodzi ludzie mają swoje marzenia, projektują przyszłość inną niż ta, która stała się udziałem ich rodziców. Werdykt jury Krakowskiego Festiwalu Filmowego, w którym przyznano Packowi Złotego Lajkonika, wywołał mnóstwo kontrowersji. W obronie filmu stanął Tadeusz Lubelski:

Następuje część ostatnia: autor, niby niezadowolony z dotychczasowych efektów (choć przecież takie niewątpliwie przewidywał), odbiera kamerę młodym współnikom i ich ostatnie wypowiedzi filmuje sam. To teraz, w finale, dzięki rozumiejącemu spojrzeniu filmowca, odsłania się prawdziwa twarz młodych bohaterów: normalnych dzieci, spragnionych rodziny, ciepła, przyjaźni, perspektywy spełnionego życia¹⁵.

Dyskusja wywołana filmem nie osiągnęła temperatury, która dotyczyła w latach dziewięćdziesiątych filmów Ewy Borzęckiej. Przypomniła jednak, że zagadnienia etyki dokumentalisty są nadal naczelnymi problemami dla polskich filmowców oraz krytyków filmowych i że Pacek, inaczej niż Borzęcka, w swym eksperymencie odwoływał się do tradycji dokumentu etnograficznego i polskiego kina z okresu „czarnej serii”. Pierwotnie chciał zatytułować swój film *Pusty obszar*, by wskazać na bezpośrednie analogie z dokumentem Kazimierza Karasza i Władysława Ślesickiego *Ludzie z pustego obszaru* (1957), opowiadającym o bohaterach z tej samej części Warszawy.

Po kamerę cyfrową sięgnęli również twórcy starszego pokolenia. Nestor polskiego filmu dokumentalnego Kazimierz Karasza zrealizował w roku 2004

¹⁴ Nie można udawać, że wszystko jest piękne. Rozmowa Remigiusza Grzeli z Marcinem Koszałką, „Kino” 2000, nr 6, s. 8.

¹⁵ Tadeusz Lubelski, *Pusty obszar*, „Kino” 2001, nr 7–8, s. 8–10.

autobiograficzny film *Spotkania*. W rozmowie z Małgorzatą Hendrykowską podkreślał, że dzięki zastosowaniu nowoczesnego sprzętu zmienił się czas oczekiwania na „otwarcie się” bohatera, choć

[...] cierpliwość w czekaniu na te „chwile otwarcia” jest nadal konieczna. Zwiększyła się za to (dzięki dostępności taśmy MiniDV) rzecz chyba ważniejsza: możliwość zarejestrowania dłuższych i pełniejszych obszarów otwartości naszych bohaterów... [...] Myślę, że takie codzienne oswojenie z „prywatnym filmowaniem” zdecydowanie ułatwia naszą pracę. Kamera przestaje już być nieznanym i podejrzanym intruzem¹⁶.

Zmiana dominującego sposobu realizacji filmu dokumentalnego istotnie wpłynęła na obniżenie kosztów produkcji, co z kolei oddziaływało na charakter produkcji dokumentalnej szkół filmowych w Polsce, które od lat były ważnymi ośrodkami dokumentalnymi. Egzemplifikacją procesu cyfryzacji, który rozpoczął się na przełomie wieków, jest etiuda szkolna Leszka Dawida *Bar na Victorii* (2003, PWSFTviT w Łodzi). Stanowi ona przypadek szczególny. Jest to bowiem film stosunkowo długi jak na produkcję szkolną – liczy 55 minut. Obiekty zdjęciowe znajdują się w Kluczborku i Londynie. *Bar na Victorii* udało się zrealizować dzięki ograniczeniu liczebności ekipy filmowej i w związku z tym niewielkimi kosztami. Dzięki nowej technologii adepci sztuki reżyserii stali się bardziej mobilni. Coraz więcej filmów kręcono z dala od ośrodków akademickich, coraz częściej sięgano też po intymne historie rodzinne, czego dowodem jest zarówno zrealizowany jako debiut, wspomniany już film Koszałki *Takiego pięknego syna urodziłam*, jak i etiuda szkolna Pawła Józwiaka-Rodana *Mama, tata, Bóg i szatan* (2008, Wydział Radia i Telewizji UŚ w Katowicach). Kamera cyfrowa bez wątpienia ułatwiła zbliżenie się do bohaterów. Dała ponadto niemal nieograniczony czas rejestracji, co pozwala uchwycić wiele zachowań bohaterów, których wyczekanie i zapisanie na tradycyjnych nośnikach nie było możliwe. Obniżenie kosztów produkcji oraz coraz szerszy dostęp do kamer cyfrowych sprawiły, że w wielu miejscach w kraju powstały kursy i szkoły, w których wykłada się sztukę dokumentu i reportażu filmowego. Spośród nich największy wpływ na kształt współczesnego polskiego kina dokumentalnego ma bez wątpienia Szkoła Mistrzostwa Filmowego Andrzeja Wajdy, która została założona w roku 2001. W jej ramach prowadzony jest przez znakomitych polskich dokumentalistów roczny kurs dokumentalny¹⁷: wykładowcami są: Marcel Łoziński, Jacek Bławut, Vita Želakeviciute. Szkoła i powołane przy niej do istnienia Wajda

¹⁶ O niewymiarowości świata i możliwościach jego opisu. Z Kazimierzem Karabaszem rozmawiała Małgorzata Hendrykowska, w: *Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2005, s. 196.

¹⁷ Dziś kurs dokumentalny w Szkole Wajdy nosi nazwę Dok Pro. Jednym ze stałych punktów edukacji dokumentalnej jest realizacja trzyminutowej etudy na zadany temat: miłość lub nadzieja. W poprzednich latach realizowano tematy: cisza, praca, podróż i inne. Pierwsza zbiorowa praca studentów Szkoły zatytułowana *Cisza* (2003) nagrodzona została na festiwalach w Krakowie i Nancy, zob. www.wajdaschool.pl/pl/program/dokumentalny [dostęp: 10 lipca 2013].

Studio wyprodukowały w ostatnich latach kilkanaście etiud dokumentalnych, między innymi *Niewiadoma Henryka Fasta* (2013) Agnieszki Elbanowskiej i *Gdzie jest Sonia* (2012) Radki Franczak. Kolejnym etapem w karierze młodych twórców stały się projekty rozwijane w Studiu Munka. Od czasu założenia go w roku 2008 zrealizowano tu niemal 40 krótkich filmów dokumentalnych w ramach programu „Pierwszy dokument”. Do największych dokumentalnych sukcesów studia należy *Gwizdek* (2012) Grzegorza Zaricznego, nagrodzony na festiwalach w Sundance, Londynie i Madrycie, oraz *Kawałek lata* (2010) Marty Minorowicz (Grand Prix na festiwalach w Lipsku i Clermont-Ferrand).

W latach dziewięćdziesiątych głównym producentem i dystrybutorem filmów dokumentalnych w Polsce pozostawała Telewizja Polska, która narzuciła twórcom określony format telewizyjny i charakter dokumentów. Mirosław Przyłipiak pisał w roku 1998:

Przemiana, która w krajach zachodnich dokonała się w latach sześćdziesiątych, a która polegała na przejściu od modelu Griersonowskiego do telewizyjnego, w bardzo krótkim czasie stała się faktem również w Polsce. Film dokumentalny przekształcił się w gatunek *par excellence* telewizyjny, użytkowy, z wszystkimi tego wadami i zaletami – z jednej strony zwiększeniem popytu i produkcji, pojawieniem się mocnego zaplecza finansowego oraz stabilnej dystrybucji, z drugiej strony dopasowaniem estetyki do potrzeb kanału telewizyjnego, kierującego się imperatywem jak największej zrozumiałości¹⁸.

Rozwinęły się wkrótce nieznane wcześniej w Polsce formy dokumentalne, jak choćby telenowela dokumentalna¹⁹. Zacierała się stopniowo granica pomiędzy filmem dokumentalnym a reportażem telewizyjnym. Największą popularnością wśród widzów cieszyły się rozmaite seriale i cykle dokumentalne oraz dokumentalno-fabularne, których scenariusze były oparte na autentycznych zdarzeniach, a podstawową metodą twórczą – rekonstrukcja. Po roku 2000 TVP straciła pozycję monopolisty.

W roku 2005 został powołany Polski Instytut Sztuki Filmowej, który mniejszym producentom niezależnym dał szansę na niewyłączne finansowanie ich projektów przez TVP. Pojawiła się znaczna liczba niewielkich producentów dokumentalnych, co w sposób znaczący wpłynęło na liczbę dokumentów rocznie produkowanych w Polsce. Krzysztof Kopczyński, w swym wystąpieniu podczas Forum Filmu Dokumentalnego na 50. Krakowskim Festiwalu Filmowym, konstatował:

Lata 2006–2009 były dla polskiego dokumentu dobre. Polski Instytut Sztuki Filmowej dofinansował w tym czasie 200 filmów dokumentalnych kwotą 15,7 mln złotych. Powstały

¹⁸ Mirosław Przyłipiak, *Polski film dokumentalny po roku 1989*, „Kwartalnik Filmowy” nr 23, 1998, s. 67.

¹⁹ Szerzej o telenoweli dokumentalnej w podrozdziale zatytułowanym *Polski wariant docu-soap*.

też liczne filmy dokumentalne bez udziału Instytutu. Trudno powiedzieć, ile ich wyprodukowano, gdyż granica między tym gatunkiem a gatunkami pokrewnymi jest płynna²⁰.

Dzisiaj nie sposób podać dokładnej liczby powstających rocznie w Polsce filmów dokumentalnych, co po części wynika z nieostrej definicji filmu dokumentalnego, po części zaś – z rozdrobnienia rynku producenckiego. Na podstawie danych najważniejszych baz filmowych roczną produkcję dokumentalną można szacować na 200 do 300 tytułów.

Od początku nowego tysiąclecia zaczęły powstawać prywatne kanały tematyczne, które stopniowo włączały się w produkcję filmów dokumentalnych. Dzisiaj produkuje je już nie tylko TVP i należące do spółki kanały, lecz także TVN czy HBO. TVN zaczął nadawać w roku 1997 i niemal od razu stał się producentem filmów dokumentalnych. Wprawdzie specjalnością stacji stały się rozmaite seriale dokumentalne, ale w ostatnich latach TVN był również producentem dyskutowanych i chętnie oglądanych filmów dokumentalnych, na przykład *Trzech kumpli* (2008) Ewy Stankiewicz i Anny Ferens czy *Chwilami życie bywa znośne* (2009) Katarzyny Kolendy-Zaleskiej, *Dworzec Gdański* (2007) Marii Zmarz-Koczanowicz, *Bartoszewski. Droga* (2012) Artura Więcka „Barona”. Powoływane do życia przez grupę ITI kanały tematyczne, jak TVN24 czy Discovery TVN Historia, stały się ważnymi dystrybutorami i producentami filmów dokumentalnych. Również kanały kierowane do stosunkowo wąskiego grona odbiorców, jak choćby Religia TV, produkują rocznie od kilku do kilkunastu filmów dokumentalnych i reportaży poświęconych określonej tematyce. Wokół takich producentów skupia się zwykle grupa twórców, którzy specjalizują się w realizacjach poświęconych danej problematyce. Ze wspomnianą Religią TV współpracują stale Tomasz Bardorsch i Kacper Czubak. Rozwój telewizji wpłynął nie tylko na zróżnicowanie tematyczne współczesnego dokumentu. Za jego sprawą dokonały się również pewne zmiany w zakresie estetyki filmu niefikcyjnego. Dzisiejsze telewizyjne produkcje dokumentalne cechuje duży synkretyzm rodzajowy i gatunkowy. Ich twórcy chętnie posługują się inscenizacją, rekonstrukcją dokumentalną z udziałem profesjonalnych aktorów, dramaturgią typową dla kina fikcji czy serialu telewizyjnego, tworząc mock-dokumenty²¹. Linia graniczna pomiędzy rodzajami filmowymi staje się za ich sprawą coraz szersza. Marek Hendrykowski wyróżnia pięć wariantów modelowej relacji pomiędzy fikcją a dokumentem. Aż trzy z nich to przypadki

²⁰ Krzysztof Kopczyński, *Polska produkcja dokumentalna – stan na rok 2010 i perspektywy* (referat wygłoszony 5 czerwca 2010 roku podczas Forum Filmu Dokumentalnego i Animowanego „5 lat ustawy o Kinematografii. Co dalej?” na 50. Krakowskim Festiwalu Filmowym) [online], 12 lipca 2010 [dostęp: 10 sierpnia 2013], <<http://www.sfp.pl/aktualnosci,2,13210,Podsumowanie-Forum-filmu-dokumentalnego-i-animowanego.html>>.

²¹ Beata Kosińska-Krippner, *Mock-documentary a dokumentalne fałszerstwa*, „Kwartalnik Filmowy” nr 54–55, 2006, s. 190–210; też, *Parodystyczna natura przywłaszczzeń faktycznych kodów i konwencji w mock-dokumentach*, „Kwartalnik Filmowy” nr 56, 2006, s. 47–72.

graniczne, w których oba filmowe rodzaje przenikają się mniej lub bardziej intensywnie²². Przykładami tego typu realizacji są filmy przypisywane przez prasę do grupy utworów fabularno-dokumentalnych: *Trzech kumpli* (2008) Ewy Stankiewicz i Anny Ferens, *Historia Kowalskich* (2009) Macieja Pawlickiego i Arkadiusza Gołębiewskiego czy *Baczyński* (2013) Kordiana Piwowarskiego. W ostatnim z wymienionych filmów trzon narracji stanowią relacje uczestników powstania warszawskiego, którzy znali Baczyńskiego: Witolda Sławskiego i Jadwigi Klichowskiej. W filmie zostały wykorzystane ponadto fotografie, ujęcia zrealizowane współcześnie podczas poetyckiego slamu oraz inscenizowane sekwencje ukazujące fragmenty biografii poety, w którego rolę wciela się Mateusz Kościukiewicz. Co ciekawe jednak, podstawową funkcją sekwencji inscenizowanych najwyraźniej nie jest informowanie o zdarzeniach z życia poety, lecz odniesienie ich do cytowanej w filmie wielokrotnie jego poezji. Choć każdy z wymienionych filmów dotyka innej problematyki i nigdy nie wykracza poza tematykę historyczną, ich twórcy korzystają ze zbliżonej metody. W każdym z nich obok relacji świadków, sfilmowanych dokumentów, fotografii i archiwaliów filmowych pojawiają się długie fragmenty w pełni inscenizowane. Niekiedy stanowią one samodzielne sekwencje, niekiedy są to krótkie sceny, pojedyncze obrazy ilustrujące relację świadka lub uczestnika zdarzeń. Inszenizacja wprowadzie od początków kina była nieodłącznym elementem struktury dzieła filmowego, dziś jednak nie ukrywa się jej obecności. Przeciwnie – eksponuje się jej odrębność, przykuwając uwagę widza wysmakowanymi kadrami, interesującą scenografią, ciekawymi reakcjami aktorskimi. Nie oznacza to oczywiście, że nie realizuje się dziś tak zwanych dokumentów „podrabianych”, *mock-documentaries*, które kręcono na całym świecie właściwie od początków istnienia kinematografii. Ich zasadniczym celem nie jest już informowanie widza, lecz zaproszenie do *sui generis* gry intelektualnej, często opartej na parodystycznym charakterze gatunku²³.

Na szczególną uwagę w kontekście rozważań o zjawiskach w obszarze polskiego filmu dokumentalnego po roku 2000 zasługują filmy realizowane dla HBO Polska. Jeśli bowiem Studio Munka i szkoły filmowe kładą nacisk na produkcję filmów krótko- i średniometrażowych, to niektóre stacje tematyczne mogą sobie pozwolić na produkcję dokumentów dłuższych – przekraczających

²² Marek Hendrykowski, *Dokument – fikcja – realizm*, w: *Pogranicza dokumentu*, red. Mikołaj Jazdon, Katarzyna Mąka-Malatyńska, Piotr Pławuszewski, Poznań 2012, s. 248.

²³ W roku 2012 Jakub Polakowski zrealizował *mock-dokument* *Człowiek z reklamówką*. Do konwencji tej, choć trudno uznać te filmy za pełną realizację gatunku, odwołuje się Marcin Sauter w *Na północ od Kalabrii* (2009), Bartosz Warwas w *MC. Człowiek z winylu* (2010) czy Aleksander Dembski w *Basi z Podlasia* (2011). Niektórzy medioznawcy stoją na stanowisku, iż realizacje telewizyjne typu kryminalny cykl *W11* korzystają z metody *mock-dokumentów*. Agnieszka Ogonowska, *Telewizja rzeczywistości a kult autentyzmu*, „Konspekt” [online], 2002, nr 2 (22) [dostęp: 27 lipca 2013], <<https://www.up.krakow.pl/konspekt/22/ogonowska.html>>. Wydaje się jednak, że inscenizacja w tego typu produkcjach pełni funkcję zupełnie inną niż w typowych *mock-dokumentach*.



Pierwszy film w dokumentalnym cyklu stacji HBO. *Śmierć z ludzką twarzą* (2006) Marcina Koszałki

70 minut projekcji. Tradycja pełnometrażowego dokumentu jest w Polsce nader skromna. W PRL powstało zaledwie kilka dłuższych filmów dokumentalnych, z których warto z pewnością odnotować: *Aby kwitło życie...* (1961) i *Patria o Muerte* (1962) Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórzewskiego, *273 dni poniżej zera* (1968) Jerzego Bossaka, „afrykańskie filmy” Tadeusza Jaworskiego²⁴ czy *Jak żyć* (1977) Marcela Łozińskiego. W latach dziewięćdziesiątych do nielicznych produkcji pełnometrażowych należał paradokument Jacka Bławuta *Nienormalni* (1990) i poświęcony genezie paktu Ribbentrop–Mołotow dwuczęściowy film Marka A. Drązewskiego *...I zdrada* (1991). Pojawienie się w ostatnich latach, obok krótkich form dokumentalnych i filmów 50-minutowych, dokumentów pełnometrażowych można więc uznać za pewne *novum* w tradycji filmu niefikcyjnego w Polsce. Długość filmu do pewnego stopnia wymusza jego poetykę. Najważniejszym producentem pełnometrażowych filmów dokumentalnych w Polsce stała się stacja telewizyjna HBO. Produkcję pełno- i średnietrażowych (niemal godzinnych) dokumentów HBO rozpoczęła w roku 2006. Pierwszymi filmami stacji były dokumenty: Marcina Koszałki *Śmierć z ludzką twarzą* (2006) i *Wojownik* (2007) Jacka Bławuta. Krzysztof Rak tak wówczas charakteryzował poetykę i tematykę produkcji HBO:

A my poszukujemy aktualnych, a jednocześnie ważnych społecznie historii; chętnie kontrowersyjnych lub dotyczących spraw, które nie znajdują emanacji w telewizji publicznej. Istotnym warunkiem jest sprawna, przykuwająca uwagę narracja, a nie więcej nudą eksperymenty formalne²⁵.

Kierownictwo stacji podkreślało jednocześnie, że zależy mu na wysokiej jakości warsztatowej. Dla HBO powstał wyszukany formalnie, zrealizowany na tradycyjnym nośniku 35 mm dokument Koszałki *Istnienie* (2007) o aktorze Jerzym Nowaku czy równie interesujący, nakręcony na sprzęcie HD, film Michała Rogalskiego *Śląski interes* (2006) ze zdjęciami Kariny Kleszczewskiej o tancerkach go-go. Do niewątpliwych sukcesów stacji należą również filmy *Homo.pl* (2007) Roberta Glińskiego o codziennym życiu osób homoseksual-

²⁴ „Afrykańskie filmy” Jaworskiego są tematem artykułu Błażeja Popławskiego *Afryka widziana z peerelu* [online], 27 kwietnia 2011 [dostęp: 1 lipca 2013], <www.afryka.org/afryka/afryka-widziana-z-peerelu--9---jaworski,news/>.

²⁵ *Dokument bez cenzury*. Rozmowa Magdy Lebeckiej z Krzysztofem Rakiem, Agnieszką Niburską i Marcinem Koszałką, „Film&TV Kamera” 2007, nr 1, s. 76.

Obraz współczesnego herosa.
Wojownik (2007) Jacka Bławuta



nym w Polsce, *Czekając na sobotę* (2010) Ireny i Jerzego Morawskich o polskiej prowincji czy *Wirtualna wojna* (2012) Jacka Bławuta o ludziach zafascynowanych grami umożliwiającymi odtwarzanie bitew drugiej wojny światowej. Poetyka filmów produkowanych przez HBO jest bardzo zróżnicowana. Przykładowo: *Wojownik* to opowieść o karierze sportowej kick boxera Marka Piotrowskiego. Pod koniec lat osiemdziesiątych wyjechał on do Stanów Zjednoczonych, gdzie szybko zaczął odnosić pierwsze sukcesy. W krótkim czasie znalazł się w światowej czołówce kick boxerów, walczył z najlepszymi, zdobywając tytuł mistrza Ameryki Północnej i mistrza świata. Jego kariera to początkowo pasmo zwycięstw, które przerywa nokaut w rewanżowej walce z Rickiem Roufusem. Nie poddaje się jednak i podejmuje kolejne wyzwanie, walcząc w odmianie *low kick* kick boxingu i w kategorii półciężkiej w boksie. Pogarszający się stan zdrowia zawodnika zmusza go do wycofania z zawodowego sportu. Powraca do Polski w roku 2002 i podejmuje kolejną walkę – z chorobą. Piotrowski to idealny bohater filmowy. Zawrotna kariera, kolejne zwycięstwa, a potem naprzemienne wygrane i przegrane, a w końcu choroba układają się w linię dramatyczną, która pozwala utrzymać widza w napięciu. Dokumentalną tkankę filmu stanowią zapisy walk, rozmowy ze współpracownikami kick boxera oraz monolog bohatera. Oryginalnym pomysłem inscenizacyjnym było nakręcenie wideolistów, które stanowiły korespondencję pomiędzy nim a jego przeciwnikami. Bławut wspomina:

Bo kiedy mu przywiozłem list od Kamana, Roufusa czy Wilsona i oni mówili do niego z ekranu, to było bardzo silne dla niego przeżycie. Chodziło o wywołanie emocji, refleksji, chwili zastanowienia czy przeżycia czegoś raz jeszcze²⁶.

Istotą *Wojownika* nie jest bowiem niewątpliwie pasjonująca i przykuwająca uwagę odbiorcy historia jego kariery sportowej. Z filmu nie dowiemy się, który cios spowodował największy uraz, na jakie schorzenia cierpi Piotrowski. Bławut stara się nowoczesnymi środkami opowiedzieć mit wojownika, pokazać bohatera, który nieustannie, nawet po zejściu z ringu, walczy, który podejmuje kolejne wyzwania, przekracza własne możliwości:

Doznał wielu krzywd i teraz szuka sensu dla swojej krzyżowej drogi. Są ludzie, którzy za wszelką cenę, nawet za cenę życia, chcą uderzyć głową w sufit. Taką mamy naturę.

²⁶ Jacek Bławut, *Bohater w filmie dokumentalnym. Koncepcja autorska*, Łódź 2010, s. 39–40.

Chciałem to zrozumieć i o tym jest film. Interesuje mnie, jacy jesteśmy, dokąd dążymy, co jest ważne, jaki sens ma nasze życie. Wiem, że to brzmi pretensjonalnie, ale to są odwieczne pytania, które każdy z nas sobie stawia. W przypadku Marka widzę, jak jesteśmy zagubieni²⁷.

W „medytacyjnych” ujęciach otwierających film Bławut filmuje bohatera na pomoście w blasku zachodzącego słońca. Swój monolog Piotrowski wypowiada na czarnym tle, które pozwala skupić się wyłącznie na postaci, jej gestach, mimice, pauzach i intonacji z trudem wypowiedzianych myśli. Przedstawia w nich swą filozofię współczesnego wojownika:

Trzeba się wyrzec swojego ja. Trzeba zapomnieć. Trzeba zaakceptować śmierć. Trzeba zaakceptować ból ekstremalny. Trzeba zaakceptować wszelkie możliwe konsekwencje. Powiedzieć sobie, że to nie jest w życiu najistotniejsze. My żyjemy w takiej cywilizacji, która na piedestale stawia życie i bardzo dobrze skądinąd, ale przecież wiemy, że w średniowieczu honor był ważniejszy, a życie nie było aż tak istotne.

Mówi o swych potyczkach z Bogiem, o pokorze i marzeniu, o powrocie na ring.

Istnienie Koszałki to jeden z kilku filmów dokumentalisty, w których autor podejmuje problematykę stosunku współczesnego człowieka do śmierci²⁸. Kontrowersje wywołała zarówno tematyka, jak i forma filmu. Koszałka opowiada o przygotowaniach do śmierci, jakie podejmuje Jerzy Nowak, znany aktor drugoplanowy (m.in. *Ziemia obiecana*, *Lista Schindlera*). W jednej z pierwszych scen filmu mówi o swoich motywacjach:

Dlaczego chcę robić ten film o moim umieraniu? Dla sławy. To jest piękna rzecz, że pod koniec żywota swojego teatralnego robię film, w którym gram główną rolę. Tak, pójdzie to w świat i będę bardziej znany, niż jestem.



Ponieważ bohater postanowił o przekazaniu swego ciała po śmierci na cele naukowe, przyglądamy się kolejnym spotkaniom, które dotyczą tego problemu. Nowak udaje się do adwokata oraz do profesora medycyny, który prowadzi zajęcia

Film zrealizowany na tradycyjnej taśmie 35 mm. *Istnienie* (2007)
Marcina Koszałki

²⁷ *Prawda czy legenda. Dwugłos o filmie – dialog mailowy między T. Sobolewskim a reżyserem*, „Gazeta Wyborcza” 2007, 25 czerwca, nr 146, s. 17.

²⁸ Tematyki tej dotyczą również takie filmy, jak *Śmierć z ludzką twarzą* (2006), *Martwe ciało* (2007), *Ucieknijmy od niej* (2010), *Deklaracja nieśmiertelności* (2010) i *Zabójca z lubieżności* (2012).

w prosektorium. Rozmawia z żoną. Temat śmierci pojawia się jednak w filmie Koszałki nie tylko w tym pragmatycznym kontekście. O życiu i jego naturalnym zakończeniu, o przeszłości i przemijaniu rozmawia Nowak z dawnymi przyjaciółmi. Śmierć staje się również tematem rozważań podczas zajęć ze studentami i studentkami, z których jedna wybiera fragment *Wyzwolenia* Wyspiańskiego i przygotowuje jego interpretację. W rozmowie z nią bohater zauważa, że jest to nie tylko tekst o pięknej śmierci, o pogodzeniu z nią, lecz także o rozliczeniu się ze światem, w którym żyjemy. *Non omnis moriar* i fragment pieśni Harfiarki ze sztuki Wyspiańskiego w interpretacji Katarzyny Jamróz z muzyką Zygmunta Koniecznego stają się dominantą znaczeniową filmu. Co ciekawe, motyw muzyczny wyrasta bezpośrednio z filmowanej rzeczywistości. Nowak rozmawia z autorem muzyki, a potem uczestniczy w nagraniu utworu. Jego melodia powraca w kilku fragmentach filmu. Horacjański motyw znajduje swą realizację również w obrazach. Film otwierają ujęcia z wystawy Muzeum La Specola we Florencji, na której eksponatami są spreparowane ludzkie zwłoki – to, co po nas zostaje. W zamykających ujęciach *Istnienia* zostaje ukazany bohater w kąpielówkach w niebieskawej wodzie basenu. Koszałka przeprowadza ryzykowną paralelę pomiędzy obrazem ciał ludzkich w słojach formaliny a ciałem starego człowieka w wodach basenu. Nieustanne zestawianie życia ze śmiercią, młodości ze starością, radości z melancholią czyni jednak obraz finałowy dwuznacznym. Woda basenu staje się symbolem życia, a ciało zanurzonego w niej człowieka przypomina embrion. Życie i śmierć stanowią nieprzerwany cykl. Śmierć w *Istnieniu* to nie tylko fizyczny niebyt, lecz także problem duchowy roztrząsany przez bohatera i jego rozmówców. Już na początku filmu Koszałka zdaje się zadawać fundamentalne pytanie o relację: podmiot–przedmiot, człowiek–rzecz. Podejmują je również wykładowca w prosektorium i kilkakrotnie sam bohater. Czymś nieodzownym musiało się wydać Koszałce uobecnienie w warstwie wizualnej pierwiastka duchowego. Czterokrotnie powracają w filmie ujęcia dachów Krakowa, kilkakrotnie stawu z urwiskiem i blokami w tle. Nie towarzyszą im słowa komentarza. Sławomir Sikora interpretuje je następująco:

Te ciekawe zabiegi montażowe powodują, że nie mamy na początku jasności, czy oglądamy jedną historię „przygotowywania się do śmierci”, czy też dwie: przygotowań i widoków tego, co nastąpiło potem²⁹.

Koszałka idzie o krok dalej i inscenizuje śmierć bohatera, choć samego momentu umierania nie odtwarza na ekranie. Koncentruje się na tym, co dzieje się po śmierci ze zwłokami, skupia uwagę na rutynowych działaniach zakładu pogrzebowego i pracowników krematorium. Tym samym w sposób przewrotny odwołuje się do medialnych obrazów śmierci na żywo, z wycuciem pokazując proces osvajania ze śmiercią, oczekiwania na nią, a jednocześnie odsłania jej depersonalizację i medykalizację. Magdalena Wojciechowska pisała:

²⁹ Sławomir Sikora, *Opowiedzieć śmierć: trzy dotknięcia realnego*, „Dialog” 2008, nr 3, s. 149.

Przeziąknięty symbolami kulturowymi, odniesieniami do mitologii i baroku, poezji i teatru, muzyki i architektury, wysmakowany wizualnie, z przemyślaną, chwilami wręcz mozaikową konstrukcją, wprowadza widza w zupełnie inny wymiar rozważań nad sensem i wartością jednostkowego życia, ludzką tożsamością oraz rolą sztuki w oswojaniu tych trudnych przecież tematów³⁰.

Obok komercyjnych stacji telewizyjnych i licznych producentów prywatnych ważnymi ośrodkami produkcji dokumentalnej stały się w ostatnich latach instytucje kulturalne. Tytułem przykładu wymieńmy Instytut Adama Mickiewicza, który zrealizował między innymi dokumentalny cykl *Rosja–Polska. Nowe spojrzenie*³¹ (2007) oraz filmowo-edukacyjny projekt *Świat od świtu do zmierzchu* (2011). W ramach pierwszego z nich powstały wielokrotnie nagradzane *Nasiona* Wojciecha Kasperskiego, *Elektryczka* Macieja Cuskego czy *52 procent* Rafała Skalskiego. Drugi stanowił rozwinięcie pomysłu Macieja Drygasa i Mirosława Dembińskiego, realizowanego w latach 2007–2013 przez studentów drugiego roku reżyserii PWSFTviT w Łodzi. Każdy z adeptów sztuki dokumentu wybierał czas i miejsce realizacji zdjęć. Całość składała się na mozaikowy obraz współczesnego miasta. W tworzeniu filmu *Świat od świtu do zmierzchu* uczestniczyli studenci z Tokio, Pekinu, Moskwy, Mińska i Kijowa. Brali udział w warsztatach prowadzonych przez polskich twórców dokumentu i kręcili krótkie filmy o stolicach swych państw. W eksplikacji projektu *Świata od świtu do zmierzchu* jego autorzy piszą:

Codziennie w telewizyjnych przekazach widzimy obraz świata: wojny, trzęsienia ziemi, polityczne demonstracje, mecze piłkarskie, notowania giełdowe, pokazy mody. Każde ważne wydarzenie dociera do nas z dowolnego miejsca i na bieżąco. Ale czy to jest cała prawda o naszym świecie, czy tylko jej powierzchowne odbicie? Czy można zajrzeć głębiej, pod powierzchnię „headline newsów”? Czy uśmiech handlarza na targu rybnym w Pekinie albo zamyślane spojrzenie żebraka w moskiewskim metrze nie powie nam więcej o dzisiejszym świecie, o jego kondycji?³²

Na zmiany w kinie dokumentalnym i upodobania widzów zareagowali twórcy festiwalu filmowych w Polsce. Od roku 2004 jest organizowany w Warszawie (od 2013 również we Wrocławiu) festiwal pełnometrażowych filmów dokumentalnych Planete Doc Film Festival (do 2010 – Planete Doc Film Review). Najstarszy polski festiwal filmów dokumentalnych – Krakowski Festiwal Filmowy – również zmienił zasady selekcji filmów:

³⁰ Magdalena Wojciechowska, *Kino dokumentalne jako forma terapii...*, s. 354.

³¹ O projekcie *Rosja–Polska. Nowe spojrzenie* pisali m.in.: Tadeusz Sobolewski, *Dwanaście historii od Altaju po Licheń*, „Gazeta Wyborcza” 2005, 30 grudnia, nr 303, s. 12 oraz Mikołaj Jazdon, *Rosja–Polska. Nowe spojrzenie? Młodzi dokumentaliści wobec tradycji polskiej szkoły dokumentu*, w: *Polski dokument pierwszej dekady XXI wieku*, red. Tadeusz Szczepański i Małgorzata Kozubek [w druku].

³² Cytat pochodzi z materiałów dołączonych do promocyjnego wydania *Świat od świtu do zmierzchu*, które ukazało się w roku 2012 na płytach DVD.

Od 1997 roku program festiwalu stopniowo ewoluował, a sama impreza różni się obecnie od dawnych Festiwalu Filmów Krótkometrażowych. Przede wszystkim w związku z wydłużeniem czasu trwania produkowanych przez stacje telewizyjne filmów dokumentalnych, maksymalny, regulaminowy czas projekcji filmów konkursowych zmieniony został najpierw z 30 do 50 minut, potem zaś do 60 minut³³.

Od roku 2007 obok dwóch dotychczasowych konkursów pojawił się trzeci, obejmujący dokumentalne filmy pełnometrażowe. Film dokumentalny w Polsce wiesz dziś życie nie tylko festiwalowe. Pełen metraż przywrócił film niefikcyjny kinu. W repertuarze kin pojawiają się wprawdzie częściej produkcje zagraniczne, ale i niektóre z polskich dokumentów wprowadzone zostały na ekrany. Najważniejszym dystrybutorem pełnometrażowych dokumentów w Polsce jest dziś bez wątpienia Against Gravity, organizator Planete Doc Film Festival. Rozpoczęła ona swą działalność dystrybucyjną w roku 2004 od wprowadzenia na ekrany kin duńsko-fińskiego dokumentu *Wrzeszczący faceci* (2003) Mikiego Ronkainena. W roku 2012 Against Gravity wprowadziła do dystrybucji film Michała Marczaka *Fuck for Forest* (2012), a w roku 2013 – *Sztukę znikania* Bartosza Konopki i Piotra Rosołowskiego. Stopniowo też inni dystrybutorzy zaczęli umieszczać w swej ofercie filmy dokumentalne, między innymi Vivarto i Gutek Film. W ofercie firmy Romana Gutka znalazł się film Marcela Łozińskiego *Jak to się robi?* (2006). Jego bohaterem jest Piotr Tymochowicz, doradca medialny, który postanowił udowodnić, że z każdego człowieka można zrobić polityka.

Dokument wszedł do kin w listopadzie 2006 roku i był pierwszym tytułem *made in Poland* po długiej przerwie, dystrybuowanym tą drogą. Jednak jeśli chodzi o polskie filmy dokumentalne, wciąż dominuje prezentacja w telewizji³⁴.

W pierwszej dekadzie XXI wieku do dystrybucji kinowej trafiło dziewięć polskich filmów dokumentalnych³⁵.

Kolejnym kanałem dystrybucji dokumentu w Polsce staje się rynek płyt DVD i Blu-ray. W roku 2012 ukazał się zestaw *Oblicza polskiego filmu dokumentalnego*, zawierający dziewięć najnowszych polskich produkcji dokumentalnych. Filmy na płytach wydaje ponadto Narodowy Instytut Audiowizualny, choć są to głównie arcydzieła historii polskiego dokumentu, i Against Gravity. Najnowszym kanałem dystrybucji filmu jest Internet. Widzowie korzystać mogą z systemów Video on Demand i za niewielką opłatą lub za darmo oglądać filmy, również produkcje dokumentalne. Ważnym kanałem rozpowszechniania dokumentów stały się od połowy pierwszej dekady XXI wieku serwisy

³³ O Festiwalu [online], [b.d.], [dostęp: 5 czerwca 2013] <www.krakowfilmfestival.pl/pl/festiwal/o_festiwalu>.

³⁴ Lech Moliński, *Dystrybucja filmu dokumentalnego w Polsce* [online], 7 września 2010 [dostęp: 7 czerwca 2013], <<http://stopklatka.pl/artykuly/-/8076157,dystrybucja-filmu-dokumentalnego-w-polsce>>.

³⁵ Tamże.

internetowe, jak Vimeo czy YouTube. W wydanej w roku 2009 książce *Polish Cinema Now!* Andrzej Kołodyński pisał:

Zróznicowanie oferty filmowej dowodzi, że film dokumentalny nie stracił swoich cech swoistych i wciąż możliwy jest jego rozwój zarówno artystyczny, jak i techniczny (który przede wszystkim wpływa na poetykę). Lekkie kamery, zapis cyfrowy bez użycia tradycyjnej taśmy i czułe obiektywy zrewolucjonizowały status tego rodzaju filmowego. Z pewnym ryzykiem można powiedzieć, że w Polsce dokument znajduje się dziś w wyjątkowo sprzyjającej sytuacji, aktywnie wspierany przez nowe energiczne filmy i festiwale (łącznie z wyspecjalizowanym Planete Doc Review), wreszcie poprzez wpływ rynku dystrybucji płyt DVD. Podobne rzeczy dzieją się w konkurujących stacjach telewizyjnych i w niewielkich kinach artystycznych, które sprzyjają ożywieniu pięćdziesięcioletniej tradycji dystrybuowania dokumentu wraz z filmami pełnometrażowymi. Wszystko to wróży dobrze na przyszłość³⁶.

Zróznicowanie podmiotów produkujących i dystrybuujących filmy dokumentalne wpłynęło oczywiście na poszerzenie spektrum podejmowanych tematów oraz ich ujęć. Autorzy zbiorowej pracy na temat historii politycznej polskiego dokumentu po roku 1989 zwracają uwagę na przejawianie się we współczesnym filmie faktów trzech narracji należących do nieprawidłowej inteligencji związanej z liberalnym centrum (*Pokolenie '89*, 2002, Marii Zmarz-Koczanowicz; *Jak to się robi*, 2006, Marcela Łozińskiego), prawicy konserwatywno-antykomunistycznej (cykl *System 09*, 2008, Andrzeja Horubały i Wojciecha Klaty) oraz lewicy (zdaniem autorów jej jedynym reprezentantem jest *Podziemne państwo kobiet*, 2009, Claudii Snochowskiej-González i Anny Zdrojewskiej)³⁷. Zjawiskiem widocznym po roku 2000 i godnym odnotowania stał się niewątpliwie dokument prawicowy reprezentowany w twórczości Grzegorza Brauna, Ewy Stankiewicz i Anny Ferens. Oprócz rewizji dwudziestowiecznej historii Polski (na przykład cykl dokumentów *Errata do biografii*, 2006–2010) zaczęła się w nim pojawiać również tematyka współczesna (na przykład *Solidarni 2010*, 2010, i *Krzyż*, 2011, Ewy Stankiewicz), co w dużej mierze było następstwem katastrofy lotniczej, w której zginął prezydent RP Lech Kaczyński wraz z małżonką, współpracownikami i politykami różnych opcji.

Dywersyfikacja producentów i sposobów dystrybucji filmów dokumentalnych nie pozostała bez wpływu również na ich poetykę. Obok wspomnianego już zjawiska coraz częstszego synkretyzmu rodzajowego oraz pojawiania się szerszego nurtu dokumentów pełnometrażowych warto odnotowania jest jeszcze jedno zjawisko, które z pewnością uznać można za następstwo „rewolucji cyfrowej”: zacieranie granicy pomiędzy filmem dokumentalnym a rejestracją, materiałem wizualnym, które wymaga uzupełnienia dotychczasowej

³⁶ Andrzej Kołodyński, *The Arrival of the New Documentary. Two decades 1989–2009*, przeł. Mark Bence, w: *Polish Cinema Now! Focus on Contemporary Polish Cinema*, red. Mateusz Werner, Londyn–Warszawa 2010, s. 56.

³⁷ Jakub Majmurek, Agnieszka Wiśniewska, *Wstęp. Dokumenty polityki*, w: *Polskie kino dokumentalne 1989–2009. Historia polityczna*, red. A. Wiśniewska, Warszawa 2011, s. 7.

definicji filmu dokumentalnego. Najpełniejsza definicja filmu dokumentalnego w polskiej refleksji filmoznawczej powstała w roku 2000. W wersji nieco zmodyfikowanej, częściowo uwzględniającej relacje film dokumentalny–inne przekazy niefikcjonalne, ukazała się w drugim wydaniu książki Mirosława Przyłipiaka *Poetyka kina dokumentalnego*:

Film dokumentalny jest to taki autonomiczny, istniejący jako osobna całość przekaz audiowizualny, który prezentuje wycinek świata kompletnego, w którym znaczenia nominalne są tożsame ze źródłowymi, w którym istnieje dystans czasowy między momentem rejestracji a momentem odbioru, gdzie zostaje zachowana indeksalna wierność odtworzenia czasu i przestrzeni w ramach ujęcia, w którym realizatorzy nie ingerują w rzeczywistość przed kamerą albo ingerują i fakt tej ingerencji czynią elementem strukturalnym filmu, albo też ingerują w takim celu, aby przywrócić taki stan tej rzeczywistości, jaki istniał przed pojawieniem się ekipy filmowej, lub też, aby wywołać prawdę zachowań osób filmowanych, który naśladuje w swojej strukturze konwencjonalne sposoby właściwego człowiekowi porządkowania rzeczywistości, w którym funkcja autoteliczna wobec warsztatu lub tworzywa filmowego, o ile istnieje, to nie może przytłumić i zdominować funkcji przedmiotowej³⁸.

Strony WWW, portale społecznościowe i sposób prezentacji filmów w ich obrębie zrównują bowiem rozmaite formy przekazu w dokumencie. Nie chodzi tu już tylko o stosunek relacji na żywo do filmu dokumentalnego, lecz zwłaszcza o wskazanie istotowej różnicy pomiędzy filmem dokumentalnym (który bywa przecież czymś więcej niż odbiciem fragmentu rzeczywistości) a umieszczoną w sieci rejestracją wideo. Mamy na myśli niektóre materiały przesyłane choćby na Kontakt24 prowadzony przez stację telewizyjną TVN24 czy materiały zamieszczane przez Macieja Cuskego na stronie notatnikfilmowy.pl, na której czytamy:

Jakiś czas temu stanąłem przypadkowo wśród grupy pikietujących Polaków na Krakowskim Przedmieściu. Nie za bardzo rozumiałem, o co chodzi, ale czułem, że to chwila interesująca i ważna. Nie zastanawiając się długo, wyciągnąłem jedyny filmowy sprzęt, który miałem przy sobie – telefon komórkowy. Od tamtej pory wiele razy zdarzyło mi się w nieoczekiwanych momentach użyć tej małej praktycznej kamery. Po jakimś czasie stwierdziłem, że wszystkie nakręcone nią filmy stanowią pewnego rodzaju pamiętnik. Postanowiłem się tymi zarejestrowanymi chwilami podzielić. Będę się cieszył, jeśli staną się [one] pretekstem do dyskusji o naszej codzienności. Postaram się w miarę możliwości uzupełniać na bieżąco moje filmowe notatki. Chętnie również użyżam Państwu tego miejsca jako forum³⁹.

Kryterium profesjonalizmu staje się w nowej sytuacji niemal bezużyteczne, a o statusie produkcji decyduje dziś niemal wyłącznie nieostre i trudne do zdefiniowania kryterium artystyczne oraz kluczowe w naszym przekonaniu kryterium autorskie sprzężone z semiotyczną kategorią funkcji estetycznej.

³⁸ Mirosław Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk–Słupsk 2004, s. 49–50.

³⁹ *Notatnik filmowy Macieja Cuske. Projekt* [online], [b.d.], [dostęp: 27 lipca 2013], <http://notatnikfilmowy.pl/?page_id=26>.

Nowe kanały i sposoby komunikowania wymuszają więc, by do definicji sprzed kilkunastu lat dopisać jeszcze jedno zdanie: Filmem dokumentalnym jest utwór filmowy, w którym na różne sposoby manifestowana jest obecność autora (poprzez uporządkowanie filmowego materiału, głos zza kadru, autor widoczny w kadrze itd.) i w którym co najmniej równorzędną wobec funkcji informacyjnej jest funkcja poetycka⁴⁰. Dodatkowe kryteria wydają się mocno zakorzenione w tradycji polskiego kina dokumentalnego. Przez dziesięciolecia PRL film dokumentalny był uważany przez twórców za obszar działalności artystycznej, co nie umniejszało jego znaczenia społecznego. Film ten, w odróżnieniu od rejestracji faktów czy reportażu, ma zatem wyraźną, czytelną i teleologiczną strukturę, w której jest widoczny pewien naddatek uporządkowania estetycznego. W roku 1974 Marcel Łoziński pisał:

Dokumentalista musi mieć prawo (a właściwie obowiązek) własnego widzenia rzeczywistości i przedstawiania jej tak, jak jego zdaniem wygląda. [...] Kinematografia, która umożliwi autorom widzenie subiektywne, ma szansę jako całość stać się obrazem rzeczywistości, maksymalnie zbliżonym do prawdy, proporcjonalnie eksponując jej dobre i złe strony⁴¹.

Z kategorią autora ściśle związana jest intencjonalność przekazu. W perspektywie przełomu cyfrowego nabiera ona znaczeń dodatkowych, odróżniających film dokumentalny nie tylko od fikcjonalnego, lecz także od innych rejestracji rzeczywistości. Marek Hendrykowski pisał przed laty:

Zmierzam do sformułowania tezy, iż cechą konstytutywną dokumentu i jego *conditio sine qua non* stanowi przede wszystkim fakt funkcjonowania w strukturze komunikatu filmowego określonej konwencji wypowiedzeniowej, dzięki której zostaje on rozpoznany – mniej lub bardziej jednoznacznie – jako przekaz dokumentalny⁴².

Polski wariant *docu-soap*

Katarzyna Mąka-Malatyńska

Zjawiskiem osobnym i znaczącym dla zmian w filmie dokumentalnym i telewizji było pojawienie się na przełomie tysiącleci nowego gatunku niefikcjonalnego: *docu-soap*⁴³. Pod koniec lat dziewięćdziesiątych Telewizja Polska

⁴⁰ Szerzej o funkcji poetyckiej zob. Roman Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. Krystyna Pomorska, Wrocław 1960.

⁴¹ Marcel Łoziński, „Scenariusz a realizacja w filmie dokumentalnym”, Łódź 1973. Praca dyplomowa w zbiorach Biblioteki PWSFTviT, sygn. D1046.

⁴² Marek Hendrykowski, *Autor w filmie dokumentalnym*, w: *Autor w filmie*, red. M. Hendrykowski, Poznań 1991, s. 151.

⁴³ W polskim medioznawstwie i filmoznawstwie używa się zamiennie terminów: *docu-soap*, *docu-nowela* i *telenowela dokumentalna*.

zaczęła nadawać *Szpital Dzieciątka Jezus* (1999) Nona Dragovicia i Grzegorza Siedleckiego oraz *Pierwszy krzyk* (1999) w reżyserii Wojciecha Szumowskiego – pierwsze seriale dokumentalne, określane przez twórców i krytyków jako telenoweledokumentalne. Kolejne odcinki *Szpitala Dzieciątka Jezus* otwierał komentarz:

W tym miejscu od ponad stu lat splatają się ludzkie losy. Nie ma tu aktorów, scenariusz napisało samo życie. Prawdziwi ludzie i prawdziwe wydarzenia. Radość i łzy, śmierć i narodziny, zwątpienie i nadzieja. Po prostu szpital – Szpital Dzieciątka Jezus.

W niespełna trzydziestu półgodzinnych odcinkach ukazane zostały losy wybranych pacjentów i pracowników warszawskiego szpitala. Poznajemy lekarzy i pielęgniarki z Kliniki Transplantacyjnej oraz Józefa i jego żonę Krystynę, która decyduje się oddać mężowi nerkę. Operacja Józefa kończy się pomyślnie. Jego historia ustępuje stopniowo miejsca opowieści o pielęgniarce z Kliniki Transplantacyjnej, która rodzi nieślubne dziecko. Dramaturgią Szpitala rządzą zasady typowe dla fabularnej soap-opery. Przed kamerą przewijają się bohaterowie, niektórzy znikają z opowieści, inni wielokrotnie powracają, jeszcze inni obecni są stale. W rozmowie poświęconej brytyjskiej *docu-soap* Richard Kilborn konstatawał:

Seriale były zbudowane wokół postaci, które nie miały dużych historii do opowiedzenia, a właściwie wokół dużych postaci z małymi historiami. Dawniej uważaliśmy, że musimy mieć naprawdę ważną historię, by przykuć uwagę publiczności, ale teraz uświadamiamy sobie, że całkiem małe, osobiste historie mogą być wprowadzone w rozrywkową, narracyjną mieszankę⁴⁴.

Ten sam klucz decyduje również o wyborze bohaterów *Szpitala Dzieciątka Jezus*. Łączy ich miejsce spotkania – tytułowy szpital – oraz typ emocji: strach, niepokój towarzyszący operacjom i zabiegom, radość z wyzdrowienia i smutek związany z komplikacjami pooperacyjnymi. Autorzy nie koncentrują się wyłącznie na analizie przypadków medycznych, interesuje ich przede wszystkim ludzki, uniwersalny wymiar historii. Opowieść o Józefie i Krystynie ma być z założenia historią miłosną, o Celinie – matce niepełnosprawnego ruchowo Marka – nosi znamiona historii społeczno-obyczajowej ukazującej problemy kobiety samotnie wychowującej dwóch synów. Zróżnicowanie bohaterów oraz sposób budowania fabuły pozwalają na utrzymanie napięcia emocjonalnego, co od początku zdaje się być głównym celem autorów telenoweli:

⁴⁴ Richard Kilborn, *Staging the real. Factual TV programming in the age of Big Brother*, Manchester–New York 2003, s. 93. Cyt. za: Beata Kosińska-Krippner, *Między fikcją a faktami. Docu-soap po polsku, czyli telenowela dokumentalna*, „Kwartalnik Filmowy” nr 75–76, 2011, s. 275.

Szpital był po prostu miejscem, które gwarantuje dramaturgię. Są dwa takie miejsca, o które chciałem się zaczepić: albo szpital, albo rodzinny zakład pogrzebowy, ale w naszej kulturze ten drugi temat jest nie do ugryzienia, ale tam są emocje na wyciągnięcie ręki⁴⁵.

Podobną strukturę i zbliżony typ bohaterów odnajdujemy w realizowanej niemal w tym samym czasie telenoweli Macieja Szumowskiego. Akcja tego serialu rozgrywa się w krakowskim Szpitalu im. Rafała Czerwiakowskiego.

Serial jednak nie ogranicza się do pokazania tylko wydarzeń rozgrywających się na „porodowce”. Realizatorzy towarzyszyli z kamerami kilkunastu parom w maju i czerwcu podczas ich przygotowań do przyjścia dziecka na świat, tworząc niejako ich domowe pamiętniki z ostatnich dni przed rozwiązaniem. Widzowie poznają zatem kilkanaście rodzinnych historii – losy kobiet i ich najbliższych. Kolejne historie przedstawione zostaną jak w klasycznych serialu. W *Pierwszym krzyku* dominującym uczuciem będzie radość, ale nie tylko. Przed kamerą zgodziły się też wystąpić matki niszczzone przez strach, samotność i brak akceptacji otoczenia. Więcej jednak będzie uśmiechu i miłości, co pocieszające wobec zalewających nas scen przemocy, lęku, zabijania⁴⁶.

Nowy gatunek szybko zdobył popularność wśród widzów, co zachęciło producentów do realizacji kolejnych przedsięwzięć tego typu⁴⁷. Na przełomie wieku XX i XXI powstało kilkadziesiąt produkcji, które twórcy kwalifikowali jako telenowełe dokumentalne. Przyciągały tematyką i typem bohaterów oraz poetyką, której podstawy widzowie świetnie znali z polskich soap-oper fabularnych. Pierwsze telenowełe dokumentalne dotyczyły istotnych zagadnień społecznych. Obok dokumentalnych seriali medycznych pojawiły się wkrótce telenowełe dotyczące problemów niechcianych, porzucanych dzieci (*Adopcje*, 2003–2004), prezentujące losy wychowanków domów dziecka (*Kochaj mnie*, 2002–2007, reż. Athena Sawidis i Grzegorz Siedlecki), o nastolatkach z poprawczaka (*Dziewczęta z ośrodka*, 2003, reż. Robert Gliński), o alkoholikach (*Ja, alkoholik*, 2003–2004, reż. Jacek Bławut), o biedzie i bezrobociu na Śląsku (*Serce z węgla*, 2001, reż. Irena i Jerzy Morawscy), o samotnych ojcach (*Tylko tato*, 2003, reż. Lidia Duda), o wojsku (*Kawaleria powietrzna*, 2000, reż. Jacek Bławut). Na polskim rynku dominowały telenowełe utrzymane

⁴⁵ Wypowiedź Stanisława Krzemińskiego, pomysłodawcy i producenta telenoweli *Szpital Dzieciątka Jezus*, przytaczam za: Beata Kosińska-Krippner, dz. cyt., s. 278.

⁴⁶ Cytat pochodzi z materiałów promocyjnych TVP. Por. <<http://filmpolski.pl/fp/index.php?film=4211358>>.

⁴⁷ Największą popularnością wśród widzów cieszyła się telenowela dokumentalna *Kochaj mnie* (2002–2007) Atheny Sawidis i Grzegorza Siedleckiego. Telewizja Polska wyprodukowała 173 25-minutowe odcinki w ciągu pięciu lat. W dwa lata po rozpoczęciu emisji jej oglądalność w grupie 4+ wynosiła 5 194 313, a grupie docelowej 16–49 – 2 324 066. Był to wówczas dziesiąty najchętniej oglądany program telewizyjny w Polsce. Dane wg AGB Polska podają za: <forum.gazeta.pl/forum/w,72,12361433,12361433,Ogladalnosc_stacji_telewizyjnych_.html>.

w tonie poważnym. Pewien margines produkcji, stopniowo rozszerzający się, stanowiły realizacje o nieco lżejszym, czy wręcz komediowym, charakterze, czego najlepszym przykładem była kontrowersyjna *Ballada o lekkim zabarwieniu erotycznym* (2003, reż. Irena i Jerzy Morawscy), *Czirliderki* (2001, reż. Krzysztof Magowski) czy *Noc poślubna. Ale kino* (2002, reż. Ewa Straburzyńska, Beata Cichoń). Wśród bohaterów polskich telenowel znaleźli się detektywi i policjanci (*Prawdziwe psy*, 2001, reż. Krzysztof Lang; *Detektyw*, 2001–2006, reż. Tomasz Karpiński, Adrian Kręciszewski, Marta Grela, Dariusz Twaróg), adepci nauki jazdy (*Nauka jazdy*, 2001, reż. Marcin Głowacki), mieszkańcy polskiej wsi (*Złote łany*, 2000, reż. Ewa Straburzyńska), przedszkolaki (*Przedszkolandia*, 2003, reż. Barbara Pawłowska), osoby samotne poszukujące partnerów (*Nieparzyści*, 2000, reż. Ewa Straburzyńska; *Kochankowie z Internetu*, 2006, reż. Irena i Jerzy Morawscy). Małgorzata Hendrykowska już na początku pierwszej dekady XXI wieku pisała, że trudno znaleźć jakąś prawidłowość, która rządziłaby doбором tematów seriali⁴⁸. Jedynym elementem łączącym wszystkie te produkcje jest wysoki poziom emocji, niezależnie od tego, czy są to uczucia pozytywne czy negatywne.

Specyficzna poetyka polskich *docu-soaps* była w dużej mierze efektem przeniesienia filmu dokumentalnego (jego produkcji i dystrybucji) do telewizji, która pod koniec ostatniej dekady ubiegłego stulecia coraz wyraźniej stawiała się „telewizją realności”. Beata Kosińska-Krippner wskazuje słusznie Wielką Brytanię jako kolebkę nowego gatunku. Wiele z telenowel realizowanych w Polsce korzysta z rozwiązań wypróbowanych w telewizji brytyjskiej. Pierwsze polskie docu-nowele należały do popularnej na Wyspach odmiany gatunku *medical docu-soap* (np. *The Doctor*, BBC1, 1990; *Children's Hospital*, BBC1, 1996; *Great Ormond Street Hospital*, BBC1, 1996). Dziś coraz częściej korzysta się z gotowych już formatów telewizyjnych, co znacznie obniża koszty produkcji i gwarantuje powodzenie przedsięwzięcia. Warto bowiem pamiętać, że telenowela to przede wszystkim produkt komercyjny. Istotny wpływ na kształt i charakter polskiej wersji gatunku miały zmiany w rodzimym kinie dokumentalnym przełomu tysiącleci, które bez wątpienia przygotowały grunt pod operację przeszczepienia *docu-soap*. Beata Kosińska-Krippner wskazywała na grupę filmów liminalnych:

Wiele lat później, na fali przemian politycznych i w efekcie stosowania nowych strategii w ukazywaniu rzeczywistości w mediach, intymność złości, niechęci, agresji, desperacji, bólu, łez, rozgoryczenia, biedy, intymność starości, cierpienia i bezsilności jednostek trafiła do filmów dokumentalnych, m.in. za sprawą Ewy Borzęckiej i jej *Trzynastki* (1996), *Arizony* (1997), *Onych* (1999), *Damsko-męskich spraw* (2001), *U Danusi* (2002) oraz Marcina Koszałki i jego filmów: *Takiego pięknego syna urodziłam* (1999) i *Jakoś to będzie* (2004), które obnażały bohaterów, pozwalały im „wygrać” się przed kamerą, wyrzucić z siebie wszystkie – nie zawsze kontrolowane – słowa i gesty,

⁴⁸ Małgorzata Hendrykowska, *Telenowela dokumentalna, w: Klucze do rzeczywistości...*, s. 96.

choć bez nich filmy te byłyby czytelne i przejmujące. Wzbudziło to różnej natury wątpliwości i kontrowersje. Wielu widzów i komentatorów odebrało filmy Borzęckiej i Koszałki jako przejaw ekshibicjonizmu połączonego z voyeuryzmem oraz manipulacji i wykorzystywania. Telenowela dokumentalna pojawiła się w Polsce obok tych filmów przełamujących rozmaite tabu⁴⁹.

Wokół telenoweli dokumentalnej narosły kontrowersje, nieporozumienia i wątpliwości. Część z nich miała charakter terminologiczny. Zarówno producenci i twórcy, jak i krytycy, a za nimi widzowie, zaczęli posługiwać się nazwą „telenowela dokumentalna” na określenie niefikcyjnego serialu, który poetyką swą przypominał brytyjskie *docu-soaps*. O ile jednak telenowela fabularna zakłada ograniczoną liczbę odcinków, stanowiących dramaturgicznie zamkniętą całość, oraz dominację pary głównych bohaterów, to soap-opera kończy się wówczas, gdy spada jej oglądalność, ma kilkoro równorzędnych bohaterów, w każdym odcinku ukazanych zostaje kilka przeplatających się wątków z różnymi bohaterami. Zdecydowanej większości polskich telenowel dokumentalnych bliżej zatem do oper mydlanych niż do telenoweli. Gdy gatunek ten w połowie dekady zaczął tracić popularność, producenci coraz częściej decydowali się na zmianę klasyfikacji genologicznej produkcji, które do niedawna określano jako telenowełe dokumentalne. W efekcie w ramówce niemal wszystkich stacji telewizyjnych dostępnych w Polsce odnajdujemy dziś seriale dokumentalne, paradokumentalne lub fabularno-dokumentalne. Jak większość współczesnych gatunków telewizyjnych telenowela stanowi swoistą hybrydę cech fikcyjnych i niefikcyjnych przekazów telewizyjnych oraz obserwacyjnego dokumentu. W związku z czym niezwykle trudno wskazać elementy konstytutywne tego gatunku. Do warunków *sine qua non* telenoweli dokumentalnej należą z pewnością seryjność i związek z rzeczywistością, charakterystyczny dla kina dokumentalnego. *Docu-soap*, podobnie jak fikcyjna opera mydlana, korzysta ze struktur melodramatycznych. Z fabularnych *docu-soaps* zaczerpnięto z pewnością konstrukcję poszczególnych odcinków – tzw. multiplot, w obrębie którego przeplatają się wątki, równolegle opowiada się o kilku bohaterach, oraz niektóre rozwiązania dramaturgiczne, jak zawieszenie na końcu każdego odcinka. Powtarzające się motywy muzyczne służą przede wszystkim zbudowaniu i podtrzymaniu nastroju, akcentują momenty istotne i sugerują ich interpretację. Na dokumentalną proveniencję gatunku wskazuje natomiast typ obserwacji, udział „aktorów społecznych” oraz narracja zza kadru, której celem podstawowym jest uspołnienie opowieści. Paradoksalnie, to właśnie obecność zapożyczonego z kina dokumentalnego narratora, zwykle w postaci wszechwiedzącego komentatora, sprawia,

⁴⁹ Beata Kosińska-Krippner, dz. cyt., s. 276.

że gatunek staje się doskonałą ilustracją zjawiska duplikowania sensów w przekazach telewizyjnych.

W okresie szczególnej popularności nowego gatunku zainteresowanie polskich krytyków budziły przede wszystkim etyczne aspekty poszczególnych realizacji. Kluczowymi słowami w polemice na temat *docu-soap* okazały się voyeuryzm i ekshibicjonizm – kategorie, które służyły również do opisu *reality show*. Entuzjastą gatunku pozostawał Andrzej Fidyk. Agnieszka Zwiefka pisała:

Podpatrywanie życia zwyczajnych ludzi staje się odtrutką na telewizyjną fikcję i kino pokazujące bohaterów, z którymi publiczność nie może się utożsamić. Widzowie przywiązują się szybciej do tych prawdziwych historii, dzielą ich problemy i radości⁵⁰.

To właśnie deklarowana przez większość twórców i producentów prawdziwość budziła najwięcej wątpliwości wśród filmo- i medioznawców. Zwracano uwagę na silne ustrukturalizowanie przekazów, w których rzekomo prawdziwe życie podzielone zostaje na odcinki, na których potrzeby wybierano „fragmenty najbardziej medialnie dramatyczne i spektakularne”⁵¹. Za grzech najcięższy telenoweli uznawano manipulowanie ludźmi – zarówno bohaterami, jak i odbiorcami – oraz naruszanie intymności filmowanych osób. Wiesław Godzic pisał:

Erotyczne zabawy pod prysznicem są aktywnością przedszkolaków wobec wyciskania łez poprzez pokazywanie chorób i autentycznego nieszczęścia, i to nie bynajmniej po to, żeby zmusić do przemyślenia rozsądnego planu przemeblowania społeczeństwa. Czyni się tak wyłącznie po to, żeby pozostawiając widza biernym na poziomie racjonalnym, pozwalając mu pasywnie konsumować słowa i obrazy – sugerować, że jest jakaś instancja, która potrafi wszystko zrobić mądrze, skutecznie i dobrze. Czemu jej właśnie nie oddać się w niewolę? – To pytanie jest logiczną konsekwencją sposobu opowiadania, proponowanego przez telenowelę dokumentalną⁵².

Warto pamiętać, że *docu-soap* jako gatunek pograniczny rozpatrywany był w Polsce najczęściej na tle tradycji polskiego kina dokumentalnego. Wydawał się swoistą uzurpacją wobec rodzaju filmowego o tak doniosłej roli społecznej, autorskim charakterze i artystycznej randze.

Dziś, gdy większość granic intymności i dobrego smaku została już w mediach naruszona, gdy skutek habituacji nasze zmysły uległy przytępieniu, polskie *docu-soaps* nie budzą tak silnych kontrowersji. W konstelacji niefikcyjnych gatunków telewizyjnych przestały zajmować pozycję centralną. W najnowszej historii polskiego filmu dokumentalnego zapiszą się pewnie nieliczne. Co ciekawe, pewną jakość artystyczną udało się osiągnąć tylko

⁵⁰ Agnieszka Zwiefka, *Transmisja z życia*, „Wprost” 2000, nr 17.

⁵¹ Małgorzata Hendrykowska, *Telenowela dokumentalna...*, s. 90.

⁵² Wiesław Godzic, *Telewizja i jej gatunki po „Wielkim Bracie”*, Kraków 2004, s. 213.

tym twórcom, którzy nie trzymali się sztywno podstawowych zasad gatunku. Przykładem takiej telenoweli jest *Ja, alkoholik* (2003–2004) Jacka Bławuta. Jeszcze przed premierą serialu Wiesław Godzic ostrzegał:

To zaś, co czeka polskiego telewidza, to telenowela *Ja, alkoholik*, w której reżyser, Jacek Bławut, zapowiada wprawdzie, że „wyznaczy sobie pewne granice i trzymać się ich będzie przez cały czas”, ale podejrzewać możemy, że jeśli granice zostaną postawione w miejscach mało atrakcyjnych dla widza, to zawsze można skoncentrować się na... twarzy alkoholika⁵³.

Złożyło się nań 13 odcinków, w których Bławut opowiada o losach sześciu mężczyzn w różnym wieku, próbujących walczyć z nałogiem. Typowy dla telenoweli wszechwiedzący narrator zastąpiony tu został przez starszego mężczyznę, od lat niepijącego alkoholika, działacza AA. Narrator staje się dla widza wiarygodny, nie jest zdepersonalizowanym wszechwiedzącym komentatorem zza kadru, lecz współodczuwającym z bohaterami człowiekiem o podobnych doświadczeniach życiowych. Bohaterem dyskretnie zaznaczającym swą obecność w świecie przedstawionym staje się również reżyser. Zbudowana przez niego więź z mężczyznami, o których opowiada, bez wątpienia ułatwia widzowi proces identyfikacji z nimi. Zgodnie z intencją reżysera kibicujemy bohaterom w ich walce. Warto zaznaczyć, że specyfika tej telenoweli wynika w dużej mierze z metody twórczej Bławuta, konsekwentnie przez niego stosowanej niezależnie od wybieranych gatunków niefikcyjnych⁵⁴. Jerzy Uszyński dostrzega w serialu *Ja, alkoholik*

[...] autorski stosunek do tematu – spotykany właśnie u klasyków polskiego dokumentu – który trudno, siłą rzeczy, spotkać w dość skonwencjonalizowanym gatunku, jakim jest telenowela. [...] ...jest w opowieści *Ja, alkoholik* pewien szczególny stosunek do filmowych bohaterów. Bławut odnosi się do ludzi, z których wizerunków i życiorysów korzysta, z pełnym szacunkiem⁵⁵.

Z podobną sytuacją odchodzenia od zasad typowych dla telenoweli dokumentalnej mamy do czynienia w *Dziewczętach z Ośrodka* (2003). Robert Gliński opowiada o nastolatkach z Ośrodka Wychowawczego w Rembertowie. Dzięki cierpliwości reżyserowi udaje się od czasu do czasu zdjąć maski, jakie zakładają bohaterki. Niektóre z nich kamerę zaczynają traktować jak partnera, któremu można się zwierzyć, któremu się ufa. Współtwórca serialu – a także autor zdjęć do fabularnego filmu Roberta Glińskiego *Cześć, Tereska*, w którym główną rolę zagrała dziewczyna z podobnego ośrodka w Otwocku – Petro Aleksowski zastrzegał:

⁵³ Tamże, s. 212.

⁵⁴ O dokumentalnej metodzie Jacka Bławuta piszemy na stronach 684–686.

⁵⁵ Jerzy Uszyński, *Dwa warianty docu-noweli*, „Zeszyty Telewizyjne” 2004, nr 4.

Chociaż pracujemy na becie, chcemy, żeby wizualnie *Dziewczęta z Ośrodka* nie wyglądały jak *news* z dziennika, ale żeby projekt ten miał walory filmowe. Coraz częściej dokumenty przypominają reportaże, a my chcielibyśmy tą serią nawiązać do tradycji polskiego dokumentu, do filmów Kazimierza Karasza i Krzysztofa Kieślowskiego. Film będzie barwny, ale kolor będzie wyprany, będzie przypominał stare ORWO. Staram się ustawiać ciasne kadry oraz robić dużo zbliżeń, tak by zasugerować indywidualny dramat. Większość zdjęć realizowana będzie „z ręki”⁵⁶.

Ograniczenie komentarza oraz odmienna funkcja muzyki to zalety *Zielonej karty* (2002, reż. Jarosław Sypniewski). Telenowela dokumentalna jest jednak gatunkiem silnie skonwencjonalizowanym i nie pozostawia wiele miejsca na artystyczną swobodę, na twórcze poszukiwania, które pozwoliłyby pójść w głąb opowiadanych historii. O pewnym niedosycie estetycznym i poznawczym świadczy najlepiej fakt zrealizowania przez Jacka Bławuta dokumentu *Szczur w koronie* (2005), którego bohaterem jest Michał z telenoweli *Ja, alkoholik*.

Wśród telenowel wyróżniających się ze względu na dobór bohaterów odległy od tabloidowego klucza recenzenci wskazywali również *Serce z węgla*, *Duszę kresową* (2004, reż. Ewa Straburzyńska). W kilku przypadkach docu-nowele przypominały o interwencyjnej sile przekazów niefikcyjnych. Najbardziej spektakularnym przykładem jest wspomniana już telenowela *Kochaj mnie*. Spontaniczne reakcje widzów sprawiły, że z czasem uruchomiono infolinię i stronę internetową, która poza informacjami o serialu dostarczała też wiedzy na temat procedur adopcyjnych. Dzięki temu odbiorcy mogli nieść realną pomoc przedstawianym na ekranie bohaterom. Na początku roku 2003 Mirosław Przyłipiak pisał: „Polskie telenowełe dokumentalne zdominowane zostały wyraźną tendencją dydaktyczną: poruszają na ogół ważne tematy, zawierają ważne przesłania”⁵⁷. Ten element poetyki zbliża *docu-soap* do telenowel fabularnych, które propagują określone wzorce zachowań⁵⁸, a niekiedy zawierają *idea placement*. Beata Kosińska-Krippner zaznacza jednak, że zasadniczy cel realizacji telenowel nie ma charakteru społecznego:

Ich celem nie jest odsłanianie braków instytucjonalnych czy organizacyjnych, ale ukazanie serii relatywnie niewinnych historii opartych na codziennym doświadczeniu zwykłych ludzi. Wykazują tendencję do incydentalności i nie są częścią szerszej argumentacji lub krytyki. Ich troską jest skoncentrowanie się na jednostkach, które raczej ożywiają miejsce pracy, niż naświetlają problem⁵⁹.

⁵⁶ Grzegorz Wojtowicz, „Dziewczęta z ośrodka”. Gliński wraca do dokumentu [online], 29 stycznia 2003 [dostęp: 29 czerwca 2013], <www.stopklatka.pl/wiadomosci/-/6804589-dziewczeta-z-osrodka-glinski-wraca-do-dokumentu>.

⁵⁷ Mirosław Przyłipiak, *Najnowsze tendencje dokumentalizmu tv*, „Zeszyty Telewizyjne” 2003, nr 1, s. 35.

⁵⁸ O edukacyjnej funkcji telenowel fabularnych pisze Jadwiga Kwiek, *Telenowela a edukacja. Studium psychopedagogiczne*, Poznań 2005.

⁵⁹ Beata Kosińska-Krippner, dz. cyt., s. 283.

Mirosław Przyłipiak za protoplastę zarówno *reality show*, jak i *docu-soap* uważa *An American Family*, amerykański serial dokumentalny z początku lat siedemdziesiątych⁶⁰. Pojawienie się „Big Brothera” w roku 1999 i wielka popularność telenowel dokumentalnych na przełomie tysiącleci w ujęciu historycznym wydają się jedynie konsekwencją tendencji obserwowanej w telewizji co najmniej od lat osiemdziesiątych. W dekadzie tej programy o charakterze faktualnym nie przyciągały widzów, odbierane były jako przesyczone dydaktyzmem, nudne. Wówczas jednak zaczęły pojawiać się pierwsze próby połączenia materiałów dokumentalnych z komercyjnymi. Ogromną popularnością cieszyły się programy opowiadające o pracy policji, straży pożarnej, służb medycznych⁶¹. Dokument w nowej odsłonie zaczynał odzyskiwać odbiorców. Trudno jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie o przyczyny nagłego zwrotu widza w stronę programów niefikcyjnych. Z pewnością początkowo był on efektem zachłyśnięcia się nowymi technologiami, powszechną dostępnością do zapisu magnetycznego i cyfrowego. Być może u jego źródeł leży utrata wiarygodności obrazu w epoce digitalizacji. „Telewizja realności” zaczynała obejmować stopniowo coraz większą liczbę gatunków i odmian gatunkowych, tworzyć hybrydy genologiczne, które umieścić można w rozszerzającym się pasie pogranicza pomiędzy przekazami fikcyjnymi i faktualnymi. Richard Kilborn wskazywał podstawowe cechy „telewizji realności”⁶²: spontaniczne zapisy wydarzeń z życia jednostki i zbiorowości, posługiwanie się udramatyzowaną rekonstrukcją w celu symulowania związku z rzeczywistością, włączanie tego typu materiałów w obręb atrakcyjnych programów⁶³. To właśnie atrakcyjność i walor rozrywkowy pozostają niezbywalnymi elementami nowej telewizji. *Real TV* jest kolejnym wariantem neotelewizji, w której element edukacyjny coraz wyraźniej wypierany jest przez rozrywkę. Nie sposób zgodzić się z Andrzejem Fidykiem, który protestował przeciwko łączeniu telenoweli dokumentalnej z *reality show*:

Skojarzenie z *reality* wydawałoby się oczywiste, jest jednak błędne. Bohaterowie wszelkich programów tego typu zamykani są bowiem w sztucznie odseparowanym od rzeczywistości środowisku. Nasi pozostają we własnym otoczeniu i my filmujemy

⁶⁰ Mirosław Przyłipiak, „*An American Family*” – prekursor doku-noweli, „Zeszyty Telewizyjne” 2004, nr 5.

⁶¹ Mirosław Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego...*, s. 253–254.

⁶² Richard Kilborn, *How Real Can You Get?...*, „European Journal of Communication” vol. 9, 1994, nr 4, s. 426. Cyt. za: Mirosław Przyłipiak, *Najnowsze tendencje dokumentalizmu...*, s. 27.

⁶³ W telewizji polskiej przykładem przemian poetyki związanych z wkraczaniem w erę telewizji realności jest metamorfoza programów reporterskich. Jednym z najpopularniejszych był przez lata „Ekspres reporterów” prowadzony przez Blankę Danilewicz. Dziś oglądamy „Magazyn Ekspresu reporterów” – program reportersko-studyjny, w którym reportaże są komentowane, niekiedy uzupełniane przedstawionymi na ekranie historiami o nowo odkryte fakty itd. Co ciekawe, ta zmiana formuły nastąpiła w roku 1999, gdy rozpoczynała się pierwsza światowa edycja „Big Brothera”, a Telewizja Polska rozpoczęła emisję pierwszych docu-nowel.

ich we własnym otoczeniu, i my filmujemy ich codzienność. Jednym słowem kawał prawdziwego życia⁶⁴.

Wprawdzie telenowela rządzi się swoistymi regułami gatunkowymi, obie formy – *docu-soap* i *reality show* – są jednak przejawem tej samej tendencji we współczesnej telewizji.

Zarówno „Big Brother”, jak i telenowela po krótkim okresie popularności stopniowo zaczęły tracić oglądalność. Utorowały jednak drogę kolejnym hybrydom gatunkowym, zwykle opartym na gotowych formatach serialom dokumentalnym, jak *Teen Mom PL* (MTV Polska, 2014) czy wszelkim *talent show*, które zdają się dziś zaspokajać głód ustrukturuwanej realności. Telenowela dokumentalna wpłynęła jednak nie tylko na charakter programów telewizyjnych, ale również na kształt współczesnego polskiego dokumentu, przede wszystkim przesuwając granice społecznego tabu. Raz naruszony zakaz kulturowy przestaje obowiązywać.

Dokumentalny autobiografizm

Katarzyna Mąka-Malatyńska

Całkowicie nową tendencją w polskim kinie dokumentalnym po roku 2000 stał się autobiografizm, który potwierdza uprzywilejowaną pozycję autora we współczesnym filmie faktów. Pierwsze „dokumenty osobiste” powstają w Polsce dopiero pod koniec lat dziewięćdziesiątych. Mirosław Przyłipiak, autor *Poetyki filmu dokumentalnego*, zauważa:

W ostatnich latach notujemy ekspansję dokumentalizmu osobistego w Polsce. Tytułem przykładu należy wspomnieć o dwóch filmach Pawła Łozińskiego (*Taka historia i Siostry*), o filmie *Takiego pięknego syna urodziłam* Marcina Koszałki (1999) czy o *Syberyjskiej lekcji* Wojciecha Staronia (1998)⁶⁵.

Mikołaj Jazdon zjawisko to wiąże z przemianami technicznymi:

Z nowych możliwości realizacyjnych, jakie przyniosła kamera cyfrowa, zaczęli korzystać i inni twórcy. Kręcenie dokumentów stało się mniej inwazyjne, bardziej dyskretne. Reżyser przestawał być tak bardzo związany z producentem czy redakcją telewizyjną, które do tej pory zapewniały mu sprzęt i ekipę współpracowników. Nowością w polskim kinie faktów stały się dokumenty osobiste (gatunek wcześniej prawie nieznan)

⁶⁴ Cyt. za: Justyna Kobus, *Big Górnik*, „Wprost” 2001, nr 43.

⁶⁵ Mirosław Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego...*, s. 205. Zagadnienie autobiografizmu w polskim dokumencie pojawia się również jako kontekst dla rozważań nad filmowym autobiografizmem w książce Magdaleny Podsiadło *Autobiografizm filmowy jako ślad podmiotowej egzystencji* (Kraków 2013).

w polskiej tradycji filmu dokumentalnego), w których autorzy opowiadali o swoich najbliższych – rodzinie, przyjaciółach, sąsiadach⁶⁶.

Na gruncie polskiego filmoznawstwa próbę zdefiniowania i sklasyfikowania polskiego dokumentu autobiograficznego pierwszy podejmuje Tadeusz Lubelski, opierając się na dwudziestu wybranych przez siebie filmach z lat 1998–2013. W swym studium podaje następującą definicję dokumentalnego autobiografizmu:

W tej sytuacji, uwzględniając literaturę przedmiotu i swoje obecne doświadczenie odbiorcze, przyjąłem trzy podstawowe kryteria dokumentu autobiograficznego: 1. pakt dokumentalny zakładający, że to, co oglądamy w filmie, ma/miało miejsce w rzeczywistości; widz nieufny mógłby więc na przykład sprawdzić, czy w domu pod wskazanym w utworze adresem mieszkają te właśnie osoby; 2. autor filmu jest jednocześnie jego bohaterem (niekoniecznie głównym); 3. jego rola jako bohatera w obrębie świata przedstawionego nie ogranicza się do roli autora tego właśnie filmu; nie tylko więc robi film na naszych oczach, ale jednocześnie zdaje sprawę z życia. Zakładam, że film określany jako dokument autobiograficzny powinien spełniać wszystkie te trzy warunki naraz⁶⁷.

Podstawą klasyfikacji przygotowanej przez autora staje się osiem cech wyróżniających dokument osobisty: sposób manifestowania się i stopień obecności autora, motywów dzieciństwa i inicjacji filmowej, klucz personalny, czyli obecność w utworze realnych postaci związanych z autorem, cytaty ikoniczne w postaci dokumentów, fotografii, archiwaliów domowych, realizacja poetyki *home movie*, ujawnianie procesu filmowania, obserwacja świata oraz podróż i autonarracja jako dominanty konstrukcyjne.

Pierwsze autodokumenty pojawiły się w historii światowego kina już w latach siedemdziesiątych. Utwory Stana Brakhage’a czy Eda Pincusa⁶⁸ wyrastały z nurtu awangardowego. Jeszcze pod koniec następnej dekady amerykańscy filmoznawcy pisali:

Do niedawna podział był relatywnie prosty. Jeśli pragnąłeś nakręcić film o ludziach, którzy byli w jakiś sposób „egzotyczni” względem twojego doświadczenia, realizowałeś film dokumentalny. Jeśli natomiast chciałeś się skoncentrować w filmie na sobie, swoich uczuciach, świecie, który cię otacza, kręciłeś osobisty film artystyczny. Ostatnio jednak powstała grupa filmów, które naruszają ten porządek. Utwory te

⁶⁶ Tekst ukazał się wyłącznie w niemieckiej wersji językowej: Mikołaj Jazdon, *Bilderwelten des Dokumentarischen. Präsenz der Vergangenheit und Erkundung der Gegenwart*, w: *Der Polnische Film. Von seinen Anfängen bis zur Gegenwart*, hrsg. von Konrad Klejsa, Schamma Schahadat und Margarete Wach, Marburg 2012, s. 478–493.

⁶⁷ Tadeusz Lubelski, *Autobiograficzna triada w polskim filmie dokumentalnym czasów najnowszych*, w: *Polski dokument pierwszej dekady XXI wieku...*

⁶⁸ Szerzej o dokumentach Pincusa zob. Mirosław Przyłipiak, *Kamera jako superego*. „Dzienniki 1971–1976 Eda Pincusa albo początki dokumentalizmu osobistego”, *„Kwartalnik Filmowy”* nr 73, 2011, s. 22.

opowiadają o rodzinie filmowca i jego życiu. [...] Innymi słowy, filmy te wyglądają jak dokumentalne, chociaż ich tematyka wydaje się obca dla tego gatunku⁶⁹.

Przez lata jednym z konstytutywnych elementów filmu faktów pozostawał obiektywizm, mimo problemów z jego definicją i nieustannych dyskusji. Eksponowanie funkcji poznawczej, a przede wszystkim społecznej misji dokumentu w czasach PRL, niemal blokowało rozwój nowego gatunku w obrębie kina dokumentalnego, przy paradoksalnie silnej tradycji autorskiej polskiego filmu dokumentalnego. Po roku 1989 dokumentaliści skoncentrowali się przede wszystkim na wypełnianiu białych plam w ramach dokumentu historycznego i opisywaniu świata nieprzedstawionego – nowych zjawisk, które znajdowały odzwierciedlenie w prasie, niekiedy w telewizji, niemal nieobecnych w ówczesnym kinie. Polscy dokumentaliści potrzebowali prawie dwóch dekad od momentu przełomu w roku 1989, by skierować kamerę na siebie. Narodziny i rozkwit dokumentalnego autobiografizmu są jednak związane również z szerszymi zjawiskami kulturowymi i społecznymi, przede wszystkim z kulturą indywidualizmu⁷⁰, w której wysoko ceni się ekspresję „ja”, oraz z ekspansją telewizji i Internetu, które upowszechniły audiowizualne obrazy prywatności i stymulują potrzebę ekshibicjonizmu. Nowy gatunek dokumentalny powstaje nierzadko w kontrze do drugiego z wymienionych zjawisk. W roku 1996 Marcin Latałło realizuje *Ślad* o swym ojcu – filmowcu, bohaterze *Iluminacji* (1972) Krzysztofa Zanussiego, Stanisławie Latałło. Dokument otwierają statyczne kadry z filmu Zanussiego. W narracji z offu autor-bohater próbuje wyjaśnić przyczyny, dla których podjął się zrealizowania opowieści o ojcu. Poznanie przeszłości jest dla młodego filmowca źródłem budowania własnej tożsamości. Podobną motywację odnajdujemy w nakręconym rok później filmie Piotra Kielara *Tata z Ameryki* (1997). O ile jednak w dokumencie Latałły dominuje charakterystyczny dla opowieści o przeszłości, o gwałtownie zerwanej relacji z bliską osobą, ton nostalgii, o tyle Kielar wprowadza do swego filmu elementy tragikomiczne. Jeszcze pod koniec lat dziewięćdziesiątych Wojciech Staroń otwiera swój rodzinny dyptyk filmem *Syberyjska lekcja* (1998); główną bohaterką jest tutaj żona reżysera, która jako nauczycielka języka polskiego decyduje się na wyjazd na Syberię, by uczyć w tamtejszej szkole. W roku 2011 Staroń nakręci *Argentyńską lekcję*. Reżyser wraz z rodziną znów wyprawia się w daleką podróż, jego żona uczy tym razem w Argentynie, choć to nie ona, lecz ich syn jest głównym bohaterem opowieści⁷¹. Wysmakowana, poetycka stylistyka ujęć oraz konstrukcja

⁶⁹ Jay Ruby, *The Images Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film*, w: *New Challenges for Documentary*, ed. by Alan Rosenthal, Berkeley–Los Angeles 1988, s. 72. Cyt. za: Mikołaj Jazdon, Marian Marzyński. *Autobiografia dokumentalisty*, „Kwartalnik Filmowy” nr 73, 2011, s. 51 [przekład: Mikołaj Jazdon].

⁷⁰ Por. Małgorzata Jacyno, *Kultura indywidualizmu*, Warszawa 2007.

⁷¹ Jaś Staroń jest również bohaterem filmu *Na chwilę* (2005) Wojciecha Staronia.

dramaturgiczna filmu czyni zeń metaforę spotkania z Drugim. W *Argentyńskiej lekcji* autor ukrywa się za kamerą. Jesteśmy jednak świadomi jego obecności. Skrajnie odmienną strategię przyjął Cezary Ciszewski w filmie *Wolność jest darem Boga* (2006). Akcja dokumentu toczy się w środowisku warszawskich squattersów-narkomanów, którzy zajmują lokale w zrujnowanej kamienicy przy ulicy Foksal 13. Ciszewski opowiada o ich próbach wychodzenia z nałogu i nieustannych powrotach do narkotyków. Głównym bohaterem czyni samego siebie – byłego „heroinistę”, który jest wciąż zagrożony powrotem do śmiertelnego nałogu. Próbuje zrozumieć swoich bohaterów i pomóc im. Nie cofa się przed filmowaniem sytuacji niezwykle dramatycznych, nie ukrywa ingerencji w filmowaną przez siebie rzeczywistość.

Za najistotniejszy film przełomu tysiącleci w kontekście narodzin polskiego dokumentu autobiograficznego należy jednak uznać pierwszy z rodzinnych, osobistych utworów Marcina Koszałki *Takiego pięknego syna urodziłam* (1999) – o matce reżysera i relacji pomiędzy nią a synem i mężem, oraz jego kontynuacje: *Jakoś to będzie* (2004) – o jego żonie i ich dziecku, oraz *Ucieknijmy od niej* (2010) – o siostrze reżysera. Każdy z tych filmów to w jakimś sensie przynajmniej forma autoterapii, lecz odczytanie ich wyłącznie w tym kluczu byłoby jednak ogromnym zubożeniem ich sensów. Koszałka dotyka w nich kwestii fundamentalnych dla życia społecznego, w znacznej mierze tabuizowanych przez współczesną kulturę. Podejmuje temat piekła rodzinnego domu, obciążeń emocjonalnych, z jakimi wchodzimy w dorosłe życie i jakie przenosimy do nowo założonej rodziny. W filmach tych, szczególnie w *Ucieknijmy od niej*, przewija się obsesyjnie powracający w twórczości Koszałki temat śmierci i wysiłków podejmowanych przez współczesnego człowieka, by o niej zapomnieć. Szlakiem przetartym przez autora *Jakoś to będzie* zmierzają młodzi dokumentaliści, opowiadając o trudnych relacjach pomiędzy ich najbliższymi. Za najważniejszego z kontynuatorów trzeba uznać Pawła Józwiaka-Rodana, który w roku 2008 zrealizował dokument o konflikcie pomiędzy rodzicami *Mama, tata, Bóg i szatan*, a dwa lata później – film *Agnieszki tu nie ma* (2010), w którym wyruszył na poszukiwania swej przyrodniej siostry. Na uwagę zasługują również dwa dokumenty osobiste Macieja Cuskego: *Pamiętaj, abys dzień święty święcił* (2008) z cyklu *Dekalog... po „Dekalogu”* i *Daleko od miasta* (2011). Pierwszy z tych filmów został zrealizowany w poetyce bliskiej trylogii Koszałki czy filmom Józwiaka-Rodana, przy czym Cuske traktuje własną rodzinę, sytuację przygotowań do pierwszej komunii swego syna i konflikt pomiędzy pokoleniem dziadków a rodziców na tym tle przede wszystkim jako swoiste *exemplum* szerszego zjawiska społecznego: religijności współczesnych Polaków. *Daleko od miasta* to film *par excellence* osobisty. Autor opowiada w nim o swym synu i grupie jego przyjaciół. Chłopcy wyjeżdżają na wakacje poza miasto. Czas płynie wolno, wystarcza go na rozmowy o duchach, nudę, wygłupy i kręcenie filmu. W jednym z wywiadów Maciej Cuske mówił:



Motyw podróży w autobiograficznym filmie dokumentalnym.
Mój norweski dziadek (2010) Igora Devolda

Właściwie realizując film nie miałem zamiaru się ujawniać. I długo w montażu nie wykorzystywałem swojej osoby. W pewnym jednak momencie spróbowałem wykorzystać te przypadkowo nagrane fragmenty ze swoimi reakcjami na filmowane sytuacje. Zobaczyłem, że dodają one filmowi pewnej wartości. Dzięki nim przestałem ukrywać, że to ja zabrałem chłopców na wakacje i że przyświecał mi konkretny cel. [...] Film powstaje właśnie w taki sposób i delikatne odsłonięcie tego mechanizmu, mam nadzieję, nie zburzy wiary w prawdziwość i szczerość bohaterów⁷².

Cuske odsłania w *Daleko od miasta* tajniki swego warsztatu, ale jednocześnie buduje opowieść o dzieciństwie tuż przed wkroczeniem w dorosłość. Historia wakacji Stasia i jego przyjaciół staje się wyrazem nostalgii za bezpowrotnie utraconą niewinnością.

Podejmowanie wątków autobiograficznych przez młodych dokumentalistów jest z pewnością konsekwencją poszukiwania tożsamości, woli konfrontacji z przeszłością, stąd dominujący w tych filmach temat podróży, wędrówki, tak charakterystyczny dla *Bildungsroman*. Odwołują się do niego między innymi Igor Devold w zrealizowanym w roku 2010 dokumencie *Mój norweski dziadek* oraz Jacob Dammas w szkolnej etiudzie dokumentalnej *Kredens* (2007). W pierwszym z wymienionych filmów głos autora słyszymy w narracji z offu, która towarzyszy archiwalnym fotografiom i ujęciom z wyprawy na Grenlandię, gdzie walczył i żył jego dziadek. Podróż jest w filmie Devolda podstawą konstrukcji dramaturgicznej filmu, ale zarazem ma znacze-

⁷² Wywiad z Maciejem Cuske. Rozmawiał Bolesław Raciński [online], 25 maja 2011 [dostęp: 5 września 2013], <<http://www.polishdocs.pl/pl/czytelnia/772/>>.

nie podwójne. Dokumentalista wyrusza na odległą wyspę, gdzie jednocześnie odbywa podróż w przeszłość i dzięki niej próbuje zrozumieć decyzje swego przodka. Po nowy na gruncie polskiego kina dokumentalnego gatunek sięgają również twórcy starszego pokolenia. Tą specyficzną odmianą *travelogue* interesuje się również nestor polskiego kina dokumentalnego Kazimierz Karabasz. Swe autobiograficzne *Spotkania* (2004) rozpoczyna on we własnym miejscu urodzenia – w Bydgoszczy. Opowiada o swych zrealizowanych i niezrealizowanych projektach, rozmawia z dawnymi współpracownikami i przyjaciółmi, nie zawsze odwołując się bezpośrednio do swej twórczości. Odwiedza często dokumentowane niegdyś miejsca. Przywołuje fragmenty swych filmów, ukazuje fotosy filmowe i zdjęcia przesyłane przez bohaterów jego dokumentów. *Spotkania* są nie tylko opowieścią autobiograficzną, lecz także autotematyczną:

[...] są zatem [...] próbą ponownego zdefiniowania zawodu dokumentalisty filmowego, którego istotą jest spotkanie z drugim człowiekiem, towarzyszenie mu z kamerą w jego zmaganiach, dostrzeżenie w tłumie i wskazanie, że w swym zmaganiu z codziennością nie jest sam⁷³.

Film Karabasza stanowi pewne *novum* wśród dokumentów opowiadających o twórczej drodze autorów. Do klasycznej konstrukcji tego typu filmów, złożonych z fragmentów własnych utworów i autokomentarza, odwoływali się nieco wcześniej Stanisław Różewicz (*Żywe obrazy*, 1995) czy Andrzej Wajda (*Kredyt i debet. Andrzej Wajda o sobie*, 1999). Niezwykle oryginalnym przedsięwzięciem na tym tle wydają się filmy Marcela i Pawła Łozińskiego: *Ojciec i syn w podróży* (2013, Marcel Łoziński) i *Ojciec i syn* (2013, Paweł Łoziński). Akcenty zostały w nich rozłożone inaczej niż w filmie Karabasza. W centrum zainteresowania obu reżyserów znalazły się bowiem relacje pomiędzy nimi, przeżycia i emocje, jakie ich łączą i dzielą, ich twórczość zaś jest w obu filmach wątkiem pobocznym. Nie wspominają o konkretnych realizacjach, choć wspólny zawód nie pozostaje bez wpływu na ich relacje. Jury Krakowskiego Festiwalu Filmowego, przyznając obu twórcom Srebrny Róg dla najlepszego dokumentu pełnometrażowego, uzasadniało:

Czy wykonywanie tego samego zawodu przez ojca i syna jest przekleństwem czy błogosławieństwem? Czy można wykorzystać film, by załagodzić ten i inne problemy rodzinne? Dwóch słynnych filmowców, ojciec i syn, wyrusza w podróż, poszukując odpowiedzi na te i inne pytania. Ich umiejętności filmowe, narzędzie w ich dłoniach oraz rozciągająca się przed nimi droga – źródło inspiracji. Wynikiem jest wyjątkowy

⁷³ Mikołaj Jazdon, *Autobiografia dokumentalisty – „Spotkania” Kazimierza Karabasza*, w: *Zobaczyć siebie. Polski film dokumentalny przełomu wieków*, red. M. Jazdon, Katarzyna Mąka-Malatyńska, Poznań 2011, s. 183.

eksperyment kinowy oraz świadectwo wzajemnej miłości trwającej pomimo skomplikowanych relacji⁷⁴.

Zupełnie inny model autobiografizmu proponuje Marcel Łoziński w nieco wcześniejszym filmie *Tonia i jej dzieci* (2011)⁷⁵. Jego głównymi bohaterami są Marcel i Werka Lechtmanowie, których matka była aktywistką komunistyczną. Pod koniec lat czterdziestych trafiła na pięć i pół roku do więzienia, a jej dzieci – do domu dziecka. Dokument zrealizowany został niezwykle skromnymi środkami. Łoziński posadził swych bohaterów przed kamerą. Opowiadają o skomplikowanych kolejach swego losu, ale widz dzięki zapisowi gestów i mimiki obserwować może ich emocje oraz zorientować się w relacjach pomiędzy rodzeństwem. Reżyser umieszcza też w filmie krótki materiał archiwalny z udziałem ich matki, który miał stać się podstawą niedokończonej etudy szkolnej Łozińskiego *Trzy kobiety*. W *Toni i jej dzieciach* widzimy w kadrze nie tylko bohaterów, lecz także autora, którego z Lechtmanami łączy przyjaźń i podobne doświadczenia z dzieciństwa. Obecność autora jest jednak niezwykle subtelna. Jego profil jest stale widoczny w kadrze, ale jego głos słyszymy rzadko. Czasami zadaje pytania, niekiedy dzieli się z bohaterami i widzami fragmentem własnej historii. Najważniejszym zadaniem autora-reżysera jest jednak prowokowanie bohaterów do reakcji za pomocą zebranej dokumentacji i terapeutycznej rozmowy.

Z jednej strony *Tonia i jej dzieci* obnaża swoich bohaterów, dotyka najboleśniejszego punktu ich świadomości. Z drugiej strony reżyser tej psychodramy robi wszystko, żeby uniknąć roli śledczego. Siada razem ze swoimi bohaterami przy jednym stole. Jest uczestnikiem tego samego dramatu, dzieckiem tej samej tragedii. Po raz pierwszy, przełamując wewnętrzny opór, Marcel Łoziński mówi w swoim filmie: ze mną było podobnie⁷⁶

– pisał na łamach „Gazety Wyborczej” Tadeusz Sobolewski.

Znaczna część dokumentów autobiograficznych opowiada o przeszłości ich autorów i bohaterów. W niektórych akcenty bywają rozkładane tak, jak się to robi we współczesnym dokumencie historycznym, dzięki czemu przez pryzmat jednostki poznajemy najnowsze dzieje Polski. Konstrukcję taką stosuje między innymi Michał Bukojemski w *Michała Bukojemskiego grypsy z in-*

⁷⁴ *Ojciec i syn* [online], [b.d.], [dostęp: 7 września 2013], <www.filmpolski.pl/fp/index.php/1232611>.

⁷⁵ Za pierwszy film Łozińskiego, w którym przyjmuje on autobiograficzną postawę, uznać można z pewnością szkolną etiudę reżysera z roku 1971 *Absolutorium*, która opowiada o spotkaniu absolwentów Liceum Ogólnokształcącego nr 34 w Warszawie, koleżanek i kolegów z klasy, których Łoziński zaprosił do swego mieszkania. Postawa ta dochodzi do głosu również w filmie *Siedmiu Żydów z mojej klasy* (1991).

⁷⁶ Tadeusz Sobolewski, *Ostatnie słowo Marcela Łozińskiego*, „Gazeta Wyborcza” 2011, 18 kwietnia, nr 90, s. 16.

terny (2007) czy Leo Kantor w *Tam, gdzie rosną porzeczki* (2011). W pierwszym z nich reżyser opowiada o internowaniu latem 1982 roku, podczas którego pisał dziennik w formie listów do żony i robił zdjęcia przemycanym aparatem fotograficznym. Drugi – to historia Kantora, który został zmuszony wraz z rodziną do emigracji w marcu 1968 roku. Po latach powraca do Strzegomia, gdzie tuż po wojnie spędził dzieciństwo. Pamięć tamtego czasu i miejsca jest w nim ciągle żywa, a konfrontacja z dzisiejszym miastem wywołuje silne emocje. Film Kantora – dziennikarza, krytyka filmowego, pomysłodawcy i dyrektora festiwalu filmowego „Humanity into the World” w Szwecji – to również ciekawy eksperyment formalny. Jest bowiem w znacznej części zapisem performance’u autora, który odbył się w TR Warszawa Grzegorza Jarzyny. Jego istotę stanowi monolog Kantora skierowany wprost do widza. W strukturze filmu dominująca rola przypada słowom. Inaczej niż w tradycyjnej autobiografii, bohater pomija osiągnięcia życiowe, koncentrując się raczej na środowisku, w którym żył, i na istotnych zdarzeniach pomiędzy rokiem 1937, w którym rozpoczyna się jego opowieść, a współczesnością. Materiał wizualny spektaklu stanowiły zdjęcia i sfotografowane dokumenty, które stają się również częścią filmu. Tadeusz Lubelski zauważa:

Zbliża to jego dokument do formuły autoportretu, w którego ramach przedstawia się siebie raczej przez charakterystykę środowiska, w którym się wyrosło, niż przez wyczerpującą opowieść o kolejach losu⁷⁷.

Do tej samej kategorii filmoznawca zalicza wspomniane *Spotkania* Karabasza.

Zdaniem Billa Nicholisa⁷⁸, lata osiemdziesiąte w dokumencie światowym należały do jego odmiany refleksywnej i performatywnej. Z kolei czas ten w filmie dokumentalnym dowodzi, że oba modele – refleksywny i performatywny – uprawiania sztuki faktów są żywe. O dokumencie performatywnym Nichols pisał:

Referencyjna jakość dokumentu, która poświadcza jego funkcję jako okna na świat, zostaje zastąpiona jakością ekspresyjną, która afirmuje w dużym stopniu usytuowaną, ucieleśnioną i wyraźnie osobistą perspektywę konkretnych podmiotów, w tym filmowców⁷⁹.

W jego obrębie rozwija się dziś dokument autobiograficzny, ale staje się on również sposobem opowiadania w sferze dokumentu historycznego.

⁷⁷ Tadeusz Lubelski, *Autobiograficzna triada w polskim filmie...*

⁷⁸ Bill Nichols, *Typy filmu dokumentalnego*, przeł. Marta Herberle i Dagmara Rode, w: *Metody dokumentalne w filmie...*, s. 33–43. Tekst jest przedrukiem fragmentu książki Billa Nicholisa *Introduction to Documentary* (Bloomington 2013).

⁷⁹ Tamże, s. 39.

DOKUMENT HISTORYCZNY

„Historia oglądana spod spodu”

Justyna Czaja, Katarzyna Mąka-Malatyńska

Tytuł podrozdziału nawiązuje do sformułowania, którego Bill Nichols użył w książce *Introduction to Documentary*, opisując dokument performatywny:

Film traktuje raczej o historii niż o pamięci, w mniejszym stopniu o historii widzianej z lotu ptaka (co zdarzyło się, kiedy i gdzie), w większym – o historii oglądanej spod spodu (co mogło zdarzyć się konkretnej osobie i jakie uczucia wiązały się z tym doświadczeniem)⁸⁰.

W ostatnich latach w polskim filmie dokumentalnym obok produkcji o charakterze edukacyjnym, w których realizowana jest przede wszystkim funkcja informacyjna, coraz częściej pojawiają się dokumenty historyczne, które ukazują przeszłość z punktu widzenia jednostki: bohatera, rzadziej autora-bohatera. Wybór trybu opowiadania dokumentalnego jest zapewne w dużej mierze efektem szerszych przemian kulturowych i sposobów ujmowania historii. Wynika niewątpliwie z nobilitacji świadka i uczestnika wydarzeń we współczesnej historiografii, z rozszczepienia narracji historycznej na wiele równorzędnych opowieści. Kultura audiowizualna zdaje się ponadto inkorporować inne wymiary życia kulturalnego. Dokumentalny przekaz historyczny przypomina dziś patchwork:

W dobie nowych praktyk audiowizualnych mamy do czynienia z odchodzeniem od linearnego myślenia w języku, będącym tradycyjnym sposobem wyrażania myśli, w tym przede wszystkim przez piszących historyków, na rzecz symultaniczności myślenia obrazami, kolorami, dźwiękami i liczbami, a więc formami charakterystycznymi dla postliterackości⁸¹.

Supremacja „ja” we współczesnym dokumencie historycznym przejawia się w kilku obszarach: w obecności uczestnika lub świadka wydarzeń przed kamerą, w oddaniu mu głosu, ale też w przebijaniu się „ja” autora przez strukturę narracyjną filmu, przez jego artystyczną formę. W konsekwencji

⁸⁰ Tamże.

⁸¹ Piotr Witek, *Zwrot audiowizualny. Film i TV jako nowe formy osławiania przeszłości w postliterackiej przestrzeni. Doświadczenia*, w: *Dokument filmowy i telewizyjny*, red. Maciej Szczurowski, Toruń 2005, s. 56.

na ekranie oglądamy częściej historie lokalne niż globalne, drobne fragmenty rzeczywistości, wybrane wątki zdarzeń, które w sumie układają się w mozaikowy intersubiektywny obraz przeszłości. Jedną z konsekwencji takiego opowiadania staje się widoczne we współczesnym dokumencie wiązanie przeszłości z „tu i teraz”: zestawianie wyglądown ludzi, rzeczy i miejsc, konfrontowanie narracji słownej ze śladami historii w przestrzeni współczesnej.

Dokument historyczny od lat dziewięćdziesiątych pozostaje najintensywniej rozwijającym się nurtem polskiego kina faktów. Jego rozwojowi sprzyja powstanie kanałów tematycznych, w których ramówce dominują filmy i reportaże podejmujące problematykę historyczną. Telewizja publiczna była pierwszą stacją, która uruchomiła kanał historyczny – TVP Historia działa od roku 2007. Dwa lata później TVN we współpracy z Discovery uruchomił kanał Discovery Historia. Od roku 2011 Polsat udostępnił swoim abonentom kanał History w polskiej wersji językowej. Nowym obszarem dystrybucji i nowymi producentami stały się niezliczone portale i strony internetowe. Stale wzrasta również liczba dokumentów historycznych wydawanych na DVD. Nadal jednak dość rzadko dokument historyczny można oglądać w kinach. Do tej nielicznej grupy należą: *Beats of Freedom – Zew wolności* (2010) Wojciecha Gnoińskiego i Leszka Słoty, opowiadający o historii polskiego rocka, prezentowanej na tle najważniejszych wydarzeń społeczno-politycznych lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, oraz *Gry wojenne* (2009) Dariusza Jabłońskiego – film o pułkowniku Ryszardzie Kuklińskim, oficerze Sztabu Generalnego Wojska Polskiego, który współpracował z CIA i przekazywał Amerykanom tajne dokumenty Układu Warszawskiego, w tym informacje o planach wprowadzenia stanu wojennego w Polsce w grudniu 1981 roku.

Nowe sposoby dystrybucji i produkcji dokumentu historycznego nie zmieniły zasadniczo jego tematyki. *Gros* z nich kontynuuje problematykę obecną w kinie faktów już w latach dziewięćdziesiątych. Istotną kwestią pozostaje nadal „wywabianie” białych plam historii, odkłamywanie przeszłości, przywracanie społecznej pamięci zafałszowywanych przez peerelowską cenzurę wydarzeń, prezentacja nieznanych lub mało znanych faktów. Mirosław Przyłipiak zauważał, że znaczna większość dokumentów historycznych z lat dziewięćdziesiątych to

[...] relacje zobiektywizowane, dążące do odtworzenia historycznej prawdy o wydarzeniach. Posługują się więc archiwalnymi fotografiami i zdjęciami filmowymi, relacjami świadków i opiniami ekspertów (najczęściej historyków), pokazują i przytaczają dokumenty, łączą kolejne części odautorskim komentarzem utrzymanym w tonie obiektywnego wyводу⁸².

⁸² Mirosław Przyłipiak, *Polski film dokumentalny...*, s. 70.

W ostatnich latach zauważalna staje się natomiast dominacja filmów, których twórcy rezygnują z ujęć całościowych, syntetyzujących na rzecz przedstawiania mikrohistorii. Obiektywizujące spojrzenie, tendencja do tworzenia uogólniających modeli zastępowane są coraz częściej przez subiektywne punkty widzenia, opisy jednostkowego doświadczenia bohaterów. Wśród tematów dokumentu historycznego po roku 2000 dominują wydarzenia związane z drugą wojną światową. Podobnie jak w latach dziewięćdziesiątych, podejmowane są wątki nieobecne w peerelowskiej historiografii. Nadal realizuje się filmy opowiadające o Polskich Siłach Zbrojnych na Zachodzie⁸³, wojennych i powojennych losach żołnierzy jednostek walczących u boku aliantów (*Dla niepodległej*, 2004, Leszka Wiśniewskiego; *Ostatnia bitwa z Korpusu. Bolonia 1945*, 2005, Zbigniewa Wawera i Tadeusza Kondrackiego; *Przez Wilhelmshaven i Maczków*, 2005, Zofii Kunert; *Bitwa pod Arnhem 1944*, 2004, Zbigniewa Wawera, Tadeusza Kondrackiego, Janusza Brandta, Andrzeja Suchcitz, Wojciecha Dębskiego, Marka Fabijańskiego, Mirosława Jabłońskiego, Tomasza Miszczaka i Wojciecha Gąssowskiego; *Bitwa o Monte Cassino*, 2004, Zbigniewa Wawera i Tadeusza Kondrackiego; *Chorąży z Monte Cassino*, 2004, Krzysztofa Wojciechowskiego; *Polacy w bitwie o Anglię*, 2005, Zbigniewa Wawera i Tadeusza Kondrackiego; *Polki nad Londynem*, 2005, Zofii Kunert; *My cichociemni. Głosy żyjących*, 2008, Pawła Kędzierskiego).

Historia drugiej wojny światowej przedstawiana jest też poprzez dokumenty biograficzne, prezentujące sylwetki dowódców Polskich Sił Zbrojnych na Zachodzie, m.in. Władysława Andersa, Władysława Sikorskiego, Stanisława Sosabowskiego (*Generał polskich nadziei (Władysław Anders 1892–1970)*, 2007, Hanny Kramarczuk; *Generał Sikorski – mąż stanu i dowódca*, 2003, Zbigniewa Wawera; *Honor generała*, 2007, Joanny Pieciukiewicz) czy filmowe portrety bohaterów (asowi lotnictwa Stanisławowi Skalskiemu poświęcono filmy *Album Skalskiego*, 2004 i *Spętany anioł*, 2004, Zbigniewa Kowalewskiego oraz *Żyłem, jak chciałem... Gen. Stanisław Skalski*, 2008, Agnieszki Bujas, w których wojenna i powojenna rzeczywistość Polski ukazana została poprzez indywidualne losy), postaci, których biografia nierozzerwalnie splata się z historią Polski (*Jan Nowak Jeziorański. Kurier z Warszawy. 60 lat później 1944–2004*, 2004, Andrzeja Wajdy i Andrzeja Kotkowskiego; *Jan Nowak Jeziorański. Kulisy zdarzeń*, 2007, Wiesława Dąbrowskiego i Jerzego Kisielewskiego; *Warszawa Jana Nowaka Jeziorańskiego*, 2007, Krzysztofa Korwin-Piotrowskiego). Za kontynuację wątków, które po raz pierwszy podjęte zostały w dokumencie po zmianie ustrojowej i zlikwidowaniu cenzury, uznać należy również filmy poświęcone zbrodni katyńskiej, kłamstwu katyńskiemu. Zapoczątkowany przez Marcela Łozińskiego w filmie *Las katyński* (1990) temat sowieckiego mordu dokonanego na polskich

⁸³ Filmowego portretu doczekał się nawet niedźwiedź brunatny Wojtek, który wraz z armią Andersa przemierzył szlak bojowy z Iranu, przez Irak, Palestynę, Egipt, Włochy aż do Wielkiej Brytanii (*Piwko dla niedźwiedzia!*, 2008, Marii Dłużewskiej).

oficerach wziętych do niewoli przez Armię Czerwoną w roku 1939, rodzin poszukujących prawdy o losach najbliższych, powrócił też w nakręconych po roku 2000 filmach: *Katyń. Prawda i kłamstwo o zbrodni* (2005) Grzegorza Szuplewskiego, *Katyń. Zbrodnia i wielkie kłamstwo* (2005) Tomasza Orlicza, *Katyń* (2007) Krzysztofa Brożka, *Katyń* (2008) Józefa Gębskiego⁸⁴, *Pień kатыński* (2010) Marii Wiśniewskiej i Andrzeja Wyszewskiego, a także w filmie *Istota* (2000) Andrzeja Czarneckiego – dokumencie montażowym, którego pierwotna wersja powstała już w roku 1991 w ZSRR, nie trafiła jednak wówczas do dystrybucji. Pewne *novum* stanowi natomiast pojawienie się tej tematyki w Internecie. Do najciekawszych projektów internetowych należy z pewnością przygotowana przy udziale młodych grafików komputerowych imponująca seria kilkudziesięciu krótkometrażowych portretów oficerów zamordowanych w Katyniu pt. *Epitafia kатыńskie* (2010) według pomysłu Macieja Dancewicza⁸⁵. Krótkie, zaledwie trzyminutowe, filmy skonstruowane zostały z fragmentów archiwaliów filmowych i fotograficznych, obrazów, rysunków dokumentów oraz ujęć inscenizowanych. Nałożone zostały na nie portrety bohaterów, które przez większą część poszczególnych odcinków nie znikają z ekranu. Obrazom towarzyszy muzyka i syntetyczny komentarz, w którym przedstawione zostają kluczowe wydarzenia z biografii postaci. Całość zamyka kadr-epitafium: na tle imitującym marmurową płytę pamiątkową widoczne jest nazwisko, stopień wojskowy oraz data urodzin i śmierci bohatera.

Realizowane współcześnie dokumenty historyczne podejmują również zafałszowywany w okresie PRL temat działalności polskiego podziemia antykomunistycznego. Przykładem takiego filmu jest dokument *Żołnierze wyklęci* (2006) Wincentego Ronisza, prezentujący działalność antykomunistycznego ruchu oporu w latach 1945–1957 w różnych częściach kraju. Walkom toczonym przez polską partyzantkę niepodległościową na Dolnym Śląsku został poświęcony jeden z odcinków serialu historycznego Marcina Bradkego i Mirosława Jasińskiego *Prawdziwy koniec wojny* (2001–2003), zatytułowany *Ostatni żywi bandyci* (2003). W filmie *Sny stracone, sny odzyskane* (2008) Arkadiusza Gołębiewskiego na przykładzie dramatycznych losów jednej rodziny (aresztowanego i zakatowanego przez UB Mariana Borychowskiego, jego żony skazanej na 10 lat więzienia i trojga dzieci umieszczonych w domu dziecka) ukazano represje stosowane przez władzę wobec ludności oskarżonej o udzielanie pomocy członkom antykomunistycznego ruchu oporu. Biografię jednego z „żołnierzy wyklętych” – majora Zygmunta Szendzielarza, zamordowanego w roku 1951 przez komunistyczne władze – prezentuje w swym

⁸⁴ Dwa lata wcześniej, w roku 2006, Józef Gębski zrealizował dwuczęściowy dokument *Dzieci tułacz*, opowiadający o losach dzieci wywożonych w czasie drugiej wojny światowej do łagrów na Syberii.

⁸⁵ Seria dostępna jest na stronach stacji telewizyjnej TVN Player: <<http://tvnplayer.pl/programy-online/epitafia-katynskie-odcinki,204/>> [dostęp: 20 września 2013].

dwuczęściowym filmie *Łupaszko* (2000) Mariusz Pietrowski. Dużo bardziej skomplikowane i niejednoznaczne postacie innych dowódców antykomunistycznego podziemia przedstawione zostały w dokumentach *Bohater* (2002) Agnieszki Arnold i *A potem nazwali go bandytą* (2002) Grzegorza Królikiewicza.

W filmie *Bohater* Romuald Rajs „Bury” wspomniany jest przez syna, a także przez byłych partyzantów (jeden z nich przywołuje słowa kapitana Gracjana Fróga „Szczerbca”, napominającego swych podkomendnych, że partyzanta od bandyty dzieli tylko jeden krok, inny przyznaje, że wojna partyzancka „deformuje”, jeśli armia nie jest regularna, pojawiają się „deformacje”). Relacje żołnierzy, którzy zapamiętali „Burego” jako dowódcę przywiązanego do wojskowego drylu, nie fraternizującego się z podkomendnymi, bezwzględnego, „zarażonego śmiercią”, dopełniają wspomnienia mieszkańców Białostocczyzny, gdzie po wojnie działał jego oddział – opowiadających o grabieżach, krwawych pacyfikacjach wsi, zbrodniach popełnianych przez partyzantów na ludności cywilnej.

Jeszcze bardziej kontrowersyjny obraz postaci został zaprezentowany w dokumencie Królikiewicza *A potem nazwali go bandytą*, którego bohaterem jest major Józef Kuraś „Ogień”. Już w początkowej części filmu polaryzację opinii, stanowisk zapowiada dynamiczny montaż ujęć kolejnych osób i ich emocjonalnych wypowiedzi. Ów dwugłos opowieści o Kurasiu dodatkowo podkreślony zostaje poprzez nałożenie dwóch ścieżek dźwiękowych (relacji zagorzałych obrońców i przeciwników majora). Z filmu Królikiewicza wyłaniają się portrety dwóch postaci. Dla części społeczeństwa „Ogień” jest symbolem bojów o niepodległość ojczyzny, „bohaterem walk partyzanckich przeciwko hitlerowskiej i sowieckiej okupacji”, dla innych – „bandytą”, „pospolitym mordercą” dzieci, kobiet, Żydów. Jego portret uzupełniony zostaje o aspekt życia prywatnego, rodzinnego, odkrywany dzięki listom żony Kurasia. Królikiewicz przywołuje i konfrontuje dwie legendy „Ognia”, ukazując tym samym, że proste oceny historii, ujmowanie jej w kategoriach czarno-białych, nie zawsze okazują się możliwe.

Dokumenty historyczne zrealizowane po roku 2000 sięgają również po tematy mało znane, niewygodne, niewpisujące się w powszechną, społecznie utrwaloną wizję polskiej przeszłości, uderzające w narodowe mity i stereotypy. Jednym z nich jest służba Polaków w armii niemieckiej w okresie drugiej wojny światowej. Szacuje się, że w latach 1939–1945 około 250–300 tysięcy osób narodowości polskiej, głównie z polsko-niemieckich terenów pogranicznych, takich jak Śląsk, Pomorze, Warmia, Mazury czy Wielkopolska, zostało przymusowo wcielonych do Wehrmachtu. Polacy w niemieckich mundurach walczyli za III Rzeszę w różnych formacjach wojskowych na wszystkich frontach drugiej wojny światowej. W filmie *Kolumbowie w kolorze feldgrau* (2000) Pawła Woldana i Włodzimierza Filipka siedmiu Polaków służących w armii niemieckiej opowiada przed kamerą o swoich wojennych doświadczeniach:

sytuacji rodzinnej, rekrutacji do Wehrmachtu, statusie w niemieckiej armii, stoczonych bitwach, powojennych losach. W dokumencie *Dzieci Wehrmachtu* (2009) Mariusza Malinowskiego kamera towarzyszy urodzonemu na Górnym Śląsku Alojzemu Lysko, który próbuje zrekonstruować wojenne losy swojego ojca – żołnierza Wehrmachtu, w finale filmu syn odnajduje miejsce jego pochówku na niemieckim cmentarzu wojskowym na Ukrainie... Dokument Malinowskiego ukazuje ludzkie powikłane wojenne losy, podziały przebiegające nieraz w obrębie tej samej rodziny. Jeden z bohaterów filmu przywołuje historię kobiety odznaczonej orderem *Mutterkreutz* – Krzyż Matki, której dwóch synów służyło w armii polskiej, a dwóch w niemieckiej, Lysko opowiada o tym, że członkowie jego rodziny, którzy zginęli pod Monte Cassino, pochowani są w dwóch osobnych kwaterach – wśród żołnierzy polskich i niemieckich⁸⁶. Wstydlive i bolesne fakty dotyczące polskiej kolaboracji w okresie drugiej wojny światowej przedstawiają filmy *Goralenvolk* (2004) Artura Więcka „Barona” oraz *Duma i zdrada* (2011) Mirosława Krzyszkowskiego i Dariusza Walusiaka. Ich twórcy często wykorzystują te same materiały archiwalne. Oba dokumenty przybliżają widzom ideę *Goralenvolku*, działalność współpracującego z Niemcami Komitetu Góralskiego oraz przeprowadzoną na Podhalu akcję nakłaniania ludności do zrzeczenia się narodowości polskiej na rzecz góralskiej, zakończoną fiaskiem próbę sformowania *Goralischen Waffen SS Legion*. W filmie Artura Więcka dziennikarz „Gazety Wyborczej” Paweł Smoleński przeprowadza swoiste dziennikarskie śledztwo, poszukując odpowiedzi na pytanie o przyczyny współpracy górali z okupantem, próbuje zrekonstruować portrety psychologiczne głównych propagatorów *Goralenvolku*, zrozumieć ich motywacje⁸⁷. Twórcy dokumentu *Duma i zdrada* nie tylko od-

⁸⁶ Kazimierz Kutz tak skomentował film *Dzieci Wehrmachtu*: „Nikt nie opisywał tragedii tego pokolenia. Poza Alojzym Lysko. Jak marnie wyglądać musiało życie śląskich «dzieci Wehrmachtu», nietrudno się domyślić. Jak wielkie było morze cierpień i poniżeń tego pokolenia, które dziś jest topniejącym gronem emerytowanych niedobitków, wyobrazić sobie nie sposób. Matka Alojzego Lyski jedyne zdjęcie jego ojca w mundurze niemieckim przechowywała w PRL-u w butelce zakopanej w gnoju. Zbliżenie tej butelki, zagnojonej i odpychającej, z ledwo rysującym się konterfektem człowieka w mundurze w środku, jest wstrząsające samo przez się, i zaparło mi oddech; to jeden z tych nielicznych, kilkusekundowych filmowych kadrów, które pamiętać będę zawsze”. Cyt. za: Konrad J. Zarębski, *Dzieci Wehrmachtu* [online], wrzesień 2010 [dostęp: 8 sierpnia 2013], <http://www.culture.pl/baza-film-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/dzieci-wehrmachtu>.

⁸⁷ W wywiadzie udzielonym Kamilowi Śmiałkowskiemu reżyser mówił o genezie swojego dokumentu: „Przyznam szczerze, że wcześniej również niedużo wiedziałem o tym problemie [kolaboracji górali z okupantem]. Temat «goralenvolku» pojawił się po raz pierwszy, gdy kręciliśmy *Historię filozofii po góralsku według ks. Józefa Tischnera*. Opowiadali mi o tym górale, którzy pomagali nam przy realizacji. [...] dla górali najważniejszy był fakt, że nikt rzetelnie nie zbadał tego problemu. Mówili, że trzeba przede wszystkim dokładnie sprawdzić fakty, unikając niesprawdliwej krytyki Podhala i szukania sensacji. Zaczęliśmy zbierać dokumentację, ale w międzyczasie pojawił się pomysł mojego debiutu – *Anioła w Krakowie* – i musieliśmy z *Goralenvolk* poczekać. Później – gdy Paweł Smoleński opublikował w «Gazecie Wyborczej» reportaż *Będziesz wisiał za*

Niechlubne karty narodowej historii.
Duma i zdrada (2011)
Mirosława Krzyszkowskiego
i Dariusza Walusiaka



słaniają wstydliwą kartę wojennej historii Podhala, ale starają się też pokazać jej rewers: konspiracyjną działalność Konfederacji Tatrzańskiej, oddziałów „Szaroty”, kurierów tatrzańskich przeprowadzających przez granicę ludzi, przenoszących meldunki, pieniądze. Jednym z nich był Stanisław Marusarz – narciarz, mistrz olimpijski. Splątana historia regionu odbija się w losach rodziny Krzeptowskich. Wacław Krzeptowski, tytułowany przez nazistów „księciem górali”, był czołowym działaczem Goralenvolku; za zdradę ojczyzny w styczniu 1945 roku został powieszony przez partyzantów AK. Z kolei Józef Krzeptowski, „król tatrzańskich kurierów”, wielokrotnie podczas wojny przemierzał trasę Zakopane – Budapeszt, wspierając działalność polskiego podziemia; po wojnie został aresztowany przez NKWD i skazany na 4 lata łagru⁸⁸.

Bolesna przeszłość powraca w nurcie filmów podejmujących tematykę przesiedleń ludności Śląska, Pomorza, Warmii i Mazur, Kresów Wschodnich. Problematyka ta poruszona zostaje m.in. w obrazach: *Mazurskie losy* (2003) Waldemara Jandy, *Przystanek Wrocław* (2003) Ewy Straburzyńskiej, *W poszukiwaniu utraconej ojczyzny* (2003) Matthiasa Frickela, w telenoweli dokumentalnej *Dusza kresowa* (2004) Ewy Straburzyńskiej, *...niech świat pamięta o nas... Tragedia Górnolężaków 1945* (2004) Jerzego Sobocińskiego i Stefana Skrzypczaka, *Między drzwiami* (2004) i *Wygnańcy* (2006) Pawła Łozińskiego, *Ludzie z fotografii* (2009) Tadeusza Litowczenki i w serialu dokumentalnym *Prawdziwy koniec wojny* (2001–2003) Marcina Bradkego i Mirosława Jasińskiego. Dokumentaliści dokonują rewizji historii zakłamywanej przez propagandę PRL. Ukazują przymusowe migracje ludności, negatywne zjawiska – bandytyzm, szabrownictwo – towarzyszące zasiedlaniu „ziem odzyskanych”, skomplikowane kwestie identyfikacji i autoidentyfikacji narodowej, ich historyczne i polityczne uwarunkowania. Przede wszystkim jednak odsłaniają ogrom ludzkich dramatów kryjących się za realizacją wizji państwa homogenicznego.

Po roku 2000 zauważyć można pewne przesunięcia, nieco inne niż w latach dziewięćdziesiątych rozłożenie akcentów. Zasadniczo jednak dokumentaliści współcześni wpisują się w widoczną w poprzedniej dekadzie tendencję do

cosi – wróciliśmy do tematu i zrobiliśmy ten dokument razem”. Wywiad Kamila Śmiałkowskiego z Arturem Więckiem „Baronem” (*Już schodzę na ziemię*, „Kino” 2005, nr 5, s. 37).

⁸⁸ Postać „króla tatrzańskich kurierów” prezentuje zrealizowany w roku 1996 film dokumentalny *Ujek. Józef Krzeptowski* Lucyny Smolińskiej i Mieczysława Sroki.

tworzenia alternatywnej wobec peerelowskiej historii drugiej wojny światowej. Jej konstruowanie odbywa się poprzez eksponowanie tematów niegdyś przemilczanych czy zafałszowywanych, spychanie zaś na margines tego, co niegdyś było kluczowe. Zamiast filmów dokumentalnych poświęconych szlakowi bojowemu kościuszkowców, zbrojnemu wysiłkowi Armii Ludowej i Batalionów Chłopskich, powrotowi ziem odzyskanych do macierzy realizowane są obrazy opowiadające o szlaku bojowym wojsk Andersa, o Armii Krajowej, powstaniu warszawskim, Katyniu i innych sowieckich zbrodniach, dramacie przesiedleń. We współczesnym dokumencie historycznym coraz wyraźniejsze staje się rozbijanie monolitycznej wizji przeszłości, poddającej się prostej i jednoznacznej interpretacji, ukazywanie zniuansowania, komplikacji, zapętleń historii.

Powstanie warszawskie

Justyna Czaja

Wśród dokumentów poświęconych drugiej wojnie światowej odrębną i licznie reprezentowaną grupę stanowią filmy dotyczące powstania warszawskiego – obrazy rocznicowe, syntezy, portrety... Popularność tej tematyki niewątpliwie związana jest z miejscem, jakie powstanie warszawskie zajęło w polskiej polityce historycznej, z próbami budowania tożsamości narodowej wokół historycznej traumy, z traktowaniem filmu jako jednego z czynników kształtujących pamięć zbiorową. Za ukoronowanie działań podejmowanych z myślą o tak rozumianej strategii politycznej państwa można uznać otwarcie w roku 2004 w Warszawie Muzeum Powstania Warszawskiego, najistotniejszej – obok Instytutu Pamięci Narodowej – instytucji realizującej narodową politykę pamięci.

W filmach dokumentalnych o powstaniu warszawskim dominuje dziś formuła dokumentalnego świadectwa, uprzywilejowanie jednostkowych relacji, subiektywnego oglądu zdarzeń. Rocznicowy dokument *Powstańcy* (2004) Ewy Żmigrodzkiej i Krzysztofa Zwolińskiego prezentuje 63 bohaterów, każdy z nich stanowi centralną postać jednego z 63 odcinków cyklu⁸⁹. Kolejne wypowiadające się przed kamerą osoby, wśród których są zarówno wojskowi, dowódcy powstańczych oddziałów, jak i ich podkomendni, dziewczyny pełniące funkcje łączniczek, sanitariuszek czy cywile, reprezentują szeroki przekrój społeczeństwa ówczesnej Warszawy, uosabiają różnorodność powstańczych doświadczeń. Ze wspomnieniowych relacji, jednostkowych historii wyłania się zbiorowy portret mieszkańców stolicy i obraz walczącej Warszawy.

Ową polifoniczność narracji o powstaniu, oddanie głosu różnym osobom, będącym świadkami i uczestnikami zdarzeń, można uznać za jedną z cech

⁸⁹ Formuła dokumentu *Powstańcy* związana była z formą jego emisji – cykl składa się z 63 około pięciominutowych odcinków (odpowiadających liczbie dni od wybuchu powstania do jego zakończenia), prezentowanych codziennie w telewizji w roku 2004.

charakterystycznych współczesnego dokumentu historycznego. Twórcy filmów dokumentalnych bardzo często wykorzystują typową dla tego gatunku, wypracowaną na potrzeby telewizyjnego dokumentu historycznego, konwencję „gadających głów”, poszukując równocześnie różnorodnych, oryginalnych perspektyw narracyjnych. W filmie *...za każdy kamień twój...* (2004) Zofii i Andrzeja Kunertów o swoich powstańczych doświadczeniach opowiadają znane postaci polskiego życia kulturalnego: prof. Władysław Bartoszewski, aktorki Alina Janowska, Danuta Szaflarska i Małgorzata Damińska-Lorentowicz oraz Bohdan Tomaszewski. Ich relacje uzupełniają komentarze niemieckiego historyka poszerzające punkt widzenia, prezentujące powstanie warszawskie widziane oczyma Niemców i hitlerowskiej propagandy, która przedstawiała walczących Polaków jako „bandytów i przestępców”.

Obraz powstania warszawskiego widzianego z niemieckiej perspektywy pojawia się również w dokumencie Michała Nekandy-Trepki *Zejść na ziemię* (2012). Wśród wykorzystanych w filmie archiwaliów znalazły się hitlerowskie fotoplany Warszawy oraz fragmenty niemieckich barwnych kronik filmowych ukazujące hitlerowskich żołnierzy przybywających do okupowanej stolicy Polski, okupacyjna kronika „Tygodnik dźwiękowy Generalnej Guberni”, która przekazywała propagandowy obraz warszawskiego zrywu wolnościowego, określanego jako „beznadziejne powstanie”, „szaleńczy żart”, a walczących – jako „podstępnych prowokatorów”. Relacje świadków i uczestników zdarzeń uzupełniają wypowiedzi niemieckich żołnierzy Wehrmachtu biorących udział w pacyfikacji powstania. Ich wspomnienia w dużej mierze koncentrują się na bestialskim mordowaniu ludności cywilnej. Utwierdzają one poniekąd stereotyp zdejmujący odpowiedzialność z frontowych żołnierzy Wehrmachtu i obarczający winą za zbrodnie wojenne członków SS. Spojrzenie na powstanie warszawskie poszerzają także wspomnieniowe relacje żydowskich uczestników tego wolnościowego zrywu. W filmie *Zejść na ziemię* Michał Nekanda-Trepka przedstawił wojenne losy Pereca i Zalmana Hochmanów, żydowskich chłopców ukrywających się po aryjskiej stronie, a później uczestniczących w powstańczych walkach jako łącznicy. Narratorem filmowej opowieści jest jeden z braci. W podobny sposób fakty zaprezentowane zostały w filmie *Żydzi w powstaniu warszawskim* (2004) Anny Ferens, którego podstawę stanowią relacje uczestników i świadków zdarzeń konfrontowane z ustaleniami historyków. Dokument przybliży widzom sylwetki żydowskich uczestników walk, m.in. Aliny Margolis, Stanisława Aronsona, Marka Edelmana czy Symchy Rotema, uczestników dwóch powstań, do których doszło w Warszawie w 1943 i 1944 roku⁹⁰. Filmy te przełamują polonocentryczną perspektywę w opisie tego wydarzenia historycznego.

⁹⁰ Marek Edelman, Symcha Rotem, Stanisław Aronson oraz Alina Margolis są bohaterami filmowych portretów – będących przykładem biografii kształtowanych przez wielką historię – *Kronika powstania w getcie warszawskim wg Marka Edelmana* (1993) Jolanty Dylewskiej, Marek

Mało znany fakt z historii walczącej stolicy przywołuje w swym filmie *Eksplzja ciszy* (2007) Katarzyna Rimpler. Dokument ten poświęcony został batalionowi głuchoniemych, który wziął udział w powstaniu warszawskim. Bohaterowie filmu językiem migowym opowiadają przed kamerą nie tylko o swoim udziale w konspiracji, o toczonych w Warszawie walkach, ale także o percepcji otaczającej rzeczywistości, o niedostępnym dla nich odczuciu strachu, którego źródło dla większości osób stanowił dźwięk (świst kul, odgłosy nalotu, eksplozji, specyficzny huk wydawany przez „krowy”, czyli pociski wyrzutni raketowej Nebelwerfer).

Istotną grupę bohaterów w dokumentach powstańczych stanowią dzieci. Pojawiały się one w kinie faktów wcześniej, rzadko jednak bywały głównymi bohaterami filmowych wizji zdarzeń. Dziś przed kamerą stają coraz częściej ludzie starsi, którzy w okresie powstania byli jeszcze dziećmi. Relacje tego typu ze względu na upływający czas będą z pewnością dominować w dokumentach kolejnych lat. Ludzie ci są najmłodszymi świadkami historii. Ich wspomnienia mają dla dokumentalistów szczególne walory emocjonalne.

Postać dziecka – pisze Małgorzata Hendrykowska – wraz z jego niewinnością i bezbronnością, wprowadzona w wojenne *inferno* intensywniej obnaża okrucieństwo i bezsens samej wojny. Silniej działa na emocje, chwyta za serce. Jednocześnie każdy, kto niekoniecznie doświadczył wojny, ale posiada minimalną zdolność empatii, wie, że jest ona dramatycznym końcem bezpiecznego dzieciństwa⁹¹.

Postacie dawnych Zawiszaków – najmłodszych członków Szarych Szeregów, uczestniczących w powstaniu warszawskim, zajmujących się dostarczaniem meldunków, pracujących w Harcerskiej Poczcie Polowej – przypomniane zostają m.in. w filmach *Roznosiciele radości* (2009) Krzysztofa Rogulskiego i *Listy z barykady* (2008) Ewy Żmigrodzkiej.

Rekonstruowany w dokumencie filmowym obraz warszawskich wydarzeń z roku 1944 współtworzą też wojenne doświadczenia kobiet – zarówno tych zaangażowanych w walkę, łączniczek, sanitariuszek, jak i tych, które w okresie powstańczego zrywu stanowiły ludność cywilną stolicy, były dziewczynkami, żonami i matkami oczekującymi narodzin dziecka, zajmującymi się swoją rodziną. Ich opowieść odsłania wiele aspektów życia codziennego w ogarniętym walkami mieście: rodzaju noszonej odzieży, higieny, aprowizacji, dzieciństwa czy macierzyństwa przypadającego na ten burzliwy czas. Wojenne doświadczenia ukazywane z kobiecej perspektywy prezentują filmy: *Sanitariuszka „Rena”* (2004) Krzysztofa Wojciechowskiego, *Byłyśmy „Pestkami”*. *Opowieści dziewcząt-żołnierzy* (2005) Hanny Kramarczuk, *Matki i córki* (2007)

Edelman: *Życie. Po prostu* (2008) Artura Więcka, *Barona*, *Rotem* (2013) Agnieszki Arnold, *Golfista* (2011) Agnieszki Arnold oraz *Ala z elementarza* (2010) Edyty Wróblewskiej.

⁹¹ Małgorzata Hendrykowska, *Film polski wobec wojny i okupacji. Tematy, motywy, pytania*, Poznań 2011, s. 103.

Ignacego Szczepańskiego, *Dziewczyny* (2009) Małgorzaty Bramy i Rafała Skalskiego, *Powstanie w bluzce w kwiatki. Życie codzienne kobiet w czasie Powstania Warszawskiego* (2009) Olgi Borkowskiej, *Podróż do zielonych cieni* (2009) Alicji Schatton. Widoczne nie tylko w filmach o powstaniu warszawskim, ale w dokumencie historycznym w ogóle, eksponowanie kobiecej perspektywy należy tłumaczyć nie tylko poszukiwaniami oryginalnej perspektywy, z której o tych znanych wydarzeniach dotąd nie opowiadano, lecz także obecnością we współczesnym dyskursie humanistycznym teorii feministycznych – uwzględniających różnicowanie płci i jego implikacje, opartych na tezach o patriarchalizmie tradycyjnych narracji, o marginalizacji doświadczenia kobiet, ich roli w kulturze – literaturze i historii. Zwrot feministyczny, który dokonał się w historiografii, przyniósł ze sobą dehierarchizację tematów i problemów tradycyjnie obecnych w dziejopisarstwie, postulat konieczności podjęcia innych zagadnień, dotychczas pomijanych⁹². Punkt wyjścia w opisie przeszłości może dziś stanowić również codzienność, życie powszednie. W tak pojmowanej historiografii, jak pisze Agnieszka Gajewska:

Istotne stały się nie tyle fakty przełomowe, co podskórny nurt codziennych zmagania ludzi, którzy musieli zapewnić sobie pożywienie, szyc i czyścić odzież, dbać o higienę i zdrowie, organizować sobie czas wolny, socjalizować dzieci⁹³.

Podobna optyka ujawnia się w filmie *Żółta bluzka ze spadochronu (Epidemia miłości)* (2008) Pawła Piwowarczuka. Przed kamerą występują osoby, które zawarły związek małżeński podczas powstania warszawskiego. Sędziwi ludzie wracają we wspomnieniach do czasów swojej młodości, opowiadają o tym, jak w wojennych warunkach wyglądały ceremonie zaślubin, dlaczego zdecydowali się na małżeństwo w tak dramatycznym okresie. Ich relacje budują obraz powstania widziany przez pryzmat tego, co prywatne, intymne. Na plan pierwszy wysuwa się pozbawiona patosu historia prywatna, jednostkowa, podobnie jak ma to miejsce w filmie *Powstanie zwykłych ludzi* (2004) Pawła Kędzierskiego, będącym zapisem przeżyć ludzi niezaangażowanych w walkę. Film Kędzierskiego dokumentuje zbiorowe emocje tuż po wybuchu powstania i przed jego upadkiem, utrwała powstańcze doświadczenia osób budujących barykady, gnanych przed czołgami, będących ofiarami zbiorowych gwałtów, publicznych egzekucji, zmuszonych do zdobywania pożywienia, ukrywania się w piwnicach... Z dokumentu *Powstanie zwykłych ludzi* wyłania się portret życia codziennego w ogarniętym powstaniem mieście, zbiorowy portret ludzi, którzy choć nie walczyli, również stawali się ofiarami wojennej hekatomby, uczestnikami tragicznych losów stolicy.

⁹² Agnieszka Gajewska, *Hasło: Feminizm*, Poznań 2008, s. 49.

⁹³ Tamże, s. 55.

Perspektywa „zwykłych ludzi” wypiera z obrazów powstania patos. W filmie dokumentalnym równoprawnym sposobem opowiadania o przeszłości staje się to, co na gruncie literatury polskiej zapoczątkował Miron Białoszewski. Opublikowany na początku lat siedemdziesiątych *Pamiętnik z powstania warszawskiego* stanowił na tle rodzimej tradycji literackiej istotne *novum*, odosobniony przykład „literatury zwyczajno-cywilnej”⁹⁴, jak określiła to Maria Janion, wyłamywał się z obowiązującego paradygmatu narracji wojennej⁹⁵. Stanisław Barańczak zwracał uwagę na fakt, że w utworze Białoszewskiego ukazana została wojna nieheroiczna, widziana z równie nieheroicznego punktu widzenia – „nie ze szczytu barykady, lecz z okna piwnicy”⁹⁶. Sam autor nazywał swoją książkę kroniką, w której przedstawił „62 dni wzniosłej walki z wrogiem i 62 dni ludzkiego jedzenia, picia, kochania, umierania w arcyszczególnych warunkach”⁹⁷. Właśnie taka optyka jest nobilitowana w dzisiejszym dokumencie filmowym. Tendencja ta ma niewątpliwie związek ze zmianami w obszarze historiografii, które dokonały się w ostatnich dziesięcioleciach XX wieku. Nie sprowadzają się one jedynie do wspomnianej już feministycznej historii i *gender history*. Przejawiają się również w odchodzeniu od obowiązujących wcześniej sposobów narratywizowania przeszłości, opartych na Lyotardowskich meta-narracjach, w których posługiwano się uogólnionymi pojęciami zawierającymi wytyczne interpretacyjne, rozbudowanymi syntezami, ujęciami całościowymi, scalającymi, porządkującymi. Jak zauważa Przemysław Czapliński,

[...] kluczowe pojęcie metanarracji rozumiał Lyotard jako opowieść porządkującą wspólne dzieje. Metanarracja odczytuje kierunek historii, zaopatruje działania społeczne w sankcję metafizyczną i staje się uniwersalnym układem odniesienia dla wszelkich działań ludzkich. Wielka opowieść zamienia chaos społecznych aktywności w spójną historię toczącą się w jednym kierunku, obiecuje, że droga prowadzi do końcowego przystanku dziejów (na przykład: zniesienia alienacji, pojednania z naturą, ustalenia powszechnie i zawsze obowiązujących reguł funkcjonowania społeczeństwa), i wreszcie staje się miernikiem sensowności wszelkiej aktywności społecznej⁹⁸.

Metanarracje w opisie przeszłości zostały zastąpione mikrohistorią, którą niemiecki historyk Hans Medick określił jako „siostrę historii codzienności”⁹⁹. Jerzy Topolski pisze:

⁹⁴ Maria Janion, *Placz generała. Eseje o wojnie*, Warszawa 1998, s. 70.

⁹⁵ Alina Witkowska w tekście *Przypis cywila do sporu o wojnę* pisała: „Jeśli my, cywile, kochamy za coś Mirona Białoszewskiego, to przede wszystkim za zdjęcie pieczęci milczenia z naszych nieumiejętnych ust, nie potrafiących opowiedzieć naszej zwyczajnej, naszej koszarnej, naszej cywilnej wojny”. Cyt. za: Maria Janion, dz. cyt., s. 29.

⁹⁶ Stanisław Barańczak, *Ironia i harmonia. Szkice o najnowszej literaturze polskiej*, Warszawa 1973, s. 204.

⁹⁷ Miron Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, Warszawa 1993.

⁹⁸ Przemysław Czapliński, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009, s. 8.

⁹⁹ Jerzy Topolski, *Wprowadzenie do historii*, Poznań 1998, s. 134.

Mikrohistoria jest historią bliską człowiekowi i jego zachowaniom, pokazuje go w codziennym działaniu, a przy tym zacierza różnice między zdarzeniami dotąd uważanymi za „ważne” a pozostałymi, osobami „historycznymi” i „niehistorycznymi”¹⁰⁰.

Tym samym niweluje dystans pomiędzy odbiorcą, czytelnikiem książki historycznej czy widzem dokumentu historycznego a przeszłością, czyniąc ją bardziej zrozumiałą, dostępną, bliską. W konkluzji książki na temat filmowych obrazów drugiej wojny światowej Małgorzata Hendrykowska zauważa:

Klucz do zainteresowania współczesnego widza kinem o wojnie i okupacji widziałabym w dwóch formułach. Opowieści o faktach historycznych, które z różnych powodów znalazły się, jak owa historia oświęcimska, poza szeroko znaną historią, albo w kreacji czy – w przypadku dokumentu – odnalezieniu zindywidualizowanego, pełnego emocji, złożonego wewnętrznie bohatera¹⁰¹.

Holocaust

Katarzyna Mąka-Malatyńska

Holocaust jest jednym z tych wątków drugiej wojny światowej, który od roku 1989 stale podejmowany jest przez dokumentalistów. Zainteresowanie tą problematyką nie malało przez pierwszą dekadę XXI wieku. Było ono podsyćane przez takie wydarzenia społeczno-kulturalne, jak premiery filmów fabularnych (na przykład *Pianisty* Romana Polańskiego) i medialne dyskusje wokół książek Jana Tomasza Grossa i innych publikacji na temat zbrodni w Jedwabnem¹⁰² oraz przez historyczną politykę państwa. Dziś niewielu widzów pamięta jednak, że asumptem do pierwszej publikacji Jana Tomasza Grossa był film Agnieszki Arnold *Gdzie mój starszy syn Kain* z roku 1999, w którym pojawiła się relacja Wasserstajna, przywołana dwa lata później w eseju historycznym *Sąsiedzi*. Na temat zbrodni jedwabieńskiej oraz złożonych relacji polsko-żydowskich powstało w ostatnich kilkunastu latach sporo znaczących filmów. Należy do nich z pewnością dyptyk Agnieszki Arnold *Sąsiedzi* (2001), *Jedwabne* (2003) Artura Janickiego, *Dziedzictwo Jedwabnego* (2005) Sławomira Grünberga. W dokumentach tych dominuje konwencja „gadających głów”. Od poszukiwań formalnych istotniejsza jest w nich potrzeba zarejestrowania ostatnich świadków wydarzeń i ich najbliższych.

¹⁰⁰ Tamże, s. 135–136.

¹⁰¹ Małgorzata Hendrykowska, *Film polski wobec wojny...*, s. 214.

¹⁰² Dyskusje medialne wywołały w ostatniej dekadzie trzy książki Jana Tomasza Grossa: *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka* (Sejny 2000), *Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści* (Kraków 2008) oraz *Złote żniwa. Rzecz o tym, co się działo na obrzeżach zagłady Żydów* (Kraków 2011). Problematykę recepcji książek Grossa i dyskusji wokół Jedwabnego podejmuje m.in. Piotr Forecki, *Od „Shoah” do „Strachu”. Spory o polsko-żydowską przeszłość i pamięć w debatach publicznych*, Poznań 2010.

Zbrodnia jedwabieńska była wątkiem nowym i kontrowersyjnym w dokumentach poruszających problematykę Zagłady, stąd pewna ich zachowawczość formalna. Sądzę jednak, że w filmach o Holocauście skupiają się dziś wszystkie najważniejsze tendencje dokumentu historycznego: (1) ujęcie spersonalizowane i dominująca rola świadka, (2) podejmowanie wątków pobocznych, niestanowiących głównego nurtu rozważań o Zagładzie, (3) włączanie w dokumentalną strukturę filmów elementów fikcyjnych – fabularyzowanych i animowanych oraz (4) wykorzystywanie współczesnych technologii do obróbki materiałów archiwalnych. Ponadto nadal realizowane są filmy, które w odniesieniu do tej problematyki posługują się metaforycznym skrótem (*Datowane XX wiek*, 2001, Andrzeja Brzozowskiego; *Inwentaryzacja*, 2010, Pawła Łozińskiego).

Jeszcze w latach dziewięćdziesiątych zaczęły na świecie powstawać archiwa dokonujące audiowizualnych rejestracji relacji składanych przez Ocalałych¹⁰³. Zbiory Fundacji Spielberga posłużyły za tworzywo między innymi filmu Marcela Łozińskiego *Pamiętam* (2001), powstałego w ramach międzynarodowego projektu *Przerwane milczenie*¹⁰⁴. Dokumentalną materię utworu stanowią cztery złożone przed kamerą świadectwa Ocalałych: Leszka Allerhanda, Stanisława Jonasa, Dawida Efratiego i Henryka Mandelbauma. Towarzyszą im ujęcia współczesne, ukazujące uczestników Marszu Żywych w Muzeum Państwowym w Auschwitz. W felietonie poświęconym Fundacji Spielberga Tadeusz Sobolewski pisał:

To, co niewyobrażalne, zamienione w abstrakcyjny symbol totalnej zagłady, stanie się na powrót czymś konkretnym, wyobrażalnym, jednostkowym, ludzkim, przełamującym wszelkie stereotypy. Bo indywidualne przeżycie jest jedyną płaszczyzną, na której doświadczenie Zagłady i Ocalenia pozostaje niesfałszowane i niezbanalizowane¹⁰⁵.

To, co dla naukowca, historyka bywa wadą świadectwa osobistego – subiektywność, niedoskonałości pamięci, ustrukturuwanie za pomocą narracji, emocjonalność¹⁰⁶ – dla dokumentalisty, filmowca czy pisarza staje się

¹⁰³ Działalnością taką zajmują się m.in. archiwa w Yale, University of California w Los Angeles, Gratz College czy Fundacja Zapisu Historii Ocalałych z Shoah. W roku 2006 Fundacja Spielberga stała się częścią College of Letters, Arts and Sciences University of Southern California (USC) i obecnie nosi nazwę USC Shoah Foundation Institute for Visual History and Education. Zmiana w nazwie odzwierciedla rozszerzenie misji Instytutu – którą jest przewyżczenie uprzedzeń, nietolerancji i fanatyzmu oraz cierpień, które one powodują – dzięki zastosowaniu świadectw do celów edukacyjnych.

¹⁰⁴ Do cyklu zrealizowanego na podstawie zapisów Archiwum Fundacji Spielberga należą ponadto następujące filmy: *Ci, którzy przeżyli* (real. Luis Puenzo), *Oczy Holocaustu* (real. János Szász), *Dzieci znikąd* (real. Pavel Chukhraj), *Piekło na ziemi* (real. Vojtěch Jasný).

¹⁰⁵ Tadeusz Sobolewski, *Archiwum Spielberga*, „Kino” 1998, nr 10, s. 62.

¹⁰⁶ Geoffrey Hartmann, doradca w archiwum materiałów wideo w Yale, docenia nie tyle możliwość jeszcze bardziej szczegółowego odtworzenia przebiegu Zagłady za sprawą świadectw wideo, ile ich wartość dokumentowania procesu rodzenia się świadka i świadectw. „Wartość

zaletą¹⁰⁷. W inny sposób świadkowie i ofiary przywołane zostają w cyklu dokumentalnym *Z kroniki Auschwitz* (2004) Michała Bukojemskiego, w której na tle współczesnych ujęć Auschwitz pojawiają się fotografie bohaterów, a zza kadru odczytywane są ich relacje.

Kilka lat później powstają dwa kolejne ważne dla historii reprezentacji Holocaustu filmy dokumentalne: *Radegast* (2008) Borysa Lankosza i *Wiera Gran* (2011) Marii Zmarz-Koczanowicz. W obu wykorzystane zostają opowieści Ocalonych. W filmie Lankosza po współczesnej Łodzi, po terenie dawnego getta, oprowadza ekipę filmową – a za jej pośrednictwem widzów – Lucille Eichengreen. Przemierza ulice, wchodzi na klatki schodowe i snuje swe wspomnienia, poszukując śladów przeszłości w przestrzeni dzisiejszych Bałut. W dokumencie Zmarz-Koczanowicz kilkakrotnie widzimy i słyszymy Wierę Gran, ukrytą w jej pełnym przedmiotów-śladów mieszkaniu. Oboje dokumentaliści korzystają z inscenizacji, zagęszczają, prowokują rzeczywistość. W *Radegast* poza relacjami Ocalonych filmowane są również sceny z udziałem aktora – Bronisława Wrocławskiego, który raz wciela się w rolę Chaima Rumkowskiego, przewodniczącego łódzkiej Gminy Żydowskiej, innym razem staje się narratorem. Funkcję przewodnika po biografii Wiery Gran pełni Agata Tuszyńska, autorka książki *Oskarżona: Wiera Gran*¹⁰⁸. Swą wędrówkę rozpoczyna od wysłuchania koncertu piosenek Gran, odwiedza jej dawnych znajomych, szuka dokumentów, wielokrotnie puka do drzwi mieszkania bohaterki. Obie opowieści o przeszłości są jednocześnie osadzone w teraźniejszości, traktują o konsekwencjach minionych zdarzeń, otwierają je na sensy uniwersalne.

Podobnie jak w przypadku dokumentów historycznych podejmujących inną tematykę, również w filmach o Zagładzie twórcy eksperymentują na granicy dokumentu i fabuły. W niektórych projektach – jak w *Historii Kowalskich* (2009) Arkadiusza Gołębiewskiego i Macieja Pawlickiego – element fikcyjny zaczyna odgrywać rolę równie istotną jak materia dokumentalna. Niemal każda opowieść uczestników zdarzeń zilustrowana zostaje za pomocą inscenizowanych zamkniętych fabularnie sekwencji, w których zadbano o wiarygodną scenografię, kostiumy i dialogi. W większości dokumentów dominuje jednak materiał niefikcyjny, a inscenizacja pełni jedynie funkcję pomocniczą. Pojawia się tylko w niektórych fragmentach filmowej opowieści, by uczynić ją bardziej atrakcyjną wizualnie lub wzmocnić w widzach uczucie empatii. W obu funkcjach wykorzystana zostaje, na przykład, w filmie *Dziewczynka w czerwonym płaszczyku* (2002) Grażyny Pieczaro

historyczna tych taśm leży więc nie w ich rzekomej neutralności, lecz w tym, że zapisują one «opowiadanie historii». James E. Young, *Holocaust w świadectwach filmowych i w świadectwach video. Dokumentowanie świadka*, przeł. Tomasz Łysak, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 256.

¹⁰⁷ Katarzyna Mąka-Malatyńska, *Rola świadka w dokumentalnych obrazach Shoah na przykładzie filmu „Pamiętam” Marcela Łozińskiego*, w: *Zobaczyć siebie. Polski...*, s. 147–158.

¹⁰⁸ Agata Tuszyńska, *Oskarżona: Wiera Gran*, Kraków 2010.

o pisarce Romie Ligockiej. Inscenizowane impresje w filmie *Z głębokości wolałam* (2005) Wojciecha Gierłowskiego służą zbudowaniu lirycznego nastroju i doskonale uzupełniają odczytywane z offu dziecięcymi głosami fragmenty wierszy, dzienników i zapisków: Sary Zyskind, Jehudy Lubińskiego, Abrama Koplowicza, Abrama Cytryna.

Animacja pojawia się w filmach dokumentalnych o Zagładzie nie tylko w celu uatrakcyjnienia dokumentalnego materiału, lecz także – odtworzenia nastroju czasów i sytuacji, niekiedy podkreśla zmianę tonacji filmu. Bohaterką *Ali z Elementarza* (2010) Edyty Wróblewskiej jest Alina Margolis-Edelman, Ocalona z Zagłady. Przed wojną jako córka przyjaciół Falskiego zainspirowała twórcę najbardziej znanego polskiego elementarza. Idylliczne, ożywione ilustracje z podręcznika przenoszą widza do bezpowrotnie utraconej krainy dzieciństwa. Obrazy te stoją w ostrej sprzeczności z charakterem snutej przez bohaterkę opowieści. Niekiedy elementy animowane wspomagają po prostu funkcję edukacyjną filmu, ułatwiają percepcję dokumentalnych fragmentów i umożliwiają dotarcie z przekazem do młodszych odbiorców. W ten sposób użyte zostają w dokumencie Tomasza Pijanowskiego *912 dni getta w Warszawie* (2001), w którym na materiał archiwalny nałożone zostają elementy animowane: napisy, dym, wznoszący się mur, powiewająca flaga. Podobną funkcję pełni użycie najnowszej technologii 3D w filmie Michała Bukojemskiego *Likwidacja 08.1944* (2009) – o ostatnich dniach istnienia getta łódzkiego.

Najnowsze techniki animacji filmowej służą coraz częściej obróbce materiałów archiwalnych, czego przykładem jest sposób wykorzystania fotografii w *Portreciście* (2005) Ireneusza Dobrowolskiego. Bohaterem filmu jest Wilhelm Brasse, fotograf z Auschwitz. Do najciekawszych dokumentów, w których przetwarzane są archiwalia filmowe, zaliczyć można z pewnością utwory Jolanty Dylewskiej. Jeszcze w latach dziewięćdziesiątych nakręciła *Kronikę z powstania w getcie warszawskim wg Marka Edelmana* (1993), w której relacja ostatniego żyjącego wówczas dowódcy powstańców zderzona została z materiałem archiwalnym zrealizowanym w dzielnicy zamkniętej przez niemieckich operatorów filmowych. Dylewska ponownie wykadrowała obrazy, dokonała zbliżeń, rozfazała, przełamując w ten sposób opresyjne spojrzenie nazistowskiego operatora¹⁰⁹. W roku 2008 powstał film Dylewskiej *Po-lin. Okruchy pamięci*, złożony z *home movies* nakręconych przez amerykańskich Żydów¹¹⁰, którzy odwiedzali swych krewnych w środkowoeuropejskich sztetlach, oraz

¹⁰⁹ O wykorzystaniu archiwaliów filmowych w dokumentach o Zagładzie pisali m.in.: Tomasz Łysak, *Życie pośmiertne propagandy nazistowskiej. Powojenne filmy dokumentalne o getcie warszawskim*, „Kwartalnik Filmowy” nr 54–55, 2006, s. 163–176 oraz Katarzyna Mąka-Malatyńska, *Widok z tej strony. Przedstawienia Holocaustu w polskim filmie*, Poznań 2012, s. 257–283.

¹¹⁰ W amerykańskich archiwach autorka odnalazła 19 krótkich filmów, z których zaledwie część znana była publiczności za sprawą filmu *Image Before my Eyes. A History of Jewish Life in Poland Before the Holocaust* (1981) Joshuy Waletzky'ego. Pozostałe wymagały przygotowania, które możliwe stało się dzięki nowym technologiom obróbki taśmy filmowej.

ze współczesnych ujęć tych samych miasteczek. Autorka zmontowała je, dokonała zmian wielkości kadrów, wyposażyla w dźwięk i skonstruowała ze współczesnymi, pustymi i cichymi ulicami dawniej gwarnych miasteczek. Na narrację zza kadru prowadzoną w czasie teraźniejszym składają się odczytywane przez Piotra Fronczewskiego fragmenty kronik miejskich oraz książek: Hanny Krall *Żal*, Martina Bubera *Opowieści chasydów*, Abrahama Joshui Heschela *Pańska jest ziemia*, Normana Salsitza *A Jewish Boyhood in Poland. Remembering Kolbuszowa* i Byrona L. Sherwina *Duchowe dziedzictwo Żydów polskich*. Dzięki niej zostaje na moment przywrócone życie mieszkańcom żydowskich miasteczek, a przekaz zyskuje walor doświadczenia mistycznego¹¹¹.

Popkulturowe wyekspluatowanie obrazów Zagłady jako stosów trupów, wychudzonych szkieletów o pustych spojrzeniach, zmusza do szukania nowych, „świeżych” przedstawień, które być może nigdy tych pierwszych nie zastąpią, ale będą równocześnie funkcjonowały w zbiorowej świadomości. Ukazują bowiem ludzi podobnych do nas, a jednocześnie skrywających swą straszną tajemnicę, którą zachowują w twarzach, a której słowa zaledwie dotykają. Dlatego w bardzo wielu dokumentach zrealizowanych w ostatnich latach dominuje tryb performatywny, o którym Bill Nichols, analizując *Noc i mgłę* (1955) Alaina Resnais, pisał:

Wiele jest widzialnych dowodów – rzeczy i ciał, ofiar i ocalonych – ale to głos w *Nocy i mgłę* wykracza poza to, co dowody potwierdzają: wzywa nas do emocjonalnej odpowiedzi, która zaświadczy, że zrozumienie tych wydarzeń w obrębie jakichkolwiek preegzystujących punktów odniesienia jest całkowicie niemożliwe...¹¹²

Słowa te doskonale korespondują z filmem *Po-lin*, choć dominującą w nim tonacją jest nostalgia.

Nową tendencją w polskim kinie okazuje się stopniowa zmiana proporcji pomiędzy kinem dokumentalnym a fabularnym. Od kilku lat wyraźnie zmalała liczba filmów dokumentalnych opowiadających o Zagładzie. Przez lata temat ten manifestował się głównie w utworach niefikcyjnych, opartych na relacjach uczestników lub świadków zdarzeń. Z przyczyn naturalnych realizacja tego typu filmów stopniowo przestaje być możliwa. Dokumentaliści coraz częściej sięgają więc po metodę rekonstrukcji dokumentalnej, przetwarzania archiwaliów. Zmniejszającej się liczbie filmów niefikcyjnych towarzyszy jednocześnie kilka premier znaczących – ze względu na walory artystyczne i społeczną recepcję – filmów fabularnych. To, co zostało już w jakiejś mierze przepracowane przez dokument, powraca w fabule, która zwykle ma szerszą widownię i większą siłę oddziaływania.

¹¹¹ Katarzyna Mąka-Malatyńska, „Nie ma już dzisiaj Żydów w Brańsku...” *Dokumentalne obrazy żydowskiego sztetla w filmach dokumentalnych Mariana Marzyńskiego i Jolanty Dylewskiej*, „Rocznik Komparatystyczny” 2011, nr 2, s. 125–139.

¹¹² Bill Nichols, dz. cyt., s. 41.

Do tematów stale obecnych w polskim filmie dokumentalnym należy także najnowsza historia Polski i rozliczenia z okresem PRL. Ekranowe obrazy przeszłości – podobnie jak w latach dziewięćdziesiątych – konstruowane są w opozycji do oficjalnej, propagandowo zafałszowanej wizji historii tworzonej w czasach komunizmu. W kolejnych dokumentach powracają wydarzenia Marca '68. Pytanie o społeczną akceptację rozpętanej przez komunistyczne władze PRL antysemitkiej i antyinteligenckiej nagonki stawia Maria Zmarz-Koczanowicz w dokumencie *Zwyczajny marzec* (2008). Losy polskich Żydów, zmuszonych na fali wydarzeń marcowych do wyjazdu z kraju, przedstawiają filmy *Odloty są cenne* (2003) Grzegorza Fedorowskiego, *Rachela na Dworcu Gdańskim* (2006) Ewy Szprynger i *Dworzec Gdański* (2007) Marii Zmarz-Koczanowicz. W dokumencie Mieczysława Vogta *Koncert marcowy opus '68* (2005), opatrzonym podtytułem *Film z udziałem czterech profesorów i dwóch sekretarzy KC PZPR*, relacje marcowych emigrantów – profesorów Zygmunta Bauman, Leszka Kołakowskiego, Krzysztofa Pomiana i Bronisława Baczki – uzupełnione zostały o wypowiedzi Władysława Gomułki i Józefa Teichmy, reprezentujących ówczesny aparat władzy. Piotr Morawski w dokumencie *Marzec '68. Milicyjny zapis* (2001) zderza wypowiedzi osób, które rozpoznają siebie na materiałach bezpieki (Krzysztofa Topolskiego, Antoniego Zambrowskiego i Henryka Szlajfera), z komentarzami pułkownika Tadeusza Kosowskiego – emerytowanego pracownika MSW. W filmie *Niedokończona historia. Marzec '68* (2008) Jacka Chojeckiego wydarzenia Marca oceniane są z perspektywy kolejnego pokolenia – dzieci ówczesnych uczestników studenckich wystąpień. W *Niedokończonej historii* Chojeckiego, podobnie jak w *Dworcu Gdańskim* Zmarz-Koczanowicz, historia nadal oddziałuje na współczesność, staje się bolesnym doświadczeniem kształtującym pokoleniową tożsamość. W filmie *Kabaret Polska* (2008), którego reżyserami są Nir David Zats i Zuzanna Solakiewicz, widoczne jest poszukiwanie nowej, oryginalnej formuły opowiadania o historii. Opis wydarzeń Marca '68 ujęty zostaje w hybrydyczną formę łączącą elementy dokumentu, fabuły i kabaretu. Twórcy eksponują kulturowy aspekt zdarzeń i ich znaczenie dla współczesnych relacji polsko-żydowskich. Tematem filmu jest raczej kulturowa pamięć Marca. Nie jest on próbą odtworzenia faktów, lecz oddania atmosfery i absurdu tego istotnego epizodu historii Polski. Głównym bohaterem filmu jest Ryszard Wójcik, dokumentalista, który zarejestrował wypowiedzi swych przyjaciół tuż przed emigracją. Wywiad z nim stanowi konstrukcyjną oś filmu, który wypełniają również materiały archiwalne, rozmowy z emigrantami, ujęcia inscenizowane i sceny kabaretowe.

Spora grupa dokumentów zrealizowanych w ciągu ostatniej dekady poświęcona została NSZZ „Solidarność”. Przedstawiają one genezę i historię związku od momentu jego powstania, poprzez „karnawał Solidarności” i delegalizację aż do obrad Okrągłego Stołu, przypominają robotnicze strajki na Wybrzeżu, w tym strajk w Stoczni Gdańskiej, uważanej za kolebkę Solidarności (*Gdańsk. Drogi do wolności*, 2003, Ireneusza Englera; *18 strajkowych dni*, 2005, Krzysztofa Kalukina¹¹³; *Taka jest historia*, 2010, Aleksandry Fudały i Krzysztofa Toboły; *Nie byliśmy bohaterami*, 2010, Pawła Łączkowskiego). Historia związku ukazywana jest często przez pryzmat losów jej działaczy, wśród których są zarówno dawni liderzy opozycji – będący dziś ikonami, legendami Solidarności – jak i jej mniej znani czy zapomniani członkowie (*Przebudzenie*, 2005, Andrzeja Iłowskiego i Barbary Hrut; *Zbyszek-Banita*, 2005, Jolanty Roman-Stefanowskiej; *Wygnańcy. Nieznani bohaterowie Solidarności*, 2005, Sławomira Grünberga i Krzysztofa Piotrowskiego). W zrealizowanych po roku 2000 dokumentach pojawiają się też próby rozstrzygnięcia, w jaki sposób strajk w Stoczni Gdańskiej wpłynął na mentalność, światopogląd Polaków (*Solidarność czas zmiany*, 2005, Anny Marii Mydlarskiej), jak Solidarność postrzegana była na Zachodzie (*Świat i Solidarność*, 2005, Jolanty Kessler; *Konfrontacja*, 2005, Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego). Oceny przeszłości dokonują nie tylko sami opozycjoniści – uczestnicy wydarzeń, lecz także kolejne pokolenie – ich dzieci (*Co się stało z naszym zjazdem*, 2005, Ewy Róży Fabjanowskiej i Sławomira Malcharka; *Piosenka i życie*, 2006, Rafaela Lewandowskiego). Postać przywódcy Solidarności – Lecha Wałęsy – powraca w kilku dokumentach, w tym w fabularyzowanej opowieści Krzysztofa Brożka, Moniki Góralewskiej i Kuby Karysia *Gra o Nobla* (2008). Adam Kinaszewski w filmie *Lech Wałęsa. Bilans dwóch dekad* (2003) próbuje ukazać ambiwalencję postaci pierwszego prezydenta III Rzeczypospolitej, ocenianego różnie przez Polaków, za granicą zaś traktowanego jako symbol upadku komunizmu w Europie Środkowej. Do drugiej z tych perspektyw nawiązuje Andrzej Wajda, realizując trzecią część swej fabularnej trylogii – *Wałęsa. Człowiek z nadziei* (2013). Warto też zaznaczyć, że pewnym punktem wyjścia dla *Wałęsy* była dokumentalna etiuda Wajdy w nowelowym filmie *Solidarność, Solidarność* (2005), w której reżyser pokazuje spotkanie swoje, Krystyny Jandy i Jerzego Radziwiłowicza – wykonawców głównych ról w *Człowieku z marmuru* (1977) i w *Człowieku z żelaza* (1981) – z Lechem Wałęsą w pustej sali gdańskiego kina „Neptun”. Podczas rozmowy Wałęsa zachęca Wajdę do nakręcenia *Człowieka z nadziei*.

¹¹³ Cykl dokumentalny Krzysztofa Kalukina z komentarzem Daniela Odii prezentuje strajkowe kalendarium od 14 do 31 sierpnia 1980 roku, kolejnym datom dziennym przyporządkowane zostały poszczególne odcinki: *Chodźcie z nami!*, *Solidarni*, *Twarde baby*, *Modlitwa*, *Ulotki*, *Niepewność*, *Nieudana misja*, *Strach*, *Postulaty*, *Oczekiwanie*, *Jeszcze Polska nie zginęła*, *Przeciwko cenzurze*, *Rozmowy*, *Brama nadziei*, *Paluszek zwycięstwa*, *Symbole*, *Porozumienie*, *Zwycięstwo*.

Dokumentaliści koncentrują się także na historii stanu wojennego i kontrowersjach związanych z oceną decyzji o jego ogłoszeniu. Prezentują przybierający różnorodne formy społeczny opór, internowanie działaczy Solidarności, organizowanie pomocy dla represjonowanych (*Komitet na Piwnej. Opowieści*, 2005, Michała Bukojemskiego; *Spacer z dziennikiem*, 2006, Grzegorza Linkowskiego; *Dziewczyny z jednej celi*, 2008, Piotra Zarębskiego¹¹⁴; *Oblawa*, 2011, Aliny Mrowińskiej), a także wydarzenia widziane oczyma przeciętnych obywateli, niezaangażowanych w wielką politykę (*Opowieści grudniowe*, 2011, Małgorzaty Brazy). W filmie *Oblawa* Mrowińskiej relacje internowanych opozycjonistów (w większości znanych dziś polityków) zostają wzbogacone wspomnieniami ich żon, które przedstawiają wydarzenia z perspektywy codzienności stanu wojennego, z jaką zmuszone były się zmierzyć po aresztowaniu ich mężów. Również w związku z tym tematem ujawnia się tendencja do wybierania na bohaterów filmowych kobiet (np. *Historia pewnego życia*, 2003, Andrzeja Titkova – filmowy portret Aliny Pieńkowskiej-Borusewicz).

W niektórych filmowych dokumentach dotyczących stanu wojennego widoczny jest bardzo subiektywny i intymistyczny wymiar, wynikający z przyjętej perspektywy narracyjnej – z autobiograficznego charakteru relacji (*Michała Bukojemskiego grypsy z interny*, 2007, Michała Bukojemskiego) lub ze spojrzenia na wielką historię przez pryzmat historii małej, prywatnej – rodzinnych dramatów, których przyczyną była polityka, opresyjność państwa (*Listy niewysłane*, 2004, Wojciecha Sarnowicza i Jana Matuszyńskiego; *Teatr wojny*, 2005, Jerzego Zalewskiego). Intymne, a przy tym niezwykle oryginalne, spojrzenie na stan wojenny zaprezentowali w swym filmie *Sztuka znikania* (2013) Bartosz Konopka i Piotr Rosołowski. Bohaterem swego dokumentu uczynili Amona Frémona, haitańskiego kapłana wudu, który w roku 1980 przyjechał do Polski na zaproszenie Jerzego Grotowskiego. Konopka nie koncentruje się jednak na eksperymentalnym teatrze Grotowskiego i jego szczególnych relacjach z Frémonem. Opowiada przede wszystkim o Polsce początku lat osiemdziesiątych widzianej oczyma kogoś z zupełnie odmiennej kultury, Innego. Ekipa dociera do rodzinnej miejscowości bohatera, który pewnego dnia po prostu zniknął. Kluczowa część filmu składa się niemal wyłącznie z archiwaliów i z komentarza przypisanego kapłanowi. Zimny kraj w środku Europy jawi mu się jako osobliwy. W chwili wybuchu stanu wojennego doskonale rozumie jednak zagrożenie i, na wzór bohaterów Mickiewiczowskich *Dziadów*, wywołuje duchy przodków, by uwolnić Polaków od złych mocy. Okazuje się, że w pewnym obszarze nasze kultury się jednak spotykają. *Sztuka znikania* rozpoczyna się jak tradycyjny reportaż z odległego egzotycznego kraju, lecz wkrótce staje się impresją z pogranicza kina faktów i fikcji. Powstała w ramach projektu realizowanego przez Instytut Adama Mickiewicza *Przewodnik*

¹¹⁴ Dłuższa, kinowa, wersja filmu Zarębskiego nosiła tytuł *Więźniarki*.

do Polaków, na który składają się ponadto filmy opowiadające o historii polskiej muzyki rockowej (*Beats of Freedom – Zew wolności*, 2010, Wojciecha Słoty i Leszka Gnoińskiego), o polskim himalaizmie (*Art of Freedom – Sztuka wolności*, 2011, Wojciecha Słoty i Marka Kłosowicza), o zabawkach okresu PRL (*Toys*, 2011, Andrzeja Wolskiego) oraz o społeczno-kulturowych kontekstach mody w Polsce Ludowej (*Political Dress*, 2011, Judyty Fibiger).

Obraz PRL wyłaniający się ze współczesnego dokumentu historycznego to nie tylko spojrzenie z perspektywy opozycji, utrwalające podział na „my” i „oni”. Głos udzielony zostaje również partyjnym decydom, funkcjonariuszom aparatu bezpieczeństwa. W filmie *Edward Gierek. Nikt mnie już o nic nie pytał* (2003) Grażyny Ogródowskiej wykorzystane zostały fragmenty zarejestrowanego na taśmie filmowej wywiadu Janusza Rolickiego *Spowiedź życia Edwarda Gierka* (1996), w którym sędziwy już bohater opowiadał o swoim udziale w życiu politycznym kraju. W dokumencie Marii Zmarz-Koczanowicz *Noc z generałem* (2001) Teresa Torańska w kolejną rocznicę wprowadzenia stanu wojennego spotyka się z Wojciechem Jaruzelskim i przeprowadza rozmowę na temat 13 grudnia 1981 roku. W tym samym czasie pod oknami mieszkania bohatera demonstrują młodzi ludzie, którzy uważają Jaruzelskiego za zdrajcę narodu, osobę odpowiedzialną za zbrodnie systemu komunistycznego. W filmie *Sekret generała* (2003) Patrycka Cabouata Wojciech Jaruzelski przedstawia własny punkt widzenia na robotnicze strajki na Wybrzeżu w roku 1970, powstanie NSZZ „Solidarność”, groźbę sowieckiej interwencji, wprowadzenie stanu wojennego. W dokumencie *Gdańsk. Drogi do wolności* (2003) Ireneusza Englera robotnicze strajki na Wybrzeżu oraz ich znaczenie dla demokracji kraju oceniane są zarówno przez liderów opozycji (wśród nich są m.in. Lech Wałęsa, Bogdan Borusewicz, Andrzej Gwiazda), jak i przez ich politycznych oponentów – Wojciecha Jaruzelskiego i Mieczysława F. Rakowskiego. Bohaterem filmowego dyptyku Grzegorza Linkowskiego *Historia pewnego sumienia* (2007) jest tajny współpracownik Służby Bezpieczeństwa zatrudniony w wydziale zajmującym się inwigilacją Kościoła i związanych z nim organizacji i instytucji¹¹⁵. W dramatycznej spowiedzi życia mężczyzna nie tylko odsłania kulisy wykonywanej pracy, ale także opowiada o swoich motywacjach, emocjach. Jako swoisty ciąg dalszy filmu potraktować można dokument *Historia pewnego sumienia – spotkanie* (2007), będący zapisem konfrontacji donosiciela i jego ofiary – osoby, na którą pisał tajne raporty.

Złożony i wciąż budzący emocje temat rozliczeń z peerelowską przeszłością podjęty został w filmach *Teczki* (2004) Grzegorza Linkowskiego oraz *Teczki Pandory* (2005) Ewy Żmigrodzkiej i Krzysztofa Wolińskiego – ukazujących

¹¹⁵ Temat prześladowania Kościoła katolickiego, inwigilacji osób duchownych w PRL podjęty został m.in. w dokumentach *Ścisłe tajne. Karol Wojtyła* (2003) Waldemara Chudziaka i Barbary Banaś, *Kapłan z Suchedniowa* (2003) czy *Jak zginął Popiełuszko* (2010) Piotra Litki i Przemysława Wojciechowskiego.

osoby zmagające się z problematyczną, trudną do zaakceptowania prawdą, ujawnioną dzięki wglądowi do tajnych materiałów SB. Problematykę wymienionych filmów uzupełnia dokument *Godność* (2008) Andrzeja Lelity, przedstawiający mężczyznę uwikłanego we współpracę z bezpieką, zmuszonego do konfrontacji z tym, co choć przynależne do minionego czasu, okazuje się mieć swoje konsekwencje w teraźniejszości. Charakterystyczny dla wielu dokumentów historycznych jest sposób ukazywania przeszłości – traktowanej nie jako zamknięty rozdział, lecz jako coś żywego, wciąż oddziałującego na życie społeczne i polityczne kraju. Do tej grupy filmów należy również zaliczyć niezwykle oryginalny formalnie dokument fabularyzowany Ewy Stankiewicz *Trzech kumpli* (2008). W przygotowanych przez TVN, producenta filmu, materiałach prasowych czytamy:

Trzech kumpli ze studiów. Jeden został zamordowany, drugi okazał się zdrajcą, trzeci walczy o prawdę. Staszek Pyjas, Leszek Maleszka, Bronek Wildstein. Film opowiada prawdziwą historię pewnej przyjaźni z czasów PRL. W dramatycznych losach bohaterów odbija się historia Polski. Bezimienna komunistyczna machina w filmie przybiera twarze konkretnych ludzi – funkcjonariuszy SB i tajnych współpracowników. Po drugiej stronie grupa młodzieży nie godzącej się ze zniewoleniem. Grupa, która po wielu latach, w wolnej Polsce nieoczekiwanie znajdzie się w dramatycznej sytuacji...¹¹⁶

Bez wątpienia na kształt filmów o PRL i prezentowany w nich obraz rzeczywistości ogromny wpływ wywierają trwające od lat prace historyków. Kolejne, odkrywane stopniowo w archiwach państwowych i prywatnych materiały, w tym dokumentacja filmowa, stają się punktem wyjścia lub istotnym elementem konstrukcyjnym najnowszych dokumentów. W autobiograficznym dokumencie *Mój tata Maciek* (2005) Małgorzaty Szumowskiej wykorzystane zostały prywatne zdjęcia i nagrania filmowe. „W mieszkaniu znalazłam dwieście kaset VHS, stare taśmy filmowe, zdjęcia – archiwum Macieja Szumowskiego, jego zapis historii Polski” – wspomina przed kamerą reżyserka. *Moje zapiski z podziemia* (2011) Jacka Petryckiego to – jak informuje tekst zamieszczony na początku filmu – „osobista układanka zmontowana wyłącznie z materiałów kręconych amatorskimi kamerami w latach 1982–1987”, zgromadzonych przez Jacka Petryckiego, Bohdana Kosińskiego i Marcela Łozińskiego. Dokument odsłania kulisy działalności antykomunistycznego podziemia, pokazuje codzienność ukrywających się opozycjonistów oraz polską rzeczywistość lat osiemdziesiątych. W filmie *Ukryte taśmy stanu wojennego* (2011) Krystyny Mokrosińskiej wykorzystane zostały z kolei materiały zrealizowane przez Telewizyjny Zespół Reporterów „Fakt” (rozwiązany w okresie stanu wojennego), które zabrał z telewizji kierownik produkcji Artur Rutkowski

¹¹⁶ *Trzech kumpli* [online], [b.d.], [dostęp: 17 września 2013], <<http://filmpolski.pl/fp/index.php?film=4222826>>.

(i przechował we własnym garażu). Archiwalia przedstawiają demonstracje zarejestrowane na ulicach różnych polskich miast, relacje z procesów sądowych uczestników ulicznych starć z milicją, zdjęcia i nagrania wykonane przez pracowników SB, a także fragment audycji Radia „Solidarność” czy materiały filmowe NTV – Niezależnej Telewizji Mistrzejowice. *Tajne taśmy SB* (2002) Piotr Morawski zrealizował na podstawie odnalezionych w archiwach Urzędu Ochrony Państwa materiałów filmowych, będących pozostałością po dokumentacji niszczonej w latach osiemdziesiątych. Wśród zgromadzonych nagrań znalazły się materiały operacyjne realizowane w trakcie inwigilacji opozycji, a także fragment dokumentujący akt samospalenia Ryszarda Siwca (znacznie dłuższy i lepszy, z technicznego punktu widzenia, niż siedmiosekundowe ujęcie zrealizowane przez operatora Polskiej Kroniki Filmowej Zbigniewa Skoczka, które Maciej Drygas wykorzystał w filmie *Usłyszcie mój krzyk*, 1991). W roli ekspertów, komentatorów pojawiają się operatorzy, montażyści, archiwiści – członkowie zespołu filmowego oraz były oficer SB, pułkownik Jan Lesiak. Materiały bezpieki wykorzystane zostały również w filmie dokumentalnym Piotra Morawskiego i Ryszarda Kaczyńskiego *Amerikanin w PRL-u* (2009), ukazującym prywatną wizytę Roberta Kennedy’ego i jego rodziny w Polsce w czerwcu 1964 roku, oraz w cyklu dokumentalnym *Errata do biografii* (2006–2010).

Niektóre ze zrealizowanych w ostatnich dekadach filmów dokumentalnych ukazują specyficzny obraz komunistycznej historii Polski. Prezentują one PRL w krzywym zwierciadle, skupiają się często na demaskacji absurdów życia w komunistycznym kraju, bazują na sentymencie do zgrzebných, siermiężnych czasem kiczowatych artefaktów minionej przeszłości. Absurdy życia w PRL ukazuje w swych filmach Andrzej Barański. W *Książce skarg i wniosków* (2000) relacje byłych pracowników zatrudnionych w placówkach handlowych, gastronomicznych i usługowych oraz odczytywane z offu fragmenty wpisów niezadowolonych klientów obrazują groteskowość systemu oraz społeczną frustrację obywateli skazanych na funkcjonowanie w gospodarce wiecznych deficytów i reglamentacji towaru. *Ryż PRL* (2005) przypomina kuriozalny plan – z początku lat pięćdziesiątych – uprawy ryżu w Polsce.

Odmienne w tonacji filmy *PRL de luxe* (2008) Edyty Wróblewskiej, *O Nowej to Hucie ballada* (2008) Piotra Boruszkowskiego i Sławomira Koehlera oraz *Good morning, Lenin!* (2009) Konrada Szołajskiego ukazują nie tyle PRL, ile współczesne zjawisko społeczne – swoistą „modę na PRL”. Wróblewska i Szołajski przedstawiają pracę krakowskich przewodników „Crazy Guides”, którzy oprowadzają zachodnich turystów po pełniacej rolę komunistycznego skansenu Nowej Hucie, przybliżają zwiedzającym ówczesne warunki życia, modę, rozrywki... Zrekonstruowany na potrzeby zagranicznych gości PRL jest czymś, co bawi, śmieszy i zdumiewa, fascynuje swą specyficzną egzotyką, odmiennością (czasem też wzbudza dość zaskakującą refleksję młodych lu-

dzi, zmęczonych konsumpcyjnym stylem życia, kapitalistycznym wyścigiem szczurów). Wymienione dokumenty stanowią przyczynę do dyskusji na temat specyficznego zawłaszczania przeszłości dokonywanego przez kulturę popularną, komercjalizacji historii czy też tego, co Marek Krajewski określił mianem kultury repetycji¹¹⁷. Pewien parodystyczny dystans obecny jest z kolei w spojrzeniu młodych twórców realizujących opowieść o minionym systemie oraz jego konsekwencjach społecznych i kulturowych w konwencji mock-dokumentu. W MC. *Człowiek z winylu* (2010) Bartosz Warwas opowiada historię Marcina Cieśli – człowieka, który zmienił bieg historii. Jego twórczość i działalność zdecydowała o zmianie ustroju w Polsce i krajach Europy Środkowej. Tytułowy MC zapoczątkował historię polskiego rapu, który stał się dla niego narzędziem walki z systemem, a jednocześnie – starań o względy pewnej młodej opozycjonistki. Warwas włącza do swego filmu najbardziej kliszowe materiały archiwalne (zapis słynnej homilii Jana Pawła II podczas pielgrzymki do Polski w roku 1979, obraz Lecha Wałęsy na bramie Stoczni Gdańskiej w roku 1980, telewizyjne wystąpienie Wojciecha Jaruzelskiego z grudnia 1981 roku), wypowiedzi postaci autentycznych – twórców kultury, polityków, opozycyjnych działaczy, kulturoznawców na temat roli, jaką Cieśla rzekomo odegrał w najnowszej historii Polski, ujęcia inscenizowane ukazujące strajk studencki w latach osiemdziesiątych, moment aresztowania i uwięzienia bohatera. W scenach tych reżyser odwołuje się również do kliszowych obrazów utrwalonych przez kino fabularne (np. scena konspiracyjnego koncertu piosenek Jacka Kaczmarskiego, zapożyczona z *Przypadku*, 1987, Krzysztofa Kieślowskiego). Miejskie wędrówki Mariusza z *Człowieka z reklamówką* (2010) Jakuba Polakowskiego służą ukazaniu stereotypów, które trwają w polskim społeczeństwie mimo zmiany ustrojowej.

Przywołane dokumenty kreują obraz PRL widzianego nie poprzez zbrodnie systemu komunistycznego, działalność opozycji, ale to, co dziwaczne, nie logiczne, co oglądane z perspektywy czasu wzbudza niedowierzanie i śmiech. Sposób mówienia o przeszłości zdominowany został przez groteskę, absurd, ironię. We współczesnym kinie dokumentalnym coraz wyraźniejsze stają się dwa paradygmaty prezentowania PRL: tragiczny (heroiczno-martyrologiczny) oraz komiczny (ludyczny, popkulturowy). Drugi ze wskazanych wzorów czerpie przede wszystkim z polskiego kina fabularnego, m.in. z filmów Stanisława Barei. Utwierdza panujące wśród młodego pokolenia przekonanie, że życie w komunistycznym państwie było z pewnością uciążliwe, ale i nieodparcie zabawne. Takie przeświadczenie upowszechnia również wydana na płytach DVD seria *Propaganda PRL-u: najzabawniejsze Polskie Kroniki Filmowe*.

W opozycji do paradygmatu komicznego, ale także do Polskiej Kroniki Filmowej, konstruowany jest obraz PRL w filmach Macieja Drygasa.

¹¹⁷ Zob. Marek Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2003.

Filmowa historia Radia Wolna Europa.
Głos nadziei (2002) Macieja Drygasa

Poświęconą PRL dokumentalną tetralogię otwiera debiutancki film *Usłyszcie mój krzyk*, zrealizowany w roku 1991, a współtworzą obrazy *Głos nadziei* (2002), *Jeden dzień w PRL* (2005) i *Cudze listy* (2010). Zrealizowane w latach 2002–2010 dokumenty ukazują komunistyczną Polskę z perspektywy codzienności. Drygas konsekwentnie unika sytuowania w centrum zainteresowania wielkich wydarzeń, postaci kreujących wielką historię. W filmie *Głos nadziei* reżyser przypomina nielegalną – choć rozpowszechnioną – praktykę słuchania audycji Rozgłośni Polskiej Radia Wolna Europa, stanowiącą reakcję na blokadę informacyjną narzuconą społeczeństwu przez władze komunistyczne. Przed przystąpieniem do realizacji filmu Drygas za pośrednictwem mediów poszukiwał osób słuchających RWE, dotarł również do ludzi, którzy na polecenie władz zagłuszali sygnał radiowy. Podobna perspektywa codzienności ujawnia się w dokumencie montażowym *Jeden dzień w PRL*. Zgromadzone przez twórców dokumentu archiwalia dotyczą dnia 27 września 1962 roku, z napisu zamieszczonego na początku filmu widz dowiaduje się, że:

Tego dnia nie zdarzyło się w PRL nic szczególnego. Prognoza pogody przewidywała zachmurzenie umiarkowane. Ponad 1600 obywateli przyszło na świat, około 600 zmarło. Dzień jak co dzień...

Wykorzystanym w filmie fragmentom kronik filmowych, materiałów operacyjnych i fotografiom towarzyszy komentarz z offu, na który składają się tajne meldunki, donosy, uzasadnienia wyroków sądowych, skargi i zażalenia, prywatne listy... Drygas obnaża absurdalność życia w PRL (ukaranie kierowniczkę sklepu tekstylnego za wprowadzenie do obrotu handlowego trzech biustonoszy niewiadomego pochodzenia, nabytych wcześniej w piekarni; ocena polityczna mie-



PRL w optyce codzienności.
Jeden dzień w PRL (2005)
Macieja Drygasa



Dokumentalny obraz inwigilacji
w państwie totalitarnym.
Cudze listy (2010) Macieja Drygasa

sięcznika „Żyjmy dłużej” dokonana na podstawie artykułu dotyczącego długości męskiego pręcia we wzwoździe; nalot na bazar, na którym sprzedawcy wystawiają kartki z podwójnymi cenami produktów;

inspekcja przeprowadzona w armii, ujawniająca, iż żołnierze nie potrafią złożyć broni i określić współrzędnych geograficznych itp.), ale też grozę ówczesnej codzienności. W *Jeden dzień...* wpisana została wizja totalitarnego państwa nieustannie inwigilującego własnych obywateli, wnikać do nawet w najintymniejsze szczegóły życia obserwowanych „figurantów”, rzeczywistości całkowicie upolitycznionej. Drygas pokazuje, jak ponure, siermiężne i ubogie było ówczesne życie większości Polaków. W podobnej poetyce utrzymany jest kolejny film reżysera – *Cudze listy*, przypominający o praktykowanej w PRL kontroli korespondencji, dokonywanej przez wyspecjalizowany pion organów bezpieczeństwa w celu sondowania nastrojów społecznych. Punkt wyjścia tego dokumentu montażowego stanowią materiały perlustracyjne z lat 1945–1989 – prywatne listy zatrzymane lub skopiowane ze względu na treści uznane przez władze za wywrotowe, nieprawomyślne. Odczytywane z offu listy (którym towarzyszą wizualne materiały archiwalne) odkrywają rodzinne sprawy piszących, radości i troski codziennego życia, ujawniają emocje, nastroje, marzenia adresatów... Z zatrzymanej korespondencji wyłania się obraz społeczeństwa i życia w komunistycznej Polsce, składany niczym mozaika z drobnych elementów.

Dokumenty Macieja Drygasa cechuje niezwykła troska o autentyzm. Przejawia się ona m.in. w doborze lektorów w filmach *Jeden dzień w PRL* i *Cudze listy*. Reżyser rezygnuje z angażowania profesjonalnych aktorów, zastępuje ich naturszczykami (niepoprawna wymowa, gwaryzmy, nieumiejętność recytacji, interpretacji tekstu przydają przekazowi szczerości, prawdziwości, emocjonalnej siły). W dokumencie *Cudze listy* fragmenty inscenizowane zarejestrowane zostały na czarno-białej taśmie 16 mm, co upodobiło je do materiałów operacyjnych SB. Także współczesne fotografie poddane zostały obróbce komputerowej w celu ich „postarzenia”. Twórcy filmu dołożyli też wszelkich starań, by wiernie odtworzyć dźwięk zagłuszonego sygnału RWE (dokonano tego na podstawie oryginalnych nagrań)¹¹⁸, z podobną pieczołowitością odtworzone

¹¹⁸ Michał Dondzik, „Powołuję do życia pewien świat” – Maciej Drygas dokumentalna tetralogia o PRL-u, w: *Pogranicza dokumentu...*, s. 97.

zostały również inne odgłosy ilustrujące nieme pierwotnie materiały archiwalne, ożywiające utrwaloną na fotografii i taśmie filmowej rzeczywistość¹¹⁹. Na potrzeby dokumentu – na podstawie zdjęć – zrekonstruowano też parownicę służącą do odklejania kopert¹²⁰. Drygas unika charakterystycznej dla większości dokumentów konwencji gadających głów (pojawia się ona w filmie *Głos nadziei*), rezygnuje też z prawa do odautorskiego komentarza. Zamiast tego pozwala, by przemówiły dokumenty epoki. W swych filmach montażowych – zarówno w warstwie wizualnej, jak i audialnej – wykorzystuje archiwalia, czytane zwykle wbrew intencjom autorów. By odsłonić to, co skrywane za propagandową fasadą, stosuje czasem kontrapunkt wizualno-dźwiękowy. Jak zauważa Andrzej Werner:

Obraz i dźwięk odtwarzają zapomniany i zakłamaný fizyczny wygląd tamtego świata. Słowo przybliża wybrany fragment, steruje próbą głębszego wnikięcia w reguły, które rządzą przedstawioną rzeczywistością. Ich wzajemny stosunek nie jest ilustracyjny, uzupełniają się one, interpretują, wspomagają¹²¹.

Realizację każdego filmu Drygasa poprzedza niezwykle długi i staranny etap dokumentacji. Benedyktyński trud podejmowany jest po to, by dotrzeć do prawdy o przeszłości, zrekonstruować niezafałszowany obraz PRL. Wnikliwa kwerenda archiwalna przeprowadzana jest nie tylko w archiwach państwowych, ale także w zbiorach amatorskich klubów filmowych i w zbiorach prywatnych. Twórca wybiera materiały, które nie mają statusu ikonicznych klisz, nie uległy, na skutek częstego wykorzystywania, stereotypizacji (jak na przykład kadry z PKF). Wyłaniający się z jego filmów obraz PRL – widzianego przez pryzmat tego, co zwyczajne, codzienne, powszechne – sytuuje się w opozycji do utrwalanego przez komunistyczną propagandę wizerunku oficjalnego, państwowego, odświeżonego.

¹¹⁹ Maciej Drygas: „Cały film jest udźwiękowiony ambientami, czyli atmosferami dźwiękowymi. To są atmosfery z tamtych czasów, a więc tramwaje, samochody itp. Ale była jeszcze jedna rzecz – żadne materiały archiwalne nie były udźwiękowione, a ja bardzo chciałem zbudować taką energię, żeby widz mógł wejść w ten świat. Postanowiłem udźwiękować ten film totalnie, tzn. każdy krok, każdy szelest i otwieranie drzwi były udźwiękowione i uczestniczyłem w tym procesie osobiście, co było dla mnie bardzo intymnym przeżyciem. Miałem wrażenie, że odbyłem nową podróż po swoim filmie, odkrywając w procesie udźwiękowania nowe detale [...]”. Cyt. za: Monika Rencławowicz, *Cudze listy* [online], 20 lutego 2012 [dostęp: 8 sierpnia 2013], <http://www.culture.pl/baza-film-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/cudze-listy>.

¹²⁰ Maciej Drygas wspomina: „Kiedy uświadomiłem sobie, że rekonstrukcje są niezbędne, zacząłem szukać oryginalnej «parownicy». Szukałem jej w Polsce, na Litwie, w Czechach, w Niemczech i nigdzie jej nie mogłem odnaleźć. Zwróciłem się nawet do wszystkich służb specjalnych w Polsce. Później dostałem z Instytutu Gaucka zdjęcie «parowniczkę» i na podstawie tej fotografii oraz opowieści zbudowaliśmy tę maszynę. Teraz jestem jedynym oficjalnym posiadaczem «parowniczkę»”. Cyt. za: Michał Dondzik, *„Powołuję do życia pewien świat”...*, s. 97.

¹²¹ Andrzej Werner, *Polska szkoła dokumentu. Maciej Drygas*, Warszawa 2008, brak numeracji stron.

Andrzej Werner zwraca uwagę na fakt, że „przeszłość PRL widziana jest w filmach Drygasa z perspektywy pamięci”. Reżyser „wybiera to właśnie, czego się nie dostrzega, bo jest zbyt zwyczajne, oczywiste, wyparte z pamięci przez potok zdarzeń ważniejszych, konstruowanych przez własną, prywatną pamięć, ale i zinstytucjonalizowane mechanizmy, które nią w dużym, coraz większym stopniu sterują”¹²².

Na lata dziewięćdziesiąte, szczególnie pierwszą połowę dekady, jak za- uważa Mirosław Przyłipiak, przypadła fala filmów rewindykujących. „Był to wynik olbrzymiej potrzeby odkłamania historii, publicznego pokazania faktów, które przez komunistyczną propagandę były skazane na niebyt”¹²³. W dokumentach wówczas powstających współistniały dwie koncepcje najnowszej historii Polski: wizja narodu prześladowanego i narodu buntowniczego. „Nader łatwo było portretować historie *à rebours*, kreując dwubiegunowy świat «ich» i «nas», w którym całe zło było winą systemu politycznego i jego funkcjonariuszy”¹²⁴. Niewiele filmów wymykało się temu dychotomicznemu widzeniu przeszłości. Należały do nich między innymi filmy: Macieja Drygasa *Usłyszcie mój krzyk* (1991) i Pawła Łozińskiego *Miejsce urodzenia* (1992). Stopniowo owo „my” zaczyna się dziś rozpadać na wiele grup. Dwubiegunowy model zostaje zastąpiony różnorodnością filmowych obrazów rzeczywistości. Konkretnie jej reprezentacje przestają rościć sobie prawo do obiektywności, uniwersalności, okazują się zgodne ze światopoglądem jedynie wybranej grupy odbiorców. W filmowym dokumencie pojawiają się rozbieżne wizje rzeczywistości, sprzeczne interpretacje i oceny faktów. O ich różnorodności świadczą choćby filmy dokumentalne poświęcone postaci Wojciecha Jaruzelskiego: od wieloznacznego obrazu w *Nocy z generałem* (2001) Marii Zmarz-Koczanowicz po jednoznacznie negatywne portrety Grzegorza Brauna i Roberta Kaczmarka (*Towarzysz generał*, 2009; *Towarzysz generał idzie na wojnę*, 2011).

Poszukiwania formalne

Justyna Czaja

Jesteśmy obecnie świadkami stopniowego przesuwania akcentów z pytania „o czym opowiadać?” na pytanie „jak to zrobić?” Estetyczne rozwiązania w obrębie dokumentu historycznego stają się dla twórców równie ważne jak tematyka filmów. Podstawowym tworzywem pozostają dla dokumentalistów archiwalia wizualne i audiowizualne: fotografie, mapy, ryciny, archiwalne nagrania audio i wideo, fragmenty audycji radiowych, programów telewizyjnych.

¹²² Tamże.

¹²³ Mirosław Przyłipiak, *Polski film dokumentalny po roku 1989*, „Kwartalnik Filmowy” nr 23, 1998, s. 72.

¹²⁴ Tamże.

Historia w ujęciu ironicznym.
Wycieczka do Paryża (2004)
Stanisława Różewicza



zyjnych, spektakli teatralnych, filmów dokumentalnych i fabularnych. W sposobie ich traktowania coraz istotniejsza staje się jednak świadomość źródeł oraz możliwość rekontekstualizacji materiału

i jego technicznej obróbki, czego przykładem są filmy Jolanty Dylewskiej czy Macieja Drygasa. Dokument historyczny ma już nie tylko informować, lecz także pełnić funkcje estetyczne. Poszukiwanie oryginalnej formy przekazu uznać należy za kontynuację tradycji polskiego dokumentu artystycznego.

Wśród interesujących z formalnego punktu widzenia obrazów wymienić warto *Wycieczkę do Paryża* (2004) Stanisława Różewicza, nawiązującą do tradycji popularnego szczególnie w latach sześćdziesiątych dokumentu ze zdjęć, zwłaszcza do filmu Janusza Majewskiego *Album Fleischera* (1962). Różewicz rezygnuje jednak z komentarza z offu, który w dokumencie Majewskiego był głównym źródłem ironii. Nie zachowuje też czystości gatunkowej filmu ze zdjęć, włączając w utwór fragmenty archiwaliów filmowych. Ironia pozostaje jednak nadrzędną kategorią w przewrotnym portrecie Hitlera, jakim jest *Wycieczka do Paryża*. Twórcy pokazują okopy pierwszej wojny światowej, wzrost popularności wodza, jego sukces polityczny i zwycięstwa wojenne, wreszcie to kluczowe – zdobycie Paryża, okupione śmiercią i niedolą wygnania tysięcy mieszkańców. W końcu przywódca III Rzeszy może zrealizować swe marzenie, którym było zobaczenie stolicy Francji i gmachu opery. Niespełniony artysta, marzący o wyjeździe do Paryża, przemienia się w krwawego dyktatora, który podporządkował sobie Europę i na czele okupacyjnej armii wkroczył do Francji. Wkrótce jednak zaczyna ponosić klęski: Stalingrad, a potem Berlin. Jego wizja Wielkich Niemiec zmienia się w gruzowisko. Ironia rodzi się w filmie ze sposobu zestawienia fotografii, z kontrpunktowego łączenia ich z muzyką (m.in. marszami Seitera, fragmentami kompozycji Wagnera czy muzyką ilustracyjną z własnego filmu animowanego Różewicza *Postkarten*, 1979), z opatrzenia ich komentarzem w formie napisów. Część napisów ma walor wyłącznie informacyjny, część charakteryzuje postać i stosunek twórców do niej. Reżyser pokazuje prace plastyczne Hitlera, jego plany przebudowy niemieckich miast. Po serii napisów: „Jego akwarele”, „Wizje architektury”, na ekranie pojawia się kolejny: „To cud, że znaleźliście mnie pośród milionów”. Narracja przechodzi płynnie z trzecioosobowej w pierwszoosobową. Kadry ukazujące Hitlera w paryskiej operze zostają skomentowane: „My też musi-

my zbudować coś takiego”. Za pomocą montażu fotografii Różewicz próbuje subiektywizować narrację, oddać punkt widzenia dyktatora – ukazać prostaczką, ufundowaną na manii wielkości, wizję świata. Korzysta z wielu znanych kinu dokumentalnemu technik włączania fotografii w tkanę filmu, przede wszystkim *repollero*. Poszczególne nieruchome kadry montuje tak, by otrzymać efekt spojrzenia bohatera w kierunku określonych osób. Buduje w ten sposób dialogiczność filmu. Specyficzne zestawienia archiwaliów tworzą jego nastrój i ironiczną wymowę. Celowi temu służy również zasada repetycji. Reżyser wielokrotnie powraca do tych samych kadrów, by wyeksponować gest, wyraz twarzy bohaterów (np. uśmiechy Hitlera i ambasadora Francji podczas spotkania tuż przed atakiem Rzeszy na Francję). Wielokrotnie stosuje ten sam układ kompozycyjny: plan ogólny odpowiadający kadrowi z fotografii, a następnie seria zbliżeń i detali wykadrowanych z tego samego zdjęcia.

Już w latach dziewięćdziesiątych szczególnie często dokumentaliści powracali do wojny polsko-bolszewickiej z roku 1920. Zwykle jednak filmy te realizowane były w sposób typowy dla dokumentu telewizyjnego: narrację budowaną z wypowiedzi ekspertów i świadków ilustrowano archiwaliami. Dokument montażowy *Cud nad Wisłą* (2005) Krzysztofa Nowaka-Tyszowieckiego o wojnie polsko-bolszewickiej roku 1920 to propozycja utrzymana w całkowicie odmiennej stylistyce – w konwencji kina niemego. Imitowaniu poetyki filmów z lat dwudziestych służy przede wszystkim charakterystyczna muzyka niediegetyczna użyta w funkcji ilustracyjnej i dramaturgicznej oraz wprowadzanie napisów międzyujęciowych, które pełnią rolę objaśniającą (informują o sytuacji politycznej w Europie, o przebiegu działań wojennych itp.) oraz „dialogową” (prezentują propagandowe hasła, fragmenty politycznych wystąpień towarzyszące widocznym na ekranie postaciom historycznym). Reżyser zachowuje również prędkość przesuwu taśmy charakterystyczną dla kina niemego z początkowego okresu kinematografu (16 klatek na sekundę). Nowak-Tyszowiecki wykorzystuje w swym filmie nie tylko pochodzące z rosyjskich, polskich i brytyjskich archiwów materiały

filmowe dokumentujące wybuch rewolucji lutowej i październikowej, pierwszej wojny światowej, wojny polsko-bolszewickiej czy obrazy prezentujące ówczesnych polityków, m.in. Lenina, Stalina, Trockiego, Petlurę, Piłsudskiego,



Oryginalne wykorzystanie archiwaliów. *Cud nad Wisłą* (2005) Krzysztofa Nowaka-Tyszowieckiego

Paderewskiego. Reżyser sięga również po liczne fragmenty pochodzące z polskich i rosyjskich filmów dokumentalnych i fabularnych z lat dwudziestych i trzydziestych¹²⁵. Stanowią one jeden z elementów stylizacji. Dzięki nim reżyser przywołuje także propagandową retorykę, która towarzyszyła wojnie roku 1920 po obu stronach barykady, oraz rewolucyjną i patriotyczną symbolikę. Oryginalna forma dokumentu pozostaje w ścisłym związku z jego treścią. O wydarzeniach historycznych z tamtego okresu reżyser *Cudu nad Wisłą* opowiada językiem typowym dla kina tamtej epoki.

Ciekawą formą odznacza się również dokument Adama Palenty *Przesłuchanie*¹²⁶ (2010), w którym twórca sięga po temat obecny w polskiej kinematografii co najmniej od dwóch dekad. W tytule nawiązuje do najsłynniejszego filmu fabularnego opowiadającego o stalinowskich więzieniach – do *Przesłuchania* (1982/1989) Ryszarda Bugajskiego. Bohaterem dokumentu jest Waław Sikorski, żołnierz AK, więziony po wojnie, skazany na karę śmierci, zamienioną przez Bieruta na dożywocie. Bohater filmowany jest w typowym dla rejestracji świadectw planie średnim. Obraz zaskakuje jednak niemal monochromatycznym kolorem i dynamicznym montażem, który sprawia wrażenie, jakbyśmy oglądali mężczyznę w serii rozbłysków. Relacja zestawiona zostaje z ujęciami inscenizowanymi, czarno-białymi, o dużym ziarnie, stylizowanymi na dawny dokument, ukazującymi człowieka w celi, więzienne korytarze, oraz z fotografiami, po których powierzchnię porusza się kamera. Palenta posłużył się w filmie charakterystyczną dla polskiego kina dokumentalnego od lat siedemdziesiątych zasadą *pars pro toto*. Historia Sikorskiego jest opowieścią o wielu. Bliskie plany dłoni, butów, twarzy porażonej w mroku oraz krąt, drutów kolczastych i zamkniętych drzwi to metonimie więzienia-pułapki¹²⁷.

¹²⁵ Wśród nich m.in.: Dżigi Wiertowa *Szósta część świata* (1926), *Naprzód Rady!* (1926), *Jedenasty* (1928), Aleksandra Dowżenki *Zwenigora* (1928) i *Arsenał* (1928), sceny z filmów *Październik* (1927) Siergieja Eisensteina, *Wesoły kanarek* (1929) Lwa Kuleszowa, *Kaszuś Kalinowski* (1928) Władimira Gardina, *Aelita* (1924) Jakowa Protazanowa, *Piłsudski kupił Petlurę* (1926) Aksela Lundina i Georgija Stabowoja, *Dwaj Polacy* (1920) Aleksandra Razumnego, a także fragmenty polskich filmów: *Dla Ciebie, Polsko* (1920) Antoniego Bednarczyka, *Rok 1863* (1922) Edwarda Puchalskiego, *Mogiła nieznanego żołnierza* (1927) Ryszarda Ordyńskiego, *Huragan* (1928) Józefa Lejtesa, *Szaleńcy* (1928) Leonarda Buczkowskiego, *Tajemnica starego rodu* (1928) Emila Chaberskiego, *Rok 1914* (1932) Henryka Szaro, *Zabawka* (1933) Michała Waszyńskiego, *Śluby ulańskie* (1934) Janusza Gordona.

¹²⁶ W innych filmach Palenta również daje wyraz potrzebie poszukiwania oryginalnej formy, czego przykładem jest impresja dokumentalna o mistrzostwach świata osób niepełnosprawnych w pływaniu *Życie stylem dowolnym* (2011).

¹²⁷ Wśród dokumentów ostatniej dekady, które wyróżniają się niekonwencjonalnym ujęciem tematu, wykorzystaniem oryginalnych środków wyrazu, dbałością o kształt artystyczny, wymienić można jeszcze wiele filmów. Wspomnieć warto *Balladę o prawdziwym kłamstwie* (2007) Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego, *Tam, gdzie rosną porzeczki* (2011) Leo Leszka Kantora, *Podróż do zielonych cieni* (2009) Alicji Schatton, *A potem nazwali go bandytą* (2002) Grzegorza Królikiewicza, *Archiwum istnień* (2009) Justyny Łuczaj-Salej.



Wykorzystanie fotografii
w dokumencie historycznym.
Archiwum istnień (2009)
Justyny Łuczaj-Salej

Jednym z ciekawszych zjawisk
we współczesnym dokumencie hi-
storycznym jest sposób wykorzy-

stywania – obróbki i przetwarzania, zmiany znaczeń – archiwaliów. Coraz rzadziej pełnią one funkcję wyłącznie ilustracyjną. Filmowcy rzadziej sięgają po materiały najbardziej znane, stanowiące swoiste klisze. Wyszukują obrazy i świadectwa, które dzięki ich filmom trafią do rezerwuaru zbiorowej pamięci. Film *Listy z barykady* (2008) Ewy Żmigrodzkiej zbudowany został wokół kolekcji listów Powstańczej Poczty Polowej, wystawionych na sprzedaż przez filatelistyczno-numizmatyczny dom aukcyjny Ulrich Felzmann Briefmarken Auktionen w Düsseldorfie w roku 2008 i wylicytowanej przez Muzeum Powstania Warszawskiego. W dokumencie historycznym coraz częściej wykorzystywane są też niemieckie archiwalia. W *Zaczął się pierwszy wrzesień...* (2004) Leszka Wasiuty cytowany jest niemiecki *Przegląd miesięczny* – filmowe materiały informacyjne przeznaczone do prywatnego użytku (czarno-białe, zarejestrowane na taśmie 16 mm, około trzyminutowe odcinki kopiowano w zakładach fotograficznych i odtwarzano w domach za pomocą projektorów filmowych). Pozwalają one zrekonstruować, jakie przekazy kształtowały światopogląd ówczesnych niemieckich odbiorców. Punktem wyjścia przy realizacji filmu *Archiwum istnień* (2009) Justyny Łuczaj-Salej była odnaleziona w Smithsonian Institution w Waszyngtonie i sprowadzona w roku 2007 do Polski dokumentacja Instytutu Niemieckich Prac na Wschodzie z lat 1941–1944. Zgromadzone czarno-białe fotografie, kolorowe slajdy, testy psychologiczne, socjologiczne ankiety, odciski palców, próbki ludzkich włosów stanowiły materiał badawczy ekspertów z Sekcji Ras i Ludoznawstwa, oceniających „rasową jakość” ludności Generalnego Gubernatorstwa. Łuczaj-Salej wprowadza również do swojego filmu czytane z offu fragmenty korespondencji hitlerowskich naukowców (stanowiące przyczynek do odtworzenia portretu psychologicznego tych ludzi, ich stosunku do „badanych obiektów”). Film uzupełniają relacje osób w podeszłym wieku, które rozpoznają siebie na fotografiach z czasów wojny. Paradoksalnie, wykonane przez nazistowskich badaczy zdjęcia mają dla oglądających wartość emocjonalną, uruchamiają mechanizmy pamięci, pozwalają przywołać dziecięce wspomnienia, nie zawsze traumatyczne. Zdjęcia lotnicze Luftwaffe – przedstawiające okupowaną Warszawę, odkryte przez Zygmunta Walkowskiego w National Archives and Records Administration w USA – wykorzystane zostały w filmie *Zejsć na ziemię*

Michała Nekandy-Trepki. Studiujący hitlerowskie fotoplany Walkowski konstatuje, że współczesna technika w połączeniu z jakością tamtych fotografii pozwala zobaczyć ogromną liczbę szczegółów, pozwala „zejść na ziemię”. Owo połączenie zrealizowanych w czasie wojny materiałów fotograficznych i filmowych z osiągnięciami najnowszej technologii staje się w realizowanych w ciągu ostatniej dekady dokumentach historycznych bardzo częstą praktyką.

Poza dawnymi technikami obróbki materiału stosuje się dziś przekadrowywanie, zmianę klatkażu, korekcję barwną, rozfazowywanie ruchu, nadawanie fotografiom efektu głębi, trójwymiarowości, podkładanie dźwięku pod nieme materiały wizualne, animację. Zabiegi tego rodzaju motywowane są nie tylko względami estetycznymi czy dążeniem do tego, by zapobiec stereotypizacji i banalizacji wielokrotnie przywoływanych obrazów, ale także względami etycznymi. Przekształcenia materiałów archiwalnych służyć mogą „ożywianiu” utrwalonej na fotografii i taśmie filmowej przeszłości, dyktowanemu imperatywem pamięci, dania świadectwa, ocalenia przed zapomnieniem. Innym celem jest niewątpliwie wzbudzanie empatii widza, jeszcze innym – wydobywanie prawdy tkwiącej w obrazie, ukazanie tego, co w autorskiej intencji winno pozostać ukryte. Kwestie te nabierają szczególnego znaczenia w przypadku archiwaliów z czasów drugiej wojny światowej, dokumentujących zbrodnie faszyzmu. Spora część fotografii i filmów z tego okresu wykonana została przez nazistów (w przypadku Holocaustu – niemal całość), ich przetworzenie pozwala przełamać punkt widzenia kata, przywraca zreifikowanym ludziom utrwaloną na materiałach filmowych czy fotograficznych ich podmiotowość, tożsamość. Jak zauważa Katarzyna Mąka-Malatyńska:

[...] wszelkie utwory, w których wykorzystywane są nazistowskie archiwalia, stają się dziś [...] *par excellence* palimpsestami. Na fotografiach i fragmentach filmów nadpisuje się bowiem znaczenia, zmienia ich wymowę, dodając kolejne warstwy komentarza, napisy. Twórcy uprawiają w ten sposób rodzaj archeologii pamięci, której celem podstawowym staje się odzyskanie obrazu, wydarcie go niepamięci oraz odebranie władzy nad nim jego autorowi¹²⁸.

W dokumentach historycznych archiwalia są więc nie tylko poddawane różnorakim przekształceniom, ale także wykorzystywane wbrew ich przeznaczeniu, wbrew autorskim intencjom. Nazistowskie filmy i fotografie realizowane na użytek propagandy stają się materiałem obciążającym, dokumentują zbrodnie faszyzmu. Materiały operacyjne bezpieki pomagają dziś zrekonstruować obraz tamtych czasów, odsłonić prawdę o PRL.

Istotną tendencją widoczną w dokumentach historycznych jest także fabularyzacja. W tkankę filmu włączane są coraz częściej fragmenty inscenizowane z udziałem aktorów, będące próbą rekonstrukcji wybranych zdarzeń z prze-

¹²⁸ Katarzyna Mąka-Malatyńska, *Widok z tej strony...*, s. 283.

szłości, ilustrujące relacje filmowych bohaterów. Proporcje między elementami typowymi dla poetyki dokumentu (archiwalia, gadające głowy) a tymi, które widz identyfikuje jako fikcjonalne (fragmenty inscenizowane), mogą być różne. Dokument *My cichociemni. Głosy żyjących* (2008) Pawła Kędzierskiego oparty jest na relacjach wspomnieniowych dziewięciorga żołnierzy elitarniej jednostki przeszkolonej w Anglii i zrzuconej na teren okupowanej Polski. Filmowe i fotograficzne archiwalia z czasów drugiej wojny światowej uzupełnione zostały fragmentami filmu Wincentego Ronisza *Gorzkie zwycięstwo* (1995) oraz krótkimi aktorskimi inscenizacjami ilustrującymi niektóre wątki opowiadań bohaterów. W dokumencie przypominającym jeden z tragicznych epizodów powstania warszawskiego *Masakra w klasztorze* (2004) Krzysztofa Żurowskiego elementem dominującym są właśnie inscenizacje z udziałem aktorów, zrealizowane w tych samych pomieszczeniach, w których rozegrały się przedstawiane zdarzenia, odtworzone na podstawie zredagowanej przez ojca Felicjana Paluszkiewicza książki *Masakra w klasztorze*. Inscenizacje uzupełnione są jedynie krótkimi scenami – relacjami występujących przed kamerą świadków wydarzeń.

Upowszechnia się określenie „dokument fabularyzowany”, mające charakter gatunkowej klasyfikacji (jako przykłady tego typu filmów wymienić można m.in. obrazy: *Pułkownik Dąbek. Obrona Gdyni 1939*, 2009, Bartosza Paducha; *Do potomnego*, 2004, Antoniego Krauzego; *Żyłem, jak chciałem... Gen. Stanisław Skalski*, 2008, Agnieszki Bujas; *Alwernia*, 2004, Konrada Szolajskiego). Inscenizowane ujęcia z udziałem aktorów wymagają przygotowania odpowiedniej scenografii, kostiumów, rekwizytów, co upodabnia pracę nad dokumentem filmowym do realizacji fabuły. Za inny element świadczący o zacieraniu granic między oboma wymienionymi gatunkami uznać można widoczną w niektórych filmach dokumentalnych charakterystyczną dla kina fabularnego dramaturgię.

O poszerzaniu pasa pogranicznego pomiędzy filmowymi rodzajami najlepiej świadczą realizowane w ostatnim czasie obrazy hybrydyczne, graniczne, wymykające się tradycyjnym klasyfikacjom gatunkowym. Jednym z takich filmów jest *Baczyński* (2013) w reżyserii Kordiana Piwowarskiego, utwór łączący elementy filmu fabularnego i dokumentu biograficznego. Poświęcony Krzysztofowi Kamilowi Baczyńskiemu, najbardziej znanemu poecie walczącej Warszawy, obraz składa się z filmowych i fotograficznych archiwaliów z okresu drugiej wojny światowej, wspomnieniowych relacji członków rodziny Baczyńskiego i byłych powstańców oraz aktorskich inscenizacji prezentujących istotne elementy biografii bohatera i fragmentów slamu poetyckiego zorganizowanego w 90. rocznicę urodzin Baczyńskiego. O zacieraniu się cezury między dokumentem i fabułą, o niewystarczalności istniejących klasyfikacji świadczą widoczne w recenzjach filmu poszukiwania nazwy gatunkowej oddającej specyfikę obrazu, próby jego klasyfikacji (*Baczyński* określane były

jako „film dokumentalny fabularyzowany”¹²⁹, „film poetycko-biograficzny”¹³⁰, „docudrama” i „fabularyzowany dokument”¹³¹, „hybryda fabuły, dokumentu, impresji słowno-muzycznej i poetyckiego reportażu”¹³²).

Podobną tendencję ilustruje również film *Powstanie Warszawskie* (2014) Jana Komasy. Przygotowany na 70. rocznicę wybuchu powstania obraz, którego producentem jest Muzeum Powstania Warszawskiego, w materiałach prasowych określano jako „film fabularny zmontowany w całości z materiałów dokumentalnych”, „pierwszy na świecie dramat wojenny non-fiction”. Składają się na niego fragmenty kronik filmowych z roku 1944, kręconych przez członków Biura Informacji i Propagandy Komendy Głównej Związku Walki Zbrojnej AK. Zachowane archiwalia zostały nie tylko przemontowane, lecz także, dzięki wykorzystaniu najnowszych technologii, poddane rekonstrukcji i koloryzacji. W trosce o autentyzm barwy dobierano na podstawie fotografii z tamtego okresu, uwzględniano również ówczesne techniki barwienia materiałów¹³³. Przy pomocy policyjnych specjalistów zajmujących się czytaniem z ruchu warg odtworzono wypowiedzi widocznych na ekranie osób, pozostałe dialogi dopisano. Na potrzeby filmu stworzono także specjalną fonotekę – nagrano odgłosy wystrzałów z różnych typów broni, które używane były podczas powstania warszawskiego¹³⁴. Fabularną ramę filmu tworzy historia Karola i Witka, dwóch braci – operatorów Biura Informacji i Propagandy, którzy dokumentują życie w ogarniętej walkami stolicy.

Podjętą przez twórców *Powstania Warszawskiego* próbę fabularyzacji, udratyzowania opowieści trudno jednak uznać za udaną. Uczynienie głównymi bohaterami filmu fikcyjnych postaci, które nie są widoczne na ekranie (a których dialogi wypełniają w większości ścieżkę dźwiękową), utrudnia widzowi identyfikację, odbiera możliwość skoncentrowania się na przejmujących obrazach. Filmowe dialogi rażą sztucznością i naiwnością. Niepowodzenie projektu wynika w pewnym stopniu z charakteru wykorzystanych archiwaliów. Z trwających pięć sekund ujęć (realizowanych z myślą o funkcji informacyjnej, dokumentacyjnej) niezwykle trudno zbudować spójne sceny, stworzyć wrażenie ciągłości narracyjnej. W filmie na plan pierwszy wysuwa się ogrom pracy historyków i archiwistów.

¹²⁹ Baczyński [online], [b.d.], [dostęp: 10 sierpnia 2013], <<http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/1231373>>.

¹³⁰ Robert Birkholc, Baczyński, „Kino” 2013, nr 3, s. 76–77.

¹³¹ Janusz Wróblewski, *Elegia o chłopcu polskim*, „Polityka” [online], 2013, nr 11 [dostęp: 10 sierpnia 2013], <<http://www.polityka.pl/kultura/film/1537313,1,recenzja-filmu-baczynski-rez-kordian-piwowski.read>>.

¹³² Krzysztof Varga, *Poeta jak z muzeum figur woskowych*, „Gazeta Wyborcza” [online], 2013, 14 marca [dostęp: 10 sierpnia 2013], <http://wyborcza.pl/1,75475,13555466,Varga_widzial_film_o_Baczynskim_Poeta_jak_z_muzeum.html>.

¹³³ Izabela Szymańska, *Powstańcy w kolorze. Fabularny film z kronik z 1944*, „Gazeta Wyborcza” 2013, 31 lipca, s. 19.

¹³⁴ Tamże.

Zjawiskiem uwydatniającym tendencję do fabularyzacji jest również wprowadzanie do dokumentów, na zasadzie cytatów filmowych, fragmentów zaczerpniętych z kina fabularnego lub ze spektakli teatralnych. Przykładowo w dokumencie *Jan Nowak Jeziorański. Kurier z Warszawy. 60 lat później 1944–2004* (2004) Andrzeja Wajdy i Andrzeja Kotkowskiego pojawiają się sceny z *Kanału* (1957) Andrzeja Wajdy, w *Bitwie o Wał Pomorski 1945* (2005) Zbigniewa Wawera i Tadeusza Kondrackiego wykorzystane zostały fragmenty filmu *Jarzębina czerwona* Ewy i Czesława Petelskich, w *...za każdy kamień twój...* Zofii i Andrzeja Kunertów – z *Zakazanych piosenek* Leonarda Buczkowskiego, w dokumencie *Godzina zero* (2004) Bolesława Sulika zobaczyć można natomiast fragmenty spektaklu Teatru Telewizji *Ziarno zroszone krwią* (1994) w reżyserii Kazimierza Kutza. Jak zauważa Mikołaj Jazdon, powody

[...] wykorzystywania w historycznym filmie dokumentalnym materiałów inscenizowanych, czy to realizowanych specjalnie dla potrzeb danego utworu, czy też pochodzących z filmów fabularnych [...], mogą być wielorakie: trudny dostęp do archiwaliów i materiałów ikonograficznych, dążenie do udratyzowania i uatrakcyjnienia przekazu czy szczególnie rodzaj informacji zawarty w cytowanym fragmencie filmu fabularnego¹³⁵.

Wymienione tendencje to zaledwie wybór z szerokiego wachlarza tendencji, jakie obserwujemy we współczesnym dokumencie historycznym, bodaj najprężniej rozwijającym się nurcie współczesnego polskiego filmu dokumentalnego.

¹³⁵ Mikołaj Jazdon, *Historia w polskim filmie dokumentalnym przełomu wieków*, w: *Klucze do rzeczywistości...*, s. 57.

DOKUMENTALNE OBRAZY KRAJU I ŚWIATA

Przemiany obyczajowe

Anna Śliwińska

Ostatnie lata pokazują, że artystyczny rys polskiego kina dokumentalnego nie wyklucza jego społecznego zaangażowania. Przejawia się ono przede wszystkim w potrzebie opisanie rzeczywistości nieprzedstawionej: nowych, nieznanych dotąd zjawisk, które nie stały się przedmiotem zainteresowania filmowców. W XXI wieku pojawiają się w związku z tym zupełnie nowe tematy, a w obrębie tematów wcześniej znanych – nowe wątki. Nadal chętnie uprawiane są *victim documentaries*, które ułożyły się w istotny nurt dokumentu lat dziewięćdziesiątych, a dziś ich tematyka jest nachalnie eksploatowana przez reporterskie programy telewizyjne. Pewien pogląd na sposób widzenia polskiej obyczajowości początku pierwszej dekady XXI wieku daje projekt Pawła Łozińskiego *Nasz spis powszechny* (2002), dla którego realizacji pretekstem stał się narodowy spis powszechny przeprowadzony na początku nowego stulecia, pierwszy – co warto podkreślić – w wolnej Polsce. Na cykl złożyło się pięć filmów: *Kraj urodzenia* Jacka Bławuta, *Kto, co i jest w jakim związku* Marii Zmarz-Koczanowicz, *Spis z natury we wsi Leżno* Małe Pawła Łozińskiego, *Ulica Wapienna* Grzegorza Packa i *Zamek* Jacka Hugo-Badera. Każdy z nich ukazuje inny fragment współczesnej Polski: małe miasteczko, miejską aglomerację, małą wieś w województwie kujawsko-pomorskim, jedną z ulic Lublina, na której żyją ludzie odrzuceni i biedni, oraz wystawny apartamentowiec w zamożnej dzielnicy Warszawy. Fragmenty rzeczywistości sfilmowane w nich zostały w różnych poetykach: od dyskretnej obserwacji po wyraźną ingerencję autorską w świat rejestrowany. Marcin Krajnik dzieli twórców cyklu na dokumentalistów-badaczy (Maria Zmarz-Koczanowicz i Jacek Hugo-Bader) oraz dokumentalistów-obszerników (Paweł Łoziński, Grzegorz Pacek). Próbę wpisania interpretacji *Naszego spisu powszechnego* w nurt filmowej antropologii autor zamyka uwagami na temat widza:

Odbiorca otrzymuje niepowtarzalną okazję dostrzeżenia wielowymiarowego obrazu, który wypełniają wypowiedzi filmowanych osób, ich reakcje, mentalna i fizyczna przestrzeń oraz ciągłe poczucie głębokiego zakorzenienia w konkretnym miejscu i czasie. Oto autentyczna rzeczywistość zarejestrowana, uchwycona przez twórców przekazu artystycznego, autorów mniej lub bardziej świadomych swojego udziału w obserwa-

cji antropologicznej, dzięki temu stwarzających możliwość przeprowadzenia badań naukowych nad samym filmem jako kulturowym przejawem tożsamości społecznej¹³⁶.

Nasz spis powszechny ukazuje Polskę współczesną, nieustannie jednak zestawianą ze wspomnieniami z przeszłości. Odkrywa narastające w Polsce ekonomiczne rozwarstwienie społeczne, ale i zmiany w sferze obyczajowości. Maria Zmarz-Koczanowicz wchodzi z kamerą do mieszkania, w którym w związku partnerskim żyją dwie kobiety. Filmy Grzegorza Packa i Jacka Hugo-Badera pokazują dwa skrajnie odmienne oblicza kraju oraz rosnący między nimi mur niezrozumienia i odrzucenia: biedę, błoto i brud ulicy Wapiennej w Lublinie oraz ludzi, którym się powiodło, którym zmiany systemowe umożliwiły dostatnie i wygodne życie. Ostatnie ujęcia *Zamku* pokazują jednak, że takich jest wciąż niewielu. W warszawskim apartamentowcu światło pali się w nielicznych oknach.

Jak gwałtownym zmianom uległa polska obyczajowość oraz styl życia w ostatnich kilkunastu latach, świadczą produkcje HBO, o których profilu wspominaliśmy w pierwszej części niniejszego rozdziału. Tytułem uzupełnienia należy nadmienić, że niemal każdy z wyprodukowanych przez HBO dokumentów dotyka tematyki tabu, skrętnie ukrywanych, nierzadko wstydliwych spraw: homoseksualizmu (*Homo.pl*, 2007, Roberta Glińskiego), transseksualizmu (*Trans-akcja*, 2010, Sławomira Grünberga), erotyki (*Śląski interes*, 2006, Michała Rogalskiego; *Nie jesteśmy puszczalskie*, 2009, Atheny Sawidis), zmiany ról społecznych (*Faceci do wynajęcia*, 2008, Edwarda Porembnego), śmierci (*Śmierć z ludzką twarzą*, 2006 oraz *Istnienie*, 2007, Marcina Koszałki), funkcjonowania w rzeczywistości wirtualnej (*Wirtualna wojna*, 2012, Jacka Bławuta). Wymienione filmy pokazują wyraźnie, że dla współczesnych twórców i producentów najistotniejsze okazuje się często podjęcie tematów przemilczanych, odrzucanych. Obnażenie dramatów rodzinnych, problem uzależnień, seksualność, uwikłanie w płeć – to tylko niektóre z zagadnień najnowszego kina dokumentalnego. W ich obrębie najbardziej intrygujące pozostają – silnie osadzone w kulturze, a jednocześnie prawie nieobecne w polskim dokumencie przez lata PRL i pierwszą dekadę po roku 1989 – tabu śmierci i seksualności. Martwe ciało, zdaniem profesora Zbigniewa Mikołejki, łączy: „[...] swoją dawność i pierwotność z tabu erotycznym, związanym z płodnością. Płodność jest najlepszą odpowiedzią na śmierć – stąd takie powiązanie. Wkraczamy tu w najwyższe tajniki życia”¹³⁷. Najnowsze kino dokumentalne mierzy się z problematyką śmierci, obnażając mechanizmy umierania i rozkładu ciała. Zdaniem badacza, jest to silnie zakorzenione w schematach kulturowych:

¹³⁶ Marcin Krajnik, *Filmowy spis powszechny, czyli dokumentalna rejestracja w kontekście antropologicznym*, „Kwartalnik Filmowy” nr 47–48, 2004, s. 274.

¹³⁷ Wywiad z profesorem Zbigniewem Mikołejko (*Drugie życie trupa*, rozm. Ewa Gierblińska i Katarzyna Olczak, „Wprost” 2013, nr 33, s. 83).

Trup musi być tabu, ponieważ znajduje się jakby na granicy między życiem a nicością. Niesie więc wiele znaczeń, które niepokoją i fascynują, czynią zarazem i świętym, i przeklętym, groźnym i ciekawym. Z tego względu te miriady praktyk, które rozmaite kultury i religie wyczyniają ze zwłokami, wynosząc je na ołtarze i wyświęcając, albo też przeciwnie – znieważając. A często te dwie postawy mieszają się ze sobą¹³⁸.

Polscy dokumentaliści usiłują uchwycić zmiany cywilizacyjne, jakie zachodzą w naszym stosunku do śmierci, w pogrzebowych rytuałach. Przed laty Philippe Ariès pisał o medykalizacji śmierci, jej oddaleniu, odchodzeniu kultury zachodniej od zwyczajów funeralnych, które zaświadczały o doświadczaniu „śmierci oswojonej”:

Objawy fizjologiczne przeszły z codzienności do aseptycznego świata higieny, medycyny i moralności, których początkowo nie rozróżniano. Ten świat ma swój idealny wzorzec: szpital z jego komórkową dyscypliną¹³⁹.

W roku 2006 Małgorzata Szumowska powraca w okolice, w których w czasach szkolnych realizowała etiudę *Cisza* (1997), i w niewielkiej mazurskiej wsi kręci *A czego tu się bać* – dokument o kultywowanych tam rytuałach pogrzebowych. Śmierć traktowana jest przez bohaterów jako przeżycie wspólnotowe. Społeczność towarzyszy umierającym w chwili odchodzenia i w trakcie pogrzebu. Bohaterowie z żalem mówią o samotności umierających w szpitalach. Zachowanie obyczajów funeralnych istotne jest dla nich nie tylko ze względu na zmarłego, ale przede wszystkim ze względu na żyjących. Śmierć we wspólnocie daje możliwość pożegnania i pełnego przeżycia żałoby, co daje szansę na powrót do życia. Mieszkańcy wsi opowiadają o zgonach teściów, rodziców i sąsiadów bez lęku, z przekonaniem, że śmierć jest nieodłączną częścią życia, a modlitwa i śpiew – obowiązkiem bliskich. Zatrzymywanie zegarów, zasłanianie luster, zawożenie wkrótce przejdą jednak do przeszłości, bo „młodzi się nie garną” – jak mówi jedna z bohaterek. Łukasz Maciejewski w recenzji filmu Szumowskiej zwraca uwagę na jego ton:

Tymczasem Szumowska, z tkliwością charakterystyczną dla kina naszych południowych sąsiadów, pokazała, że być może, gdy pozwolimy naszemu smutkowi niespiesznie się wypłakać, uda nam się zrozumieć, że w życiu po śmierci, jak w pamiętnym wierszu Szymborskiej: „każdy początek to tylko ciąg dalszy”, każdy koniec – to tylko początek¹⁴⁰.

Podobny stosunek do śmierci znajdujemy u bohaterów filmu *Tam gdzie słońce się nie spieszy* (2009) Mateja Bobrika, Słowaka, absolwenta łódzkiej Szkoły

¹³⁸ Tamże.

¹³⁹ Philippe Ariès, *Człowiek i śmierć*, przeł. Eligia Bąkowska, Warszawa 2011, s. 567.

¹⁴⁰ Łukasz Maciejewski, *Żeby trup wyglądał jak żywy*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 22, s. 38.

Filmowej. Reżyser filmuje niewielką miejscowość na Słowacji, gdzie informacja o czyjejś śmierci podawana jest przez radiowęzeł, a śpiew jest istotną częścią pożegnania zmarłego ze wspólnotą. Filmowane przez Szumowską i Bobrika obyczaje są jednak wypierane przez wygnanie śmierci ze sfery przeżyć społecznych i ograniczanie pochówku do sterylnej ceremonii. Konrad Szolajski w filmie *Pogrzeby to nasze życie* (2009) opowiada o otaczaniu zmarłych szczególnego rodzaju kultem. Bohaterami dokumentu czyni Jacka Borowika, mistrza ceremonii świeckich, oraz ks. Stanisława Fijałka, budowniczego kościoła i kurhanu w Karniowicach, w którym w metalowych trumnach spoczywają zabalsamowane zwłoki. *Balsamista* (2001) Ewy Świecińskiej uświadamia, że kontakt ze śmiercią wpisany jest w codzienność, w każdy kolejny dzień pracy Ireneusza Migdała, który przygotowuje ciała do pochówku.

W latach dziewięćdziesiątych symbolem kontrowersji wokół dokumentu stała się *Arizona* Ewy Borzęckiej, w kolejnej dekadzie zaś jej miejsce zajęły dokumentalne filmy Marcina Koszałki. Koszałka naruszył bowiem dwa najistotniejsze tabu naszej kultury: relacje rodzinne i śmierć. Toksyczność związku rodzice–dziecko przenoszona z pokolenia na pokolenie, piekło rodzinne i jego przykre konsekwencje w postaci neuroz i lęków przedstawił w „rodzinnej trylogii” (*Takiego pięknego syna urodziłam*, 1999; *Jakoś to będzie*, 2004; *Ucieknijmy od niej*, 2010). Ostatni z wymienionych filmów dotyczy drugiego tematu obsesyjnie powracającego w twórczości Koszałki: śmierci. Poświęcił jej ponadto filmy: *Śmierć z ludzką twarzą* (2006), *Istnienie* (2007) i *Martwe ciało* (2007), *Deklaracja nieśmiertelności* (2010) i *Zabójca z lubieżności* (2012). W jednym z wywiadów Koszałka stwierdza:

Moja obsesja śmierci wynika z nerwicy, której nabawiłem się w domu, gdzie miałem konflikty i duże ciśnienie. Nie mam czasu jej leczyć, bo jestem zajęty. Poza tym boję się, że gdybym nerwicę wyleczył, to nie miałbym tylu pomysłów. Myślę, że lepszą terapią są dla mnie filmy¹⁴¹.



Koszałka pokazuje śmierć oddaloną, wypartą przez współczesne społeczeństwo. Nieustannie akcentuje potrzebę przywrócenia

Motyw śmierci we współczesnym filmie dokumentalnym.
Deklaracja nieśmiertelności (2010)
Marcina Koszałki

¹⁴¹ Marcin Koszałka, *Wycisnąć sens z trupa*. Rozmawiała Katarzyna Bielas, „Gazeta Wyborcza. Duży Format” 2007, nr 46.

jej doświadczania współczesnemu człowiekowi. Dziś bowiem umierający skazany jest na samotność, a żywi – na traumę nieodbytej żałoby. Ukazując w *Śmierci z ludzką twarzą* sterylne wnętrza krematorium w Ostrawie, filmując często z nietypowych punktów widzenia, w czerni i bieli, zmusza do postrzegania domu pogrzebowego jako miejsca wyzutego z emocji. Koloru używa w tym filmie w nielicznych ujęciach i scenach, by uświadomić widzowi, że w aseptycznej przestrzeni zachowały się jednak strzępy niezdepersonalizowanego stosunku do śmierci i pogrzebu. Na taśmie barwnej rejestruje więc cmentarz, drobne przedmioty, które zachowały się po skremowaniu zwłok. We wszystkich swych filmach dotyczących śmierci reżyser przełamuje sferę tajemnicy związanej dziś z procesem umierania, rozkładu ludzkiego ciała¹⁴².

W roku 2012 Koszałka sięga po kolejny temat „źle obecny” w polskiej kulturze. Tym razem w fabularyzowanym dokumencie *Zabójca z lubieżności* opowiada o zbrodniach na tle seksualnym. Portretuje Joachima Knychałę, śląskiego wampira, seryjnego mordercę czekającego na wyrok śmierci. Jednocześnie opowiada o Edwardzie Kozaku, dziennikarzu telewizyjnym i autorze książki o zabójcy. Film pokazuje człowieka zafascynowanego zarówno występkiem zbrodniarza, jak i towarzyszącą mu sławą. Warto dodać, że zbrodnie na tle seksualnym stają się coraz częstszym tematem polskiego kina dokumentalnego. Jednym z bardziej znanych przykładów filmowych ostatnich lat są *Uwikłani* (2012) Lidii Dudy, w którym reżyserka mierzy się z bolesnym tematem pedofilii. Obficie korzystając z inscenizacji, ale i tradycyjnych form dokumentalnych, jak obserwacja czy „maskowana” rozmowa z bohaterem, próbuje ukazać niejako od środka świat pokrzywdzonego. Koncentruje się na emocjach i osobliwej relacji, jaka łączy ofiarę z katem.

Jak wspomnieliśmy, drugim ważnym tematem twórczości Koszałki jest rodzina. Małgorzata Kozubek¹⁴³ zauważa, że „rodzinne filmy” Marcina Koszałki mają wymiar (auto)terapeutyczny. Przedrostek *auto* został wzięty w nawias, ponieważ proces leczenia poprzez film dotyczy nie tylko autora, ale i widzów. W jednym z wywiadów Koszałka wyznaje:

Głęboko wierzę w społeczną siłę dokumentu. Dokument powinien zmuszać do myślenia, nie dawać widzowi spokoju, poruszać drażliwe, współczesne tematy. Dla mnie takimi tematami są śmierć czy rodzina, często pomijane¹⁴⁴.

¹⁴² Por. Sebastian Liszka, *Zrzucę ciało. Marcin Koszałka, Jerzy Nowak, „Istnienie”*, „Kwartalnik Filmowy” nr 62–63, 2008, s. 281–290.

¹⁴³ Małgorzata Kozubek, *(Auto)terapeutyczny wymiar „rodzinnych filmów” Marcina Koszałki*, „Kwartalnik Filmowy” nr 73, 2011, s. 53–62. O terapeutycznej funkcji filmów reżysera pisze również Magdalena Wojciechowska, *Kino dokumentalne jako forma terapii...*, s. 341–358.

¹⁴⁴ Marcin Koszałka, Jacek Bławut, Marcin Latałło, *Sila dokumentu* [online], 11 maja 2010 [dostęp: 13 grudnia 2011], <<http://www.krytykapolityczna.pl/Serwis-kulturalny/Koszalka-Blawut-Latallo-Sila-dokumentu/menu-id-305.html>>.

W swych filmach wielokrotnie narusza bardzo silny w Polsce stereotypowy i uładowany obraz rodziny. Ukazuje agresję i rozpad więzi, które dotyczą nie tylko rodzin powszechnie uważanych za patologiczne. Dziedziczenie lęków, naruszanie godności jest codziennością w wielu polskich domach bez względu na klasę społeczną, do której należą ich mieszkańcy. W innym, nieautobiograficznym kontekście, wątek ten pojawia się w filmie *Do bólu* (stanowiącym część *Dekalogu... po Dekalogu*, 2008). Koszałka opowiada w nim historię mężczyzny w średnim wieku, który zagubiony w codzienności i zdominowany przez matkę, podejmuje pierwszą od wielu lat próbę związania się z kobietą. Problem konkretnego bohatera – pana Jacka, psychiatry – zdaje się reprezentować istotne i trudne zjawiska społeczne: toksyczny związek z matką i wynikające z niego trudności w zbudowaniu trwałej relacji z inną osobą. Niebagatelną rolę w portrecie pana Jacka odgrywa również zagadnienie seksualności.

Sławomir Sikora w eseju poświęconym trzem dokumentalnym obrazom śmierci zwraca uwagę, powołując się na Geoffreya Gorera¹⁴⁵, na specyficzne odwrócenie, do którego doszło w wieku XX, w którym seksualność przestała należeć do sfery niewymawialnego, a jej miejsce zajęła śmierć. Z pewną swobodą obyczajową w ukazywaniu tej problematyki w polskim dokumencie spotykamy się już w latach dziewięćdziesiątych i na początku XXI wieku, przede wszystkim w głośnych telenowelach dokumentalnych *Ballada o lekkim zabarwieniu erotycznym* (2003) Ireny i Jerzego Morawskich oraz *Nieparzyści* (2000) Ewy Straburzyńskiej o klientach trzech biur matrymonialnych. W tym samym roku mieszkający od lat za granicą Edward Porembny przyjeżdża do Polski, by zrealizować film *Sexopolo. Notatki z podróży*. Jego pamiętnik staje się próbą uchwycenia zwyczajów seksualnych Polaków, których zawsze cechowała udawana pruderyjność oraz hipokryzja, sam zaś seks i jego filmowe czy prasowe reprezentacje często bywały tandetne i całkowicie pozbawione smaku. Rok 2000 okazuje się więc przełomowy w prezentowaniu w polskim kinie dokumentalnym tematyki życia seksualnego Polaków. W pierwszej dekadzie XXI wieku powstają jeszcze trzy istotne filmy dotyczące tej problematyki. W roku 2006 Michał Rogalski zrealizował film *Śląski interes*, w którym opowiada o agencji tancerek prowadzonej na Śląsku przez Kazimierza Dzierżęę. Dziewczyny uprawiają taniec erotyczny w klubach go-go i na prywatnych imprezach w Polsce i w Niemczech. Właściciel agencji zajmuje się również fotografią erotyczną. Rogalski wybiera na główne bohaterki swej opowieści cztery dziewczyny pomiędzy 18. a 36. rokiem życia. Kobiety udzielają krótkich wypowiedzi do kamery, w których opowiadają o sobie, o swoich marzeniach, komentują bieżące wydarzenia. Reżyser obserwuje je podczas ćwiczeń, sesji fotograficznych, zamkniętych prywatek i publicznych występów w klubach. Towarzyszy im z kamerą w obchodach osiemnastych urodzin jednej z nich,

¹⁴⁵ Geoffrey Gorer, *Pornografia śmierci*, przeł. Ignacy Sieradzki, „Teksty” 1979, nr 5.

w czasie pobytu we Włoszech. Z poszczególnych wypowiedzi stara się budować pogłębione portrety dziewcząt. W rozmowach często dotyczą problemu moralności, granic prostytucji, potrzeby bliskości. W ich wizerunkach hedonizm łączy się z desperacją. Decydują się na tę pracę, bo lubią taniec i uważają to zajęcie za atrakcyjne, ale i dlatego że mają poczucie beznadziei, braku alternatywy. Żyją chwilą i tylko od czasu do czasu podejmują refleksję na temat przyszłości. Jedna z nich stwierdza, pokrywając strach desperackim, wymuszonym śmiechem, że gdy będzie miała czterdzieści lat, to się załamie. Oś dramaturgiczną *Śląskiego interesu* stanowi historia Karoliny – 18-latki, która zaczyna pracę dla Kazika. Moment kulminacyjny to wyjazd do Włoch, podczas którego dziewczyna przeżywa załamanie i podejmuje decyzję o powrocie do domu: „Bo tak jak mówiłam na początku, trzeba mieć naprawdę silny charakter, twardy charakter, żeby tak pracować” – komentuje najstarsza z bohatererek, Tania. Zbliżona tematyka powraca w filmie Ireny i Jerzego Morawskich *Czekając na sobotę* (2010). Bohaterami tego dokumentu są młodzi mężczyźni, mieszkańcy niewielkich miejscowości. Celem i treścią ich życia staje się oczekiwanie na sobotę, gdy będą mogli pojechać do pobliskiego klubu, napić się, poderwać dziewczynę, obejrzyć taniec erotyczny, czasem kogoś pobić. Twórcy rejestrują ich rozmowy, w których nieustannie planują kolejny wyjazd lub wspominają poprzedni. Ich marzenia nie wykraczają poza klub, najodleglejsza przyszłość to najbliższy weekend. Rogalski i Morawscy nie opatrują swych filmów odautorskim komentarzem, interpretację ukierunkowuje dobór materiału i muzyki niediegetycznej. W roku 2008 Edward Porembny realizuje dokument *Faceci do wynajęcia*, w którym opowiada o upowszechnianiu się nowej praktyki dotyczącej męsko-damskich relacji. W niepozabawionym humoru filmie Porembny opisuje zjawisko korzystania przez kobiety z usług mężczyzn do towarzystwa. Kobiety w jego filmie są silne, wyemancypowane, pewne siebie. Tradycyjna relacja pomiędzy płciami ulega odwróceniu.

Z jednej strony współczesny polski dokument rejestruje proces emancypowania się kobiet, zmiany ról społecznych, z drugiej – przy pewnych przemianach obyczajowych zjawisko ciągłego utrwalania stereotypów związanych z płciowością. Pewien przegląd współczesnych modeli rodziny i różnych sposobów układania relacji pomiędzy najbliższymi sobie ludźmi przedstawia Maria Zmarz-Koczanowicz w filmie *Kto, co i jest w jakim związku?* (2002) w cyklu *Nasz spis powszechny*, na który spojrzeć można jak na wielowątkowy portret współczesnej polskiej obyczajowości. Spisowy kwestionariusz dietności kobiet staje się w nim pretekstem do refleksji na temat miłości i związków. Przed kamerą pojawiają się kolejni, całkiem zwyczajni bohaterowie. Nawet te związki, które mogłyby budzić kontrowersje we wciąż mocno tradycyjnej Polsce (jak para homoseksualnych kobiet), w dokumencie Zmarz-Koczanowicz pokazywane są bez sensacji i drapieżnego zacięcia. W roku 2009 Anna Kuśmierczyk nakręciła dokument *Dwa serca* – portret właściciela firmy świadczącej usługi wideofilmo-

wania. Młode pary zamawiają filmy, w których upamiętnione zostają moment zawarcia małżeństwa czy zabawa podczas wesela. Coraz powszechniejsza staje się praktyka towarzyszenia małżonkom podczas nocy poślubnej. Z tego intymnego doświadczenia młodzi ludzie również chcą mieć pamiątkę filmową. Bez zażenowania wpuszczają więc operatora do sypialni. W filmach tych zwykle ukazywane jest młode małżeństwo w ujęciu patriarchalnym, w którym decyzje należą do mężczyzny, również w sferze doświadczeń seksualnych. Kuśmierzczuk przedstawia zmianę obyczajowości, która jest z pewnością konsekwencją wszechobecności we współczesnych mediach obrazów intymności. Wideofilmowanie zaspokaja silną potrzebę ekshibicjonizmu i voyeuryzmu oraz pragnienie – choć na moment, choćby przed własną rodziną – zostania celebrytą.

Do tematyki życia seksualnego Polaków kilkakrotnie powraca również Konrad Szołajski. W roku 2006 zrealizował film *Gruba do łóżka, chuda na bal...* o trudnej sytuacji osób otyłych, które szukają porad dotyczących życia codziennego na stronie internetowej prowadzonej przez kobietę z nadwagą. O metodach i szkołach uwodzenia reżyser opowiada w dwóch filmach z roku 2010 – w *Uwodzicielach* oraz *Podrywie po polsku*. W nieco innej tonacji tematykę tę podejmuje Grzegorz Dębowski w etiudzie dokumentalnej *I Bóg... stworzył samotność* (2011). Bohater filmu, Błażej, jest organistą i człowiekiem od lat działającym w Kościele. Mieszka z matką, ale w pewnym momencie zaczyna odczuwać samotność; by znaleźć dziewczynę, bierze udział w kursie uwodzenia. Tragikomiczny obraz Dębowskiego ukazuje przemiany w obrębie systemu wartości i w myśleniu o rodzinie.

W dokumentach poświęconych seksualności dominują ujęcia humorystyczne. Choć niekiedy pojawia się również refleksja natury etycznej. Jan Sosiński w filmie z cyklu *Dekalog... po Dekalogu: Dziewiąte* (2008) ukazuje życie i praktyki seksualne swingersów. W filmie Szołajskiego *I Bóg stworzył seks...* (2011) problematyka ta podejmowana jest w kontekście nauki Kościoła, a więc w duchu etyki chrześcijańskiej, na temat fizyczności człowieka. Reżyser przybliża widzom poglądy ojca Ksawerego Knotza. Pokazuje losy bohaterów, którzy uczęszczają na rekolekcje prowadzone przez ojca Ksawerego i słowa duchownego próbują zastosować w codziennym życiu. Jeszcze inaczej kwestie seksualności traktuje Michał Marczak. W filmie *Fuck for Forest* (2012) opisuje środowisko młodych ludzi skupionych wokół proekologicznej organizacji pozarządowej, której *credo* brzmi: „Seks może uratować świat”. Jej członkowie sprzedają przez Internet realizowane przez siebie amatorskie filmy porno. Za zdobyte w ten sposób pieniądze prowadzą działania na rzecz ocalenia puszczy amazońskiej. Rozwiązłość seksualną bohaterowie łączą więc z altruizmem, co budzi entuzjazm jednych i oburzenie innych. W konserwatywnym, mieszczańskim środowisku wywołują popłoch, obnażając podwójną moralność.

W niektórych z przywołanych filmów traktujących o życiu seksualnym Polaków pojawia się w tle wątek zmiany społecznej roli kobiety. Dominują

dwa modele postrzegania kobiet: z jednej strony nadal powstają filmy pokazujące bohaterki oglądane przez pryzmat relacji z mężczyznami (jak w dokumentach z roku 2000 – *Ślub w domu samotności* Małgorzaty Szumowskiej oraz *Miłość bez wizji* Marii Zmarz-Koczanowicz); z drugiej zaś strony pojawiają się projekty portretujące kobiety, które budują relacje poza związkami damsko-męskimi, walczą o własne prawa, odrębność i możliwość decydowania o swoim statusie. W roku 2001 powstaje jeden z istotniejszych filmów tego nurtu¹⁴⁶: *Wiedźmy* (2001) w reżyserii Agnieszki Trzos. Dokumentalistka zabiera głos w sprawie tożsamości kobiet i ich funkcjonowania w pełnym przemocy świecie mężczyzn. Agnieszka Trzos łączy w *Wiedźmach* klasyczną metodę gadających głów z obserwacjami działań terapeutycznych w stworzonym przez Zofię Miłunską Stowarzyszeniu na rzecz Wszechstronnego Rozwoju Kobiet „Dakini”. W warstwie obrazowej (miękkie światło, zacieranie konturu, ekspozowanie czerwieni) oraz w narracji nawiązuje do poetyki baśni i bajki – jako podstawowych, trwale obecnych w kulturze wzorów ujmowania społecznych funkcji kobiety¹⁴⁷. Oryginalny pomysł Instytutu Teatralnego z Warszawy został utrwalony w zdecydowanie mniej kontrowersyjnym filmie *Chór kobiet* (2010) w reżyserii Anny Mikołajczyk i Michała Januszańca. Tytułowy chór łączy kobiety w różnym wieku i o różnych profesjach. Bohaterki, językiem tradycji i kultury, ale także sloganów reklamowych, a nawet przepisów kulinarnych, próbują opowiedzieć historię kobiet. Pod koniec pierwszej dekady XXI wieku zrealizowany został film, który, choć nie wszedł do szerokiej dystrybucji, wywołał burzliwą dyskusję. Claudia Snochowska-González i Anna Zdrojewska podjęły w dokumencie *Podziemne państwo kobiet* (2009) temat podziemia aborcyjnego w Polsce¹⁴⁸. W filmie o dokonanych przez siebie nielegalnych w Polsce aborcjach opowiada osiem kobiet. Ich historie przeplecione zostały z wypowiedziami działaczek społecznych, obrończyni praw kobiet, feministek.

Podziemne państwo kobiet nie jest po prostu filmem o aborcji. [...] Bohaterki opowiadają, jak zorientowały się, że są w ciąży, z kim w nią zaszły, jak podjęły decyzję o aborcji i jak ją załatwiły. Pojawia się kwestia wsparcia przez inne kobiety, pieniędzy, problemów z partnerem, warunków, w których przeprowadza się zabieg, stosunku lekarzy do pacjentek¹⁴⁹.

¹⁴⁶ Warto zaznaczyć, że refleksja na temat ruchów kobiecych i feminizmu była również incydentalnie podejmowana w latach dziewięćdziesiątych. Film, w którym pojawiła się bodaj po raz pierwszy, to dokument Grażyny Bryżuk *Feministki polskie* (1990).

¹⁴⁷ O kontrowersjach wokół *Wiedźm* pisze Krystyna Lubelska, *Półkownik i feministki*, „Polityka” 2001, nr 46, s. 103.

¹⁴⁸ Temat aborcji podjęty został w latach dziewięćdziesiątych w trzydziestominutowym dokumencie Małgorzaty Buckiej *W Polsce matką być... – aborcja po polsku* (1993). Film przeszedł jednak bez echa.

¹⁴⁹ Por. Krzysztof Tomasik, *Podziemne państwo kobiet* Claudii Snochowskiej-González i Anny Zdrojowskiej, czyli aborcja – temat, którego nie ma, w: *Polskie kino dokumentalne 1989–2009...*, s. 153.

Współczesne kino dokumentalne, często posługując się formami bliższymi publicystyce niż tradycji dokumentu artystycznego, żywo reaguje na społeczne dyskusje i spory. Jednym z przykładów tego zainteresowania są filmy podejmujące problematykę płci, np. jej zmiany w *Liście Piotra* (2002) Barbary Balińskiej i Krzysztofa Kalukina oraz *Byłem kobietą* (2003) Lidki Kazen. Ciekawą propozycję stanowi film *Ciągle wierzę* (2011) Magdaleny Mosiewicz. Reżyserka w intrygujący sposób opowiada o transseksualnej bohaterce/bohaterze Solidarności i jej dramatycznych losach po roku 1989. Wątki polityczne, najnowsza historia Polski splatają się w nim ściśle z problematyką obyczajową. Mosiewicz pokazuje, że w Polsce wykluczenie transseksualistów odbywa się na wielu poziomach i bezwzględnie niszczy życie tych ludzi, niedających się zamknąć w żadnym ze znanych schematów. Po roku 2000 zaczęły się również pojawiać filmy, których twórcy próbują portretować środowisko polskich homoseksualistów. Powstają: *Homo-rodzina* (2005) Marcina Solarza, *Homo.pl* (2007) w reżyserii Roberta Glińskiego oraz dokument Sławomira Grünberga i Katki Reszke *Coming out po polsku* (2011). Gliński opowiada o parach homoseksualnych, początkach i rozwoju relacji pomiędzy nimi. Ukazuje bohaterów podczas rozmów we wnętrzach ich mieszkań. Mówią o trudnościach z zaakceptowaniem swojej odmienności oraz o społecznym odrzuceniu. W *Homo.pl* nie eksponuje się jednak inności bohaterów, lecz potrzebę bliskości i akceptacji. Gliński tworzy intymne portrety kilku par homoseksualnych. Na społecznym odbiorze homoseksualistów koncentrują się natomiast twórcy *Coming out po polsku*, wybierając na bohaterów osoby publiczne, które wypowiadają się na temat swej seksualności w mediach (np. Tomasz Raczek, Maciej Nowak) lub walczą o prawa seksualnych mniejszości (np. Robert Biedroń).

Wielkie zainteresowanie współczesnych dokumentalistów budzą zjawiska i bohaterowie, którzy przez lata znajdowali się na marginesie życia społecznego. Należą do nich z pewnością osoby niepełnosprawne. Istotnym przełomem w kreowaniu ich filmowego wizerunku był z pewnością rok 1989. Do lat siedemdziesiątych tematyka ta spychana była przez polskie kino na plan dalszy. Interesujące filmy dokumentalne traktujące o niepełnosprawnych pojawiły się w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, ale dopiero po roku 1989 następuje znaczny wzrost zainteresowania tą problematyką. Jednym z najważniejszych filmów tego okresu jest z pewnością fabularyzowany dokument *Nienormalni* (1990) Jacka Bławuta. Jak pisze Wojciech Otto, w ostatniej dekadzie

[...] popularyzowane do tej pory wizerunki niepełnosprawności straciły swoją dominującą rolę, a na plan pierwszy wysunęły się te, których obecność na ekranie wcześniej zaznaczała się incydentalnie lub w niewielkim wymiarze. [...] W oczach filmowców osoba z niepełną sprawnością musiała odtąd sprostać odmiennym oczekiwaniom społecznym i dysponować cechami, które predestynowałyby ją do miana człowieka

świadomego swojej wartości i przysługujących mu praw lub bohatera heroicznego, zdolnego dokonywać rzeczy wielkich i spektakularnych¹⁵⁰.

Przykładem tego typu ujęć są filmy Lidii Dudy *Herkules* (2004) i *Herkules wyrusza w świat* (2005) czy – nawiązujące do dokumentu kreacyjnego w stylistyce Bogdana Dziworskiego – *Życie stylem dowolnym* (2012) Adama Palenty. W zrealizowanym w roku 2001 *Rozwoju* Borys Lankosz i Marcin Koszałka, korzystając z konwencji turpizmu, ukazują fizjologię choroby, podkreślają szarość i zgrzebność życia podopiecznych Domu Pomocy Społecznej im. św. Brata Alberta, prowadzonego przez Zgromadzenie Braci Albertynów w Ojcowie. W finałowej scenie dokumentu w ujęciach inscenizowanych widzimy bohaterów, którzy podtrzymując się, podpierając, wędrują w zaśnieżonym pustkowiu. Oniryczny i symboliczny charakter sceny nie pozwala jednak jednoznacznie stwierdzić, czy mężczyźni odchodzą rzeczywiście, czy tylko marzą o wędrówce. W ostatnich latach dokumentaliści coraz częściej nie tylko opisują świat osób niepełnosprawnych z pozycji obserwatorów, lecz również próbują odtworzyć sposób postrzegania, odczuwania przez bohaterów. Posługują się w tym celu niestandardowymi ustawieniami kamery, trickami, narracją introspektywną – jak Andrzej Titkow w *Stacji Tworki* (2001). W *Spacerze z przewodnikiem* (2009) Maciej Cendrowski opowiada o niewidomym masażystcie Remigiuszu Pawlaku, którego pasją jest rejestracja dźwięków miasta i tworzenie dźwiękowych map. Ramą narracyjną filmu stają się te jego fragmenty, w których postrzegamy świat w sposób zobiektywizowany, na przykład w scenach w mieszkaniu Remigiusza, kiedy szuka mikrofonu, bawi się z synami. Jest to jego prywatna przestrzeń, doskonale mu znana, porusza się po niej swobodnie. Jego wyczulony zmysł słuchu pozostaje w tym miejscu w uśpieniu. Jednak gdy tylko Remigiusz przekracza próg mieszkania, natychmiast zaczyna słyszeć więcej i swoje wrażenia próbuje zapisać za pomocą mikrofonu. W scenach tych dźwięk zostaje starannie wyselekcjonowany i przetworzony, by i dla widza stał się lepiej słyszalny. Kiedy bohater wchodzi o zmierzchu na puste podwórko kamienicy, dociera do nas niemal stale obecny w filmie dźwięk jego laski uderzającej o chodnik, ale i brzęk talerzy, strzępy rozmów z mieszkań, głos z telewizora. Cendrowski dokonuje nie tylko subiektywizacji w warstwie dźwięku, wrażenie opowiadania z jego perspektywy wzmocnione zostaje również za pomocą deformacji obrazu. Przede wszystkim kamera koncentruje się na detalach, operuje bliskimi planami. Niekiedy kształty przedmiotów zacierają się, tracą swą ostrość.

Do tradycji polskiego kina należy portretowanie ludzi młodych, ukazywanie ich pasji, prób uchwycenia marzeń. We współczesnym dokumencie bardzo często podjęcie tej problematyki staje się pretekstem do ukazania pewnych zjawisk społecznych, które zdeterminowane zostały przez współczesne media.

¹⁵⁰ Wojciech Otto, *Obrazy niepełnosprawności w polskim filmie*, Poznań 2012, s. 32.

W roku 2003 powstaje film Leszka Wosiewicza *Miłość w cieniu Big Brothera* (2003). Stopniowo mija już wówczas ogromna popularność tego typu *reality show*. Ich zaistnienie pozostawiło jednak niezatarty ślad we współczesnej kulturze i obyczajowości. Na ich bazie powstały rozmaite nowe gatunki telewizyjne, ale przede wszystkim przesunęły one granice intymności, które przekazy niefikcyjne przekraczały wcześniej raczej incydentalnie. Wzmocniły odwieczne potrzeby ekshibicjonizmu i voyeuryzmu. Leszek Wosiewicz przygląda się życiu pary młodych tancerzy. Obserwujemy ich na parkiecie, podczas spotkań towarzyskich, na spacerze, na randce. Część z tych scen zarejestrowana została obserwacyjną kamerą, część zainscenizowana. Reżyser celowo odsłania swój warsztat, ukazuje szwy filmowej opowieści, ingeruje w ukazywaną rzeczywistość i uświadamia bohaterom konsekwencje odgrywania roli „aktorów społecznych”. Pyta o granice prywatności, o status rzeczywistości rejestrowanej przez kamery Wielkiego Brata. Próbuje za pomocą kamery przeprowadzić terapię bohaterów i widzów, którzy coraz częściej nie potrafią odróżnić tego, co wykreowane, od prawdy ludzkich zachowań i emocji. Z kolei Irena i Jerzy Morawscy opowiadają o bohaterach szukających intymności i relacji z innymi w świecie Internetu (*Kochankowie z Internetu*, 2006), którego charakter wymusza często tworzenie przekłamanych, często fałszywych wizerunków samych siebie.

O całkowitym zatraceniu się w świecie wirtualnym, którego podłożem jest bez wątpienia rozkład więzi międzyludzkich, opowiada kilka lat później Jacek Bławut w *Wirtualnej wojnie* (2012). Dokumentalista filmuje kilkunastu miłośników symulatorów lotu, zafascynowanych drugą wojną światową, oddając emocje, jakie towarzyszą grze. Mężczyźni pochodzą z różnych krajów (Stanów Zjednoczonych, Niemiec, Rosji i Polski), są w różnym wieku, wykonują rozmaite zawody. Przedstawiają się pseudonimami, w pierwszej kolejności podają wirtualne rangi i funkcje wojskowe, dopiero potem mówią o swoim realnym życiu, w którym są kierowcami, dentystami, dyrektorami teatrów. Niektórzy z nich mają rodziny, inni żyją samotnie. Dla części bohaterów symulacje bitew z czasów drugiej wojny światowej pozostają hobby, dobrą zabawą, dla niektórych jednak stają się treścią życia, ucieczką, substytutem realności. Spędzają wiele godzin dziennie przed komputerami, oglądają dokumenty wojenne, kupują mundury i pamiątki z okresu wojny, konstruują urządzenia, które sprawiają, że będą odczuwali lot jako bardziej realny. Ich bliscy pojawiają się wyłącznie w tle: wymownie milczą, niekiedy wspierają ukochanych mężczyzn, rzadko narzekają. Dla graczy czas spędzony przed komputerem związany jest z emocjami, z intensywnością przeżyć, której otaczający ich świat nie może zagwarantować. Wojna jest fascynująca i przerażająca zarazem. Film zamyka długie ujęcie milczącego bohatera, który siedzi w swym pustym gabinecie dentystycznym: nic się nie dzieje, on nie podejmuje żadnego działania. Na inne aspekty filmu Bławuta zwracał uwagę Janusz Wróblewski na łamach „Polityki”:

Opisując fenomen internetowej gry na symulatorach, polegającej na odtwarzaniu samolotowych bitew z czasu II wojny światowej, trafił w sedno współczesnych sporów politycznych. To pełnometrażowy dokument o uzależnieniu, ale i o patriotyzmie. O tym, jak dziś w zglobalizowanym świecie odżywają dawne wojenne podziały i co one obecnie znaczą¹⁵¹.

Zagadnień funkcjonowania współczesnych mediów, ich siły w powiązaniu z polityką i obyczajowością dotyka Marcel Łoziński w *Jak to się robi?* (2006). Bohaterem tego filmu jest Piotr Tymochowicz, jeden z najbardziej znanych w Polsce twórców wizerunku. Podobnie jak pomysłodawcy „Big Brother’a”, Tymochowicz ogłasza casting i wybiera grupę ludzi, których poddaje treningowi i wprowadza w tajniki polskiej polityki. Makiawelizm i bezwzględne gry polityczne powodują, że kolejni uczestnicy rezygnują z dwuznacznego moralnie szkolenia. Jednak zawsze pozostaje ktoś żądny władzy. Gdzieś w tle słychać ironiczny śmiech Tymochowicza, znawcy socjotechnicznych tricków. W nowej rzeczywistości społeczno-politycznej Łoziński wraca do problematyki nurtującej go w czasach PRL (np. *Ćwiczenia warsztatowe*, 1986). Opowiada o możliwościach manipulacji, jakie dają współczesne media i jakie chętnie wykorzystują dzisiejsi politycy-celebryci. W tle *Jak to się robi?* wybrzmiewa pytanie: czy wszystko jest na sprzedaż?¹⁵²

W tym samym roku podobne pytanie zadaje Konrad Szołajski w filmie *Wkręcacz* (2006), zrealizowanym ukrytą kamerą dokumentem o studentce uprawiającej seks w zamian za korzyści ekonomiczne. Film Szołajskiego jest także próbą opowiedzenia o metodach pracy dziennikarzy śledczych. „Wkręcanie” – jako technika wtapiania się w otoczenie – pozwala przecież skutecznie zebrać pożądany materiał. O granicach i dylematach zawodu dziennikarza traktuje głośny film Piotra Bernasia *Paparazzi* (2011). Bohaterem dokumentu jest Przemysław Stoppa, jeden z najbardziej znanych polskich *paparazzi*. Bernas towarzyszy mu z kamerą w codziennej pracy, próbując uchwycić go w momentach podejmowania decyzji o sfotografowaniu zdarzenia. Pokazuje żądnych sensacji dziennikarzy czyhających pod szwajcarskim domem Polańskiego, Stoppe „polującego” na prominentnych polskich polityków. Nagle pojawia się informacja o katastrofie smoleńskiej, która na miesiące stanie się żerem dla tabloidów i źródłem dochodu dla fotografów-wolnych strzelców. Dokument opisuje rzeczywistość, w której wszelkie zasady i wartości zostają zawieszone w imię zdobycia jak najbardziej atrakcyjnego i najdroższego zdjęcia. Również bohater filmu *Kiedyś będziemy szczęśliwi* (2011) Pawła Wysoczańskiego marzy o chwili sławy. Za pomocą kamery w telefonie komórkowym nagrywa ży-

¹⁵¹ Janusz Wróblewski, *Powietrzne bitwy na niby*, „Polityka” 2012, nr 6, s. 67.

¹⁵² Por. Eliza Szybowicz, *Jak to się robi Marcela Łozińskiego, czyli dokument o kreowaniu polityka*, w: *Polskie kino dokumentalne 1989–2009...*; Tadeusz Sobolewski, *Oto parada blagierów*, „Gazeta Wyborcza” 2006, 27 lipca, nr 174, s. 12; Tadeusz Szyma, *Jak to się robi*, „Kino” 2006, nr 12, s. 70–71 oraz Rafał Szymczak, *Jak się tego nie da zrobić*, „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 50, s. 12.



Granice tabu. *Paparazzi* (2011) Piotra Bernasia

cie mieszkańców niewielkiego miasteczka. Jego zabiegi wydają się jednak zupełnie niewinne w zestawieniu z działaniami profesjonalistów z filmów Łozińskiego i Bernasia. Jego pasja pokazuje, że dziś reżyserem może zostać każdy – Daniel nie rozstaje się z telefonem, pozwalającym podejść jeszcze bliżej i dokładniej opowiedzieć o tym, co go otacza, a dzieciaki z warszawskiej Pragi mogą w *Jestem zły* (2000) Grzegorza Packa pokazać swoje środowisko z własnego punktu widzenia.

Pewne *novum* na tle tradycji polskiego dokumentu stanowią współczesne dokumenty muzyczne. Oczywiście tego typu utwory powstawały również w PRL, czego przykładem choćby *Rozmowy jazzowe* (1957) Andrzeja Brzozowskiego. Nigdy jednak nie zrealizowano ich tak wiele w tak krótkim czasie. Dzisiejsze dokumentalne filmy muzyczne cechuje znaczne zróżnicowanie estetyczne. Ich punktem wyjścia bywa styl muzyczny i związane z nim środowisko (np. kultura hip-hopu w *Blokersach*, 2001, Sylwestra Łatkowskiego; kultura techno w *Miłości do płyty winylowej*, 2002, Marii Zmarz-Koczanowicz i Michała Arabudzkiego). Wówczas stają się też portretem określonej społeczności i jej obyczajów. W roku 2010 powstał, wspomniany już, dokument Wojciecha Słoty i Leszka Gnoińskiego *Beats of Freedom – Zew wolności*, którego zamierzeniem było przedstawienie historii polskiego rocka. *Beats of Freedom* to film dość tradycyjny w formie, historia muzyki nierozzerwalnie łączy się w nim z polityką. Formułę „gadających głów” łączonych z archiwaliai powieła również Tomasz Nuzban w filmie *Za to, że żyjemy, czyli punk z Wrocka* (2014), w którym ukazuje historię pierwszych zespołów punkowych, zakładanych we Wrocławiu na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Inną konwencję przyjmuje się zwykle w indywidualnych portretach muzyków



Dokument muzyczny. *Miłość* (2012) Filipa Dzierżawskiego

(np. Michała Wiśniewskiego w *Gwiazdorze*, 2002, Sylwestra Latkowskiego; czy Leszka Możdżera w filmie *Pub 700*, 2002, Sylwestra Latkowskiego¹⁵³; Czesława Niemena w *Śnie o Warszawie*, 2014, Krzysztofa Magowskiego) lub zespołów muzycznych (np. *Generacja C.K.O.D.*, 2004 i *C.K.O.D. 2 – plan ewakuacji*, 2014, Piotra Szczepańskiego). Do tej ostatniej grupy należy wielokrotnie nagradzany film Filipa Dzierżawskiego *Miłość* (2012), w którym twórca przybliża fenomen trójmiejskiej grupy jazzowej, działającej w latach 1988–2002. Ekscentryczne osobowości Tymona Tymańskiego, Mikołaja Trzaski, Leszka Możdżera, Jacka Oltera i Macieja Sikaly wywołują ciągłe napięcia, pozwalając jednocześnie stworzyć niezapomniane kompozycje muzyczne. Punktem wyjścia dokumentu jest spotkanie muzyków w roku 2009, podczas którego podjęta została próba reaktywowania zespołu. Reżyser korzysta jednak również z archiwaliów fotograficznych i filmowych oraz ze stylizowanych ujęć inscenizowanych, by odtworzyć historię relacji pomiędzy członkami grupy. Film na wielu płaszczyznach opowiada o miłości – nie chodzi tu przecież tylko o nazwę zespołu, ale także o uczucia, z którymi muzycy mierzą się przez całe życie. W *Miłości* ukazani zostają bohaterowie o bardzo różnych i niezwykle silnych osobowościach – od introwertycznego i apodyktycznego Możdżera po ekspresyjnego i emocjonalnego Tymańskiego. O sile oddziaływania tego filmu decyduje zderzenie wyraziście zarysowanych postaci i klarowna dra-

¹⁵³ Na uwagę w tym kontekście zasługuje również film Jacka Piotra Bławuta *Samotność dźwięku* (2012), którego twórcy nie tylko przybliżają widzom postać kompozytora-minimalisty Tomasza Sikorskiego, ale próbują również za pomocą subtelnych zabiegów w warstwie obrazu (nieostrości, operowanie detalem) i dźwięku oddać jego sposób odczuwania rzeczywistości i osamotnienie.

maturgia, której momentem kulminacyjnym są przygotowania i występ na Off Festivalu w Katowicach, gdzie stawiają się już tylko Możdżer i Tymański.

Nieco inną konwencję w zakresie filmu muzycznego proponuje Bartosz Konopka jako twórca *Nowej Warszawy* (2013). Film jest rodzajem suplementu do projektu muzycznego Stanisławy Celińskiej i Royal String Quartet, w ramach którego przygotowano aranżację dawnych i nowych piosenek o Warszawie. Film Konopki ze zdjęciami Jacka Podgórskiego sytuuje się pomiędzy kinem dokumentalnym a rejestracją koncertu. Zapisy wykonanych poszczególnych utworów zwracają uwagę estetycznym wysmakowaniem, dalekim od konwencji, w jakiej telewizja realizuje dziś koncerty. Część z nich nakręcona została w plenerze, gdzie nad sceną rozpostarto *butterfly*, który stał się niejako dodatkowym ekranem. Kamera skupia się na twarzach muzyków lub wykonuje powolne jazdy równoległe. Całość uzupełniona została wypowiedziami uczestników projektu. Osobiste refleksje, wspomnienia Celińskiej zderzone zostały z optyką młodego pokolenia, przede wszystkim twórcy wszystkich aranżacji na płycie *Nowa Warszawa* – Bartka Wąsika.

Sprawy bieżące

Anna Śliwińska

Dokumentaliści często dość szybko reagują dziś na bieżące wydarzenia o charakterze kulturalnym bądź politycznym. Nie próbują jednak konkurować z internetowym czy telewizyjnym newsem. O aktualnych wypadkach opowiadają, próbując zwykle poddawać je głębszej analizie. Nie rezygnują z autorskiego punktu widzenia – prezentują emocjonalny stosunek do zdarzeń, wyrażają swoje poglądy. Jednocześnie jednak stosunkowo rzadko znajduje on odzwierciedlenie w formie filmowej, która zwykle jest prosta, bliska telewizyjnemu reportażowi. Kino dokumentalne ukazujące zjawiska najnowsze, w odróżnieniu od dokumentu historycznego, bardzo rzadko staje się obszarem eksperymentu formalnego, poszukiwania niebanalnego kształtu. Na pierwszy plan wysuwa się w nim temat. Za przykład może posłużyć twórczość Ewy Stankiewicz. Ma ona w swym dorobku zarówno wyszukany formalnie dokument historyczny *Trzech kumpli* (2008), jak i nakręcone reporterską kamerą filmy *Solidarni 2010* (2010) i *Krzyż* (2011), które ukazują reakcje Polaków zgromadzonych na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie na katastrofę smoleńską i społeczno-polityczne konsekwencje tej katastrofy. W tym kontekście powraca pytanie postawione w pierwszej części niniejszego rozdziału – o granice pomiędzy filmem dokumentalnym a innymi przekazami niefikcyjnymi.

Z całą pewnością największym wstrząsem dla zachodniej cywilizacji XXI wieku stał się zamach terrorystyczny z 11 września 2001 roku.

Wydarzenia 11 września uprzytomniły nam z całą oczywistością, że nikt, niezależnie od tego, czy jest zasobny, czy z natury powściągliwy, czy dlatego, że dzieli go dystans, nie może już odciąć się od reszty świata¹⁵⁴

– pisał Zygmunt Bauman. W Polsce zrealizowanych zostało jednak zaledwie kilka filmów poświęconych tej tragedii. Niewątpliwie dokument, podobnie jak telewizja, preferuje raczej tematy lokalne – dotyczące nas, ewentualnie naszych najbliższych sąsiadów. Tuż po wydarzeniach 11 września powstały filmy: *Barbarzyńcy* (2002) Marcina Mamonia i Mariusza Pilisa oraz *Co kryje kurz...* (2002), zrealizowany przez Agnieszkę Kluk-Kochańską. Oryginalnym sposobem spojrzenia na tragedię jest ośmiominutowy film Zbigniewa Rybczyńskiego *Wiersz na Manhattanie* (2006), w którym Urszula Dudziak recytuje utwór Adama Zagajewskiego *Spróbuj opiewać okaleczony świat* (opublikowany w tygodniku „The New Yorker” 24 września 2001 roku, w specjalnym numerze poświęconym atakowi na WTC). Z dystansu o wydarzeniach września opowiada również dokument *WTC. Zwycięstwo nadziei* (2007) Marcina Fabijańskiego i Leszka Wasiuty. Bohaterkami filmu są dwie kobiety, Polki, które dzięki przypadkowi ocalały z terrorystycznego ataku. Twórcy starają się pokazać, jak minione zdarzenia wpłynęły na ich widzenie świata, na ich hierarchię wartości. Co istotne, film powstał po kolejnych zamachach terrorystycznych w Madrycie i Londynie. Tematyka ta częściej powraca w utworach filmowych, które obejrzeć można w kanałach telewizji internetowej lub na portalach. Zwykle, zgodnie z uzusem dominującym w Internecie, pozostają one anonimowe. Ciekawym przykładem jest film montażowy *A September Story*¹⁵⁵ (2011), składający się wyłącznie z materiałów zarejestrowanych przez amatorskie kamery świadków wydarzeń w momencie tragedii i tuż po nim. Autorzy nie opatrują obrazu komentarzem, niekiedy dopełniają go dźwiękiem, zachowując jednak zarejestrowany na miejscu dźwięk stuprocentowy.

Polski udział w walce z terroryzmem został utrwalony w filmach dokumentalnych, które podjęły próbę opowiedzenia o wojnie w Iraku w reportażach *Irak 2003. Życie po wojnie* (2003) i *Kryptonim Babilon* (2003) Waldemara Chudziaka, dwunastoodcinkowym serialu dokumentalnym *Babilon.pl* (2004) według pomysłu Doroty Roszkowskiej¹⁵⁶ oraz w dokumencie *Przeżyć Afganistan* (2012) Małgorzaty Imielskiej, który opowiada o losach pięciorga zawodowych żołnierzy, przygotowujących się do misji w Afganistanie. Imielska ukazuje również codzienność w bazie wojskowej w Ghazni oraz w domach żołnierzy, gdzie czekają na nich bliscy, z niepokojem oglądający telewizję i odbierający telefony. *Przeżyć Afganistan* to przede wszystkim film o emocjach: lęku,

¹⁵⁴ Zygmunt Bauman, *Spółczesność w stanie obłąkania*, przeł. Janusz Margański, Warszawa 2006, s. 105.

¹⁵⁵ Film obejrzeć można w kanałach YouTube i Vimeo.

¹⁵⁶ Serial realizowany był na zmianę przez cztery ekipy. Reżyserowali go: Wojciech Maciejewski, Krzysztof Kalukin, Wojciech Staroń, Igor Kropat oraz Andrzej J. Jaroszewicz.

tęsknocie, poczuciu osamotnienia. Z omawianej grupy filmów wyróżnia się dokument Marka Króla i Milenii Fiedler *Amerykański dla niezbyt zaawansowanych* (2005), w którym wątkiem istotnym staje się obraz współczesnej wojny kreowany przez media, zwykle daleki od rzeczywistości.

Jeśli kino ukazujące współczesne wypadki odróżnia się czymś od reportażu telewizyjnego, to przede wszystkim wyborem punktów widzenia, wątków i epizodów. Dokumentaliści – inaczej niż twórcy newsów – nie zawsze koncentrują się na jądrze wydarzenia. Jego istotę próbują ukazać poprzez wydobycie drugiego planu, zaakcentowanie marginesów. Najlepszym przykładem tego zjawiska może być znaczna część dokumentalnych filmów poświęconych osobie Jana Pawła II, które powstały w pierwszej dekadzie XXI wieku. Pontyfikat papieża Polaka, wraz z jego podniosłymi i dramatycznymi momentami, często stawał się tematem podejmowanym przez polskich dokumentalistów. Marek Lis zauważa: „Polscy twórcy podkreślali znaczenie korzeni Jana Pawła II, wagę pielgrzymek do ojczyzny i odegraną przezeń rolę”¹⁵⁷. Z czasem zainteresowanie dokumentalistów budzić zaczęły również zagraniczne pielgrzymki papieża (np. *Droga, prawda i życie. Papież na Ukrainie*, 2001, Kingi Dębskiej). Zaczęły powstawać dokumenty ukazujące tę postać z perspektywy bardziej osobistej. W ostatnich latach wielokrotnie sięgał po te zagadnienia, stale współpracujący z kanałem Religia.tv, Tomasz Bardorsch (m.in. *Pokolenie*, 2009; *Mój kolega*, 2009; *Gazda świata*, 2009; *Dwóch przyjaciół, jedno marzenie*, 2009; *Kto śpiewa, dwa razy się modli*, 2010; *Czwarte piętro*, 2010). Dokumenty te nie zaskakują formalnymi rozwiązaniami, ich twórcy próbują jednak opowiedzieć historię papieża, wykorzystując nieoczywiste punkty widzenia oraz mniej znane epizody z jego życia. Do wydarzeń bieżących, które odcisnęły silne piętno na współczesnym polskim dokumencie ostatnich kilkunastu lat, należy niewątpliwie śmierć Jana Pawła II w roku 2005. Zauważalnie wzrosła wówczas liczba filmów poświęconych osobie Karola Wojtyły. Recenzentka „Filmu” pisała:

Do Wadowic zjeżdżają autokary z pielgrzymami. Miejscowe kawiarnie, cukiernie, a nawet bary sprzedają papieskie kremówki. [...] Ciekawe, kto jest w stanie zjeść tyle ciastek? Ciekawe też, kto obejrzy te wszystkie filmy o Karolu Wojtyle, które powstaną w najbliższych miesiącach?¹⁵⁸

Wydarzenie to stało się nie tylko powodem realizacji wielu reportaży z ceremonii pogrzebowych czy prób przekrojowego ukazania pontyfikatu Jana Pawła II (np. *Jan Paweł II – co pozostawił w pamięci*, 2005, Sławomira Cioka; *Pójdź za mną. Testament Jana Pawła II*, 2006, Wandy Różyckiej-Zborowskiej), lecz także filmów, w których dokumentaliści starali się szukać wątków i tematów

¹⁵⁷ *Światowa encyklopedia filmu religijnego*, red. Marek Lis, Adam Garbicz, Kraków 2007, s. 201–202.

¹⁵⁸ Agnieszka Gortatowicz, *Nowe twarze papieża*, „Film” 2005, nr 8, s. 13.

wcześniej słabiej obecnych w medialnym wizerunku papieża. Centrum ich zainteresowania stawała się więc często przeszłość bohatera, jego życie prywatne (np. *Lolek*, 2007, Joanny Maro; *Lolek*, 2007, Marcina Sępiaka i Krzysztofa Tadeja; *Nieznane życie Jana Pawła II*, 2012, Krzysztofa Tadeja). Niekiedy podejmowano próby spojrzenia na wydarzenie medialne, jakim bez wątpienia były śmierć i uroczystości pogrzebowe, z perspektywy w mediach zazwyczaj nieobecnej. Przykładem tego rodzaju jest dokument *Buty do nieba* (2006) Moniki Górskiej. Film opowiada historię szewca z Kalwarii Zebrzydowskiej, który szył buty dla papieża, i równolegle buduje zbiorowy portret wiernych oczekujących w Rzymie w długiej kolejce na możliwość pożegnania, złożenia ostatniego hołdu. W warstwie obrazu w części zrealizowanej w Watykanie Górską eksponuje buty bohaterów. Przeprowadza paralełę, której znaczenie wyraża tytuł filmu. Godziny po śmierci papieża pokazane zostają nie tylko jako czas żałoby, ale i czas wspólnoty osób, które tłumnie przybywają na uroczystości z różnych stron świata. Film otwierają ujęcia nakręcone w najpopularniejszych środkach transportu – w unoszącym się ponad chmurami samolocie, w pociągu, w samochodzie, zamyka zaś ujęcie katafalku, ale tak wykadrowane, że na pierwszym planie widoczne stają się czerwone buty zmarłego. Dokument Górskiej zaskakuje ciepłem i subtelnym dowcipem, choć traktuje o czasie trudnym dla jego bohaterów.

Emigracja stara i nowa

Anna Śliwińska

Zjawisko emigracji od lat pozostawało w sferze zainteresowań polskich dokumentalistów. Po roku 2000 nadal powstawały filmy pokazujące dawne emigracje w ścisłym związku z wydarzeniami społeczno-politycznymi w kraju. Uwagę filmowców przykuwała przede wszystkim druga wojna światowa i fala wyjazdów z nią związana oraz emigracja artystów, w tym literatów i filmowców. Pierwszy ze wspomnianych tematów odnajdujemy w filmach: *Z Saranak do Londynu* (2004) Krzysztofa Wojciechowskiego, *Lądowanie w Oxfordzie* (2005) Krzysztofa Miklasa i Jana Tarczyńskiego, *Polki nad Londynem* (2005) Zofii Kunert, *Polacy w bitwie o Anglię* (2005) Zbigniewa Wawera i Tadeusza Kondrackiego oraz *Polacy w bitwie o Anglię. „...To coś, że spadła któraś z gwiazd...”* (2010) Zbigniewa Wawera. Drugie z zagadnień reprezentują filmy takie, jak *Ja, Gombro* (2003) Mariana Marzyńskiego, *Czarodziejska Góra. Amerykański portret Czesława Miłosza*¹⁵⁹ (2000) Marii Zmarz-Koczanowicz, *Miłosz* (2013) Katarzyny Gondek. Dokumentaliści próbują na różne sposoby ukazać spo-

¹⁵⁹ Szerzej: Krzysztof Kozłowski, „Czarodziejska Góra” Marii Zmarz-Koczanowicz – amerykański portret Czesława Miłosza, w: *Zobaczyć siebie...*, s. 195–204.

sób wchodzenia twórcy w obcą kulturę oraz jego samotność. Maria Zmarz-Koczanowicz realizuje biograficzny dokument o Miłoszu, unikając pułapek biografizmu dzięki skupieniu się na twórczości poety, jej znaczeniu dla literatury amerykańskiej i światowej. Autorka włącza w strukturę filmu lekturę wierszy bohatera, aż trzykrotnie powraca do tytułowej *Czarodziejskiej Góry* z tomu *Hymn o perle* (1982). Miłosz opowiada o sobie, opowiadają o nim znajomi i przemawia jego poezja. Zróżnicowana materia układa się w misterną, meandryczną narrację filmową. W finałowych ujęciach filmu bohater opuszcza scenę po spotkaniu autorskim, a publiczność żegna go owacją na stojąco. Otrzymujemy obraz człowieka pogodzonego ze światem, poety, któremu udało się porozumieć z publicznością. Susan Sontag stwierdza w pewnym momencie filmu: „Miłosz i Brodski to dwaj najwybitniejsi poeci emigranci mieszkający w ostatnim pięćdziesięcioleciu w Ameryce”.

Lata dziewięćdziesiąte pokazały nowe oblicze polskiej emigracji. Wyjeżdżano masowo z biednego kraju do takiego, który oferował wyższy standard życia i możliwości zarobku. Emigracja zarobkowa (głównie do Wielkiej Brytanii i Irlandii) należy do fenomenów trudnych do opisania zarówno z powodu braku czasowego dystansu, jak i jego skali. Zupełnie nowym zjawiskiem stała się fala emigracji po przystąpieniu Polski do Unii Europejskiej, w momencie otwarcia europejskich rynków pracy. Rok 2004 przyniósł pierwsze działania na obczyźnie, które zaczęły świadczyć o realnym istnieniu „nowej emigracji”. Profesorka Krystyna Iglicka, autorka książki *Powroty Polaków po 2004 – w pętli pułapki migracji*, stwierdza:

Emigracja po 2004 roku była do pewnego stopnia eksportem bezrobocia. Spowodowało ją kilka czynników strukturalnych. Jeśli je zrozumiemy, to przekonamy się, że oni nie mają do czego wracać. Po pierwsze, wyjechało pokolenie wyżu demograficznego lat osiemdziesiątych, którego polski rynek pracy nie mógł wchłonąć. Po drugie, ci młodzi ludzie stali się ofiarami ogromnego niedopasowania polskiego systemu edukacyjnego do rynku pracy. Mieliliśmy po prostu nadprodukcję humanistów. Ci humaniści desperacko wybrali za granicą legalną pracę fizyczną poniżej swych kwalifikacji¹⁶⁰.

Zatem, przede wszystkim wyjeżdżali młodzi, którzy bez wątpliwości i w bardzo odważny sposób decydowali się na zmianę otoczenia. Ponad dwadzieścia procent ruchów migracyjnych stanowili w tym czasie ludzie wyjeżdżający sezonowo do pracy. Równie liczną grupę reprezentowały osoby zarabiające za granicą pieniądze, które wydawano później w Polsce. Proporcjonalnie największą grupę emigrantów stanowią ci, którzy wybrali emigrację jako miejsce swojej pracy i nie są zdecydowani co do swoich dalszych losów. Nie wiedzą, czy zostaną tam na zawsze, czy z pełnymi kieszeniami wrócą do Polski.

¹⁶⁰ *Stracone pokolenie. Najnowsza polska emigracja*. Z Krystyną Iglicką rozmawiał Jacek Pawlicki, „Gazeta Wyborcza” [online], 2010, 9 marca [dostęp: 7 sierpnia 2013], <http://wyborcza.pl/1,76842,7642681,Stracone_pokolenie__Najnowsza_polska_emigracja.html#ixzz2bm64t9TW>.



Filmowy obraz nowej fali emigracji. *Bar na Victorii* (2003) Leszka Dawida

Dokumentaliści nie mogli nie zareagować na tak istotne społecznie zjawisko. Już w roku 2003 Leszek Dawid realizuje wspomniany *Bar na Victorii*. Obserwuje w nim losy dwóch bohaterów, Piotra Filipa i Marka Zdobylaka, którzy zdecydowali się na wyjazd do Wielkiej Brytanii, gdy zaczynał się wielki ruch emigracyjny, a brytyjski rynek pracy nie był jeszcze otwarty. Dwaj bohaterowie, młodzi mężczyźni z niewielkiego miasta, podejmują wyzwanie i wyjeżdżają. Nowoczesny sprzęt umożliwił reżyserowi towarzyszenie bohaterom w ich tułaczce po Londynie w poszukiwaniu pracy¹⁶¹. Mała i lekka kamera cyfrowa pozwoliła zbliżyć się do bohaterów, otworzyć ich, a jednocześnie obserwować ich dyskretnie, redukując do minimum ingerencję w opisywaną rzeczywistość. Jednocześnie stosunkowo tani nośnik dał szansę na uchwycenie naturalnej dramaturgii zdarzeń. Dawid mógł nakręcić obszerny materiał, w którym zapisana została konstrukcja wynikająca z dramatycznego przebiegu zdarzeń. Dzięki temu w roku 2003 otrzymujemy pierwszy bodaj filmowy opis „nowej emigracji” obserwowanej *in statu nascendi*.

Przy okazji Dawid sygnalizuje – pisze Tadeusz Szyma – jak bardzo odmienna jest to emigracja od tej, która była udziałem rodaków przybywających do Anglii w czasie II wojny światowej – takich jak ów przypadkiem spotkany w Londynie lotnik-kombatant bez nogi¹⁶².

Niekiedy kontekstem dla opisu współczesnej emigracji staje się tekst literacki. W filmie Moniki Górskiej *Golden Horn* (2007) sceniczne realizacje Wesela Wypiańskiego stanowią odniesienie dla losu bohaterów, a sam tekst ma ich po-

¹⁶¹ Por. Jarosław Pietrzak, „*Bar na Victorii*” Leszka Dawida, *emigracja jako druga strona transformacji*, w: *Polskie kino dokumentalne 1989–2009...*

¹⁶² Tadeusz Szyma, *Za chlebem*, „Kino” 2004, nr 6, s. 9.

budzić do refleksji nad sytuacją w Polsce i życiem z dala od ojczyzny. Jedenastu bohaterom dokumentu, młodym ludziom mieszkającym w Irlandii, pokazanych zostaje 11 fragmentów z historycznych realizacji dramatu Wyspiańskiego. Wspólnym mianownikiem wypowiedzi zainspirowanych sztuką staje się nieustanne napięcie pomiędzy chocholim tańcem a potencjałem współczesnych Polaków. Reżyserka wpisuje współczesność w dziewiętnastowieczny mit emigracji i zestawia dzisiejszy model patriotyzmu z modernistycznymi paradygmatami miłości ojczyzny. Emocje młodych ludzi okazują się nie tak odległe od wrażliwości romantyków i młodopolan, a przebywanie z dala od ojczyzny, od bliskich, wyzwala w nich uczucia, jakich sami się nie spodziewali. Młodzi z filmu Moniki Górskiej czy dokumentu *Odłot* (2003) Ewy Świecińskiej radzą sobie jednak za granicą dobrze, ich status materialny poprawia się.

Inną strategię opowiadania o młodych emigrantach przyjmuje Rafael Lewandowski w *Bye, Bye Dublin!* (2010). Jego film powstaje w momencie, gdy rozpoczyna się pierwsza fala powrotów do Polski, wywołana pogłębiającym się kryzysem w Irlandii. Podobnie jak Górka, Lewandowski znajduje w przeszłości punkt odniesienia dla sytuacji swych bohaterów. Na bohaterów wybrał młodych emigrantów – Klementynę i Wojtkę, którzy żyją od dłuższego czasu za granicą, ale gdy okazuje się, że dziewczyna spodziewa się dziecka, postanawiają wrócić do Polski. Klementyna jest córką Macieja Pietrzyka – barda Solidarności, który podczas strajku w Stoczni Gdańskiej w roku 1980 skomponował i zaśpiewał *Piosenkę dla córki*. Utwór stał się pierwszym hymnem Solidarności, a rozślawiony został dzięki włączeniu go przez Wajdę do ścieżki dźwiękowej *Człowieka z żelaza* (1980). Pogmatwane losy ojca bohaterki oraz jej życiowe wybory są nie tylko ciekawym materiałem utrwalającym różne oblicza emigracji. Małgorzata Piwowar pisała na łamach „Rzeczpospolitej”:

Autorowi filmu udało się jednak coś znacznie ważniejszego niż tylko streszczenie historii dwojga emigrantów. To promieniująca blaskiem opowieść o miłości będącej kluczem do poznania tego, co najważniejsze. Zamiast wielkich słów – szczerość, zamiast wzniosłych deklaracji i dramatyzmu – prostota gestów, serdeczność...¹⁶³

Emigracja stała się również tematem dokumentalnych cykli i telenowel (np. *Zielona karta* Jarosława Sypniewskiego i Sławomira Grünberga z roku 2002 o emigrantach w Stanach Zjednoczonych). W dobie telewizji spersonalizowanej i coraz częstszego odbioru telewizji przez Internet powstają przedsięwzięcia, w które włączają się oba środki masowego przekazu. W roku 2004 stacja telewizyjna TVN wspólnie z należącym do tej samej grupy medialnej portalem internetowym Onet.pl przygotowały projekt *Bitwa o Anglię*, ukazujący moment otwarcia granic. Nieco inną formułę wybrano w instruktażowym

¹⁶³ Małgorzata Piwowar, *Miłość na pierwszym planie*, „Rzeczpospolita” [online], 2011, 18 sierpnia [dostęp: 20 października 2013], <<http://www.rp.pl/artykul/703427.html>>.

Wyspiarze.eu¹⁶⁴, którego głównym celem było przygotowanie kolejnych wyjeżdżających do poszukiwania pracy, załatwiania formalności.

Filmy dokumentalne związane z problemem emigracji zmieniają się podobnie jak status emigranta w krajach Zachodu. Przed wejściem do Unii Europejskiej pokazywały rozdzierający obraz walki o byt, często naiwną, ale rozpaczliwą postawę Polaków, którzy marzyli o lepszym życiu (np. *Bar na Victorii*). Nowsze produkcje dokumentalne chętniej podążają za losem ludzi, którym adaptacja przychodzi z większą łatwością. Bohaterowie nie pytają już o to, jak przeżyć, ale próbują pokazać różnice w jakości życia w Polsce i za granicą oraz emocje, jakie stają się udziałem „nowej emigracji”.

Podróże

Anna Śliwińska, Katarzyna Mąka-Malatyńska

W roku 2000 Andrzej Fidyk realizuje film *Taniec trzciny*, który na targach w Kolonii zostaje uznany za jeden z dziesięciu najlepszych dokumentów telewizyjnych roku 2001. Projekt stanowi materiał reportażowy z Suazi, małego afrykańskiego państwa, gdzie większość obywateli jest nosicielami wirusa HIV. Reżyser pokazuje dramatyczne losy wielu bohaterów, w przypadku których status społeczny, stopień zamożności i wykształcenia nie może ochronić przed nieuleczalną i wyniszczającą chorobą. Fidyk od lat wędruje po upadających imperiach. W jednym z wywiadów stwierdza z przekorą:

Zawsze lubiłem wynaleźć sobie jakiś temacik na końcu świata i tyle go zdokumentować, żeby stać się jednym z najlepszych specjalistów w tym temacie. Jestem chyba jedynym polskim reżyserem filmu dokumentalnego, który takie filmy kręci¹⁶⁵.

Na przeciwnym biegunie dokumentalizmu znajduje się *El Misionero* (2000) Wojciecha Staronia, zrealizowany w tym samym roku, a będący efektem wyprawy ekipy filmowej do Boliwii. Opowiada o redemptoryście, ojcu Kazimierzu Strzēpcie, który od lat pracuje w Boliwii wśród andyjskich Indian. Twórca, ukazując historię niezwykle hartu ducha misjonarza, przybliża jednocześnie – często niezrozumiale z perspektywy europejskiej – obyczaje Indian. Jednak nie tylko tematyka różni oba filmy. Fidyk obserwuje swych bohaterów okiem raczej reporterskiej kamery. Podobnie jak w swych wcześniejszych filmach, choćby w słynnej *Defiladzie* (1989) czy późniejszym *Rosyjskim streapteasie* (1994), koncentruje się na ukazywaniu mechanizmów społecznych, politycznych, przemian cywilizacyjnych. Staroń natomiast przygląda się jed-

¹⁶⁴ Wszystkie odcinki można obejrzeć na stronie <<http://wiadomosci.onet.pl>>.

¹⁶⁵ Andrzej Fidyk, *Nakręćmy Balcerowicza*. Rozmawiała Donata Subbotko, „Gazeta Wyborcza” 2009, 25 czerwca, nr 147.



Obserwacja i inscenizacja w autobiograficznym filmie dokumentalnym.
Argentyńska lekcja (2011) Wojciecha Staronia

nemu człowiekowi, a jego oczyma – mieszkańcom maleńkich miejscowości i osad wysoko w Andach, do których z trudem dociera bohater. *El Misionero* otwiera scena, w której widzimy ludzi wspinających się na skały, by oddać hołd zmarłym. Nie słychać ich rozmów i śpiewu, wszystko zagłusza wiatr, na który w pewnym momencie nakłada się powracający w filmie kilkakrotnie motyw muzyczny z Mozartowskiego *Requiem*. Muzyka związana jest ściśle z obrazem pooranych zmarszczkami twarzy ludzi modlących się żarliwie, wprawiających się w stany niemal ekstatyczne. Tak będzie ich widział również tytułowy misjonarz – z lękiem i zachwytem. Film Staronia zrealizowany został z niebywałą dbałością o warstwę wizualną. Nakręcony na tradycyjnej taśmie filmowej dokument pozwala kontemplować urodę miejsca, w którym znalazł się bohater: chmury gwałtownie zmieniające kształty, surowe szczyty gór, gejzery. Piękno boskiego stworzenia zdaje się dawać bohaterowi siłę. W podobnej stylistyce utrzymane zostały dwa inne „podróżnicze dokumenty” Staronia, należące jednocześnie do nurtu autobiograficznego – *Syberyjska lekcja* (1998) i *Argentyńska lekcja* (2011). O symbolicznych tropach w ostatnim z nich reżyser wspomina w wywiadzie opublikowanym na łamach „FilmPro”:

Motyw wody powraca wielokrotnie. Fascynowała mnie ta woda w sensie plastycznym. Cała przyroda, tak inna niż u nas. Woda, rzeka, deszcz, ulewy, błoto, burze. Wydaje mi się, że przyroda potrafi wiele opowiedzieć o stanie bohatera. Oczywiście to romantyczne pojmowanie sztuki, ale w filmie to działa inaczej niż w literaturze, jest bardziej prawdziwe¹⁶⁶.

¹⁶⁶ Wojciech Staroń, *Argentyna bez tanga*. Rozmawiała Barbara Welbel, „FilmPro” 2010, nr 2, s. 32.

Po zbliżoną metodę długotrwałej obserwacji sięgnęli Elwira Niewiera i Piotr Rosołowski, realizując *Efekt domina* (2014). Film opowiada o trudnej miłości Nataszy, rosyjskiej śpiewaczki operowej, i Rafaela, ministra sportu niewielkiej i nieuznawanej przez międzynarodową społeczność Abchazji. Budowanie relacji, wzloty i upadki w związku pary bohaterów nadają filmowi niemal fabularną dramaturgię. Skrupulatnie konstruowana linia dramaturgiczna nie przysłania jednak znaczeń nabudowanych na historii Nataszy i Rafaela. Twórcy *Efektu domina* ukazują problem zderzenia kultur, poczucia obcości i odrzucenia, ale również przekonania o własnej wyższości i pogardzania Drugim. Tłem dla miłosnej opowieści staje się współczesna Abchazja – niewielki i biedny kraj, oraz daleka, wielka Rosja. Symbolem bolesnego związku pomiędzy państwami jest Suchumi, stolica Abchazji, miasto, w którym rozgrywa się zasadnicza część akcji dokumentu. Z jednej strony, zachwyca widokami zachodzącego nad Morzem Czarnym słońca, które z upodobaniem filmują twórcy *Efektu domina*, z drugiej – przeraża opuszczonymi hotelami i sanatoriami, czarnymi otworami okien, popadającymi w ruinę willami. Relacje bohaterów i relacje obu krajów stają się względem siebie paralelne.

Dokumentalne opowieści o podróżach najczęściej realizowane są nadal w ramach projektów telewizyjnych. Widzowie chętnie oglądają kolejne odcinki seriali, w których udaje się budować napięcie porównywalne z kinem fabularnym. Egzotyczne losy bohaterów, wyprawy podróżników, przełamywanie własnych słabości – rozbudzają wyobraźnię odbiorcy i zmuszają do śledzenia kolejnych części serialu dokumentalnego. Przykładem takich projektów cyklicznych są filmowe podróże Jana Jakuba Kolskiego. Znany reżyser filmów fabularnych za pomocą kamery opowiada o ekscytujących wyprawach, pozwalających doświadczyć nieznanego. W roku 2002 wraca do bohatera, który fascynował go już w latach osiemdziesiątych. Jacek Pałkiewicz, podróżnik i założyciel szkoły przetrwania, tym razem zabiera ekipę Kolskiego do Ameryki Południowej w poszukiwaniu legendarnego Eldorado. Podróż została utrwalona w pięcioodcinkowym serialu *Gdzie jest Paititi?* (2002). Rok później reżyser spotyka Pałkiewicza w Polinezji Francuskiej, skąd wyruszają w kolejną, obfitującą w przypadki, ale pełną uroku, eskapadę w nieznanne (serial *Między rajem a ziemią*, 2003).

Współcześnie dokument sięga jednak coraz częściej po formę długiego metrażu, który pokazywany jest w salach kinowych lub/i wydawany na płytach DVD. Dzięki temu takie filmy, jak *Kołysanka z Phnom Penh* (2011) Pawła Kłoca czy *Abu Haraz* (2012) Macieja Drygasa, pozwalają pełniej i wydatniej opowiedzieć o spotkaniu z inną rzeczywistością, odmienną kulturą. Kłoc portretuje nieudacznika Ilana Schickmana. Główną część opowieści stanowi próba, jaką podejmuje bohater, by ułożyć sobie wspólne życie z mieszkanką Kambodży. Niemymi i najtragiczniejszymi bohaterami dokumentu są jed-



Pełnometrażowy film dokumentalny. *Kołysanka z Phnom Penh* (2011) Pawła Kłoca

nak dzieci, które niejako stają na przeszkodzie dorosłym. Trzeba przecież wziąć za nie odpowiedzialność, co nie jest najwygodniejszym z możliwych scenariuszy. Film staje się zatem obrazem gorzkich poszukiwań miłości i stabilizacji w świecie tylko z pozoru kolorowym i pełnym życia. Zrealizowany został metodą długotrwałej, cierpliwej obserwacji bohaterów, najwyraźniej oswojonych z kamerą i stojącym za nią filmowcem. Dzięki temu udaje się Kłocowi uchwycić zarówno momenty pełne miłości, jak i sceny niezwykle silnych emocji negatywnych. Reżyser nie wyłącza kamery, ale stara się też możliwie ograniczać ingerencję w świat swoich bohaterów. Metoda ta pozwala mu oddać dynamikę zachowań „społecznych bohaterów”, a widzów utrzymać w napięciu. Motywem spinającym opowieść o Ilanie i Saran są powracające w filmie kilkakrotnie kołysanki śpiewane *a capella*, które nadają opowieści wymiar uniwersalny, ogólnoludzki.

Miejsce szczególne we współczesnym dokumencie poświęconym odległym kulturom zajmują filmy Macieja Drygasa *Usłysz nas wszystkich* (2008) i *Abu Haraz* (2012). Drygas nie kładzie w swych filmach nacisku na element edukacyjny, fascynuje go nie tyle egzotyka – co tak częste w dokumentalnych projektach telewizyjnych – ile doświadczenie mistyczne, egzystencjalne i pamięć. Ten ostatni element łączy wszystkie dzieła Drygasa. Reżyser chętnie rezygnuje więc z perspektywy turysty, by przesiąknąć rzeczywistością, jaką przybliży odbiorcy. Doskonale widać to w filmie *Usłysz nas wszystkich* z roku 2008, w którym archeologiczne odkrycie wczesnochrześcijańskiego grobu w Sudanie staje się pretekstem do stworzenia obrazu, będącego nie tylko audiowizualną ucztą, ale także próbującego dotknąć metafizyki spotkania z Innym. Film otwiera napis – inskrypcja z kościoła Archanioła Rafała



Dokument metafizyczny. *Usłysz nas wszystkich* (2008) Macieja Drygasa

w Banganarti: „Przywódcu Duchów, Panie, spraw, abyśmy żyli w tym kraju, którego nie dotyka srogość złego ducha. Przyjdź, objaw się, usłysz nas wszystkich”. Zamyka zaś prośba: „Zlituj się, Boże, zlituj się, Boże, w swej wielkiej łaskawości”. Zbudowany z detali obraz opatrzony niepokojącą muzyką Pawła Szymańskiego staje się

[...] studium obserwacyjno-refleksyjnym. Skupionym, uważnym, wpatrzonym w kolejne obiekty niemal do bólu, jak gdyby z pragnieniem wniknięcia w ich istotę, wręcz z dążeniem do utożsamienia się z nimi. [...] Jest to też studium procesu wyłaniania się zamarłego świata, które z kolei przemienia się w egzystencjalną medytację o kondycji i sprawach ostatecznych człowieka¹⁶⁷.

Abu Haraz opowiada o wiosce na pustyni w północnym Sudanie, która jako jedna z wielu miała zostać zalana podczas budowy zapory na Nilu. Kiedy ekipa filmowa po raz pierwszy, siedem lat przed ukończeniem filmu, przybyła do wsi, mieszkańcy odnosili się do niej z rezerwą. Reżyser wspomina: „Nie rozumieli, po co przyjechalismy. Film? Powiedziałem: «Jesteśmy waszą pamięcią. Jak już nie będzie Abu Haraz, będziecie mogli pokazywać to waszym wnukom»”¹⁶⁸. Drygas, dzięki obecności kamery, utrwala to, co ulotne, los ludzi zahartowanych kolejnymi kataklizmami, którzy jednak zostaną zmuszeni do przesiedlenia przez siłę cywilizacji:

¹⁶⁷ Tadeusz Szyma, *Z głębi wieków, w sercu pustyni*, „Kino” 2009, nr 5, s. 74–75.

¹⁶⁸ Tadeusz Sobolewski, *Sen o Abu Haraz*, „Gazeta Wyborcza. Duży Format” [online], 2013, 15 maja [dostęp: 26 lipca 2013], <http://wyborcza.pl/duzyformat/1,132508,13911728,Sen_o_Abu_Haraz.html>.

Obraz życia tej wioski, symbolicznie ocalony na ekranie, nabiera cech naturalnego symbolu. Mówi wiele o naszej cywilizacji masowej, która zalewa, pochłania dawny świat, wspólnotowy, samowystarczalny, w którym czas inaczej płynął¹⁶⁹.

Szczególny charakter bywa nadawany obrazom współczesności również poprzez odwołania do poetyki surrealizmu. Nie służy ona jednak zafałszowywaniu rzeczywistości, ukazaniu egzotycznych krajów w konwencji bajkowej. Jej funkcją zasadniczą jest otwarcie opowiadania na wymiar uniwersalny. Odwołuje się do niej Magdalena Pięta w *Planecie Kirsan* (2010) czy Joaquín Del Paso i Jan Paweł Trzaska w filmie *Sen o San Juan* (2012). W dokumencie Pięty, zrealizowanym w ramach drugiej edycji projektu *Rosja-Polska. Nowe spojrzenie*, znajdujemy szczególne uzasadnienie dla zastosowania tej poetyki. Traktuje on bowiem o śnie, że szachy mogą zmienić świat. Akcja filmu toczy się w Kałmucji, autonomicznej republice Federacji Rosyjskiej, której przywódca Kirsan Ilumżynow oświadczył, że szachy są obowiązkowym przedmiotem w szkołach podstawowych. Najmłodsi chcą trenować i wygrywać zawody, gdyż wierzą, że szachy zmienią ich życie, że odniosą sukces podobny do tego, jaki stał się udziałem ich otoczonego kultem dyktatora. Pięta opowiada o śnie szalonego przywódcy, w którym szachy stanowią nieodłączną część rzeczywistości oraz jedynie słuszną drogę do realizacji marzeń narodu o społeczeństwie doskonałym. Reżyserka filmuje dzieci w szkołach, rozmawia z nauczycielami, pokazuje państwowe uroczystości i zawody szachowe. Z szachownicy czyni niekiedy metaforę dla ukazania mechanizmów władzy. Filmowana rzeczywistość odrealniana jest od czasu do czasu przez charakter filmowego obrazu: zamglonego, o przytłumionych barwach, przyśzarżanego od otaczającego wszystko piasku. Ujęciom tym towarzyszy zwykle niepokojąca, minimalistyczna muzyka. Film rozpoczynają i zamykają ujęcia dziewczynki w tradycyjnym białym kałmuckim stroju. W pierwszej scenie przytacza ona rozporządzenie prezydenta w sprawie wsparcia państwa dla ruchu szachowego, w ostatniej – długo milczy. Bohaterami *Snu o San Juan* są mieszkańcy małej wioski w Meksyku, przedstawiciele ginącej kultury Mixteco. Wioska znajduje się na osuwisku. Ulewa może sprawić, że miejscowość zalana zostanie tonami błota. Autorzy dokumentują codzienność mieszkańców w cieniu zagrożenia. Ich film staje się metaforą sytuacji, w jakiej dziś znajdują się dawne kultury, lecz także metaforą życia w bezustannym zagrożeniu i zapomnieniu.

Całkowicie odmienny nastrój, ale i inny stosunek do materii dokumentalnej, odnajdujemy w filmach Grzegorza Packa. Filmowe podróże reżysera zawsze są próbą naświetlenia jakiegoś problemu i zaangażowanego opowiedzenia o rzeczywistości. W roku 2005 realizuje film *Idź do Luizy*, w którym pokazuje różne oblicza apartheidu. W roku 2011 wchodzi na ekrany *Tato*

¹⁶⁹ Tadeusz Sobolewski, *Jestem waszą pamięcią*, „Kino” 2013, nr 5, s. 90.

poszedł na ryby – dokument o afrykanerze Juanie van Tonder, charyzmatycznym i ekscentrycznym twórcy sierocińca dla czarnoskórych dzieci. Bohatera poznajemy jako postać dwuznaczną, wewnętrznie sprzeczną, budzącą kontrowersje swym zachowaniem i stosunkiem do dzieci. Pacek, opowiadając o nim, myli tropy, wprowadza rozmaite wątki. Uchyła ledwie rąbka tajemnicy. Gdzieś głęboko u podstaw decyzji Juana o przeniesieniu z Cape Town do małego Pomfret leży dramat rodzinny. Swą pracę na rzecz dzieci traktuje jako rodzaj odkupienia za dawne życie, które doprowadziło do całkowitej utraty kontaktu z córką. Pacek wprowadza do filmu subtelne odwołania literackie, przede wszystkim do powieści Johna M. Coetzeeego.

Poszukiwanie tożsamości stanowi niezwykle istotny temat polskich filmów podróżniczych XXI wieku¹⁷⁰. W *Made in Poland* (2003) Marcin Koszałka przedstawia nieprawdopodobną historię rodzeństwa, które dzięki spotkaniu po latach rozpoczęło poszukiwania ojca mieszkającego w Afganistanie. Kamera towarzyszy młodym ludziom przez cały czas podróży – od dworca głównego w Ławie, poprzez lotnisko w Warszawie, aż po pobyt w Afganistanie. Ciekawym projektem dokumentalnym jest również zrealizowany trzy lata później film *Cały dzień razem* (2006). Reżyser i operator Adam Nocoń wyjeżdżają do Japonii. Zamieszkują u pewnej Japonki w średnim wieku i postanawiają zrobić o niej film. Widzowie nie dowiedzą się jednak o niej zbyt wiele. Okazuje się, że nawiązanie kontaktu pomiędzy twórcami a bohaterką nie jest proste. Dzieli ich niemal wszystko. Ona jest niezwykle zorganizowana, skupiona, uprzejma, a jednocześnie bardzo introwertyczna, oni – nieco znudzeni, poszukujący raczej przygód niż pracy. W efekcie do spotkania nie dojdzie ani w sensie dosłownym – będą się nieustannie mijać, ani metaforycznym, kulturowym.

Sąsiedzi

Krzysztof Kozłowski

Obraz polskiego dokumentu lat 2000–2011 pozostałby z pewnością niepełny, gdyby w omówieniu ówczesnej produkcji filmowej zabrakło miejsca dla problematyki związanej z szeroko rozumianym pojęciem sąsiedztwa. Chodzi nie tylko o to, co działo się w owym czasie „na granicach” III Rzeczypospolitej, albo na przykład o to, o czym chciano wówczas głośno mówić w kontekście geopolitycznej sytuacji Polski, istotnie przecież odmienionej po roku 1989, lecz także o to, jak wyglądała komunikacja i stosunki społeczne Polaków z przyjezdnymi sąsiadami (np. film *Za każdą cenę*, 2002, reż. Ewa Misiewicz),

¹⁷⁰ W takiej funkcji podróż jako dramaturgiczna podstawa filmów pojawia się niezwykle często w dokumencie autobiograficznym, o czym pisaliśmy w podrozdziale poświęconym autobiograficznym filmom dokumentalnym.

jako że nierzadko ci drudzy szukali nad Wisłą sposobów na polepszenie jakości swojego życia w ojczyźnie bądź też – w najzupełniej podstawowym sensie – znajdowali w Polsce coś, czego wcześniej nie zaznali u siebie. A ponieważ nierzadko los przymusowego „emigranta” spletał się w tym wypadku z położeniem wdowy, sieroty, osoby poszkodowanej lub trwale pozbawionej ludzkiego ciepła, którego brak ujawnia się w różnego rodzaju tęsknotach i marzeniach, bohaterowie tych filmów potrafią bez reszty skupić na sobie uwagę widza, sprawić, że to, co po sąsiedzku ważne, stanie się – dodatkowo – bliskie i warte pogłębionej refleksji.

Jakkolwiek lista samych filmów nigdy nie może zostać uznana za kompletną, wciąż bowiem możliwe jest włączanie obrazów, których tematyka pośrednio zahacza o zagadnienie sąsiedztwa, pozostaje faktem, że mapa relacji z sąsiadami Polaków jest zastanawiająco niesymetryczna. O ile względnie łatwo zetknąć się z filmowymi pytaniami o Rosję, Ukrainę, Białoruś, Niemcy, o tyle zupełnie inaczej wygląda to w odniesieniu do takich krajów, jak Litwa, Słowacja, Czechy, które albo w ogóle się nie pojawiają, albo mają znaczenie wyłącznie okazjonalnie. Przykładem takiego zminimalizowanego zainteresowania mogłaby być *Cena prawdy* z roku 2002 (reż. Mariusz Mamoń i Marcin Pilis), ale stanowiłaby ona zarazem znakomite potwierdzenie zaskakującej obserwacji: otóż realizatorzy filmu, starając się odnaleźć słynną czeską dziennikarkę Petrę Proházkovą, która (porzuciwszy bezpieczne życie nad Wełtawą) założyła w Czeczenii sierociniec, skupiają się w gruncie rzeczy na wojnie czeczeńsko-rosyjskiej i zarysowują bardzo zniuansowany obraz dramatycznego konfliktu walczących stron.

Ewidentne przesunięcie środka ciężkości powoduje, że z tym większym zainteresowaniem śledzimy to, co dzieje się w samej Rosji. Rosja stanowi bowiem stały punkt odniesienia dla polskich filmowców. Usiłują oni pokazać niedawne imperium nie tylko od zewnątrz, lecz także od środka, podejmując się nierzadko niezwykle oryginalnych i artystycznie udanych inicjatyw. Należy wymienić choćby słynny projekt *Rosja–Polska. Nowe Spojrzenie*, na który składają się obrazy wielu realizatorów (polskich i rosyjskich), jawnie wyrażających potrzebę wypracowania formuły pozwalającej na inne niż dotychczas ujęcie relacji Polacy–Rosjanie i – na odwrót – Rosjanie–Polacy.

Polscy autorzy – pisze Tadeusz Lubelski – szukają swoich tematów w najbardziej nieoczekiwanych miejscach: w odizolowanej od reszty swojej wioski rodzinie na Ałtaju – *Nasiona* (2005, Złoty Lajkonik w Krakowie, 2006) Wojciecha Kasperskiego, w szkole w syberyjskiej tundrze – *Pierwszy dzień* (2007) Marcina Sautera, ale też w petersburskim mieszkaniu dwunastoletniej Ałły, marzącej o dostaniu się do słynnej Akademii Baletu – *Pięćdziesiąt dwa procent* (2007, Złoty Lajkonik w Krakowie) Rafała Skalskiego¹⁷¹.

¹⁷¹ Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice–Chorzów 2009, s. 528.



Wschodnie rubieże. *Koniec Rosji* (2011), reż. Michał Marczak

Filmowo atrakcyjna może się ponadto okazać rosyjska kolejka pokonująca codzienną trasę Moskwa – Borodino i Moskwa – Pietuszki (*Elektryczka*, 2005, reż. Maciej Cuske) albo socjologizujące moskiewskie widoki (*7 x Moskwa*, 2005, reż. Piotr Stasik), które – filmowane w dziewięciu długich ujęciach – przykuwają uwagę widza do tego, co zwyczajne, powszechne i co wskazuje na bogatą sferę życia codziennego. Nie ma tutaj ani pretensji do uogólniającego wglądu w „rosyjską duszę”, ani potrzeby demaskowania czegokolwiek; jest za to przekonanie, że to, co naprawdę ważne, nowe i poznawczo ciekawe, kryje się w dobrze znanej i trudnej do ogarnięcia zdarzeniowości. Materia miasta wydaje się tak wielokształtna jak zmieniający się na wagonowych siedzeniach i w korytarzach pasażerowie podmiejskiej kolejki.

Swoistą „fascynację” odwieczną Rosją można odnaleźć w filmach inscenizowanych lub *stricte* dokumentalnych. W jednym wypadku są to śnieżne rubieże państwa nad Oceanem Arktycznym (*Koniec Rosji*, 2011, reż. Michał Marczak), gdzie trafia młody rekrut Aleksiej, by odbyć służbę wojskową, i gdzie dane mu jest doświadczyć jak w pigułce podstawowych problemów rosyjskiej rzeczywistości. W innym – syberyjska tajga (*Syberyjski przewodnik*, 2005, Macieja Migasa i Jędrzeja Morawieckiego), gdzie przebywa Igor, wyznawca Wissariona – młodego milicjanta Siergieja Torowa, który na początku lat dwudziestych XX wieku jadąc autobusem, nieoczekiwanie stwierdził, że jest Chrystusem, człowiekiem z misją, skutkiem czego zbudował nad jeziorem Tiberkut Miasto Słońca. Staje się ono areną życia dla *sui generis* wspólnoty religijnej, która pozostaje odcięta od cywilizacji. Dozwolona jest w niej jedynie łączność radiowa między współwyznawcami. Jedni odchodzą, drudzy – jak Igor – chcą zanieść przesłanie Wissariona do miast i wsi.

Równie zniuansowany okazuje się obraz, jaki wyłania się z filmów dokumentalnych eksplorujących pogranicze polsko-ukraińskie i polsko-białoruskie. Nie brakuje przy tym filmów wybitnych i mogących znacząco wzbogacić niejedno archiwum historyczne lub filmotekę.

Znakomitym przykładem analizy konfliktów społecznych, politycznych i kulturalnych na Białorusi jest *Lekcja białoruskiego* (2005) Mirosława Dembińskiego. W centrum filmowej opowieści znajduje się młody chłopak Franek (syn założyciela liceum białoruskiego – Wincuka Wiaczorka), którego życie – jak wyznaje on sam wraz z pierwszym ujęciem – nierozzerwalnie spłotło się z imieniem i nazwiskiem Aleksandra Łukaszenki. Kiedy wydawało się, że demokracja jest już na progu, nastąpiło siłowe zahamowanie procesów wolnościowych, a w roku 1994 dawna władza komunistyczna zrzęcznie przeobraziła się w nową – lepiej niż kiedyś dopasowaną do złożonej sytuacji społecznej – strukturę zastępczą. Młodzież, która jest między innymi zbiorowym bohaterem filmu, zesłała do podziemia, wydając gazetki, roznosząc ulotki i stając się obiektem infiltracji. Mimo represji rok 2006 przynosi nowe szanse. Zbliżają się kolejne wybory prezydenckie. W szranki z dotychczasowym prezydentem staje kandydat opozycji – białoruski matematyk i fizyk Alaksandr Uładzimirawicz Milinkiewicz, wspierany – jak widzimy w filmie Dembińskiego – przez młodzież liceum Wiaczorka. To ona wnosi promyk nadziei do pełnych przemocy końcowych fragmentów filmu, które brutalnie przerywają marzenie o wolności i demokracji.

W tym samym kluczu trzeba rozpatrywać dwa inne filmy: *Pogoń za prawdą* (reż. Jerzy Kalina) i *Białoruski walc* (reż. Andrzej Fidyk). Ukazują one działania poszczególnych ludzi na tle przemian społecznych i w skomplikowanych relacjach ze światem władzy. Mowa jest odpowiednio o dwójce niezależnych dziennikarzy, uznanych winnymi publicznego znieważenia prezydenta Aleksandra Łukaszenki i skazanych na odosobnienie oraz przymusową pracę, i o niezwykle odważnym mieszkańcu Bobru – Alesiu Puszkynie, który w protestie przeciwko reżimowi wywiesił białoruską flagę.

Jeszcze większa od „białoruskiej” jest powstała w tym okresie grupa filmów o Ukrainie. Przeważają tu syntetyczne i *stricte* analityczne ujęcia tematów. I tak m.in. *Bliscy a dalecy* (2001, reż. Anna Górna, Lubomir Zajac, Michał Tkaczuk) to film ukazujący szeroki kontekst historyczny, stereotypy i wielopokoleniowe uprzedzenia ukraińsko-polskie, *Miłość bez wizy* (2001, reż. Maria Zmarz-Koczanowicz) została poświęcona skomplikowanej historii mieszkającej w Polsce Ukrainki i Polaka, *Droga, prawda, życie* (2001, reż. Kinga Dębska) to relacja z podróży Jana Pawła II na Ukrainę, *Cmentarz Orląt* (2002, reż. Andrzej Czulda) stanowi przykład uwagi poświęconej odcinkowi szczególnie bolesnej historii obydwu narodów, *Pani z Ukrainy* (2002, reż. Paweł Łoziński) jest zwyczajną opowieścią o pracującej w Polsce Ukraince, *Ukraina. Narodziny narodu* (2007, reż. Jerzy Hoffman) rzuca światło na historię ukraińskiej narodowości, przybliżając ją na podstawie książki Leonida Kuczmy *Ukraina to nie Rosja. I, last but not least*, wyprodukowany już w roku 2012 film zatytułowany *Metr nad ziemią* (reż. Tomasz Wiszniewski) przybliży sylwetkę byłego żołnierza, który – straciwszy obie nogi – jako osoba niepełnosprawna

usiłuje odzyskać poczucie sensu życia, nawet jeśli nie zawsze mu się to udaje i czasem ogarnia go przygnębienie.

Obrazem, który w szczególny sposób zapadł w pamięć widzów kina dokumentalnego, jest film Mirosława Dembińskiego *Krasnoludki jadą na Ukrainę* (2005). Relacjonuje on wyprawę za wschodnią granicę, w której udział biorą otoczeni opieką Waldemara „Majora” Fydrycha młodzi admiratorzy i adepci Pomarańczowej Alternatywy – w roku 2004, po wybuchu ukraińskiej pomarańczowej rewolucji, jadą oni wesprzeć opozycjonistów. Motywami przewodnimi są: robiony na drutach przez „Wróżkę Rusłana” wełniany szal, który ma połączyć Warszawę z Kijowem, i dwie czekoladowe głowy, wykonane według projektu polskiego rzeźbiarza, przedstawiające dwóch kandydatów na prezydenta: Juszczenkę i Janukowycza. Do Kijowa dociera tylko „Juszczenko”, jako że „Janukowycza” zjedzono już we Lwowie. Wszechobecny humor miesza się w filmie z mistrzowsko wplecionymi w narrację obrazami ukraińskiego społeczeństwa. Dbałość o szczegóły daje o sobie znać przede wszystkim w sposobie portretowania ludzi występujących w filmie. Panuje tutaj wzruszenie i powaga, żart i atmosfera zabawy, a nawet lekkiej bufonady, ale ani przez chwilę nie mamy wątpliwości, jakie są intencje „podróżnych” i komu oni sprzyjają.

Zainteresowanie tym, co dzieje się za zachodnią granicą, jest nie mniej intensywne niż zdarzeniami rozgrywającymi się na Wschodzie. Dominują tematy współczesne i historyczne. Nie brakuje jednak ujęć zdystansowanych, nieco nostalgicznych. Przykładem jest film zatytułowany *Breslau Rudolfa Taulera* (2003, reż. Marcin Bradke), opowiadający historię urodzonego w roku 1928 we Wrocławiu (Breslau) Polaka, który zajmując się historią rodzinnego miasta, przypomina, że w świadomości jego przedwojennych mieszkańców istniał jednocześnie polski Wrocław i że wielu współczesnych Polaków nie jest tego świadomych – nie zna nawet przedwojennej zabudowy miasta. Bohater filmu odwiedza materialne miejsca pamięci i snuje przed kamerą pełną ludzkiego ciepła opowieść.

Wyobraźnię dokumentalistów przyciągają zarówno tematy *stricte* publicystyczne, jak i te mniej oficjalne: sprawnie funkcjonujące „mafie samochodowe” (*Kradzież nie hańbi*, 2003, reż. Tadeusz Litowczenko), zawikłane relacje polsko-niemieckie (*Erinnerungen aus der Stadt L.*, 2004, reż. Monika Kowalska, Grzegorz Kowalski i Zbigniew Sejwa), losy wysiedlonych (*Willy ze Złotowa*, 2004, reż. Marek T. Nowakowski i *Kto kogo wypędzał*, 2005, reż. Artur Janicki), wojenne polsko-niemieckie romanse skazanych na roboty Polaków (*Anna i Józef*, 2005, reż. Beata Kamińska), którzy po latach odnajdują się jako starzy ludzie.

Tematykę polsko-niemiecką ciekawie uzupełniają jeszcze nawiązania do drugiej wojny światowej, obfitujące w unikatowe materiały archiwalne (*Zaczęło się pierwszego września...*, 2004, reż. Leszek Wasiuta) i swoiste gale-

rie osobliwości, jak to się dzieje w wypadku Tomasza Niewodniczańskiego, bohatera filmu *Doktor Niewo* (2005, reż. Jolanta Roman-Stefanowska), który po licznych perypetiach życiowych w PRL osiadł na dobre w Niemczech i stał się kolekcjonerem historycznych dokumentów dotyczących kultury polskiej.

Reasumując, należy stwierdzić, że obraz sąsiadów Polski jest bardzo zniuansowany i dynamiczny, choć – niestety – wyraźnie nieproporcjonalny. Zainteresowanie sąsiadami nierzadko podporządkowywano chwili bieżącej, aktualnym tematom społecznym (berlińskie Centrum Wypędzonych, rewolucja na Ukrainie, wybory prezydenckie na Białorusi), ale widoczna była nadto dbałość o pokazywanie mniej narzucającej się rzeczywistości, której próżno szukać w prasie czy wiadomościach telewizyjnych. Polscy dokumentaliści nie wahali się sięgać po wymagające tematy, mając zapewne jasną świadomość, że zawsze warto przewycięzać uprzedzenia, przełamywać stereotypy, a nawet ukazywać ciemne karty historii. Nigdy jednak nie wątpili w zdolności samych zainteresowanych, Polaków i ich sąsiadów, licząc na wspólny wysiłek w budowaniu lepszej, opartej na porozumieniu, przyszłości.

„POLSKA SZKOŁA DOKUMENTU” – ŻYWA TRADYCJA POLSKIEGO KINA

Katarzyna Mąka-Malatyńska

Czym jest „polska szkoła dokumentu”?

Choć termin „polska szkoła dokumentu” pojawia się często w recenzjach filmów dokumentalnych, w esejach krytyczno- i historycznofilmowych, to żaden z autorów nie stworzył kompletnej jego definicji. W ankiecie przeprowadzonej przez „Kwartalnik Filmowy” w roku 1965 Jerzy Bossak mówił:

Cechy szczególnie ujawniają się w pozycjach najlepszych, a przynajmniej najciekawszych. [...] Polskiego stylu narodowego szukałbym w demaskacjach właściwych filmom „czarnej serii”. I wreszcie w tych filmach, które posługując się autentycznymi faktami, konstruuja coś w rodzaju dramatu postaw ludzkich, obnażają autentyczne konflikty klasowe lub środowiskowe¹⁷².

Prawie 20 lat później w *Notesie filmowym* Bolesław Michałek pisał:

Jeżeli mówiło się o „polskiej szkole dokumentu”, to nie dlatego, że powstawało dużo filmów dokumentalnych, lecz dlatego, że byli w tych filmach obecni sami autorzy, indywidualności, ludzie, którzy przedstawiali swój „udokumentowany punkt widzenia”¹⁷³.

W roku 1985 Bogumił Drozdowski w rozdziale poświęconym filmowi dokumentalnemu lat 1962–1967 w 5 tomie *Historii filmu polskiego* zauważał:

Ryzykując tezę o PSD¹⁷⁴, rozumianej jako suma indywidualności i metod twórczych, nie można nie dostrzec pewnej ogólnej tendencji charakterystycznej dla okresu jej szczytowego rozwoju. W każdym temacie i w każdej konwencji chodziło o rewolucyjność filmowych środków wyrazu, a także wyeliminowanie pośredniczącej roli kamery: elementu tremy ze strony obiektu, protekcjonalizmu i mentorstwa – ze strony autora filmu¹⁷⁵.

¹⁷² Jerzy Bossak, *Rola i specyfika filmu dokumentalnego*, „Kwartalnik Filmowy” 1965, nr 2, s. 26.

¹⁷³ Bolesław Michałek, *Notes filmowy*, Warszawa 1981, s. 148.

¹⁷⁴ Skrót PSD używam zamiennie z pełną nazwą nurtu „polska szkoła dokumentu”.

¹⁷⁵ Bogumił Drozdowski, *Film dokumentalny*, w: *Historia filmu polskiego*, t. 5, red. Rafał Marszałek, Warszawa 1985, s. 122. Terminu PSD używa również Stanisław Ozimek w rozdziale poświęconym dokumentowi lat 1967–1972, za jej twórców uznając Karabasza i Ślesickiego.

Również współcześnie dość często używa się tego określenia. Andrzej Kołodyński w artykule *O polskim filmie dokumentalnym* podkreśla historyczny charakter PSD i określenie to odnosi do stylu dokumentalistów: „Wartość dokumentalnych filmów szkoły polskiej polega na ich wieloznaczności, na mistrzostwie sugerowania w krótkiej, rygorystycznie zamkniętej formie wielkiego bogactwa treści”¹⁷⁶. W artykule poświęconym PSD Mikołaj Jazdon na wstępie konstatuje, że precyzyjne zdefiniowanie tego zjawiska byłoby niezwykle trudne, jeśli nie niemożliwe, i zwraca uwagę na różnorodność w obrębie PSD oraz jej znaczenie dla historii polskiego filmu dokumentalnego:

PSD to przede wszystkim twórcy, artyści, reżyserzy kina faktów, których dorobek, koncepcje, a często i działania organizacyjne, przyczyniły się do rozwoju tej formacji artystycznej. To także filmy, które reprezentują różne style, dzieła zrealizowane odmiennymi metodami, obrazy, które mają trwałe miejsce w historii polskiego kina. Pomimo wszelkich ograniczeń politycznych, cenzuralnych, organizacyjnych, z którymi borykali się w Polsce twórcy kina faktów, polskim dokumentalistom udało się podnieść rangę filmu dokumentalnego, udowodnić, że tak samo jak w filmie fabularnym także tu można tworzyć dzieła sztuki, a film dokumentalny może zajmować ważne miejsce w kulturze¹⁷⁷.

Łukasz Maciejewski wydobywa autorski rys filmów PSD:

Dokumentalista rejestruje żywioł życia. Postaci, twarze, maski. Artysta w dokumencie potrafi tę rejestrację zastąpić sublimacją. Bohater staje się wtedy jednym z nas. W najważniejszych filmach „polskiej szkoły dokumentu” nie widać kamery. Wizjerem jest czułe oko widza przefiltrowane przez wnikliwe spojrzenie reżysera-artysty¹⁷⁸.

W ostatnich kilku latach określenie „polska szkoła dokumentu” znów stało się popularne w kręgach miłośników kina za sprawą Polskiego Wydawnictwa Audiowizualnego (dziś Narodowego Instytutu Audiowizualnego), które wydało serię płyt DVD zatytułowaną *Polska Szkoła Dokumentu*. Ukazały się w niej dokumenty „czarnej serii”, a potem filmy: Danuty Halladin, Krystyny Gryczelowskiej i Ireny Kamińskiej, Andrzeja Munka, Kazimierza Karabasza, Władysława Ślesickiego, Krzysztofa Kieślowskiego, Marcela Łozińskiego, Wojciecha Wiszniewskiego, Pawła Łozińskiego, Macieja Drygasa, Marka Piwowskiego, Jacka Bławuta i Marii Zmarz-Koczanowicz. Na liście autorów znaleźli się przedstawiciele kilku pokoleń dokumentalistów i różnych nurtów. W roku 2012 dysku-

Por. Stanisław Ozimek, *Film dokumentalny*, w: *Historia filmu polskiego*, t. 6, red. Rafał Marszałek, Warszawa 1994, s. 223.

¹⁷⁶ Andrzej Kołodyński, *O polskim filmie dokumentalnym* [online], [2001], [dostęp: 8 września 2012], <http://www.culture.pl/baza-film-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/o-polskim-filmie-dokumentalnym>.

¹⁷⁷ Mikołaj Jazdon, *Filmowa sztuka faktu*, „Znak” 2012, nr 11, s. 96.

¹⁷⁸ Łukasz Maciejewski, *Dekada XXI: polski dokument* [online], 30 lipca 2010 [dostęp: 10 września 2012], <<http://www.filmweb.pl/article/Dekada+XXI%3A+Polski+dokument-63390>>.

sja na temat PSD odżyła za sprawą monograficznego numeru „Znaku”¹⁷⁹, na którego łamach opublikowano artykuły znawców polskiego kina dokumentalnego oraz sondę przeprowadzoną wśród dokumentalistów. Jedno z jej pytań brzmiało: „Czy można w ogóle mówić o formacji zwanej «polską szkołą dokumentu»? Jeśli tak, to w jakim sensie; i czy można wpisać w nią także dorobek najmłodszego pokolenia dokumentalistów?”¹⁸⁰ Odpowiedzi udzielili Maciej Cuske, Kazimierz Karabasz, Marcel Łoziński, Paweł Łoziński, Jacek Petrycki, Marcin Sauter, Andrzej Titkow, Tomasz Wolski, Maria Zmarz-Koczanowicz i Lidia Zonn. Nikt z ankietowanych nie podaje oczywiście definicji PSD, większość natomiast osadza ją w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Kazimierz Karabasz czy Marcel Łoziński wypowiadają się jako przedstawiciele PSD. Zarówno młodsi, jak i starsi dokumentaliści podkreślają wpływ sytuacji społeczno-politycznej w PRL na ówczesny dokument, na wymuszoną tą sytuacją konieczność posługiwania się metaforą i językiem ezopowym. Marcel Łoziński zauważa:

W tym kinie można było dostrzec odbicie naszej niezgody, zapis naszego ówczesnego stanu świadomości, emocji i ich uwarunkowań. Oczywiście niezwykle ważne było to, że udawało się dokumentalistom, pracującym pod czujnym okiem cenzury, opowiadać o realnych zdarzeniach w sposób ukazujący mechanizmy uniwersalne¹⁸¹.

Kilkoro wypowiadających się kładzie nacisk na krótką formę dokumentalną jako istotę PSD oraz na inne elementy warsztatowe, jak ograniczenie komentarza, dominacja obrazu nad słowem i związana z tym dbałość o przestrzeganie zasad dramaturgii, umiejętność budowania nastrojów. Paweł Łoziński mówi o „oszczędności, skrócie, zwartości, «fabularnym» montażu, własnym punkcie widzenia autora”¹⁸² jako głównych wyróżnikach nurtu.

Choć określenia „polska szkoła dokumentu” używa się dziś najczęściej w odniesieniu do filmów dokumentalnych lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, to niektórzy badacze za pierwsze osiągnięcie PSD uznają jednak zrealizowany w roku 1947 film Jerzego Bossaka i Wacława Kaźmierczaka *Powódź*. Był to bowiem pierwszy międzynarodowy sukces polskiego dokumentu po wojnie, który osiągnięto, nim polską kinematografią zawładnął socrealizm. *Powódź* została nagrodzona na Festiwalu Filmowym w Cannes. O ewentualnej przynależności do PSD nie decydowałby zatem jedynie ten zewnątrzfilmowy czynnik. Istotniejsza jest koncepcja artystyczna utworu. Jego twórcy w krótkiej formie o wyraźnej linii dramaturgicznej opowiadają o powodzi, która nawiedziła Polskę tuż po wojnie. Na ekranie obserwujemy wiosenne roztopy, wzbierające rzeki i narastające zagrożenie, ale i akcję ratowniczą, pomoc, jaką ludzie niosą sobie nawzajem. Aż

¹⁷⁹ „Znak” 2012, nr 11.

¹⁸⁰ *Godność kamery*, sonda wśród dokumentalistów, „Znak” [online], 2012, nr 11 [dostęp: 1 października 2013], <<http://www.miesiecznik.znak.com.pl/8322/3/godnosc-kamery>>.

¹⁸¹ Marcel Łoziński, tamże [dostęp: 3 października 2013].

¹⁸² Paweł Łoziński, tamże [dostęp: 3 października 2013].

w końcu pojawiają się pierwsze promienie słońca i mieszkańcy zalanych wsi wracają do domów, by je odbudować. Obraz filmowy – pozbawiony słownego komentarza, opatrzony jedynie interpretującą oprawą muzyczną – odsyła do biblijnej wizji powodzi i do świeżego doświadczenia wojny. Konkretnym zdarzeniem zarejestrowanym *hic et nunc* nadane zostają znaczenia uniwersalne. Bossak i Kaźmierczak zapoczątkowali tym filmem linię polskiego dokumentu, która będzie kontynuowana w latach sześćdziesiątych i kolejnych dekadach. Istotny nurt kina dokumentalnego będą więc stanowić filmy, które wyraźnie przekraczają granice reportażu i publicystyki, a uporządkowanie naddane odróżnia je od innych form niefikcyjnych. Warto podkreślić, że w tym samym czasie powstają pierwsze filmy, które otwierają nurt kreacyjny w polskim dokumencie. Jego zwiastunami są z pewnością zapomniane dziś filmy Natalii Brzozowskiej. W bodaj najbardziej udanej w jej dorobku *Kopalni* reżyserka ukazuje trud górników, nawiązując do estetycznych koncepcji radzieckiej awangardy. Rozwój obu linii dokumentu zostaje gwałtownie przerwany w roku 1949 przez ustanowienie socrealizmu. Jednak już wkrótce po śmierci Stalina odradzają się obie linie autorskiego dokumentu. Najpierw cechy swego stylu prezentują Karabas i Ślesicki w ramach „czarnej serii”. Ich *Gdzie diabeł mówi dobranoc* (1956) czy *Ludzie z pustego obszaru* (1957), choć opatrzone jednoznacznym komentarzem, zdradzają zamiłowanie obu twórców do obserwacji bohaterów w naturalnym środowisku, fascynację bogactwem ludzkiej twarzy. W latach 1957 i 1958 powstają dwa ważne dla historii polskiego dokumentu utwory, których poetyka sytuuje się na antypodach siemiężnego socrealizmu: *Pamiętka z Kalwarii* Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórzewskiego oraz *Życie jest piękne* Tadeusza Makarczyńskiego. Ich twórcy kontynuują zerwaną tradycję obserwacji i kreacji w dokumencie.

Teza o istnieniu PSD wyrosła z pewnością z przekonania, że polski dokument lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych wyróżniał się na tle produkcji światowej, był rozpoznawalny i ceniony. Owa wyjątkowość wynikała ponieważ z samego stosunku reżyserów do twórczości dokumentalnej. Dla wielu polskich reżyserów była ona polem działalności artystycznej, które w niczym nie ustępuje kinu fikcji, przeciwnie – jest równorzędnym sposobem autorskiej ekspresji. Dokumentaliści skoncentrowani byli na losie człowieka niezależnie od tego, czy realizowali filmy z bohaterem indywidualnym (jak na przykład Karabas od roku 1967) czy zbiorowym (jak na przykład twórcy tzw. nowej zmiany na początku lat siedemdziesiątych). W krótkim opisie wspomnianej *Pamiętki z Kalwarii* udało się Bolesławowi Michałkowi uchwycić istotę PSD:

Film Skórzewskiego i Hoffmana spełnia tę najpiękniejszą funkcję filmu dokumentalnego: uchwytowanie rzeczywistości *in crudo*, odkrywanie widzowi rzeczy, po których codziennie ślizga się jego wzrok, nie dostrzegając ich¹⁸³.

¹⁸³ Bronisława Stolarska, *Polski film dokumentalny 1945–1980*, Łódź 1983, s. 37.

Ideale humanistyczne, które nigdy nie znalazły wyrazu w postaci spisane go manifestu, podejmowane jednak we wszystkich najważniejszych filmach lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, oraz intencje uniwersalizujące stały się w tych dekadach znakiem rozpoznawczym polskiego dokumentu. Nawet we wczesnych filmach Kieślowskiego (*Urząd*, 1966; *Fabryka*, 1970; *Refren*, 1972; *Szpital*, 1977) czy Marcela Łozińskiego (*Widziane z dołu*, 1971; *Happy end*, 1973) poczucie obowiązku podejmowania tematów ważkich społecznie sąsiaduje z przekonaniem, że dokument musi być czymś więcej niż tylko apelem, próbą ingerencji w rzeczywistość. Przedstawiając więc pracowników i pacjentów zakładu ubezpieczeń społecznych i zakładu pogrzebowego, lekarzy borykających się z niedostatkami ówczesnej służby zdrowia, robotników i kierowników Ursusa czy PGR Karwino, opowiadali jednocześnie o relacji jednostka–system w państwie totalitarnym, podejmowali problematykę egzystencjalną życia i śmierci, przemijania. Świadomie budowali metafory, posługiwali się metonimią, korzystali z rozwiązań formalnych – jak choćby rama narracyjna, które dawały im możliwość przekazania sensu ogólnego, wartości uniwersalnych. Dbłość o formalną stronę filmu, wynikająca z przekonania, że dokument jest sztuką, była z pewnością jednym z wyróżników PSD. Autorski punkt widzenia manifestował się w nich przede wszystkim właśnie w uporządkowaniu filmowej materii. Takie myślenie o kinie dokumentalnym bliskie jest Griersonowskiej definicji dokumentu jako twórczej interpretacji rzeczywistości, choć w polskim filmie o wiele żywotniejsza okazała się tradycja dokumentalna spod znaku Flaherty’ego. Wskazane cechy polskich filmów dokumentalnych wynikały po części także z zakorzenienia w tradycji dokumentu światowego. O wyjątkowości PSD zdecydowały zatem, po pierwsze, specyficzna kombinacja wskazanych elementów, a po wtóre – trwałość i konsekwencja w podejściu do kina dokumentalnego, a do pewnego stopnia również liczba filmów w ten sposób realizowanych. Nie oznacza to oczywiście, że w omawianych dziesięcioleciach nie powstawały filmy o zupełnie innym charakterze – przyrodnicze, oświatowe, instruktażowe, propagandowe itd. Autorski dokument stanowił jednak nurt wybijający się i wciąż zauważalny.

Dodatkowym szczególnym rysem PSD i istotnym elementem myślenia o dokumencie była rozmaicie rozumiana problematyka moralności kamery – wyrażająca się w stosunku do bohatera (początki tej refleksji w Polsce należą niewątpliwie do Kazimierza Karasza), ale i w traktowaniu dokumentu jako powinności, posłannictwa. Ten typ myślenia objawił się szczególnie na początku lat siedemdziesiątych w filmach i wywiadach, jakich udzielali Kieślowski, Królikiewicz, Łoziński, Wiszniewski. Praca dyplomowa napisana przez Wojciecha Wiszniewskiego w łódzkiej Szkole Filmowej pod opieką Henryka Kluby nosiła tytuł „Film dokumentalny jako instrument oddziaływa-

nia społecznego¹⁸⁴. Warto zwrócić uwagę, że poetykę ówczesnego dokumentu determinowały poniekąd warunki produkcji i dystrybucji: istnienie cenzury i całkowita kontrola państwa nad produkcją filmową oraz wymóg tworzenia filmów krótkometrażowych, które były dystrybuowane w kinach jako dodatki do filmów fabularnych. Twórcy podejmowali więc poszukiwania formalne w ramach krótkiego metrażu, wykorzystując wszelkie jego atuty: eliptyczność, metaforyczność, syntetyczność. Krótki metraż wydawał się naturalnym polem dla artystycznego eksperymentu, próbowania nowych środków wyrazu, badania granic kina dokumentalnego, czego najlepszym dowodem są, na przykład, filmy Wiszniewskiego i Dziworskiego.

Nowe filmy mistrzów

Sytuacja polskiego kina dokumentalnego uległa radykalnym przemianom w roku 1989. Zmienił się sposób produkcji i dystrybucji dokumentu, zaczęto używać nowych nośników¹⁸⁵. Coraz częściej podejmowano tematy szokujące, budzące kontrowersje. Elementem dominującym struktury wielu filmów stało się słowo – wywiady z bohaterami i świadkami, wypowiedzi ekspertów. Nie oznacza to jednak, że tradycja polskiego dokumentu została wówczas zapomniana. Mirosław Przyłipiak pisał:

W latach 90. wiele się zmieniło, pojawiły się gatunki dokumentu zupełnie poprzednio nieuprawiane, ale w dokonaniach najlepszych widoczne jest ciągnięcie tradycji, polegające na wielkiej dbałości o formę oraz umiejętności wypowiadania się za pomocą celnych, zmetaforyzowanych obrazów¹⁸⁶.

Twórcy PSD realizowali własne filmy, wykładali w szkołach filmowych. Wielu kontynuowało poszukiwania w zakresie tematów i form lub powracało do znanych już bohaterów. Na progu wolności zrealizowany został jeden z najważniejszych filmów Marcela Łozińskiego – *89 mm od Europy* (1993), krótki, zaledwie dwunastominutowy dokument, nagrodzony na wszystkich najważniejszych festiwalach świata. Łoziński w latach dziewięćdziesiątych i w następnej dekadzie koncentruje się na tematach uniwersalnych, egzystencjalnych – starości, przemijaniu, wielokrotnie zwraca się ku przeszłości, co nie oznacza jednak, że nie podejmuje tematów aktualnych, ściśle związanych ze społecznym *hic et nunc* (np. *Jak to się robi*, 2006). W roku 2007 powstaje *A gdyby tak się stało* – film, który jest wyrazem nostalgii i refleksją nad upływem czasu. Łoziński powraca w nim do miejsca, w którym nakręcił wielokrotnie nagra-

¹⁸⁴ Praca dyplomowa Wojciecha Wiszniewskiego znajduje się w zbiorach Biblioteki PWSFTviT w Łodzi, sygn. 996.

¹⁸⁵ Szerzej o tych zjawiskach pisaliśmy w podrozdziale *Ślady przełomu*.

¹⁸⁶ Mirosław Przyłipiak, *Polski film dokumentalny...*, s. 66.

dzany (m.in. na festiwalach w Krakowie, Oberhausen i San Francisco) dokument *Wszystko może się przytrafić* (1995). W połowie lat dziewięćdziesiątych reżyser sfilmował sześciolatniego Tomka w Parku Łazienkowskim. Chłopiec, biegał, jeździł na hulajnodze, podziwiał przechadzające się po ścieżkach pawie, ale i przysiadł się do starszych ludzi, spędzających czas na parkowych ławeczkach. Kobiety i mężczyźni opowiadali mu o czasach swej młodości, o życiowych porażkach i problemach, o trudnych doświadczeniach. Naturalna ciekawość dziecka usprawiedliwiała w oczach widza i bohaterów charakter pytań, jakie zadawał – trudnych, niekiedy bardzo intymnych. Po dwunastu latach bohater wraca do Łazienek. Ławki są już jednak puste – ci, którzy dawniej na nich siadywali, dawno odeszli. Łoziński łączy materiał z dokumentu sprzed lat ze współczesnym, dzięki czemu dorosły Tomasz Łoziński przygląda się sobie sześciolatniemu, a w finale filmu wchodzi w dialog z samym sobą. Mały Tomek radzi mu – jak niegdyś swoim starszym rozmówcom – że „zawsze trzeba być szczęśliwym” i że wciąż jeszcze ma szansę na spotkanie małego dinozaura. Łoziński tworzy w *A gdyby tak się stało* poruszającą metaforę przemijania. Do tematu tego powraca raz jeszcze – w filmie *Poste restante* (2008) – dedykowanym zmarłej montażystce i dokumentalistce Katarzynie Maciejko-Kowalczyk, wieloletniej współpracowniczce Łozińskiego. W *Poste restante* opowiedziana zostaje historia jednego listu, który, wydawałoby się, nigdy nie trafi do adresata, ponieważ jest skierowany do Pana Boga. Film otwierają ujęcia stosów paczkowanego, pociętego papieru. Potem śledzimy drogę, jaką przebywają listy, których adresatów nie można odnaleźć. W końcu trafiają one do Wydziału Przesyłek Niedoręczalnych w Koluszkach. Dłuższą chwilę przyglądamy się twarzom kobiet, które otwierają listy, czytają je, opieczętowują i układają na półkach. W liście do Pana Boga mała autorka niewprawną ręką pisze: „Kochany Boże! Gdybym była przekonana, że jesteś, nie czułabym się tak sama. Daj mi prędko znać, czy jesteś. Ania”. Kobiety prowadzą rozmowę bez słów, za pomocą gestu, pełnego żalu westchnienia. Przesyłki, w tym również list kierowany do Nieba, trafiają w końcu do niszczarki i na plac pełen paczek pociętej korespondencji. I wówczas dzieje się rzecz niezwykła: jeden z papierowych strzępów zostaje porwany przez wiatr, unosi się coraz wyżej i odbywa wędrówkę ponad łąkami, polami i rzekami. Ujęciom tym towarzyszy poruszająca muzyka Wojciecha Kilara.

Refleksja nad czasem staje się też jednym z centralnych tematów filmowych realizowanych po roku 2000 przez Kazimierza Karabasza. To istotny temat autobiograficznych *Spotkań* (2004) i *Za rogiem niedaleko* (2005), w którym reżyser opowiada o mieszkańcach przedwojennej kamienicy – otoczonej przez nowoczesne budynki – przy ulicy Koszykowej w Warszawie. Karabas odaje atmosferę tego miejsca, które z pewnością już niebawem przestanie istnieć. W dokumencie *Pan Franciszek* (2006) po niemal czterdziestu latach powraca do bohatera słynnego *Roku Franka W.* (1967). Dwa lata później po-

wstaje film *Co w bagażu* (2008), który w pewnym sensie również jest reminiscencją dawnych projektów dokumentalnych, choćby *Na progu* (1965). Twórca *Muzykantów* (1960) po raz kolejny opowiada o młodych ludziach – uczniach Liceum Ogólnokształcącego im. Stefana Żeromskiego w Żyrardowie, którzy przygotowują się do matury. Tym razem niewielka kamera cyfrowa umożliwia reżyserowi zbliżenie się do swych bohaterów, pokazanie ich również w sytuacjach nieupozowanych, oddanie towarzyszących im emocji.

Przykłady powrotów do dawnych wątków i motywów można by mnożyć. Dokument Tomasza Zygadły *Szkoła podstawowa, czyli wykształciuchy* (2006) pozwala przyrzeć się losom bohaterów głośnego filmu tego reżysera – *Szkoła podstawowa* z roku 1971. Według formuły zastosowanej przez Kieślowskiego w *Gadających głowach* (1980) Krzysztof Wierzbicki realizuje *Gadające głowy II* (2004). Andrzej Titkow prezentuje współczesną sytuację bohaterów *Daj mi to* z roku 1989 w dokumencie *Masz już to?* z roku 2006. Tadeusz Pałka po 26 latach przyjeżdża ponownie z kamerą do wsi Wilków (*Młyn*, 1980 – *Młyn na nowo*, 2006). Paweł Kędzierski opowiada w *Teraz wtedy* (2006) historię braci Kosów, którzy byli bohaterami jego filmu *Dzień dziecka* (1981). Dokumentalne powroty mają jednak charakter nie tylko sentymentalny. Pozwalają uchwycić stale powracające wzory i schematy zdarzeń, przedstawić przemiany rzeczywistości i mentalności ludzi, a przede wszystkim – podjąć refleksję nad czasem.

Ciągłość tradycji polskiego dokumentu

Za kontynuatorów wartości wypracowanych przez dokumentalistów lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych z pewnością uznać można m.in. Jacka Bławutę i Pawła Łozińskiego. Bławutę debiutował jako reżyser w połowie lat osiemdziesiątych filmem *Supercieżki* (1984), Łoziński na początku kolejnej dekady – *Miejscem urodzenia* (1992). Pod koniec XX wieku Paweł Łoziński realizuje dwa filmy: *Taka historia* i *Siostry* (1999) – to efekt długotrwałej obserwacji sąsiadów, mieszkańców warszawskiej kamienicy przy ulicy Złotej. Podczas ich realizacji reżyser mówił:

Interesuje mnie raczej podglądanie zwykłego życia. Dokument to dla mnie własne spojrzenie na świat, historia prawdziwa, opowiedziana tak, że znaczy trochę więcej niż to, co widać w jej pierwszej warstwie. [...] Uważam, że dobrze skonstruowany film dokumentalny, idący w głąb tematu, widzowie przeżyją mocniej niż taki, który jest jak kolorowy wachlarz – otwiera się przed nami, potem zamyka i jest po wszystkim¹⁸⁷.

¹⁸⁷ Paweł Łoziński, *Podwórkowy kronikarz*. Rozmawiała Katarzyna Janowska, „Tygodnik Powszechny” 1999, nr 3, s. 12.

W roku 2008 realizuje film *Kici, kici* – o miłośniczkach kotów, które niezależnie od pory roku i aury dbają o bezdomne zwierzęta. Ukazuje bohaterki jako osoby nieco zwariowane, ale i obdarzone empatią. Dokument ten, momentami zabawny, staje się przyczynkiem do rozważań nad samotnością współczesnego człowieka. Ze współczuciem i dbałością o suwerenność bohaterów tworzy Łoziński zbiorowy portret osób walczących z rakiem w filmie *Chemia* (2009).

W twórczości dokumentalnej Jacka Bławuta do głosu dochodzi zarówno metoda obserwacji i kondensowania rzeczywistości, jak i kreatywny nurt PSD. Jego pierwsze filmy to niezwykle plastyczne, zbudowane z wyszukanych kadrów impresje dokumentalne (np. *Widok*, 1984 i *Kostka cukru*, 1986). Zachowując dbałość o kompozycję obrazu, Bławut tworzy portrety ludzi, którzy nieustannie walczyć muszą ze swymi słabościami, pokonywać ograniczenia umysłu i ciała: sportowców, osób niepełnosprawnych, cierpiących na chorobę alkoholową. Wyraża w nich głęboko humanistyczną wiarę w człowieka, w jego zdolność do czynienia dobra. W *Born Dead* (2004) ukazuje kilka miesięcy z życia więźnia-recydywisty, który w ramach resocjalizacji uczestniczy w programie Duet i opiekuje się głęboko upośledzonymi dziećmi, powoli uczy się bliskości i współczucia. Rok później powstaje *Szczur w koronie* (2005), którego bohaterem jest 32-letni alkoholik. Znajdującego się na dnie Michała próbuje ratować Staszek – niepijący od lat alkoholik, działacz jednego z klubów AA. Z czasem do walki o życie bohatera włącza się również reżyser. W wywiadzie opublikowanym na łamach „Polityki” Bławut wspominał:

Nie mogłem uwierzyć, że przegrałem ten pojedynek. Jak to jest, pytałem sam siebie, że nie można pomóc drugiemu człowiekowi? Ba, ja nadal wierzę, że bym wygrał, że bym go wyciągnął, gdyby mi tylko nie umarł, gdybym miał więcej czasu¹⁸⁸.

Kino dokumentalne wyróżnia niezwykła więź, jaka łączy twórcę z bohaterem. W wydanej w roku 2010 książce *Bohater w filmie dokumentalnym. Koncepcja autorska* Jacek Bławut wymienia w dziesięciu punktach to, co podczas pracy nad filmem jest dla niego najważniejsze. Dziewięć z nich dotyczy relacji autor–bohater i wymagań Bławuta wobec siebie jako dokumentalisty: „Wyjmuję kamerę tylko wtedy, kiedy czuję, że mam na to zgodę bohatera filmu; nie naprawiam świata jego kosztem; nie nadużywam zaufania bohatera”¹⁸⁹. Przywiązanie do tradycji PSD przejawia się więc nie tylko w jego filmach, lecz także w refleksji nad dokumentem. Pod taką deklaracją podpisałiby się zapewne zarówno Karabasz, jak i Kieślowski czy Marcel Łoziński.

Tradycje PSD są wciąż żywe nie tylko dlatego, że kolejne pokolenia dokumentalistów wychowują się na jej filmach, lecz także dlatego, że jej twórcy

¹⁸⁸ Jacek Bławut, *Biały rycerz*. Rozmawiała Krystyna Lubelska, „Polityka” 2007, nr 26, s. 91–93.

¹⁸⁹ Jacek Bławut, *Bohater w filmie dokumentalnym. Koncepcja autorska*, Łódź 2010, s. 100.

i kontynuatorzy wciąż pracują jako wykładowcy i opiekunowie pierwszych prac młodych twórców. Wiele spośród filmów zrealizowanych pod opieką Kazimierza Karasza zdradza fascynację kolejnego pokolenia wypracowaną przez niego metodą obserwacji i przekonanie młodych dokumentalistów do przestrzegania zasad etycznych w relacji z bohaterem. Do tej grupy filmów należą z pewnością etiudy: *Zanim zgaśnie światło* (1999) Daniela Świątły, *Jestem Piotrek* (2002) Hanny Sawki, *Film życia. Paweł i Ewa* (2002) Michała Rogalskiego, *Ewelina!* (2002) Mateusza Dymka, *Bar na Victorii* (2003) Leszka Dawida, *Jak w niebie* (2008) Filipa Marczewskiego, *Wiosna, lato, jesień* (2012) Piotra Złotorowicza, *Self(less) portrait* (2012) Mateja Bobrika. Również w pierwszych zaprezentowanych szerokiej publiczności ćwiczeniach, które powstały w Szkole Wajdy – *Cisza* z 2003 i *Cisza. Druga edycja* z roku 2005 pod opieką Marcela Łozińskiego, Jacka Bławuta i Jacka Petryckiego, uwidacznia się skłonność do charakterystycznego dla dokumentu lat siedemdziesiątych sposobu budowania metafor, do tworzenia syntetycznego, operującego skrótem obrazu rzeczywistości. Adeptci kursu dokumentalnego w Szkole Wajdy, jak choćby Marcin Sauter, Maciej Cuske czy Tomasz Wolski, pozostają wierni tradycjom polskiego dokumentu. Dla wielu twórców metoda długotrwałej i cierpliwej obserwacji spod znaku Karasza czy prowokowania rzeczywistości w celu odkrycia jej drugiego dna, jaką preferowali dokumentaliści „nowej zmiany”, jest świadomym wyborem, umożliwiającym uchwycenie jakiegoś istotnego zjawiska współczesności. Dziedzictwo PSD bywa zapewne źródłem inspiracji, ale i balastem dla młodych dokumentalistów:

Ta formacja – zauważa Tomasz Wolski – jest oczywiście ważna, lecz stanowi zarazem tak silne brzemie, że powstaje u nas masa filmów poprawnych i grzecznych. Rzadko krytycznych, rzadko odważnych i rzadko odkrywających nowe przestrzenie gatunku. Dotyczy to również mnie samego. Być może dzieje się tak dlatego, że filmy starszych kolegów stawiamy na ołtarzyku, a nie próbujemy się im przeciwstawić i szukać nowej, własnej drogi. Choć z jednej strony tradycja ta jest dla nas sporym ograniczeniem, to z drugiej strony nasze filmy wyróżniają się na festiwalach międzynarodowych i wiele z nich jest nagradzanych – bo mają coś wspólnego, co je wyodrębnia od innych – ducha „polskiej szkoły dokumentu”¹⁹⁰.

Siła oddziaływania tradycji polskiego dokumentu artystycznego sprawia, że wielu młodych twórców odczuwa potrzebę przyjęcia wobec niej wyrazistej postawy. Przykładem twórcy, którego stosunek do „polskiej szkoły dokumentu” jawi się jako ambiwalentny, jest Marcin Koszałka. Na jego debiut *Takiego pięknego syna urodziłam* (1999) można spojrzeć jako na wyraz sprzeciwu względem przeszłości. Bunt ten dotyczy dwóch wymiarów filmu Koszałki – jego warstwy estetycznej (z premedytacją niedbale ustawianych kadrów, płaskości obrazu i barw) oraz relacji z bohaterem (nachalnie prowokowanym, filmowanym

¹⁹⁰ Tomasz Wolski w: *Godność kamery...*

Znaczenie twórczości
Krzysztofa Kieślowskiego
dla współczesnego filmu
dokumentalnego.
52 procent (2007) Rafała Skalskiego



w momentach niezwykle kompromitujących). Trudno znaleźć w historii polskiego dokumentu utwór, który mógł być dla autora źródłem inspiracji. Po geście odrzucenia następuje akceptacja dla tradycji, ale tylko jej wybranego nurtu – kreacyjnego, a przede wszystkim Wojciecha Wiszniewskiego. W *Deklaracji nieśmiertelności* (2010) zauważalna staje się bezpośrednia inspiracja twórczością autora *Wandy Gościńskiej. Włókniarki* (1975)¹⁹¹.

Przykładem, jednym z wielu, bezpośredniego nawiązania do konkretnego filmu jest dokument Rafała Skalskiego *52 procent* (2007). Skalski opowiada o trudzie, walce i rozczarowaniach młodej dziewczyny, która przygotowuje się do egzaminów do jednej z najsłynniejszych szkół baletowych na świecie – Rosyjskiej Akademii Baletu im. A.J. Waganowej w Sankt Petersburgu. Zarówno w warstwie wizualnej, jak i podejmowanej problematyce egzystencjalnej młody reżyser odwołuje się do filmu Kieślowskiego *Siedem kobiet w różnym wieku* (1978). Kieślowski układa modelową biografię tancerki ze scen z udziałem różnych kobiet. Skalski opowiada konkretnie i szczegółowo o jednym etapie baletowej kariery. Ze swą niewielką kamerą cyfrową, którą sam obsługuje, może podejść bliżej bohaterki, być przy niej stale. Portret naszkicowany przez młodego reżysera będzie więc bardziej intymny, choć nie naruszy granic pozwalających bohaterowi zachować godność i część prywatności. Warto zaznaczyć w tym miejscu, że w omawianych filmach młodego pokolenia dokumentalistów tradycja jest czymś stale obecnym, jest punktem odniesienia. Żaden z nich nie ma jednak charakteru epigońskiego powtórzenia.

Upowszechnienie nośników cyfrowych od końca ubiegłego wieku sprawiło, że dokumentalista może dziś pracować w warunkach, o jakich przed laty marzył Karabas, realizując pierwsze filmy o bohaterach indywidualnych. Ograniczenie wielkości ekipy filmowej, którą często stanowi sam reżyser, łączący funkcję operatora i dźwiękowca, daje szansę na wytworzenie silniejszej więzi z bohaterem, długotrwałej i dyskretnej obserwacji bez konieczności nieustannego kontrolowania znikającej w kamerze cennej taśmy

¹⁹¹ Urszula Tes, „Deklaracja nieśmiertelności” – inspiracje kreatywnymi dokumentami Wojciecha Wiszniewskiego, „Images” nr 24, 2014.

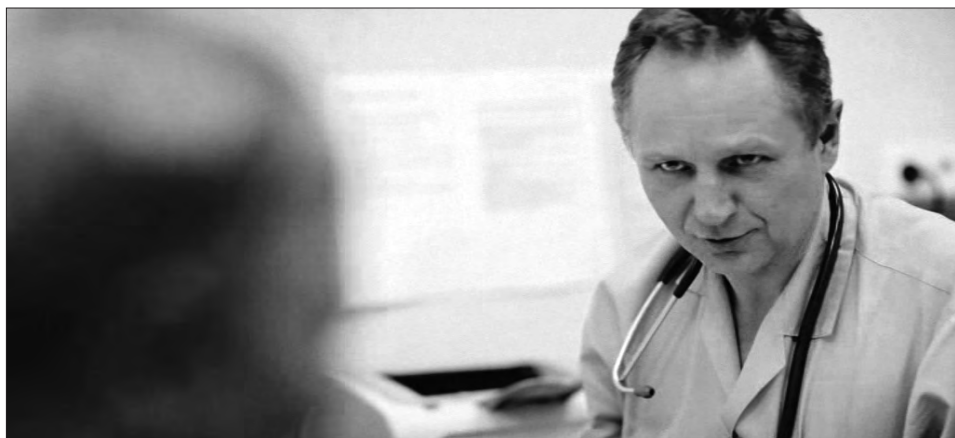
filmowej. Zmiana techniczna pociąga za sobą zmianę o charakterze estetycznym. W pierwszych latach popularności kamer cyfrowych zarzucano dokumentalistom, że ich filmy powstają w pośpiechu, konstrukcja rodzi się dopiero w montażu. Uważano, że użycie tego typu sprzętu powoduje szkirowość i niechlujność. Udoskonalenia techniczne następnych modeli kamer cyfrowych, ale przede wszystkim estetyczna wrażliwość kolejnych pokoleń młodych dokumentalistów, sprawiły, że po pierwszym okresie zachłyśnięcia się możliwościami nowej technologii znaczna część dokumentalistów zaczęła zwracać się w stronę kina o wysublimowanej estetyce. Ponowne skoncentrowanie na tej warstwie filmu, tak istotnej również dla twórców PSD, spowodowane zostało zalewem rejestracji dokumentalnej, której dziś może dokonać każdy. Zaistniała więc konieczność odróżnienia się od produkcji amatorskich i telewizyjnych, a kryterium okazała się dbałość o warsztat i konstrukcję filmu.

Przykładem wykorzystania kamer cyfrowych dla produkcji dokumentalnych o charakterze artystycznym, a jednocześnie kontynuacji tradycji PSD w sferze relacji z bohaterem i stosunku do widza, jest twórczość Tomasza Wolskiego. W swoich filmach opowiada on o pracy lekarzy, o codzienności pacjentów Kliniki Chorób Wewnętrznych w Krakowie, o ich radościach i smutku, nadziejach i rozczarowaniach, o mieszkańcach Domu Aktora Weterana w Skolimowie, o niepełnosprawnych wychowankach Domu Pomocy Społecznej. Jego domeną stały się portrety zbiorowe. Nawet w ostatnim jak dotąd filmie *Pałac* (2012), którego tematem jest miejsce – warszawski Pałac Kultury i Nauki – pokazuje je przez pryzmat pracujących w nim i odwiedzających go ludzi: ochroniarzy, instruktorów na pływalni, pracowników technicznych. Bohaterami filmów Wolskiego są ludzie, którzy z powodu starości, choroby, niepełnosprawności lub z własnego wyboru znaleźli się na obrzeżach społecznego życia. Wyboru bohaterów dokonuje reżyser jednak według szczególnych kryteriów, co sprawia, że jego kino staje się rozpoznawalne, autorskie. W jednym z wywiadów mówił:

Sam staram się robić filmy o ludziach, których lubię i szanuję, którzy z jakichś względów są dla mnie wyjątkowi. Negatywne cechy sprawiają, że się wycofuję. [...] Film jest dla mnie współpracą opartą zawsze na zaufaniu, coś w rodzaju: daję kawałek siebie, ale ufam, że mi nie zrobisz krzywdy¹⁹².

Dyskretnie obserwuje ludzi w sytuacjach codziennych, ale i w momentach trudnych wyborów: gdy muszą podjąć decyzję o sposobie leczenia – w filmie *Lekarze* (2011), gdy zawierają związki małżeńskie, gdy rodzą im się dzieci i gdy umierają ich bliscy – w *Szczęściarzach* (2009). Ostatni z wymienionych filmów przywołuje na myśl realizację Kieślowskiego – etiudę dokumentalną

¹⁹² Tomasz Wolski w: *Czy są tu miejsca dla mnie?* Z Tomaszem Wolskim rozmawiają Mikołaj Jazdon i Piotr Pławuszczyński, „Images” nr 19, 2012, s. 164.



Autorska wizja współczesności. *Lekarze* (2011) Tomasza Wolskiego

Urząd (1966) i film *Refren* (1974). Ostrze krytyki dokumentów Kieślowskiego wymierzone było w biurokracyzację, jej aspekt depersonalizujący i dehumanizujący. Instytucje – jak Zakład Ubezpieczeń Społecznych i Państwowy Zakład Pogrzebowy – były swego rodzaju mikroświatem, który odbijał anomalie systemu komunistycznego. W *Refrenie* Kieślowski podejmował jednak również problematykę egzystencjalną: następstwa narodzin i śmierci oraz postaw i zachowań w obliczu śmierci. Ten właśnie aspekt dokumentów Kieślowskiego jest wciąż aktualny, zajmujący, dlatego Wolski przywołuje go po ponad trzydziestu latach. W podobnych kategoriach można by opisać relację pomiędzy *Szpitałem* (1977) Kieślowskiego a *Lekarzami*. Kieślowski wydobywał uniwersalne znaczenia z codzienności poprzez wybór miejsca akcji, konstrukcję filmu i charakter zdjęć. Wolski realizuje *Szczęściarzy* w Urzędzie Stanu Cywilnego. Na dramaturgiczny porządek filmu składają się ujęcia osób zgłaszających narodziny i śmierć, biorących ślub i obchodzących rocznicę ślubu. Materiał dokumentalny ułożony został tak, że w sposób nienachalny odtwarza porządek ludzkiego życia. Wolski wydobywa w swym filmie to, co Kieślowski nazwał „dramaturgią rzeczywistości”¹⁹³. W dwóch trzecich filmu Wolskiego przeplatane wątki narodzin, śmierci i ślubów osiągają punkt kulminacyjny. Reżyser umieścił w tym miejscu sceny o największym ładunku emocjonalnym, które wzajemnie się dopełniają. Wolski zdaje się wierzyć w te same wartości, o których wspominał Bławut. By nie naruszyć intymności bohatera, by go nie skrzywdzić, pozwoli mu zamknąć za sobą drzwi, wyłączy kamerę. Realizując swe filmy nowoczesną kamerą cyfrową lub aparatem fotograficznym, osiąga szlachetność obrazu, którą przypisuje się zwykle taśmie filmowej.

¹⁹³ Krzysztof Kieślowski, „Film dokumentalny a rzeczywistość”, praca dyplomowa napisana na Wydziale Reżyserii PWSFTviT w Łodzi pod kierunkiem Jerzego Bossaka w roku 1970, Biblioteka PWSFTviT w Łodzi, sygn. D1035, s. 23.

Potrzeba odróżnienia i przekonanie o szlachetności tradycyjnego nośnika skłania wciąż dokumentalistów młodego pokolenia do sięgania po taśmę światłoczułą. W ten sposób realizują swe filmy Wojciech Staron i w ostatnim czasie Marcin Koszałka. Taśma wymusza dbałość o oświetlenie, staranną kompozycję kadru, dokonywanie wyborów jeszcze przed włączeniem kamery. Dwa autobiograficzne dokumenty Staronia – *Syberyjska lekcja* (1999) i *Argentyńska lekcja* (2011) – wyrastają z tradycji obserwacji, strukturą dramaturgiczną przypominają kino fabularne. Są najlepszą ilustracją tezy Kiesłowskiego:

Element akcji, niespodzianki, pointy – tak istotny w dramaturgii klasycznej, element zawieszenia, nierozwiązania, nieuporządkowanych wątków – tak istotny w dramaturgii współczesnej – to wszystko nie jest wymyślone, to przecież naśladowanie (różnie widzianej) rzeczywistości¹⁹⁴.

„Polska szkoła dokumentu” nie jest, w naszym przekonaniu, nazwą odnoszącą się wyłącznie do konkretnego nurtu w historii kina dokumentalnego. PSD nie jest też w sensie ścisłym szkołą czy formacją artystyczną. To tradycja, która przejawia się określonym sposobem myślenia o filmie dokumentalnym i jego miejscu w kulturze, w przywiązaniu do wartości. Warto dodać, że to tradycja wciąż żywa. W cytowanej już sondzie „Znaku” Paweł Łoziński stwierdza:

Jeśli ktoś ma ochotę, oczywiście może używać określenia „polska szkoła dokumentu”. Jest pewnie jakiś wspólny mianownik filmów z tego czasu. Oszczędność, skrót, zwarłość, „fabularny” montaż, własny punkt widzenia autora. To były filmy robione do kina, nie do telewizji. Dziś stoimy trochę w rozkroku, myślimy „po staremu”, a telewizja ma swoje, czasem inne od naszych oczekiwania. Mamy piękną tradycję własnego myślenia dokumentalnego, a świat szuka sformatowanych produktów¹⁹⁵.

Jak swoiste ostrzeżenie brzmią w tym kontekście słowa Bolesława Michałka sprzed ponad trzydziestu lat:

Sztuka dokumentalna [...] jest wysuniętym oddziałem całej dokumentalnej produkcji, oddziałem, który bada tereny przed ich eksploracją, jest laboratorium tematów, form dokumentalnego zapisu – obrazowania, narracji, współzależności obrazu i tekstu. Jest instrumentem poszukiwania w otaczającej nas rzeczywistości – szarej, nieostrej – znaczących wątków, dramatów, sytuacji społecznych. Żeby je znaleźć, nie wystarczy tylko kamera i światłoczuła taśma¹⁹⁶.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że współczesny polski dokument stoi dziś na rozdrożu. Z jednej strony na jego kształt wciąż bardzo mocno wpływa tradycja

¹⁹⁴ Tamże.

¹⁹⁵ Paweł Łoziński w: *Godność kamery...*

¹⁹⁶ Bolesław Michałek, dz. cyt., s. 150.

artystycznego i autorskiego kina faktów, z drugiej – oczekiwania producentów i z pewnością części widzów, by opowieści dokumentalne były atrakcyjne, by angażowały odbiorcę emocjonalnie. Nie bez znaczenia pozostaje także z pewnością fakt coraz szerszej obecności na ekranach polskich kin dokumentu światowego, przede wszystkim amerykańskiego. Również międzynarodowe sukcesy filmów Michaela Moore’a czy *Searching for Sugar Man* (2012) Malika Bendjelloula nie pozostają bez wpływu na polski film dokumentalny. Najbliższe lata pokażą, jak dokumentaliści uporają się z połączeniem tradycji z najnowszymi trendami w filmie dokumentalnym.

BIBLIOGRAFIA (WYBÓR)

- Adamkiewicz Zbigniew, *Dokument telewizyjny – misja telewizji publicznej*, w: *Dokument filmowy i telewizyjny*, red. Maciej Szczurowski, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2005
- Apel dokumentalistów, „Kino” 2011, nr 3
- Arest Dariusz, *Kinoterapia. Filmowe pamiętniki*, „Kino” 2006, nr 4
- Argentyna bez tanga. Rozmowa Barbary Welbel z Wojciechem Staroniem, „FilmPro” 2010, nr 2
- Biały rycerz. Rozmowa Krystyny Lubelskiej z Jackiem Bławutem, „Polityka” 2007, nr 26
- Birkholz Robert, *Baczyński*, „Kino” 2013, nr 3
- Bławut Jacek, *Bohater w filmie dokumentalnym. Koncepcja autorska*, Wydawnictwo PWSFTviT, Łódź 2010
- Błędowska Magdalena, *„Trzech kumpli” Ewy Stankiewicz i Anny Ferens, czyli prawicowy moralitet*, w: *Polskie kino dokumentalne 1989–2009. Historia polityczna*, red. Agnieszka Wiśniewska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011
- Być dokumentalistą. Rozmowa Anny Uszyńskiej z Marcelem Łozińskim i Jackiem Bławutem, „Zeszyty Telewizyjne” 2004, nr 3
- Ciężar prawdy. Rozmowa Magdy Lebeckiej z Maciejem Drygasem, „Film&TV Kamera” 2006, nr 4
- „Cudze listy”. Rozmowa Andrzeja Czuldę z Maciejem Drygasem, „Film&TV Kamera” 2011, nr 3
- Czaja Justyna, *A Brief History of Communism*. Bartosz Konopka and Piotr Rosołowski’s „Rabbit à la Berlin”, „Images” nr 20, 2012
- Czy są tu miejsca dla mnie? Z Tomaszem Wolskim rozmawiają Mikołaj Jazdon i Piotr Pławuszcwski, „Images” nr 19, 2012
- Dokument bez cenzury. Rozmowa Magdy Lebeckiej z Krzysztofem Rakiem, Agnieszką Niburską i Marcinem Koszałką, „Film&TV Kamera” 2007, nr 1
- Dokument: jest dobrze, ale nie beznadziejnie. Forum dokumentalistów, „Film&TV Kamera” 2002, nr 3
- Dokumentu uczymy się nieustannie. Rozmowa z Leszkiem Dawidem, w: *Klucze do rzeczywistości. Polski film dokumentalny po roku 1989*, red. Małgorzata Hendrykowska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005

- Dondzik Michał, *„Powołuję do życia pewien świat” – Macieja Drygasa dokumentalna tetralogia o PRL-u*, w: *Pogranicza dokumentu*, red. Mikołaj Jazdon, Katarzyna Mąka-Malatyńska, Piotr Pławuszewski, CK Zamek, Poznań 2012
- Erbel Joanna, *„Blokersi” Sylwestra Latkowskiego, czyli czego chcą od nas blokersi*, w: *Polskie kino dokumentalne 1989–2009. Historia polityczna*, red. Agnieszka Wiśniewska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011
- Felis Paweł, *Między życiem a systemem*, „Zeszyty Telewizyjne” 2006, nr 11
- Felis Paweł, *Argentyńska lekcja*, „Gazeta Wyborcza” 2011, 8 czerwca, nr 132
- Fiods Katarzyna, Jakub Majmurek, *„System 09” Andrzeja Horubaty i Wojciecha Klaty, czyli „pierdołę system, to chyba oczywiste”*, w: *Polskie kino dokumentalne 1989–2009. Historia polityczna*, red. Agnieszka Wiśniewska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011
- Forecki Piotr, *Od „Shoah” do „Strachu”. Spory o polsko-żydowską przeszłość i pamięć w debatach publicznych*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010
- Gduła Maciej, *„Balcerowicz. Gra o wszystko” Andrzeja Fidyka i Anny Więckowskiej, czyli silny człowiek inteligencji*, w: *Polskie kino dokumentalne 1989–2009. Historia polityczna*, red. Agnieszka Wiśniewska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011
- Gdy inni włączają, ja wyłączam kamerę. Rozmowa Tadeusza Sobolewskiego z Jackiem Bławutem, „Kino” 2004, nr 5
- Godność kamery. Ankieta wśród dokumentalistów, „Znak” 2012, nr 11
- Godzic Wiesław, *Telewizja i jej gatunki po „Wielkim Bracie”*, Universitas, Kraków 2004
- Gortatowicz Agnieszka, *Nowe twarze papieża*, „Film” 2005, nr 8
- Grosz do grosza. Rozmowa Piotra Śmiałowskiego z Wojciechem Staroniem, „Kino” 2005, nr 6
- Grzela Remigiusz, *Nie można udawać, że wszystko jest pięknie*, „Kino” 2000, nr 6
- Hendrykowska Małgorzata, *Telenowela dokumentalna*, w: *Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989*, red. M. Hendrykowska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005
- Hendrykowska Małgorzata, *Film polski wobec wojny i okupacji. Tematy, motywy, pytania*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2011 (rozdział: *Wojna w rekonstrukcji dokumentalnej*)
- Hendrykowska Małgorzata, *To nie jest film dla młodych ludzi*, w: *Pogranicza dokumentu*, red. Mikołaj Jazdon, Katarzyna Mąka-Malatyńska, Piotr Pławuszewski, CK Zamek, Poznań 2012
- Hendrykowski Marek, *O roli dokumentu we współczesnej polskiej kulturze filmowej*, w: *Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989*, red. Małgorzata Hendrykowska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005
- Hendrykowski Marek, *Dokument jako twórczość i powinność*, w: *Zobaczyć siebie. Polski film dokumentalny przełomu wieków*, red. Mikołaj Jazdon, Katarzyna Mąka-Malatyńska, CK Zamek, Poznań 2011
- Hendrykowski Marek, *Dokument – fikcja – realizm*, w: *Pogranicza dokumentu*, red. Mikołaj Jazdon, Katarzyna Mąka-Malatyńska, Piotr Pławuszewski, CK Zamek, Poznań 2012
- Hendrykowski Marek, *Tajemnica korespondencji. O „Cudzych listach” Macieja Drygasa*, „Images” nr 19, 2012
- Hrapkiewicz Błażej, *Okiem młodych dokumentalistów*, „Kino” 2008, nr 6
- Hučková Jadwiga, *Kino wykalkulowane, czyli zabawić na śmierć*, w: *Zobaczyć siebie. Polski film dokumentalny przełomu wieków*, red. Mikołaj Jazdon, Katarzyna Mąka-Malatyńska, CK Zamek, Poznań 2011
- Jabłońska Katarzyna, *Na żywo*, „Więź” 1999, nr 11
- Janicka Bożena, *W realu*, „Kino” 2005, nr 7–8

- Jazdon Mikołaj, *Historia w polskim filmie dokumentalnym przełomu wieków*, w: *Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989*, red. Małgorzata Hendrykowska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005
- Jazdon Mikołaj, *Fotografie w roli głównej. O polskim filmie ikonograficznym ze zdjęć*, „Kwartalnik Filmowy” nr 54–55, 2006
- Jazdon Mikołaj, *Autobiografia dokumentalisty – „Spotkania” Kazimierza Karabasza*, w: *Zobaczyć siebie. Polski film dokumentalny przełomu wieków*, red. Mikołaj Jazdon, Katarzyna Mąka-Malatyńska, CK Zamek, Poznań 2011
- Jazdon Mikołaj, *Marian Marzyński. Autobiografia dokumentalisty*, „Kwartalnik Filmowy” nr 73, 2011
- Jazdon Mikołaj, *Bilderwelten des Dokumentarischen. Präsenz der Vergangenheit und Erkundung der Gegenwart*, w: *Der Polnische Film. Von seinen Anfängen bis zur Gegenwart*, hrsg. von Konrad Klejsa, Schamma Schahadat und Margarete Wach, Marburg 2012
- Jazdon Mikołaj, *Filmowa sztuka faktu*, „Znak” 2012, nr 11
- Jazdon Mikołaj, *Rosja–Polska. Nowe spojrzenie? Młodzi dokumentaliści wobec tradycji polskiej szkoły dokumentu*, w: *Polski dokument pierwszej dekady XXI wieku*, red. Tadeusz Szczepański i Małgorzata Kozubek [w druku]
- Już schodzę na ziemię. Rozmowa Kamila Śmiałkowskiego z Arturem Baronem, „Kino” 2005, nr 5
- Kaczmarek Jerzy, *Wypadek czy zamach? Tragedia smoleńska w filmie dokumentalnym*, w: *Pogranicza dokumentu*, red. Mikołaj Jazdon, Katarzyna Mąka-Malatyńska, Piotr Pławuszcwski, CK Zamek, Poznań 2012
- Kamera jest jak długopis. Rozmowa z Marią Zmarz-Koczanowicz*, w: *Klucze do rzeczywistości. Polski film dokumentalny po roku 1989*, red. Małgorzata Hendrykowska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005
- Kamera to żywioł. Rozmowa Adama Kruka z Tomaszem Wolskim*, „Ekrany” 2012, nr 5
- Kędzielawska Grażyna, *Przewodnik dokumentalisty. Podstawy warsztatu*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2012
- Knieć Justyna, *Króliki doświadczalne reżimu*, „Czas Kultury” 2009, nr 4
- Kołodzyński Andrzej, *O polskim filmie dokumentalnym* [online], 2001, <<http://culture.pl/pl/artykul/o-polskim-filmie-dokumentalnym>>
- Kołodzyński Andrzej, *The Arrival of the New Documentary. Two Decades 1989–2009*, przeł. Mark Bence, w: *Polish Cinema Now! Focus on Contemporary Polish Cinema*, red. Mateusz Werner, John Libbey Publishing i Instytut Adama Mickiewicza, London–Warszawa 2010
- Kopczyński Krzysztof, *Polska produkcja dokumentalna – stan na rok 2010 i perspektywy* [online], 12 lipca 2010, <<http://www.sfp.pl/aktualnosci,2,13210,Podsumowanie-Forum-filmu-dokumentalnego-i-animowanego.html>>
- Kosińska-Krippner Beata, *Mock-documentary a dokumentalne fałszerstwa*, „Kwartalnik Filmowy” nr 54–55, 2006
- Kosińska-Krippner Beata, *Parodystyczna natura przywłaszczeń faktualnych kodów i konwencji w mock-dokumentach*, „Kwartalnik Filmowy” nr 56, 2006
- Kosińska-Krippner Beata, *Między fikcją a faktami. Docusoap po polsku, czyli telenowela dokumentalna*, „Kwartalnik Filmowy” nr 75–76, 2011
- Koszalka Marcin, Jacek Bławut, Marcin Latałło, *Sila dokumentu* [online], 11 maja 2010, <<http://www.krytykapolityczna.pl/Serwis-kulturalny/Koszalka-Blawut-Latallo-Sila-dokumentu/menu-id-305.html>>
- Kozłowski Krzysztof, *„Czarodziejska Góra” Marii Zmarz-Koczanowicz – amerykański portret Czesława Miłosza*, w: *Zobaczyć siebie. Polski film dokumentalny przełomu wieków*, red. Mikołaj Jazdon, Katarzyna Mąka-Malatyńska, CK Zamek, Poznań 2011

- Kozubek Małgorzata, (Auto)terapeutyczny wymiar „rodzinnych” filmów Marcina Koszałki, „Kwartalnik Filmowy” nr 73, 2011
- Krajnik Marcin, *Filmowy spis powszechny, czyli dokumentalna rejestracja w kontekście antropologicznym*, „Kwartalnik Filmowy” nr 47–48, 2004
- Lis Marek, *Przed i po „Dekalogu”*. Spojrzenie na polską religijność, w: *Zobaczyć siebie. Polski film dokumentalny przełomu wieków*, red. Mikołaj Jazdon, Katarzyna Mąka-Malatyńska, CK Zamek, Poznań 2011
- Lis Monika, *Rites de passages według Jacka Bławuta*, w: *Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989*, red. Małgorzata Hendrykowska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005
- Lis Monika, „Tryptyk czeczeński” Mariusza Malca, w: *Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989*, red. Małgorzata Hendrykowska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005
- Liszka Sebastian, *Zrzucę ciało*. Marcin Koszałka, Jerzy Nowak, „Istnienie”, „Kwartalnik Filmowy” nr 62–63, 2008
- Lubelska Krystyna, *Półkownik i feministki*, „Polityka” 2001, nr 46
- Lubelska Krystyna, *Wycieczka do PRL*, „Polityka” 2005, nr 45
- Lubelski Tadeusz, *Pusty obszar*, „Kino” 2001, nr 7–8
- Lubelski Tadeusz, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Videograf II, Katowice–Chorzów 2009 (rozdział: *Kino świadectwa*)
- Lubelski Tadeusz, *Polska szkoła dokumentu: Jacek Bławut* [tekst dołączony do płyt DVD], Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, Warszawa 2009
- Lubelski Tadeusz, *Autobiograficzna triada w polskim filmie dokumentalnym czasów najnowszych*, w: *Polski dokument pierwszej dekady XXI wieku*, red. Tadeusz Szczepański i Małgorzata Kozubek [w druku]
- Maciejewski Łukasz, *Żeby trup wyglądał jak żywy*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 22
- Maciejewski Łukasz, *Dekada XXI: polski dokument* [online], 30 lipca 2010, <<http://www.filmweb.pl/article/Dekada+XXI%3A+Polski+dokument-63390>>
- Mąka-Malatyńska Katarzyna, *Codziennosc umierania. Motyw śmierci w relacjach Marka Edelmana*, w: *Strategie śmierci – formy umierania. Świadectwa literackie i kulturoznawcze*, red. Wojciech J. Burszta, Wydawnictwo Academica SWPS – Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2004
- Mąka-Malatyńska Katarzyna, *Film o pokoleniu, którego nie ma. „Generacja C.K.O.D.” Piotra Szczepańskiego*, „Images” nr 5–6, 2005
- Mąka-Malatyńska Katarzyna, *Obraz współczesności w polskim filmie dokumentalnym*, w: *Klucze do rzeczywistości. Polski film dokumentalny po roku 1989*, red. Małgorzata Hendrykowska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005
- Mąka-Malatyńska Katarzyna, *Trzy szkoły opowiadania o świecie i człowieku*, w: *Klucze do rzeczywistości. Polski film dokumentalny po roku 1989*, red. Małgorzata Hendrykowska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005
- Mąka-Malatyńska Katarzyna, *Auschwitz jako symbol XX wieku. Rozważania na marginesie cyklu dokumentalnego „Z kroniki Auschwitz” Michała Bukojemskiego*, „Images” nr 7–8, 2006
- Mąka-Malatyńska Katarzyna, *Iluzja śmierci. O „Śmierci z ludzką twarzą” Marcina Koszałki*, „Images” nr 9–10, 2007
- Mąka-Malatyńska Katarzyna, „Nie ma już dzisiaj Żydów w Brańsku...” Dokumentalne obrazy żydowskiego sztetla w filmach Mariana Marzyńskiego i Jolanty Dylewskiej, „Rocznik Komparatystyczny” 2011, nr 2
- Mąka-Malatyńska Katarzyna, *Puste miejsce. Strategie autobiograficzne w filmie dokumentalnym o Zagładzie*, „Kwartalnik Filmowy” nr 73, 2011

- Mąka-Malatyńska Katarzyna, *Rola świadka w dokumentalnych obrazach Shoah na przykładzie filmu „Pamiętam” Marcela Łozińskiego*, w: *Zobaczyć siebie. Polski film dokumentalny przełomu wieków*, red. Mikołaj Jazdon, Katarzyna Mąka-Malatyńska, CK Zamek, Poznań 2011
- Mąka-Malatyńska Katarzyna, *Nostalgiczny uśmiech. Autobiografizm w dokumentalnej etiudzie Mateja Bobrika „Self(less) Portrait”*, „Images” nr 20, 2012
- Mąka-Malatyńska Katarzyna, *Widok z tej strony. Przedstawienia Holocaustu w polskim filmie*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012
- Mąka-Malatyńska Katarzyna, „Od świtu do zmierzchu” – współczesne obrazy miasta w projektach dokumentalnych Macieja Drygasa i Mirosława Dembińskiego, „Images” nr 21, 2013
- Moliński Lech, *Dystrybucja filmu dokumentalnego w Polsce* [online], 7 września 2010, <<http://stopklatka.pl/artykuly/-/8076157,dystrybucja-filmu-dokumentalnego-w-polsce>>
- Mrozek Witold, „Pokolenie ‘89” Marii Zmarz-Koczanowicz, czyli sieroty po utopii, w: *Polskie kino dokumentalne 1989–2009. Historia polityczna*, red. Agnieszka Wiśniewska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011
- Nakręcimy Balcerowicza. Rozmowa Donaty Subbotko z Andrzejem Fidykiem, „Gazeta Wyborcza” 2009, 25 czerwca
- Nie można udawać, że wszystko jest piękne. Rozmowa Remigiusza Grzeli z Marcinem Koszałką, „Kino” 2000, nr 6
- Nowa szkoła polskiego dokumentu. Rozmowa z Marcelem Łozińskim, w: *Klucze do rzeczywistości. Polski film dokumentalny po roku 1989*, red. Małgorzata Hendrykowska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005
- O niewymiarowości świata i możliwościach jego opisu. Rozmowa Małgorzaty Hendrykowskiej z Kazimierzem Karabaszem, w: *Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989*, red. M. Hendrykowska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005
- Ogonowska Agnieszka, *Telewizja rzeczywistości a kult autentyzmu*, „Konspekt” [online], 2005, nr 2 (22), <<https://www.up.krakow.pl/konspekt/22/ogonowska.html>>
- Ogonowska Agnieszka, *Mock-dokumentary i faction-genre: wyzwanie dla kina dokumentalnego i paratekstualne gry z widzem*, w: *Kino po kinie*, red. Andrzej Gwóźdź, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010
- Otto Wojciech, *Obrazy niepełnosprawności w polskim filmie*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012
- Partyzancka wojna dokumentalisty. Rozmowa Joanny Tokarczyk z Wojciechem Staroniem i Małgorzatą Staroń, „Film&TV Kamera” 2013, nr 2
- Pietrzak Jarosław, „Bar na Victorii” Leszka Dawida, *emigracja jako druga strona transformacji*, w: *Polskie kino dokumentalne 1989–2009. Historia polityczna*, red. Agnieszka Wiśniewska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011
- Pilch Jerzy, *Transmisja z czegokolwiek*, „Polityka” 2000, nr 10
- Piotrowska Anita, *Portret rodzinny w nowym wnętrzu*, „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 6
- Piotrowska Anita, *PRL śmieszny i straszny*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 32
- Piotrowska Anita, *Muzyka, miasta, miłość*, „Tygodnik Powszechny” 2014, nr 21
- Piwowar Małgorzata, *Miłość na pierwszym planie*, „Rzeczpospolita” [online], 2011, 18 sierpnia, <<http://www.rp.pl/artykul/703427.html>>
- Pławuszewski Piotr, *Portrety kobiet (nie)porównywalnych. O trzech filmach dokumentalnych Wandy Różyckiej-Zborowskiej*, w: *Zobaczyć siebie. Polski film dokumentalny przełomu wieków*, red. Mikołaj Jazdon, Katarzyna Mąka-Malatyńska, CK Zamek, Poznań 2011
- Pławuszewski Piotr, *Nieproste odbicie. O fabularno-dokumentalnej twórczości Małgorzaty Szumowskiej*, w: *Pogranicza dokumentu*, red. Mikołaj Jazdon, Katarzyna Mąka-Malatyńska, Piotr Pławuszewski, CK Zamek, Poznań 2012

- Pławuszczyński Piotr, *Ćwiczenia dialogowe*, „Ekrany” 2013, nr 5
- Podsiadło Magdalena, *Autobiografizm filmowy jako ślad podmiotowej egzystencji*, Universitas, Kraków 2013
- Podróż wewnętrzna. Rozmowa Tadeusza Sobolewskiego z Wojciechem Staroniem, „Gazeta Wyborcza” 2000, 29 grudnia, nr 302
- Prawda czy legenda. Dwugłos o filmie – dialog mailowy między T. Sobolewskim a reżyserem, „Gazeta Wyborcza” 2007, 25 czerwca, nr 146
- Przyłipiak Mirosław, *Polski film dokumentalny po roku 1989*, „Kwartalnik Filmowy” nr 23, 1998
- Przyłipiak Mirosław, *Najnowsze tendencje dokumentalizmu tv*, „Zeszyty Telewizyjne” 2003, nr 1
- Przyłipiak Mirosław, „An American Family” – prekursor doku-noweli, „Zeszyty Telewizyjne” 2004, nr 5
- Przyłipiak Mirosław, „Gadające głowy” w filmie dokumentalnym, „Zeszyty Telewizyjne” 2004, nr 4
- Przyłipiak Mirosław, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo UG, Gdańsk–Słupsk 2004
- Przyłipiak Mirosław, *Kino Palladino albo schyłek wielkich narracji*, w: *Zobaczyć siebie. Polski film dokumentalny przełomu wieków*, red. Mikołaj Jazdon, Katarzyna Mąka-Malatyńska, CK Zamek, Poznań 2011
- Sen o „Abu Haraz”. Rozmowa Tadeusza Sobolewskiego z Maciejem Drygasem, „Gazeta Wyborcza. Duży Format” 2013, nr 20
- Sikora Sławomir, „Gugara”, kilka uwag w przypisie, „Kwartalnik Filmowy” nr 64, 2008
- Sikora Sławomir, *Opowiedzieć śmierć: trzy dotknięcia realnego*, „Dialog” 2008, nr 3
- Smoczyńska Izabela, *Marzyciele i podglądacze*, „Kino” 2000, nr 7–8
- Smoleń Małgorzata, *Argentyńska lekcja życia*, „Ekrany” 2011, nr 3–4
- Smoleń Małgorzata, *Skrawki pamięci zapisane w filmie*, „Ekrany” 2012, nr 3
- Smoleń Małgorzata, *Pod warszawskim adresem: wyobrażenia i realia. Dokumentalne opowieści o stolicy, jej mieszkańcach i prowincjonalnych „słoiach”*, „Images” nr 21, 2013
- Sobolewski Tadeusz, *Archiwum Spielberga*, „Kino” 1998, nr 10
- Sobolewski Tadeusz, *Obiektyw życia*, „Gazeta Wyborcza” 2000, 22 marca, nr 69
- Sobolewski Tadeusz, *Lekarze*, „Gazeta Wyborcza” 2001, 20 grudnia, nr 295
- Sobolewski Tadeusz, *Dwanaście historii od Altaju po Licheń*, „Gazeta Wyborcza” 2005, 30 grudnia, nr 303
- Sobolewski Tadeusz, *Oto parada błagierów*, „Gazeta Wyborcza” 2006, 27 lipca, nr 174
- Sobolewski Tadeusz, *Polska szkoła dokumentu: Marcel Łoziński* [tekst dołączony do płyt DVD], Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, Warszawa 2006
- Sobolewski Tadeusz, *Wilhelm Brasse – fotograf z Auschwitz*, „Gazeta Wyborcza” 2007, 25 kwietnia, nr 97
- Sobolewski Tadeusz, *Polska szkoła dokumentu: Maria Zmarz-Koczanowicz* [tekst dołączony do płyt DVD], Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, Warszawa 2009
- Sobolewski Tadeusz, *Ostatnie słowo Marcela Łozińskiego*, „Gazeta Wyborcza” 2011, 18 kwietnia, nr 90
- Sobolewski Tadeusz, *Polska szkoła dokumentu: Paweł Łoziński* [tekst dołączony do płyt DVD], Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, Warszawa 2011
- Sobolewski Tadeusz, *Jestem waszą pamięcią*, „Kino” 2013, nr 5
- Sobolewski Tadeusz, *Polska szkoła dokumentu: Marcin Koszałka* [tekst dołączony do płyt DVD], Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, Warszawa 2014
- Sobolewski Tadeusz, *Realność nie do wytrzymania*, „Gazeta Wyborcza” 2014, 9 maja, nr 106
- Socha Jakub, *Kolorowe duchy*, „dwutygodnik.com” [online], 2014, nr 133, <<http://www.dwutygodnik.com/artukul/5214-kolorowe-duchy.html>>
- Śmiałowski Piotr, *Po-lin. Okruchy pamięci*, „Kino” 2008, nr 10

- Szczuka Kazimiera, „Sąsiedzi” Agnieszki Arnold, czyli masakra, w: *Polskie kino dokumentalne 1989–2009. Historia polityczna*, red. Agnieszka Wiśniewska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011
- Szybowicz Eliza, „Jak to się robi” Marcela Łozińskiego, czyli dokument o kreowaniu polityka, w: *Polskie kino dokumentalne 1989–2009. Historia polityczna*, red. Agnieszka Wiśniewska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011
- Szyma Tadeusz, *Słowo w przestworzach*, „Kino” 2002, nr 12
- Szyma Tadeusz, *Za chlebem*, „Kino” 2004, nr 6
- Szyma Tadeusz, *Koniec świata PRL-u*, „Kino” 2005, nr 12
- Szyma Tadeusz, *Jak to się robi*, „Kino” 2006, nr 12
- Szyma Tadeusz, *Puste ławki w łazienkach*, „Kino” 2008, nr 3
- Szyma Tadeusz, *O życiu w obliczu śmierci*, „Kino” 2009, nr 6
- Szyma Tadeusz, *Z głębi wieków, w sercu pustyni*, „Kino” 2009, nr 5
- Szyma Tadeusz, *Bardzo krótkie na tle długich*, „Kino” 2010, nr 5
- Szyma Tadeusz, *Zgubiony Nobel*, „Kino” 2010, nr 4
- Szyma Tadeusz, *Ludzkie losy, ludzkie gesty*, „Kino” 2011, nr 5
- Szyma Tadeusz, *Szpital, lekarze, pacjenci*, „Kino” 2011, nr 6
- Szymańska Izabela, *Powstańcy w kolorze. Fabularny film z kronik z 1944*, „Gazeta Wyborcza” 2013, 31 lipca
- Szymczak Rafał, *Jak się tego nie da zrobić*, „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 50
- Światowa encyklopedia filmu religijnego, red. Marek Lis, Adam Garbicz, Biały Kruk, Kraków 2007
- Świrek Krzysztof, *Prawda i empatia. Oglądając polskie dokumenty*, „Kino” 2010, nr 6
- Tes Urszula, *Wątki metafizyczne we współczesnym kinie dokumentalnym*, w: *Wobec metafizyki. Filozofia, sztuka, film*, red. U. Tes, Andrzej Gielarowski, Akademia Ingatium – Wydawnictwo WAM, Kraków 2012, s. 265–289
- Tes Urszula, „Deklaracja nieśmiertelności” – inspiracje kreacyjnymi dokumentami Wojciecha Wiszniewskiego, „Images” nr 24, 2014
- Tomasik Krzysztof, „Podziemne państwo kobiet” Claudii Snochowskiej-González i Anny Zdrojewskiej, czyli aborcja – temat, którego nie ma, w: *Polskie kino dokumentalne 1989–2009. Historia polityczna*, red. Agnieszka Wiśniewska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011
- Transmisja z cudzego życia*. Rozmowa Katarzyny Jabłońskiej z Wojciechem Szumowskim, „Kwartalnik Filmowy” nr 29–30, 2000
- Uszyński Jerzy, *Potrzebny kawał życia i proza realistyczna sprzed półtora wieku*, „Wizja Publiczna” 2001, nr 4
- Uszyński Jerzy, *Dwa warianty docu-noweli*, „Zeszyty Telewizyjne” 2004, nr 4
- Uszyński Jerzy, *Telewizyjny pejzaż genologiczny*, TVP S.A. Centrum Strategii – Akademia Telewizyjna, Warszawa 2004
- Werner Andrzej, *Na powrót w PRL-u*, „Zeszyty Telewizyjne” 2006, nr 11
- Werner Andrzej, *Kronikarz lat propagandy, w: tegoż, Polska szkoła dokumentu: Maciej Drygas [tekst dołączony do płyt DVD]*, Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, Warszawa 2008
- Werner Mateusz, *Czas na szok*, „Film” 2000, nr 5
- Wichrowska Magdalena, *Co koza widziała, czyli ballada Bartka Konopki*, „Images” nr 11–12, 2008
- Witek Piotr, *Zwrot audiowizualny. Film i TV jako nowe formy osławiania przeszłości w postliterackiej przestrzeni. Doświadczenia*, w: *Dokument filmowy i telewizyjny*, red. Maciej Szczurowski, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2005

- Wojciechowska Magdalena, *Kino dokumentalne jako forma terapii – twórczość Marcina Koszałki*, w: *Metody dokumentalne w filmie*, red. Dagmara Rode, Marcin Pieńkowski, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2013
- Wróblewski Janusz, *Powietrzne bitwy na niby*, „Polityka” 2012, nr 6
- Wróblewski Janusz, *Elegia o chłopcu polskim*, „Polityka” 2013, nr 11
- Wycisnąć sens z trupa. Rozmowa Katarzyny Bielas z Marcinem Koszałką, „Gazeta Wyborcza. Duży Format” 2007, nr 46
- Wyższe piętro. Rozmowa Magdy Lebeckiej z Maciejem Drygasem, „FilmPro” 2013, nr 4
- Zaborski Artur, *Powstanie Warszawskie*, „Kino” 2014, nr 6
- Zarębski Konrad J., *Dzieci Wehrmachtu* [online], listopad 2009, <http://www.culture.pl/baza-film-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/dzieci-wehrmachtu>
- Zwiefka Agnieszka, *Transmisja z cudzego życia*, „Wprost” 2000, nr 17
- Żurawiecki Bartosz, *Gmeranie w duszy*, „dwutygodnik.com” [online], nr 88, 2012, <<http://www.dwutygodnik.com/artukul/3829-gmeranie-w-duszy.html>>

POLISH DOCUMENTARY FILMS AFTER 2000

Summary

The section that is devoted to the Polish documentaries of the last fourteen years has been divided into four parts. The first part constitutes a kind of introduction which outlines the situation of contemporary Polish documentary cinema with regard to production and distribution. According to the authors, this situation was mainly characterized by “a digital breakthrough” which was connected with the emergence of lightweight digital cameras that started to be used on a large scale as well as with broad access to the Internet. The development of television after 2000, especially the introduction of thematic channels, was the third element that significantly influenced documentary cinema in Poland. These changes had major consequences not only for film production but also and primarily for the aesthetic aspect of filmmaking, i.e. the format of films was changed and various techniques that combined the “talking heads” method with archival or staged material were increasingly used at that time. This transformation also led to the occurrence of completely new phenomena in Polish documentary cinema, such as the autobiographical documentary genre which is discussed in the final subsection of the first part.

The historical documentary genre is a trend in contemporary Polish documentary cinema that stands out in terms of the number of films that have been made and their artistic status. The second part of this section is devoted to this documentary genre. The historical documentaries of the last fourteen years have discussed topics that were already taken up in the 1990s, but contemporary filmmakers have mainly focused on searching for a new perspective, i.e. new structural methods. They have also considered topics that were marginalized until recently. Among the dominant trends in this kind of documentary cinema are: the individual protagonist, the processing of archival material and inclusion of fictional elements in documentary material.

The third part of this section deals with contemporary topics that are currently covered in documentary films. The authors have selected those themes that, until recently, were

barely discussed in Polish documentary cinema or completely omitted. Some of these topics emerged in close relation to new phenomena that occurred in the social and cultural domains, a shift in taboo boundaries as well as current events of great importance such as the "Smoleńsk catastrophe", Pope John Paul II's death or the bombing of the World Trade Center. Films portraying the issues of death, the family and sexuality as well as the situation of the latest emigration wave constitute a large and artistically significant group. The authors of this section focused on the aesthetic qualities of films as well as their sociocultural context.

The last part of this section, which is titled *Polska Szkoła Dokumentu – żywa tradycja polskiego kina* ["Polish School of Documentary Cinema – the living tradition of Polish cinema"], is an attempt at showing documentary filmmakers' attitude to the tradition of Polish documentary cinema. Their inclination for metaphorical scenes and formal inquiry is a major distinguishing feature of this cinema. Today the Polish School of Documentary Cinema turns out to be an important reference point for both the older and the younger generations of filmmakers. Documentary filmmakers who shot their first films in the 1950s, 1960s or 1970s continue to follow the narrative patterns that they developed in the past, but they also use new filmmaking techniques. Younger filmmakers vary in their attitudes toward the Polish School of Documentary Cinema. Some of their pieces should be regarded as a kind of tribute paid to the former masters and most of them can be described as a continuation of previous trends with changes (for example, Tomasz Wolski's and Wojciech Staroń's work), while others enter into discussions with this school (for example, Marcin Koszałka's work). A search for solutions that would allow one to combine the tradition of Polish documentary cinema with modern market requirements is an interesting trend in today's documentary filmmaking.

POLSKA KRONIKA FILMOWA

Żadna inna kinematografia nie może pochwalić się czymś podobnym. Historia Polskiej Kroniki Filmowej pozostaje do dzisiaj intrygującym fenomenem społeczno-kulturowym, z którego wielorakiej – zarówno historycznej, jak i do pewnego stopnia ponadczasowej – wartości, a także doniosłego znaczenia dla obrazu życia i kultury w PRL, najczęściej nie zdajemy sobie w pełni sprawy. Nie jest dziełem przypadku, że w czasach swej świetności PKF tylekroć zdobywała prestiżowe nagrody i wyróżnienia za granicą. To inni, lepiej niż my, dostrzegali jej niewątpliwe walory warsztatowe, odmienność poetyki i swoistą unikatowość w porównaniu z konkurentami.

Niewyczerpana kopalnia wszelkiego rodzaju tematów, jaką stanowi archiwum Polskiej Kroniki Filmowej, co rusz zaskakuje nas niezwykłym bogactwem i różnorodnością. Jej tysięczne wydania i rozliczne materiały, niegdyś na co dzień obecne na ekranach kin, są do dzisiaj chętnie oglądane, analizowane i komentowane. Nic dziwnego. W ciągu ponad półwiecza zespół wszędobylskich operatorów PKF zarejestrował na taśmie nieprzebrane mnóstwo zdarzeń i obserwacji o charakterze społecznym, kulturalnym, gospodarczym, obyczajowym itp., które przykuwają uwagę widza swą atrakcyjnością. Przyczyniają się do tego zabiegi formalne: reporterski styl zapisu, dynamika przechodzenia od jednego tematu do drugiego, celny komentarz lektorski, oprawa muzyczna, a przede wszystkim – warsztatowa biegłość w zakresie montażu.

Z drugiej strony, nie wolno jednak zapominać, iż materiały Polskiej Kroniki Filmowej zawierają informację niepełną, limitowaną i cenzurowaną, a niejednokrotnie także perfidnie zmanipulowaną i sfalsyfikowaną. Przez kilkadziesiąt lat PKF stanowiła przecież instrument propagandowy nowego ustroju, co pociągało za sobą niezliczone ograniczenia w zakresie jej zawartości informacyjnej, dotyczące zarówno poszczególnych materiałów, jak i szerszego obrazu rzeczywistego życia w kraju i na świecie. Adresatem magazynu aktualności filmowych było społeczeństwo niedoinformowane, żyjące za żelazną kurtyną, zwłaszcza przed rokiem 1956 złąknione wszelkich wiadomości o świecie, podawanych – co było niezwykłością w epoce przedtelewizyjnej – za pośrednictwem strumienia ruchomych obrazów.

Formuła Polskiej Kroniki Filmowej nie zrodziła się w jednej chwili, lecz kształtowała stopniowo i ewoluowała przez długie lata. Warto pod tym względem zestawzić pierwsze powojenne wydania PKF z przedwojennym dźwiękowym tygodnikiem aktualności Polskiej Agencji Telegraficznej¹. W latach czterdziestych przypomina ona jeszcze pod pewnymi względami tamten zapóźniony technologicznie i stojący na niskim poziomie warsztatowym filmowy magazyn. Później jednak realizacyjna różnica klasy ich obu staje się natychmiast zauważalna.

Niewątpliwa zasługa w umiejętnym zaprojektowaniu i konsekwentnym wykreowaniu cieszącego się ogromną popularnością periodyku filmowego przypada kilkorgu pracownikom PKF pełniącym w niej kluczowe funkcje. Do grona tego należeli: w pierwszej kolejności realizator filmów dokumentalnych, główny redaktor PKF („ojciec chrzestny” Kroniki, jak o sobie mawiał) i doradca artystyczny WFD Jerzy Bossak (1944–1948), dalej – reżyser montażu (i przedwojenny operator PAT) Wacław Kaźmierczak, zastępca redaktora naczelnego (1945–1949) Ludwik Perski oraz wieloletnia redaktorka naczelnia PKF (w latach 1949–1967) i szef stałego zespołu realizatorów Kroniki – Helena Lemańska.

Swą ogromną popularność Kronika zawdzięcza niezwykle atrakcyjnej, daleko wykraczającej poza standardowy serwis informacyjny formule magazynu aktualności z kraju i ze świata. Wyświetlana na początku każdego seansu kinowego, cieszyła się powszechnym zainteresowaniem. Miliony widzów nauczyła punktualności (pamiętny napis w holu kina nad drzwiami sali: „Podczas wyświetlania Kroniki wstęp wzbroniony”). Wypracowany z biegiem czasu, pełen inwencji, zręcznie operujący skrótem myślowym, zwięzły i dowcipny, felietonowy styl tego magazynu na tle niestrawnej i mdłej propagandy filmowej krajów obozu demokracji ludowej stanowił ewenement, budząc sympatię do Kroniki w kraju oraz zazdrość i podziw nawet za granicą. Charakterystyczny styl i atrakcyjna formuła Polskiej Kroniki Filmowej już w latach pięćdziesiątych stały się jej znakiem rozpoznawczym i pozostały nim przez kilka następnych dekad.

Poszukując wzorców formuły Polskiej Kroniki Filmowej, wymienia się często patetyczny styl wojennych kronik radzieckich. Twierdzenie to okazuje się częściowo prawdziwe tylko w odniesieniu do lubelskich początków

¹ Częściowo zachowane do dzisiaj dźwiękowe magazyny aktualności filmowych Polskiej Agencji Telegraficznej, realizowane w latach trzydziestych, reprezentują standard znacznie odbiegający na niekorzyść od średniej zagranicznej. Gwoli sprawiedliwości należy jednak zauważyć, iż ten kronikalny zbiór pod względem warsztatowym także ulegał zmianie. Pod względem profesjonalizmu nie jest on czymś całkowicie jednolitym, jeśli porównać nieporadne wydania z początku lat trzydziestych z wydaniem z roku 1939. Formuła kroniki filmowej PAT, na której anachroniczność wielokrotnie utyskiwano na łamach przedwojennej prasy, ewoluowała niezmiernie wolno, choć trzeba w tym miejscu z uznaniem odnotować, że w drugiej połowie dekady częstotliwość jej ukazywania się osiągnęła poziom dwu wydań tygodniowo, co w przypadku powojennej PKF udało się osiągnąć dopiero po wielu latach.

PKF, ale nie wobec kierunku, w którym potoczył się jej dalszy samodzielny rozwój. Ten bowiem czerpał dla siebie inspirację z całkiem innych źródeł. Jednym z nich jest niepowtarzalna poetyka czarno-białej fotografii reporterskiej lat czterdziestych, będącej dziełem grupy fotoreporterów Polskiej Agencji Prasowej. Dostarczyła ona niejednej inspiracji poszukującym własnego stylu operatorom PKF.

Mowa tutaj o rodzimych źródłach wieloletniej ewolucji fotografii dokumentalnej w powojennej Polsce, której znakomity, podziwiany do dzisiaj dorobek wiąże się z kilkoma tytułami prasowymi i Polską Kroniką Filmową. Uderzającą cechą osiągnięć operatorskich Kroniki już na początku lat pięćdziesiątych stanowi atrakcyjność jej materiałów zdjęciowych. Cokolwiek zostało zarejestrowane, zdjęcia filmowe nakręcone dla niej okazują się na swój sposób pełne inwencji i wizualnie atrakcyjne. W jednakowym stopniu fenomen ten dotyczy również ówczesnej fotografii reporterskiej, której niekwestionowanym liderem i prawodawcą na gruncie polskim stał się tygodnik „Świat”.

Wychodzący od roku 1951 i cieszący się ogromną poczytnością magazyn ilustrowany „Świat” zatrudniał w specjalnie utworzonym dziale fotograficznym grono prawdziwych mistrzów, między innymi Władysława Sławnego i Jana Kosidowskiego. Po przyjeździe do kraju (pierwszy z Francji, drugi ze Stanów Zjednoczonych) nie tylko „przemycili” oni z Zachodu tradycję wspańlej fotografii prasowej spod znaku „Life’u”, Roberta Capy, Davida Seymoura i Agencji Magnum, ale także podyktowali bardzo wysokie standardy profesjonalizmu w tej dziedzinie, co rychło zainspirowało również operatorów Kroniki.

Droga do dokumentu wiodła w tamtych czasach przez fotografię. Informacyjna nośność i uroda zdjęć, jakie tydzień po tygodniu ukazywały się w polskiej prasie, w tym zwłaszcza na łamach tygodnika „Świat”, uderza do dzisiaj. Jego zespół dziennikarski osiągnął w latach pięćdziesiątych szczyty profesjonalizmu zarówno w kondensacji przekazu wizualnego zawierającego wizerunki współczesności, jak i w łączeniu słowa z fotografią. Na prawach skrótu myślowego rzecz można, iż Leica, Rolleiflex i Speed Graphic stały się w zespole PKF inspiracją dla kultury Arriflexa.

Nie ulega wątpliwości, że właśnie dbałość o poziom zdjęć łączy dokonania reportażyistów „Świata” i Polskiej Kroniki Filmowej, będąc jednocześnie rodzimym wkładem w rozwój kultury wizualnej uprawianej na gruncie fotografii oraz filmu dokumentalnego tamtego okresu. Wypada się także zgodzić, że z punktu widzenia zakładanych celów – a głównym z nich była profesjonalnie uprawiana propaganda nowego ustroju – estetyka tych przekazów osiągnęła już wówczas bardzo wysoki stopień perswazyjnej sugestywności.

Warto w tym miejscu ponowić zadane już na wstępie podstawowe pytanie o wartość poznawczą zbiorów Polskiej Kroniki Filmowej. Czy olbrzymie archiwum materiałów filmowych PKF stanowi wiarygodne źródło historyczne, zawierające prawdziwy obraz historii Polski Ludowej? Odpowiedź na tak

postawione pytanie może być tylko jedna. Oczywiście, nie. Ten bogaty i pod wieloma względami unikatowy zespół materiałów filmowych obejmuje parę tysięcy 10-minutowych wydań. Do tego należy dodać kolejny olbrzymi zbiór tzw. emefek (mf oznacza skrót od „materiał filmowy”), czyli niezliczonych materiałów zdjęciowych, które nigdy nie weszły do użytku, zostały jednak nakręcone, zarchiwizowane i skatalogowane.

Zarówno jeden, jak i drugi zbiór archiwaliów sam w sobie stanowi cenny zabytek historyczny (*resp.* zespół tekstów należących do określonego systemu kultury danego miejsca i czasu), ale żadną miarą nie może być traktowany jako źródło czystej prawdy o życiu kraju w okresie 1944–1994. Wchodzące w skład ich obu setki tysięcy przekazów tworzą repozytorium niejednorodne i bardzo zróżnicowane. Wiele spośród nich stanowi dzisiaj spore interpretacyjne wyzwanie i wymaga od historyka filmu nie tylko gruntownej znajomości historycznego kontekstu, ale i umiejętności specjalnego czytania ich faktycznej zawartości informacyjnej.

Najdalej idąca ostrożność zarówno badacza, jak i widza wobec tych dokumentów to postawa ze wszech miar słuszna, co więcej – pozwalająca nie ulegać zwodniczym fałszywym sądom i nieprawdziwym (aczkolwiek bardzo sugestywnym) wyobrażeniom, które monografista PKF Marek Cieśliński określił trafnym mianem „piękniej niż w życiu”². Nie znaczy to jednak, z drugiej strony, że taśmy filmowe wchodzące w skład materiałów PKF zawierają jedynie propagandowy fałsz i nic ponadto. Niezbędna jest natomiast wprawa w jego rozpoznawaniu, a przede wszystkim nieufność i badawczy krytycyzm polegający na nieustannej korekcie spojrzenia, znajomości rozmaitych źródeł i gruntownej wiedzy czerpanej nie z ekranu, lecz z pozafilmowych realiów historycznego kontekstu.

Sceptycyzm, o którym mowa, każe spojrzeć na Polską Kronikę Filmową jako na specyficzne źródło informacji i wiedzy na temat powojennej Polski. Źródło o bardzo szczególnym – to jest wymagającym wnikliwego i krytycznego odczytania – charakterze. Ani absolutnie fałszywe, ani całkowicie prawdziwe, za to otwierające przed badaczami pole do ważnych źródłowych studiów, jak i szansę dokonania wielu zaskakujących odkryć. Są jednak tacy, którzy zasoby te odrzucają jako skażony ideologicznie, z gruntu sfalsyfikowany, tendencyjny obraz propagandowy fabrykowany w czasach PRL.

W świetle takiego przekonania, wszystko, co pokazywała Kronika, zawiera w sobie obraz zdeformowany i zafałszowany propagandą, a więc z gruntu nieprawdziwy. Jako historyk polskiego kina dokumentalnego nie podzielam

² Marek Cieśliński, *Piękniej niż w życiu. Polska Kronika Filmowa 1944–1994*, Warszawa 2006. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na znamienity *passus* zaczerpnięty z cytowanego w dalszej części tego rozdziału przemówienia, jakie na I Zjeździe Pracowników PKF w roku 1946 wygłosił do swoich pracowników Jerzy Bossak: „Operator staje się nie tylko mechanicznym kronikarzem, lecz współtwórcą tej nowej, lepszej rzeczywistości”.

tego poglądu, prowadzi on bowiem do wniosku, iż nic, co pokazywano przez dziesiątki lat w Kronice, nie oddaje prawdy o życiu w PRL. Badać przebogate archiwalia PKF w każdym razie należy, unikając jednak przy tym wyciągania pochopnych wniosków i starając się analizować owe przekazy w sposób maksymalnie wnikliwy.

Z drugiej strony, istnieje – kursujące nie tylko w kręgu samych dokumentalistów – przekonanie, że fałsz na taśmie filmowej nigdy nie bywa absolutny i definitywny. Prawdy nie da się zabić, w końcu zawsze wyjdzie na jaw i ujrzy światło dzienne dzięki czyjejsz gruntownej wiedzy i dociekliwości. Co oznaczają, że – za sprawą umiejętnej analizy i interpretacji – materiały PKF (niczym w znanej scenie z *Człowieka z marmuru*) niekoniecznie są tylko czczą propagandą, lecz kryją w sobie jednak obraz na swój sposób wiarygodny, oprócz propagandowego lukru zawierają bowiem również wiele prawdy o zarejestrowanej na taśmie rzeczywistości.

Przywołany nieprzypadkowo przed chwilą film Wajdy nie tylko odsłonił milionom widzów mechanizm manipulacji przekazem dokumentalnym, ale również sugestywnie unaoczniał różnicę dzielącą wiarygodny zapis zdarzenia od całkowicie przeinaczającej jego właściwy sens oficjalnej wersji ekranowej, do której spreparowania następnie go użyto. Przy tej okazji unaoczniona została również pozytywna strona pewnej praktyki. Chodzi o historyczne skutki zainicjowanej przez Jerzego Bossaka i Helenę Lemańską – jako wytyczna i zasada pracy PKF – praktyki rejestrowania i skrupulatnego archiwizowania materiałów, choćby na danym etapie były one nie do pokazania z przyczyn politycznych.

Po tej koniecznej dygresji powróćmy do głównego nurtu rozważań. Konstrukcja całości i układ magazynu PKF w każdym z wydań łączyły w sobie niezmienność generalnej matrycy z dążeniem do różnorodności prezentowanych materiałów. Obowiązywała w nim ściśle respektowana hierarchia ważności przekazu składającego się z treści oficjalnych w części pierwszej oraz rozmaitych tematów okazjonalnych, podejmowanych w części drugiej. Tym sposobem w oczach adresata Polska Kronika Filmowa miała spełniać rolę obowiązującego, lecz przez to nie mniej atrakcyjnego i chętnie oglądanego początku każdego seansu kinowego w Polsce. I tak się też wkrótce stało. PKF już w latach czterdziestych знаły doskonale miliony ówczesnych widzów. W roku 1952 otrzymała własną, rozpoznawalną do dzisiaj czołówkę, nieco wcześniej w drodze specjalnego konkursu wybrano dla niej sygnał muzyczny skomponowany przez Władysława Szpilmana.

Ciągłą stawką w tej złożonej grze była za każdym razem wiarygodność przekazywanej informacji. Oglądając materiały PKF i słuchając pisanych do kroniki komentarzy, nie wolno zapominać, kiedy to wszystko się działo i w jakim celu było filmowane, redagowane, montowane, opatrywane komentarzem oraz rozpowszechniane. Trzeba także mieć świadomość – całkiem innej niż

dzisiejsza – powojennej wagi filmu i kina jako medium. Zwłaszcza należy pamiętać o tym, że Telewizja Polska, która niebawem miała wziąć na siebie odpowiedzialną funkcję tuby propagandowej ustroju, przed rokiem 1955 znajdowała się jeszcze w eksperymentalnym stadium swego rozwoju, nie wierając żadnego wpływu na kształtowanie świadomości wielomilionowego kręgu odbiorców. Wpływ ten bowiem da o sobie znać dopiero w dekadzie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych.

Tak więc, nie tylko w latach ofensywy stalinizmu, ale i długo później – czy to się komu podoba, czy nie – Polska Kronika Filmowa była najważniejszym narzędziem aparatu propagandy, co oznacza, że upowszechniała w kinach w całym kraju obraz oficjalny, będący zatwierdzoną na najwyższym szczeblu władz partyjnych, obowiązującą wersją zgodną z aktualnym kursem politycznym. A zatem spoczywała na niej szczególna odpowiedzialność i ciężar przekazu czujnie nadzorowanego, który przemawia głosem władzy i jako instrument polityki informacyjnej partii podlega nieustannej presji ideologicznej. O randze PKF w tamtym ustroju świadczy to, iż nadzór nad nią sprawowało najpierw Ministerstwo Informacji i Propagandy, następnie Wydział Propagandy i Agitacji, później Wydział Propagandy Komitetu Centralnego PZPR (tam również zatwierdzano przed skierowaniem do kin kolejne wydania PKF), a funkcja jej naczelnego redaktora figurowała na liście tzw. stanowisk nomenklaturowych.

Z biegiem lat zmieniał się ton propagandy, co nie tylko widać, ale i doskonale słyszeć, jeśli porówna się z sobą zmieniający się co pewien czas styl komentarza i głosy kolejnych lektorów. Wraz z tymi zmianami ewoluowała formuła samej kroniki. Wojenny patos głosu Władysława Krasnowieckiego, mający swoje korzenie we wzorcach kronik radzieckich, ustępuje wkrótce po wojnie miejsca odmiennemu stylowi czytania, który kojarzymy z głosem Andrzeja Łapickiego (stały lektor PKF w latach 1946–1956). Nowy ton lektorski, z lekką ironiczny i naznaczony nutą dystansu, przejściowo wniósł także Kazimierz Rudzki. Do dzisiaj kojarzony z Kroniką, charakterystyczny sposób podawania komentarza zaproponował najbardziej znany z wszystkich lektorów Kroniki – pracujący w niej w latach 1957–1970 Włodzimierz Kmicik.

„Prawda ekranu” – oglądana z perspektywy partyjnego funkcjonariusza Wydziału Propagandy KC PZPR, poprzez obiektyw kamery i pryzmat doświadczenia operatora Kroniki oraz okiem zwykłego widza – każdorazowo okazywała się pojęciem tyleż umownym i nad wyraz nieostrym, co bardzo różnie rozumianym. To samo dotyczy złożonej kwestii etyki zawodowej dokumentalisty. Etyczny aspekt pracy w Kronice jako instytucji będącej jednym z ważniejszych instrumentów propagandy Polski Ludowej krył w sobie na każdym etapie jej historii niezliczone indywidualne dylematy i dokonywane na co dzień osobiste wybory.

U podstaw istnienia Polskiej Kroniki Filmowej zawsze leżała jej czujnie kontrolowana przez władzę propagandowa funkcja przekazu. W różnym stop-

niu przenika ona każdy materiał filmowy zrealizowany w ramach działalności tej instytucji: od oficjalnych relacji wydarzeń bieżącego życia politycznego, poprzez reportaże z wielkich budów socjalizmu, materiały interwencyjne, wspomnienia historyczne wykorzystujące własne repozytorium materiałów archiwalnych, aż do rozmaitych „michałków” i starannie dobranych scenek rodzajowych z życia codziennego kraju.

Przedmiotem szczegółowych wytycznych, ogólnych dyrektyw i ewentualnych dyskusji był tylko sposób realizacji założonego celu. Wbrew pozorom, to dużo. Rozdźwięk pomiędzy ideologiczną „słusznością” obrazu dokumentalnego a jego rzetelnością dokumentalną – pojmowaną jako adekwatność wobec faktów i zgodność z istniejącą rzeczywistością – daje o sobie nieustannie znać nie tylko na kolejnych dziejowych zakrętach, lecz na przestrzeni całej półwiecznej historii PKF. I tak należy czytać dzisiaj praktycznie wszystko, co znajduje się w jej zbiorach.

U podstaw założenia instytucji filmowej dokumentującej bieżące życie społeczno-polityczne w systemie totalitarnym i jego pochodnych nie leżało bynajmniej słuzenie prawdzie. Archiwa filmowe w intencji ich założycieli i władców były instytucjami państwowymi specjalnego przeznaczenia, w których za pomocą taśm filmowych steruje się obrazem rzeczywistości społecznej (zarówno zbiorową pamięcią, jak i wymową propagandową bieżących wydarzeń i zjawisk), panując całkowicie nad systemem produkcji materiałów filmowych, dostępem do nich i korzystaniem ze zgromadzonych zasobów.

Periodyczny magazyn aktualności filmowych pod nazwą Polska Kronika Filmowa³ zainaugurował swą działalność w szczególnym miejscu i momencie – w ramach działalności utworzonej 15 listopada 1944 roku Wytwórni Filmowej Wojska Polskiego. Poprzedził go frontowy miesięcznik Czołówki Filmowej Armii Polskiej w ZSRR zatytułowany „Polska Walcząca”. Pierwsze wydanie „Polski Walczącej” wyświetlano w kinach polowych w styczniu 1944 roku. Po trwającej kilkanaście miesięcy przerwie, druga edycja „Polski Walczącej”, z materiałami nakręconymi w końcu lata 1944 roku, pojawiła się na ekranie kina „Apollo” w Lublinie 26 listopada 1944 roku. Magazyn zawierał

³ Opracowanie niniejsze zawdzięcza wiele poprzednikom, którzy zarówno w latach siedemdziesiątych, osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, jak i w pierwszej dekadzie XXI wieku wnikliwie badali dzieje Polskiej Kroniki Filmowej. Mowa tu o pionierskich studiach Stanisława Ozimka i Wacława Świeżyńskiego wchodzących w skład *Historii filmu polskiego* tom 3: 1939–1956 (red. Jerzy Toeplitz, Warszawa 1974), dysertacji doktorskiej Janusza Urbaniaka „Polska Kronika Filmowa 1944–1949. Problemy dokumentacji i transformacji rzeczywistości” (napisanej pod kierunkiem prof. Jana Trzynaśdłowskiego, Uniwersytet Wrocławski 1989), artykule Krzysztofa J. Nowaka *Polska Kronika Filmowa*, zamieszczonym w tomie zbiorowym *Film i kinematografia. Encyklopedia kultury polskiej XX wieku* (red. Edward Zajiček, Warszawa 1994), a w czasach najnowszych zwłaszcza o cennej monografii książkowej Marka Cieślińskiego *Piękniej niż w życiu. Polska Kronika Filmowa 1944–1994*. W tej ostatniej książce znajduje się ponadto cenny Aneks, zawierający wyciągi szeregu dokumentów z różnych lat, które dotyczą historii PKF.

aktualności dotyczące między innymi: odnalezienia obrazów Matejki, odbudowy zniszczeń wojennych, początku roku szkolnego w Lublinie oraz sceny przyjmowania do wojska i składania przysięgi wojskowej w nowo formowanych jednostkach WP na terenie Lubelszczyzny.

W drugiej połowie roku 1944 na prawym brzegu Wisły trwały gorączkowe prace nad stworzeniem redakcji filmowej PKF. Jej siedzibą miał być tymczasowo Lublin. Kierownictwo i część operatorów utworzonej jesienią 1944 roku instytucji wywodziło się z frontowej Czołówki Wojska Polskiego. Resztę personelu stanowili pracownicy przedwojennego magazynu aktualności filmowych Polskiej Agencji Telegraficznej, wśród nich zasłużony reżyser montażu, przedwojenny operator Wacław Kaźmierczak (który przez kilkadziesiąt następnych lat będzie montował Polską Kronikę Filmową, począwszy od jej trzeciego wydania z roku 1945) oraz jego kolega z PAT – Antoni Wawrzyniak.

W pierwszych miesiącach i latach istnienia PKF w skład zespołu wchodził również operatorzy: Adolf Forbert, Władysław Forbert, Olgierd Samucewicz, Jewgienij Jefimow („wypożyczony” od Rosjan operator „Sojuzkinożurnała”), Seweryn Kruszyński, Stefan Bagiński, Stanisław Rodowicz (major WP, szef operatorów, jego sylwetkę znajdzie czytelnik w pierwszym rozdziale tego tomu, dotyczącym polskiego dokumentu lat 1944–1955), Franciszek Fuchs, Jarosław Brzozowski, Henryk Makarewicz, Sergiusz Sprudin i Leonard Zajączkowski (od 1948), komentatorzy: Jerzy Bossak (Szelubski), Jan Rojewski, Antoni Bohdziewicz i Stanisław Ryszard Dobrowolski, oraz kolejni lektorzy z aktorskim doświadczeniem pracujący dla Kroniki w pierwszej dekadzie jej istnienia: Władysław Krasnowiecki, Władysław Hańcza, Jerzy Pichelski, Feliks Żukowski, Kazimierz Rudzki i najbardziej znany z nich Andrzej Łapicki.

Stopniowo tygodnik ogarniał swoim zasięgiem coraz większe terytorium wyzwalanego od Niemców kraju. Dla propagandowych działań komunistycznego rządu Polska Kronika Filmowa stanowiła narzędzie o strategicznym znaczeniu. Szacuje się, iż już w latach czterdziestych swoim stale poszerzającym się zasięgiem obejmowała kilka, a wkrótce kilkanaście milionów widzów w kilkuset polskich kinach i tysiącach sal projekcyjnych, do których docierały kina objazdowe. W czasach bez telewizji i przy niewielkim jeszcze wówczas zasięgu radia, cotygodniowy magazyn aktualności rychło stał się najważniejszym źródłem audiowizualnej informacji z kraju i ze świata oraz niezmiernie użytecznym z punktu widzenia nowej władzy medium oddziaływania na świadomość milionów Polaków.

Nie ma cienia przesady w stwierdzeniu, że od samego początku Polska Kronika Filmowa znalazła się na pierwszej linii ideologicznego frontu wytyczonego przez rząd PKWN. Zadanie owo przypadło w udziale paru wytrawnym propagandystom z doświadczeniem nabytym podczas wojny w Związku Radzieckim. Mowa tu wyłącznie o kierownictwie, bowiem wieloosobowy zespół pracowników Kroniki nie był bynajmniej organizmem jednorodnym:

ani politycznie, ani pochodzeniowo, ani ze względu na bagaż życiowych doświadczeń. Wystarczy przywołać sylwetki: Wacława Kaźmierczaka, Antoniego Bohdziewicz, Jarosława Brzozowskiego, Sergiusza Sprudina czy Stanisława Rodowicza.

Redaktorem naczelnym Polskiej Kroniki Filmowej mianowany został Jerzy Bossak, jego zastępcą – Ludwik Perski. Aby wyobrazić sobie, czym była wtedy i czym miała być Polska Kronika Filmowa oraz czego oczekiwano od jej operatorów, realizujących materiały filmowe na terenie całego kraju, włącznie z reportażami kręconymi na tzw. Ziemiach Odzyskanych, warto zacytować po latach fragment przemówienia jej ówczesnego szefa Jerzego Bossaka, wygłoszonego do pracowników PKF zimą 1946 roku:

Praca operatora nie jest lakierowaniem rzeczywistości, gdyż obraz jego nie pokrywa się z przeciętną panującą w kraju, lecz mówi o rzeczach najlepszych, najdoskonalszych. Operator staje się nie tylko mechanicznym kronikarzem, lecz współtwórcą tej nowej, lepszej rzeczywistości. Propaganda natomiast przekształca się w wychowanie społeczne, krzewi optymizm, bez którego nie można żyć i zmieniać rzeczy złych na dobre, a dobrych na lepsze⁴.

Cytowane przemówienie ówczesnego naczelnego redaktora PKF nie wzięło się znikąd, lecz miało wyraźny adres i cel. Zostało ono wygłoszone w momencie, gdy ekipa realizatorów wydelegowanych w końcu roku 1945 na Ziemię Zachodnie wróciła stamtąd z niczym, usprawiedliwiając brak zamówionych materiałów filmowych tym, że nieopisany chaos, jaki operatorzy Kroniki zastali na tamtych terenach, spowodował, iż nie byli w stanie znaleźć i sfilmować niczego pozytywnego, a produkowanie obrazów propagandowych pod założoną z góry tezę byłoby ewidentnym fałszowaniem rzeczywistości.

Już wtedy zatem pojawił się z całą ostrością dylemat, który będzie później dawał o sobie wielokrotnie znać na różnych etapach historii tego periodyku: w okresie do roku 1949, w latach stalinowskich, w okresie Odwilży, Poznańskiego Czerwca i Października '56, w czasach małej stabilizacji, w marcu '68, w grudniu 1970, w latach gierkowskiej propagandy sukcesu, w czerwcu 1976, w dobie pierwszej Solidarności i w okresie stanu wojennego, aż po przełom roku 1989. Pokazujemy prawdziwą (czytaj: realnie istniejącą poza kinem i bez obecności kamery filmowej) rzeczywistość, czy też kosztem prawdy (czyli tego, jak jest i jak się rzeczywiście sprawy mają) uprawiamy propagandę, fałszyfikując na różne sposoby bieżące fakty i wydarzenia? Pytanie to nie straci swej ciągłej aktualności aż do czasów współczesnych.

W tym miejscu interesują nas jednak pionierskie początki PKF. Inauguracyjny numer Polskiej Kroniki Filmowej o zasięgu jeszcze wtedy lokalnym, ograniczonym do Lublina i okolicznych miejscowości, ukazał się kil-

⁴ Zbigniew Pitera, *Sprawozdanie z I Zjazdu Pracowników PKF*, „Biuletyn Informacyjny «Filmu Polskiego»” 1946, nr 14.



ka dni po premierze drugiej edycji „Polski Walczącej” – 1 grudnia 1944.

Na kolejny numer Polskiej Kroniki Filmowej z datą 10 stycznia 1945 trzeba było poczekać blisko półtora miesiąca. Do 15 marca 1945 pojawiło się na ekranach polskich kin siedem następnych numerów PKF. Kilkadziesiąt, a z czasem kilkaset kopii eksploatacyjnych docierało z Łodzi – dokąd w lutym 1945 została przeniesiona z Lublina siedziba PKF – do wielu miast i miejscowości.

Z czasem tematyka powrotu milionów Polaków do normalnego życia, odbudowy i dźwigania kraju z wojennych ruin zaczęła ustępować miejsca innym, nieporównanie bardziej ofensywnie zorientowanym, tematom. Przekazy te coraz częściej przybierały agresywną formę doraźnie organizowanych kampanii. W latach stalinizmu Kronika stała się w rękach władzy narzędziem totalitarnej propagandy. Za jej pośrednictwem nowy ustrój prowadził ideologiczną wojnę, której celem było masowe zastraszanie społeczeństwa, a stawką tzw. pieriekowka – przekuwanie starej i wykuwanie nowej świadomości milionów obywateli. Nie może zatem dziwić, że każde wydanie PKF podlegało ścisłemu

nadzorowi i drobiazgowej kontroli centralnego aparatu partyjnego, odpowiedzialnego za propagandę w kraju.

Warto po latach zauważyć i docenić historyczną wagę nakręconych wówczas materiałów i ich niejednokrotnie diametralnie różną od zamierzonej wymowę. Operatorzy PKF ilustrowali nie tylko propagandowe sukcesy, ale i rozmaite zagrożenia (walka o pokój na świecie, zimna wojna z imperializmem, zbieranie stonki kolorado na polskich polach), a także filmowali rozprawę z przeciwnikami

politycznymi i sądowe zbrodnie reżymu komunistycznego (pokazowe procesy polityczne⁵, represje dotyczące bohaterów z czasów okupacji, żołnierzy podziemia niezwykle zasłużonych dla niepodległej Polski, oskarżanie niewinnych ludzi o szpiegostwo, publiczne piętnowanie „zdrajców” narodu itp.).

Ostra walka na froncie ideologicznym dotyczyła nie tylko bohaterów tych relacji, lecz również samego środowiska Polskiej Kroniki Filmowej. W zbiorowej pamięci już dawno zatarło się wspomnienie fali aresztowań wśród pracowników i współpracowników PKF, jakie nastąpiły w roku 1948. Wiadomo o uwięzieniu Jarosława Brzozowskiego i Stanisława Rodowicza (zob. sylwetki obu filmowców zamieszczone w rozdziale o dokumencie 1944–1955). Były jednak także inne aresztowania, co wkrótce doprowadziło do likwidacji dwu baz terenowych Kroniki, jej oddziałów w Krakowie i Poznaniu, a następnie filii nadmorskiej PKF w Sopocie.

Oprócz wstrząsających w swej wymowie relacji z procesów politycznych, apogeum ówczesnej propagandy strachu stanowi wydanie specjalne PKF z marca 1953, w którym w formie patetycznego trenu ku czci wodza komunistycznej rewolucji zarejestrowano uroczystości żałobne po śmierci Józefa Stalina (PKF 1953, nr 11–12). Podniosły komentarz do żałobnego wydania napisał Jan Kott. Materiał ten uznać można bez cienia przesady za klasyk rodzimej propagandy filmowej tamtego okresu. Jego realizację nadzorowało Biuro

⁵ Początek tego typu materiałów, wielokrotnie prezentowanym w PKF w późniejszych latach, dała pamiętna relacja filmowa z procesu szesnastu w Moskwie w czerwcu 1945 roku.



Polityczne Komitetu Centralnego PZPR, a ostateczny kształt zatwierdził ponoć osobiście sam Bolesław Bierut.

W następnych trzech latach pojawiają się w Kronice początkowo ledwie zaznaczone, a z czasem coraz wyraźniejsze symptomy politycznej Odwilży. Nie brak nawet ostrych w swej wymowie materiałów interwencyjnych. Sztandarowe osiągnięcia ustroju (odbudowa warszawskiej Starówki, budowa Nowej Huty, Nowych Tych, Trasy W-Z, MDM, Stadionu Dziesięciolecia, Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie etc.) zajmują eksponowane miejsce w każdym jej kolejnym wydaniu. Oficjalna fasada PRL jest nadal zachowywana i ostentacyjnie demonstrowana, jednak poza nią zaczynają się pojawiać także obrazy i tematy do niedawna absolutnie niemożliwe do pokazania.

Stopniowe zmiany w formule Polskiej Kroniki Filmowej, jakie się wówczas dokonywały, kwituje się zazwyczaj jednym krótkim zdaniem mówiącym o symptomach Odwilży. Jej niezmiennie doniosły sens może być nie do końca czytelny dla dzisiejszego odbiorcy. Spróbujmy pokazać tę ewolucję w sposób bardziej bezpośredni i szczegółowy, a mianowicie poprzez ukazanie zawartości serii wydań PKF z lat 1954–1957.

Oto przykładowo wybrany opis zestawu tematów PKF nr 51 z roku 1954:

W Kronice 51/54 – czytamy na łamach tygodnika „Film” – odbywamy krótką wędrowkę po kraju. Zaczynamy od Warszawy. W hali „Gwardii” ludność stolicy wysłuchała przemówienia Prezesa Rady Ministrów Józefa Cyrankiewicza. Poinformował on zebranych o wynikach ogólnoeuropejskiej konferencji w sprawie zbiorowego systemu bezpieczeństwa, która odbyła się w Moskwie. Z Warszawy przenosimy się do Nowej Huty. Oglądając zdjęcia kombinatu im. Lenina rozrastającego się w niezwykłym tempie, przypominamy sobie, że jeszcze w 1949 r. Kronika pokazywała nam puste pola podkrakowskich wsi wytyczonych na budowę przemysłowego olbrzyma. Z Nowej Huty przenosimy się do Ostrowca, do huty im. Nowotki. Z reportażu dowiadujemy się, że w hucie im. Nowotki został zbudowany piękny basen pływacki.

Z Ostrowca – do Budziszewa. Budziszewo to wieś położona niedaleko Rawy Mazowieckiej. Odwiedzamy sklepy gminnej spółdzielni. Przykra to wizyta. Na półkach – rozbity garnek, dzwonki do rowerów. Ot i zaopatrzenie. A w Rawie Mazowieckiej w magazynach niszczeją stopy poszukiwanych towarów. Wierzmy, że Kronika pomoże dotrzeć tym towarom do sklepów świecących pustkami.

W wiadomościach ze świata oglądamy olbrzymi nalot szarańczy na pola i plantacje Maroka i walki wyzwolencze przeciw kolonizatorom francuskim w Algierze. Odwiedzamy też fabrykę samochodów im. Stalina w Moskwie, w której chińscy robotnicy uczą się montażu samochodów od swoich radzieckich przyjaciół⁶.

Tyle rok 1954. Przegląd zawartości kolejnych wydań Polskiej Kroniki Filmowej z lat 1955–1956 pokazuje powolny proces przełamywania jej skrajnie schematycznej formuły z czasów stalinowskiej ofensywy propagandowej. Spójrzmy pod tym kątem na przykładowo wybrany spis tematów lipcowego wydania PKF nr 28 z roku 1955:

⁶ *Polska Kronika Filmowa* 51/54, „Film” 1955, nr 1.

- XXIV Międzynarodowe Targi Poznańskie,
- Święto Morza (defilada marynarki wojennej w Gdyni),
- zielone żniwa (sianokosy na Podkarpaciu),
- szpital w Lublinie (jeden z rekordów brakoróbstwa),
- przed Festiwalem (współzawodnictwo przedfestiwalowe na budowie osiedla Grochów II w Warszawie i w warszawskich zakładach im. Róży Luksemburg, produkcja znaczków festiwalowych w emalierni Mennicy Państwowej),

Ze świata: ZSRR (budowa wielkiej elektrowni wodnej na Dnieprze), Anglia (wielki strajk kolejarzy, dokerów i marynarzy), NRF (demonstracja młodzieży niemieckiej przeciw zjazdom byłych hitlerowców).

Kilkanaście miesięcy później przełom polityczny polskiego Października sprawia, iż następuje zasadniczy zwrot w dotychczasowej formule Polskiej Kroniki Filmowej, która intensywniej niż kiedykolwiek wcześniej zaczyna ukazywać bieżące wydarzenia najnowszej historii. Ostatnie miesiące roku 1956 zaowocowały serią wydań, których główny akcent stanowiła tematyka polityczna ze szczególnym podkreśleniem przemian zachodzących wówczas w kraju. Oto tematy Kroniki nr 52/56:

- umowa (podpisanie umowy o statusie prawnym wojsk radzieckich w Polsce),
- co dalej? (reportaż przedstawiający powstawanie nowych organizacji młodzieżowych w Polsce i ogólnopolski zjazd rewolucyjnych grup młodzieży,
- rehabilitacja (procesy rehabilitacyjne Lechowicza i Moczarskiego),
- chcemy porządku (po prowokacyjnych zjściach w Szczecinie),
- tu mówi Zielona Góra (zaprzestanie działalności stacji zagłuszających),
- nowi biskupi na Ziemiach Zachodnich,
- powrót olimpijczyków (migawki z warszawskiego lotniska),
- dla węgierskich dzieci (przyjazd małych Węgrów do Zakopanego; inicjatywa kobiet warszawskiego Miastoprojektu),
- przed świętami (Warszawa w gorączce przedświątecznej).

Nie zawsze i nie w każdym wydaniu Kroniki dominowała tematyka polityczna. Oto dla kontrastu tematy następnego z kolei sylwestrowego wydania PKF nr 1 z roku 1957:

- reportaż z uroczystości weselnych w zespole „Śląsk” w Koszęcinie,
- występy słynnego zespołu jazzowego Lionela Hamptona w Brukseli,
- program jednego z kabaretów berlińskich,
- krajowy konkurs rock and rolla w Hamburgu,
- maraton w grze na akordeonie,
- taneczne mistrzostwa Europy dla zawodowców w Baden-Baden,
- występy filmowców włoskich w telewizji moskiewskiej,

- siedemdziesiąta rocznica urodzin Maurice'a Chevaliera,
- koncert pieśni i tańca w wykonaniu kukiełek Obrazcowa w Moskwie,
- święto tańca w mieście Tokushima w Japonii,
- bal maskowy w Akademii Sztuk Pięknych w Brukseli.

Widać tutaj jak na dłoni dążenie zespołu redakcyjnego i realizatorów do tego, by choć od czasu do czasu uwolnić Polską Kronikę Filmową od nieustannej presji wydarzeń politycznych, oficjalnego tonu propagandowego tudzież różnych ideologicznych serwitutów. Aby – za pomocą zręcznego kalejdoskopowego montażu oraz przy udziale równie zręcznie napisanego i wygłoszonego komentarza zza kadru – uczynić z niej atrakcyjny w oczach milionów widzów magazyn filmowych aktualności z Polski i ze świata. Dużo ważniejsze od takich okazjonalnych wydań i ciekawostek ze świata było jednak rejestrowanie doniosłych wydarzeń z życia kraju, które czyni zbiory filmowe PKF cennymi po dzień dzisiejszy.

W gorącym politycznie okresie Października '56 zarówno WFD (*Gdzie diabeł mówi dobranoc, Warszawa 1956, Dzieci oskarżają* i in.), jak i Polska Kronika Filmowa, o czym po latach niemal całkiem zapomniano, bardzo mocno zaangażowała się po stronie przemian. Jej zespół wyciągnął dla siebie wnioski z niedawnej gorzkiej lekcji, jaką były całkiem zafałszowane relacje PKF dotyczące krwawych wydarzeń poznańskich w końcu czerwca 1956 roku. Kilka miesięcy później, w dniach październikowego przełomu, operatorzy PKF zarejestrowali na gorąco to, co działo się nie tylko na sali obrad i w kuluarach VIII Plenum KC PZPR, ale także na ulicach Warszawy (dodatek nadzwyczajny PKF nr 1 i 2).

Doszło w tamtym okresie do zatrzymania paru wydań PKF ze względu na ich kontrowersyjną wymowę. Ocenzurowane wydania 41, 42 i 43 trafiły do rozpowszechniania ze sporym opóźnieniem, ukazując się na ekranach kin dopiero na początku listopada 1956 roku. Jeszcze dłużej musiała czekać na rozpowszechnianie relacja zawierająca zdjęcia ekipy operatorów PKF nakręcone w listopadzie 1956 roku w Budapeszcie – po upadku powstania węgierskiego. Wspomniane wydania z okresu Października należy uznać za apogeum wolności wypowiedzi, jaką na krótko zyskała w tamtym czasie Polska Kronika Filmowa.

W latach czterdziestych i pięćdziesiątych PKF bez wątpienia odegrała znaczącą rolę w rozwoju polskiego kina dokumentalnego, sama również wielokrotnie (*Most, Lody ruszyły, Powódź, Muzyka, Ulica Brzozowa, Kopalnia, Kolejarskie słowo, Uwaga, chuligani!, Miasteczko, Gdzie diabeł mówi dobranoc, Spacerek staromiejski, Muzykanci* i in.) odbierała płynące z jego strony ożywcze impulsy. Wypracowany przez nią warsztat realizatorski, operatorski, montażowy oraz organizacyjno-produkcyjny od początku kształtował standard naszego dokumentu, odznaczając się wysokim stopniem profesjonalizmu,

dynamiką przejść montażowych i podziwu godną komunikatywnością przekazu adresowanego do milionów widzów.

Przez dziesiątki lat Kronika stanowiła nie tylko fenomen kształtujący krajobraz rodzimej kultury, ale także zjawisko unikatowe w skali światowej. Żaden inny kraj na świecie nie może poszczycić się realizowanym nieprzerwanie przez z górą pół wieku filmowym magazynem aktualności. Ani też podobnego rodzaju finansowaną przez państwo instytucją z przyrastającym z roku na rok historycznym dorobkiem, który instytucja ta uczyniła z czasem pierwszorzędnie istotnym fragmentem zbiorowej pamięci społeczeństwa. Oprócz nagród państwowych Polska Kronika Filmowa uzyskała szereg prestiżowych nagród i wyróżnień za granicą.

W czasach swego rozkwitu, przypadających na drugą połowę lat pięćdziesiątych i lata sześćdziesiąte, PKF miała swoich korespondentów we wszystkich siedemnastu województwach. Materiały filmowe realizował dla niej zespół doświadczonych operatorów, z których część wyspecjalizowała się w określonych zadaniach i tematach (wydarzenia polityczne, oficjalne uroczystości, wydarzenia kulturalne i artystyczne, tematy obyczajowe, impresje filmowe itp.). Zdjęcia kręcono również nierzadko poza granicami Polski (m.in. na Dalekim Wschodzie, w ZSRR i w Europie Zachodniej), uwieczniając wydarzenia międzynarodowe o istotnym znaczeniu dla PRL.

Na przestrzeni dekad stopniowo zmieniały się też proporcje materiałów z kraju i ze świata. W latach czterdziestych materiałów krajowych było jeszcze stosunkowo niewiele; serwis agencji światowych wypełniał nawet trzy czwarte kroniki. Po Październiku 1956 można zauważyć zdecydowaną zmianę, polegającą na odwróceniu tych proporcji. Sprawy krajowe zajmują w pojedynczym wydaniu Kroniki około 75 procent, a niekiedy nawet więcej.

Przemiana formuły, jaka się wówczas dokonała, wymagała znacznego poszerzenia zespołu realizatorów. Utworzono szereg pozawarszawskich filii PKF realizujących materiały z różnych miast i regionów Polski. Kronika nie byłaby światowej klasy filmowym magazynem aktualności, który znamy, gdyby nie znakomita kadra operatorska, jaką instytucja ta miała do swej dyspozycji. Pionierską ekipę operatorów PKF z lat czterdziestych zastąpili z czasem młodszy. Zarówno jedni, jak i drudzy poświęcili jej w wielu przypadkach całą swą karierę zawodową.

Do najbardziej znanych operatorów Polskiej Kroniki Filmowej w latach 1944–1994 należeli: Władysław Forbert, Franciszek Fuchs, Ryszard Golc, Jerzy Gościk, Witold Jabłoński, Włodzimierz Janik, Zbigniew Karpowicz, Janusz Kreczmański, Janusz Kuźniarski, Henryk Makarewicz, Andrzej Munk, Stanisław Niedbalski, Jerzy Pyrkoś, Zbigniew Raplewski, Zbigniew Skoczek, Stanisław Sławkowski, Sergiusz Sprudin, Karol Szczeciński (jeden z najbardziej popularnych operatorów PKF, zwany ze względu na swoją odwagę „Szalonym”), Mieczysław Wiesiołek, Roman Wionczek, Leonard Zajączkowski i przez długie lata jedyna kobieta w tym gronie – Elżbieta Zawistowska.

Dorobek produkcyjny Polskiej Kroniki Filmowej nie ogranicza się wyłącznie do jej cotygodniowych wydań. Oprócz nich powstało w sumie ponad dwieście wydań specjalnych PKF, poświęconych najróżniejszym wydarzeniom i tematom (*UNRRA in Poland*, 1946; *X Sesja KRN*, 1946; osiem wydań relacji z Wścigu Pokoju; *Bogaty plon*, 1951; *Radzieccy artyści w Polsce*, *Przyjaźń*, *Poemat o Stalinie*, 1951; *Wielkie dni muzyki polskiej*, 1953; *Kronika Odrodzenia*, 1954; *Premier Nehru w Polsce*, 1955; *Królowa Elżbieta w Polsce*, 1955; *Witamy młodzież świata*, 1955; *Wielki wiec*, 1956; *Prezydent Francji Charles de Gaulle w Polsce*, 1967; *Od sierpnia do sierpnia*, 1981; *Pierwszy Zjazd Solidarności*, 1982).

Do dorobku produkcyjnego PKF należy również seria tzw. wydań branżowych: *W Kraju Socjalizmu*, *Kronika Harcerska* („Nasza Kronika”), *Wieś*, *Polska Dzisiejsza*, *Przegląd Artystyczny*, *Przegląd Sportowy*, *Przegląd Wojskowy*, *Przegląd Zagraniczny* i inne⁷. O niezwykle szerokim zasięgu oddziaływania i prestiżu społecznym Polskiej Kroniki Filmowej wymownie świadczy liczba widzów, przekraczająca dwieście milionów osób rocznie, oraz fakt, że przez kilka lat (aż do kwietnia 1957 roku) zawartość cotygodniowych wydań PKF była anonsowana w specjalnej rubryce na odwrocie okładki tygodnika ilustrowanego „Film”. Warto zauważyć niezwykle precyzyjną synchronizację udatnień wydobywającą zamierzony efekt propagandowy: numery „Filmu” z tamtych lat pokrywają się dokładnie z numeracją kolejnych wydań PKF prezentowanych na jego łamach.

Złote lata PKF przypadają właśnie na tamten okres. Ukształtował się wówczas zespół Kroniki: redaktor Helena Lemańska, reżyser montażu Wacław Kaźmierczak, autor komentarza Karol Małcużyński, aktor-komentator Włodzimierz Kmicik, twórca oprawy muzycznej Marek Lusztig. Profesjonalny pod każdym względem standard codziennej pracy i jej ekranowe efekty budzą do dzisiaj podziw. Mówi się, że PKF była wtedy „gazetą milionów” – najpopularniejszym i najbardziej znanym polskim periodykiem, dorównującym popularnością tygodnikom: „Świat”, „Dookoła świata”, „Przekrój”, „Kultura” i „Polityka”. Krąg adresatów poszczególnego wydania Kroniki szacowano na 4–5 milionów widzów. Według szacunkowych danych, w ciągu jednego roku PKF statystycznie docierała do około 250 milionów odbiorców.

Na fali jej rosnącej popularności wiosną 1957 roku wprowadzono cotygodniowe podwójne wydanie A i B, rozpowszechniane w kinach na taśmie 35 mm (220 kopii) i na taśmie 16 mm (w 250 kopiach). Serwis informacyjny funkcjonował nadal, jednak wzbogacano go szerokim wachlarzem rozmaitych atrakcji z kraju (wydarzenia kulturalne i artystyczne) i ze świata. Ogromnym atutem PKF stała się w tamtym okresie konsekwentnie rozwijana, nośna

⁷ Produkcja większości z nich wygasła stopniowo na początku lat sześćdziesiątych nie tylko ze względu na wysokie koszty, ale także z powodu dynamicznego rozwoju telewizji, która w późniejszym okresie uruchomiła własne pasmo rozpowszechniania PKF, cyklicznie emitując na antenie ogólnopolskiej środowe i niedzielne wydanie Kroniki każdego tygodnia.

i atrakcyjna poetyka filmowego magazynu aktualności, umiejętnie łącząca w sobie cele propagandowe ze spojrzeniem na świat i własne codzienne otoczenie przez pryzmat odczuć zwykłego obywatela.

Atrakcyjne materiały filmowe wchodziły w nieustanny dyskurs z inteligentnym, niezwykle sugestywnym komentarzem lektorskim zza kadru. Jerzy Bossak i jego następcy wiedzieli, że sceptyczne spojrzenie i pewna nuta przekory spotkają się z dobrym przyjęciem widowni, która może mieć – i najczęściej ma – wyrobione zdanie co do wielu poruszanych tematów. Dlatego, na ile to było możliwe i tolerowane przez odpowiedzialnych za „właściwą” wymowę Kroniki partyjnych decydentów, świadomie nie forsowali, lecz przeciwnie – wystrzegali się drętwej retoryki socjalistycznej propagandy.

Odpowiednio przygotowany i wygłoszony (celował w tym zwłaszcza wieloletni znakomity lektor PKF Włodzimierz Kmicik) komentarz z reguły starannie unikał autorytatywnego tonu i nachalnej propagandowej retoryki. Jego charakterystyczny ton zawierał w sobie: w części oficjalnej obiektywizujący ton kronikarza bieżących wydarzeń politycznych i społecznych, w części drugiej natomiast – skondensowaną do niezbędnego minimum narrację, połączoną z przymrużeniem oka, pewną dozą humoru i ironicznego, w miarę zdystansowanego, podejścia do wszystkiego, co pojawia się na ekranie. Nie ma cienia przesady w stwierdzeniu, że Polska Kronika Filmowa uczyła masowego odbiorcę pewnego sposobu widzenia rzeczywistości i reagowania na nią.

Rozwój i upowszechnienie się telewizji w Polsce, paradoksalnie, nie zaszkodziło, a wręcz pomogło PKF. Uwolniło ją bowiem od świadczenia wielu serwitutów wynikających z konieczności rejestrowania bieżących wydarzeń polityczno-propagandowych. Dlatego właśnie w kolejnych wydaniach Polskiej Kroniki Filmowej, poczynając od końca lat pięćdziesiątych, znaleźć można unikatowe, nieprzebrane wręcz bogactwo zapisów naszego życia artystycznego i kulturalnego (wydarzenia literackie, muzyka, film, teatr, opera, taniec, architektura, sztuki plastyczne, wystawy muzealne, występy artystów zagranicznych, festiwale piosenki etc.), na które wcześniej nie starczało miejsca. Doniosłą wartość historyczną tych materiałów – z obituariami włącznie – doceniamy naprawdę dopiero teraz.

W tamtym okresie Kronika dopracowała się niezwykle atrakcyjnej i nośnej koncepcji tygodnika filmowego, który oprócz informacji i tematów krajowych zawierał wielką liczbę materiałów z zagranicy, pozyskiwanych dzięki systematycznej wymianie z kilkudziesięciu (!) krajami na całym świecie. Informując o tym, co dzieje się między Odrą a Bugiem, PKF otwierała się jednocześnie na szeroki świat, przełamując krok po kroku lata dotkliwego odcięcia polskiego społeczeństwa od najważniejszych wydarzeń zagranicznych. Dotyczy to zwłaszcza zjawisk kulturalnych i artystycznych z natury rzeczy bardziej wolnych od propagandy.

Charakterystyczna poetyka ogólnopolskiego magazynu ilustrowanego, jaką wypracowała Polska Kronika Filmowa, osiągnęła z biegiem czasu bardzo wysoki stopień wyrazistej rozpoznawalności. W roku 1959, na jubileusz piętnastolecia PKF, związany z nią przez szereg lat jako operator wybitny reżyser Andrzej Munk opracował *Wydanie (anty)jubileuszowe PKF* (1959, nr 52 A-B). Mimo że od kilku lat nie pracował już w zespole Kroniki, znając na wylot formułę PKF, podjął się niełatwego zadania nakręcenia parodii jej rutynowych tematów i schematów. Celem tego ambitnego eksperymentu było w pierwszym rzędzie podważenie sztampy sztywnego i oficjalnego prezentowania naszej rodzimej rzeczywistości nie tylko w samej Kronice, ale w ogóle w dokumencie.

Całość wspomnianego podwójnego sylwestrowego wydania PKF została skomponowana na zasadzie dyptyku. W części pierwszej umieszczono kolejne „zwykłe” wydanie. W części drugiej – autorskiej – Andrzej Munk z udziałem grona swoich kolegów operatorów wykreował zabawny karnawałowy kontrapunkt, inscenizując kilkanaście typowych scenek pseudokronikalnych. We wszystkich epizodach postać głównego bohatera (a także bohaterki) zagrał Wiesław Gołas, pojawiając się na ekranie między innymi w roli: przodownika pracy, uczonego, siłacza, wdowy uczestniczącej w wodowaniu statku, słynnej primabaleriny, a nawet nowo pozyskanego cennego eksponatu w warszawskim ZOO. Dowcipny satyryczny komentarz jak zwykle czytał niezawodny Włodzimierz Kmicik. Formuła zapoczątkowana wówczas przez twórcę *Zezowatego szczęścia* okazała się na tyle nośna, iż do tej samej parodystycznej koncepcji PKF parokrotnie powracał w latach sześćdziesiątych kontynuator idei Munka – Andrzej Kondratiuk.

W latach osiemdziesiątych idea parodii Polskiej Kroniki Filmowej znalazła swoje kapitalne przedłużenie w postaci cyklu *Polskich Kronik Non-camerowych* (1981–1987), zrealizowanych w warunkach produkcji niezależnej (swego rodzaju filmowego samizdatu) przez krakowskiego animatora Juliana Antonisza. W ciągu sześciu lat powstało w sumie dwanaście wydań jego kroniki.



Kolorowe animacje były czymś w rodzaju prywatnego dziennika artysty, połączonego w parodystyczny sposób z powszechnie znaną konwencją PKF. I podobnie jak PKF, miały być wyświetlane jako dodatek przed głównym filmem seansu. Oto wybrane tematy bezkamerowych kronik Antonisza: *Gospodarka polska w kleszczach kryla*, *Nadmiar mężczyzn potencjalną przyczyną III wojny światowej*,

*Nowości medycyny – leczenie kotem, Czy rośliny rządy nad nami sprawują?, Regeneracja emerytów, Paryż M ½, Pizza Crisisiana, Kronika kulturalna, Plastyka, Czar Broadwayu w PGR, Czy Rzeczpospolita spółdzielniami inwalidów stoi, Pogorszenie się jakości spinaczy biurowych w RFN, Marsz pszczelarzy, Wytrysk ropy w Karlinie*⁸.

Powróćmy w tym miejscu do pierwowzoru. Masowy adresat Polskiej Kroniki Filmowej, jakim były miliony Polaków chodzących do kina, nie wyklucza w jej przypadku osobistego przeżycia widza. Umiejętnie zaprojektowany styl odbioru oraz model adresata stanowił niezwykle istotny element wypracowanej przez PKF formy przekazu. Starano się, by nie był on obiektem nachalnych pouczeń. Wszystko powinno być zrozumiałe i bliskie odczuciom widza. W ten sposób obliczony na masowego adresata filmowy magazyn trafiał do milionów potencjalnych odbiorców.

Jego atrakcyjna formuła wydaje się na pierwszy rzut oka dość neutralna. Funkcja perswazyjna przekazu była ukryta dużo głębiej. Manipulacja i społeczna inżynieria przybierała w nim niekiedy wysoce wyrafinowaną postać, trudno rozpoznawalną dla niewprawnego oka i ucha. Niezależnie od takiej czy innej strategii komunikowania, jego zasadniczym, nadrzędnym wobec wszelkich innych celem pozostawało jednak niezmiennie kształtowanie ludz-



⁸ Warto dodać, iż realizatorzy Polskiej Kroniki Filmowej docenili wartość „konkurencyjnej” kroniki Antonisza. W roku 1984 w jednym z wydań PKF pojawił się materiał autorstwa Marii Góralczyk i Cezarego Makowskiego zatytułowany *Artysta niekonwencjonalny*, a w nim portret krakowskiego animatora pracującego nad kolejnym wydaniem Polskiej Kroniki Non-camerowej.

kich postaw i poglądów. W wielu przypadkach chodziło również o mobilizowanie opinii publicznej.

Czterodniowy cykl redakcyjny PKF wymagał doskonałej organizacji i operatywności na co dzień. Z kraju napływały liczne zaproszenia z zakładów pracy, instytucji i organizacji. Wizyta operatora w terenie stawała się wszędzie ważnym lokalnym wydarzeniem. Najważniejsza była jednak całoroczna obsługa bieżących zadań: planowanie tematów, ustalanie zawartości następnego wydania Kroniki. Sprawnie działał mechanizm szybkiego reagowania i codzienna logistyka, nad którą znakomicie panowała sekretarz PKF Halina Grzędzielska. Poszczególne materiały PKF powstawały w ciągu trzech dni, a na ich nakręcenie realizator otrzymywał zwykle przydział trzystu metrów taśmy.

Reszta prac nad kolejnym wydaniem przebiegała na stole montażowym. Każda z takich tematycznych całości zawierała wyłącznie obrazy wyraziste, atrakcyjne i łatwo przemawiające do adresata. Ostateczny sens poszczególnego materiału i szerszej całości kompozycyjnej wydania tworzył się w montażu obrazu z dźwiękiem, w przebiegu serii krótkich ujęć i ich połączeniu z lekkim i z reguły trafnym komentarzem w umiejętny sposób pointującym to, co widz ogląda. W pierwszej części Kroniki pojawiały się „oficjałki” – relacje filmowe z ważnych wydarzeń z udziałem najwyższych władz i tematy o doniosłym znaczeniu politycznym. W drugiej części dominowały rozmaite atrakcyjne ciekawostki, przy których zmieniał się również odpowiednio styl i ton komentarza.

Oprócz samych kronik niezwykle ważnym obiektem badawczym dla historyka polskiego dokumentu okazują się po latach materiały filmowe, które nie weszły do danego wydania. Choć nieprzeznaczone do rozpowszechniania, wszystkie one przez dziesiątki lat były systematycznie katalogowane i pieczołowicie przechowywane (a bywało też, że ukrywane) w Archiwum Wytwórni Filmów Dokumentalnych przy ulicy Chełmskiej. Wielokrotnie okazują się o niebo ciekawsze od ocenzonej i wygładzonej zawartości wydań oficjalnych. Doniosłość tego, co zawierały, wydobył Andrzej Wajda w *Człowieku z marmuru* (1976) w scenach dotyczących prawdziwej historii przodownika pracy Mateusza Birkuta.

Osobistą zasługę w instytucjonalnym zagwarantowaniu prawa do realizacji oraz przechowywania w archiwum Polskiej Kroniki Filmowej tego rodzaju (nieocenzonej i „niewygodnych” na danym etapie historycznym) materiałów ma dwoje jej zasłużonych redaktorów naczelnych: najpierw Jerzy Bossak, a następnie Helena Lemańska. Jako szefowa PKF w latach 1949–1967, Helena Lemańska położyła wielkie zasługi nie tylko w utrzymaniu wysokiego poziomu i dla rozwoju atrakcyjności samej formuły Kroniki, ale także w dziele obrony marginesu suwerenności programowej tej instytucji. Warto w tym miejscu odnotować mało znane okoliczności jej odejścia. W wymownym ze względu na polityczne reperkusje wojny izraelsko-arabskiej terminie, jakim

była połowa czerwca 1967 roku, Lemańska zdecydowała się złożyć odważną dymisję z funkcji redaktora naczelnego. Uczyniła to w proteście przeciw nadmiernym ingerencjom czynników partyjnych w pracę PKF. W następstwie jej rezygnacji w Kronice zaszły wkrótce zasadnicze zmiany.

Po Marcu 1968 i w dekadzie lat siedemdziesiątych pod kierownictwem Michała Gardowskiego i Mirosława Chrzanowskiego Polska Kronika Filmowa stała się kroniką dworską: poręcznym narzędziem propagandy sukcesu. Komentarze do niej pisało dwu doświadczonych propagandystów: Wiesław Górnicki i Jerzy Kasprzycki. Powstało wtedy bardzo wiele materiałów okolicznościowych ilustrujących rozwój Polski Ludowej i przemiany zachodzące w kraju. Odpowiednio do potrzeb wzrosła też rola archiwum PKF. Charakterystyczną cechą wielu z tych wydań jest montażowy recykling, polegający na wielokrotnym wykorzystywaniu materiałów zdjęciowych nakręconych w odległej bądź niedawnej przeszłości (między innymi *Jak się tobie pokłonić*, 1974, oraz zrealizowany w tym samym roku 13-odcinkowy cykl zatytułowany *Kroniki XXX-lecia*).

Monografista Polskiej Kroniki Filmowej Marek Cieśliński zwrócił uwagę na propagandowe *curiosum* w postaci nakręconego na taśmie barwnej podwójnego wydania specjalnego PKF pt. *W lipcowe dni* (PKF nr 33 AB, 1974).

Skonstruowano ją – pisze autor – przede wszystkim jako reportaż z pobytu w Polsce delegacji radzieckiej i przejazdu przywódców obu państw przez miasta Śląska i Zagłębia, co zostało zresztą przygotowane z niebywałym rozmachem. Relacja była pompatyczna, miała udowodnić entuzjastyczne przyjęcie obu sekretarzy przez społeczeństwo. Film obfitował w efektowne ujęcia, które podkreślały masowość uroczystości i owacyjne poparcie tłumów. Montażysta przeplatał plany ogólne tysięcy zgromadzonych ludzi ze zbliżeniami twarzy. Wyłapywał sytuacje rodzajowe. Niezwykła w swej konstrukcji kronika dorównywała najlepszym niemieckim dokonaniom propagandowym w tej dziedzinie. Starannie przygotowane przez władze uroczystości na ekranie wyglądały szczególnie atrakcyjnie. Do widzów trafiły wyszukane, wymowne sceny, filmowane tak, aby nic, co na miejscu przygotowali organizatorzy, nie umknęło uwadze kamery. Ostateczny wynik świadczył o dobrej koordynacji pracy wielu osób i instytucji zaangażowanych w maszynę propagandową. Wydanie kończyła wielka defilada w Warszawie⁹.

Zaprezentowany w tym cytacie krytyczny obraz ówczesnego funkcjonowania PKF nie zmienia faktu, że z drugiej strony jej zespół mimo wszystko w różnych okresach dziejów PRL potrafił obronić swoje powinności dokumentalno-historyczne. Dotyczy to ciągłości generalnej strategii tej instytucji, opartej na reporterskim zapisie i notacji dokumentalnej – konsekwentnie uprawianej i utrzymywanej przez kilka dekad. Dzięki temu mamy do dzisiaj w Archiwum Wytwórn Filmów Dokumentalnych i Fabularnych na Chełmskiej wiele bezcennej wartości materiałów filmowych. Należą do nich między inny-

⁹ Marek Cieśliński, *Piękniej niż w życiu*, s. 126–127.

mi: bogaty w dramatyczne szczegóły zapis wydarzeń Października '56, wraz z obradami VIII Plenum KC PZPR i wiecem na Placu Defilad, a także wizytą Gomułki w Moskwie („Na zasadach równości”), unikatowy zapis fragmentów *Dziadów* w inscenizacji Kazimierza Dejmka na scenie Teatru Narodowego (1967), reporterskie zdjęcia brutalnej rozprawy z manifestującymi studentami w Marcu '68, dokumentalną relację z Wybrzeża z roku 1970, taśmy z wydarzeń w czerwcu 1976 oraz wstrząsające zdjęcia samospalenia Ryszarda Siwca na trybunie Stadionu Dziesięciolecia (zarejestrowane kamerą Zbigniewa Skoczka).

Tym bardziej wymowny, jeśli zważyć propagandową funkcję PKF w dekadzie lat siedemdziesiątych, staje się fakt, że to właśnie operatorzy Polskiej Kroniki Filmowej byli pierwszymi filmowcami, którzy w sierpniu 1980 roku znaleźli się za bramą na terenie Stoczni Gdańskiej. Wśród szczególnie cennych historycznych materiałów Polskiej Kroniki Filmowej dwa wydania zasługują na szczególną uwagę. Pierwsze z nich (*Życie rodzinne*, PKF 1981, nr 21A) poświęcone zostało w całości sylwetce przywódcy Solidarności – Lecha Wałęsy. Drugie przedstawia laureata literackiej Nagrody Nobla – Czesława Miłosza (PKF 1981, nr 7A). Warto do tego dodać jeszcze trzecie wydanie monotematyczne pt. *Czas Wisły* (PKF 1980, nr 6A), które pokazuje znaczenie rzeki i złożoną problematykę ówczesnego stanu królowej polskich rzek.

Mimo rosnącej konkurencji ze strony telewizji, Polska Kronika Filmowa w zmienionej formie instytucjonalnej zdołała przetrwać po przemianach ustrojowych roku 1989. Od roku 1990 następcą PKF i producentem filmowych notacji dokumentalnych stało się Studio Filmowe „Kronika”, którego szefem został mianowany Andrzej Piekutowski (1990–1994), a po nim od roku 1996 do chwili obecnej – Paweł Kędzierski. W latach 1989–1994 cotygodniowe wydania Kroniki pojawiały się nadal w niektórych kinach i były cyklicznie emitowane w Programie II TVP. Od 1 stycznia 1995 roku zaprzestano rozpowszechniania PKF w sieci kin.

Nie oznaczało to jednak końca jej działalności prowadzonej w ramach Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych. Następnym okresie, do roku 2011, „Kronika” przetrwała z najwyższym trudem dzięki corocznemu dofinansowaniu na „notację archiwalną” najważniejszych wydarzeń z życia kraju. Wysokość dotacji Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego ciągle się zmniejszała¹⁰. Mimo to Studio „Kronika” nadal rejestrowało kilkadzie-

¹⁰ W roku 2010 Studio Filmowe „Kronika”, dotąd podlegające zarządzaniu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, stało się jednoosobową spółką Skarbu Państwa, przechodząc pod zarząd prawno-administracyjny Ministerstwa Skarbu Państwa. I właśnie od tego momentu Polska Kronika Filmowa przestała istnieć. Gwoli historycznej ścisłości należy w tym miejscu dodać, iż w latach 1990–2005 równolegle z SF „Kronika” istniało Studio Filmowe „Wir”, którego zadaniem była również kontynuacja działalności PKF oraz produkcja dokumentów historycznych, biograficznych i in. związanych z transformacją ustrojową kraju. Studio „Wir” przestało istnieć po włączeniu go do Studia „Kronika” w roku 2005.

siąt godzin materiałów zdjęciowych rocznie, mając w swoim dorobku zapis wydarzeń z dwudziestu lat transformacji ustrojowej w Polsce. Po finansowym wycofaniu się ministerstwa, z pomocą przyszedł Polski Instytut Sztuki Filmowej. Ale przyszłość PKF pozostawała nadal niepewna, ciągle stojąc pod znakiem zapytania.

Wydaje się oczywiste, że dalsza działalność tej wielce zasłużonej dla życia kulturalnego kraju instytucji filmowej powinna zależeć nie od doraźnie udzielanego wsparcia, lecz od trwałych rozwiązań systemowych, które umożliwią systematyczne dokumentowanie obrazów życia w Polsce w formie magazynu filmowego. Przetrwała do chwili obecnej, słuszna i bynajmniej nie anachroniczna, idea filmowej rejestracji ważnych wydarzeń na taśmie światłoczułej. Koncepcja taka jest wprawdzie dość kosztowna, głównie ze względu na wydatki postprodukcyjne i wysoki koszt wytworzenia kopii przeznaczonych do dystrybucji, ale nadal najlepsza z możliwych jako sprawdzona przez dziesiątki lat postać zapisu audiowizualnego. Nie sposób nie zauważyć, iż doniosłość znaczenia i wartość społeczno-kulturowa depozytu historycznego, jaki on stanowi, rośnie z każdym rokiem.

Materiały filmowe Polskiej Kroniki Filmowej z lat 1944–1989 przeszły w roku 1990 na własność Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie i do chwili obecnej znajdują się w gestii Filmoteki Narodowej. W Archiwum WFDiF przy ulicy Chełmskiej 19/21 przechowywane jest bezcenne archiwum PKF, w którym drobiazgowemu opisowi i pieczołowitemu skatalogowaniu od początku istnienia Polskiej Kroniki Filmowej podlegało wszystko, co kiedykolwiek zostało na jej potrzeby zarejestrowane. Miliony metrów taśm filmowych z unikatowymi zapisami – nieoszacowanej wartości zwoje kronikalnych notacji dokumentalnych, układające się na zasadzie „długiego trwania” w liczoną w tygodniach, miesiącach, latach i dekadach zwartą ciągłość – stanowią największą wartość historycznego dorobku PKF. Wartość, której znaczenie dla gromadzenia zasobów pamięci zbiorowej kilku generacji Polaków należy ocalić i przekazać pokoleniom następnym.

BIBLIOGRAFIA

- Cieśliński Marek, *Piękniej niż w życiu. Polska Kronika Filmowa 1944–1994*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2006
- Drozdowski Bogumił, *Listy o Kronice*, „Film” 1989, nr 38
- Eberhardt Konrad, *Kronika przekorna i twórcza*, „Film” 1966, nr 29–30
- Gębski Józef, *Niech się kręci!* „Kino” 1998, nr 12
- Giżycki Jerzy, *Pochwała PKF*, „Ekran” 1962, nr 25
- Grzelecki Stanisław, *Pamiętnik narodowy PKF*, „Film” 1959, nr 29
- Kędzierski Paweł, *Krótką kroniką Kroniki*, „Magazyn Filmowy SFP” nr 21, jesień 2012

- Kołodyński Andrzej, *Sztuka żywej dokumentacji. O PKF, „Fotografia”* 1962, nr 10
- Malicka Wiktoria, *Wrocław w Polskiej Kronice Filmowej. Nowe miasto i nowi mieszkańcy w propagandzie państwowej 1945–1970*, Wydawnictwo Libron, Kraków 2012
- Małcużyński Karol, *Jubilatce na szczęście nie dostojnej. Z okazji 500 numerów PKF, „Film”* 1955, nr 1
- Małcużyński Karol, *Styl i zespół, „Film”* 1962, nr 12
- Ozimek Stanisław, *Zawód – polski montażysta*, o Waławie Kaźmierczaku, „Film” 1980, nr 20
- Piekutowski Andrzej, *Żywa pamięć*. Rozmowa z Andrzejem Kołodyńskim, „Kino” 2000, nr 7–8
- Pitera Zbigniew, *Nasi filmowi kronikarze, „Film”* 1947, nr 9–10
- Plesnar Łukasz, *Propaganda polityczna okresu stalinizmu w Polsce, „Arka”* 1984, nr 6
- Toeplitz Jerzy, *Polska Kronika Filmowa – dorobek XX-lecia, „Zeszyty Prasoznawcze”* 1964, nr 3
- Urbaniak Janusz, *„Polska Kronika Filmowa 1944–1949. Problemy dokumentacji i transformacji rzeczywistości”, dysertacja doktorska, Uniwersytet Wrocławski* 1984

THE POLISH FILM CHRONICLE

Summary

The history of the Polish Film Chronicle remains to this day an intriguing sociocultural phenomenon which has unique historical value and is of major importance for creating a picture of the life and culture in the Polish People's Republic. No other film industry can boast something similar to what the chronicle has achieved. The Polish Film Chronicle's archive is an inexhaustible source of different kinds of topics and its incredible richness and diversity is surprising. Several thousand editions as well as numerous materials, which used to be shown in movie theaters every day, are still eagerly watched, analyzed and commented on. During a period of over 50 years a team of the Polish Film Chronicle's ubiquitous camera operators recorded a countless multitude of events on tape and made observations about social, cultural, economic and moral life, etc., which were very appealing to viewers and attracted their attention. This was also achieved as a result of using certain formal techniques – the episodes were presented as reportage of events, the transition from one topic to another was dynamic, the narrative commentary was apt, the musical setting was of high quality and, most of all, montage was well executed.

However, one should not forget that the Polish Film Chronicle's film material presented incomplete, limited and censored information which was often also deviously manipulated and distorted. For several decades the Polish Film Chronicle was used as a propaganda tool by the authorities in order to promote the new order, as a result of which the informational content of the film material was seriously limited with regard to particular topics and the overall picture of real life both in Poland and abroad. These newsreels were addressed to a society that lived behind the Iron Curtain, was ill-informed and craved any information about the world, especially before 1956. News was presented via a stream of moving images, which was unusual in the pre-television era.

The formula for the Polish Film Chronicle was not devised in a day, but it was developed gradually and evolved over many years. In the 1940s it still somewhat resembled pre-war newsreels which were prepared by the Polish Telegraphic Agency [PL: Aktualności

Filmowe PAT] and which were technologically backward and of low technical quality. Later, however, the difference in the quality of execution between newsreels produced by the Polish Telegraphic Agency and the Polish Film Chronicle became immediately noticeable.

The Polish Film Chronicle owed its great popularity to the unusually attractive formula of its news magazine which presented information from Poland and around the world and was far above the usual standard. The newsreels were presented at the beginning of each showing and they enjoyed widespread popularity. The feuilleton style of this news magazine, which was inventive, concise and witty and which involved skillfully used "mental shortcuts" and was developed over time, was very unusual when compared to the indigestible, bland style of film propaganda in the other countries of so-called people's democracy. Therefore, it was very well received and admired both in Poland and abroad. The specific style and attractive form of the Polish Film Chronicle became its trademark as early as in the 1950s and remained so for the next several decades.

INDEKS FILMÓW

...Dom daleko 477
...Gdzie mój starszy syn Kain? 499
...i tak to się zaczęło 240
...I wjechał czołg 482
...I zdrada 582
...i że cię nie opuszczę... 548
...i żeby nie wrócili! 520
...jak najmniej światła 567
...niech świat pamięta o nas... Tragedia Górno-
ślązaków 613
...to byli prosić ludzie 491, 492
...w lutym 1971 roku 259, 260
...za każdy kamień twój... 615, 642
10 dni pierwszych 295
10-lecie KOR 423
17 września 1939 roku 488
18 strajkowych dni 625
2,5 kilograma siły 183, 184
24 godziny Jadwigi L. 181
273 dni poniżej zera 582
52 procent 586, 672, 687
63 dni 189, 201, 202, 206, 292
7 x Moskwa 673
7896 piszczałek 266
89 lat Juliana Strykowskiego 566
89 mm od Europy 538, 539, 549, 550, 682
90 dni w roku 179
912 dni getta w Warszawie 622
X Sesja KRN 716

A

A czego tu się bać 645
A gdyby tak się stało 682
A jednak Polska. 1918–1921 488
A potem nazwali go bandytą 611, 637
A propos Nicei 297
A w środku ma swą siedzibę słońce 349
Ab urbe condita 176
Abakany 349
Absolutorium 605

Absolwent 434
Abu Haraz 667–669
Aby kwitło życie... 582
Adam Karaś Film 291
Adopcje 592
Aelita 637
Afryka 1960 146
Agnieszki tu nie ma 602
Agronom 172
AK. Armia Podziemna 491
Akademia zbrodni 536
Akademyjni czerwonej Łodzi 59
Akademik 276
Akcja 289
Akcja B-2 199, 200
Akcja pod Arsenalem 200
Akowcy 491
Aktorka 290, 291
Ala z elementarza 616, 622
Albania. Spełniona obietnica 540
Album 187
Album Fleischera 203, 204, 292, 414, 635
Album malarstwa polskiego 350
Album poznański 567
Album przywieziony z wojny 293
Album Skalskiego 609
Album szczeciński – 17 XII 1970 480
Album zbrodni 203
Aleksander Gierymski – w altanie 350
Alfabet Kisiela 456, 457
Alternatywy 4 305
Alzernia 640
Amarcord 235, 236
Amator 228, 229, 231–233, 271
Amerykanin w PRL-u 629
Amerykański dla niezbyt zaawansowanych 660
An American Family 276, 598
Anatomia miasta 178
Andrzej Trzebiński – „Łomień” 491
Andrzej Wajda 354

Anioł w Krakowie 612
Anna 179
Anna i Józef 675
Apel 270, 271
Archeologia 195, 196, 494
Archiwum istnień 637, 638
Arena życia 333
Argentyńska lekcja 601, 602, 666, 690
Arizona 523–525, 562, 593, 646
Arrasy króla Zygmunta 216
Arsenał 637
Art of Freedom – Sztuka wolności 627
Artysta 414, 415
Artysta niekonwencjonalny 719
Auschwitz – zstąpienie do piekieł 494
Autobus 250
Autobus z napisem „koniec” 288
Autoportret artysty 42
Azyl 180, 181
Azyl dla większości 463, 464

B

Babilon.pl 659
Baczyński 581, 640
Ballada f-moll 23, 26, 30, 32, 63, 64
Ballada o Janku Wiśniewskim 456, 457
Ballada o Lampart Dorocie 449
Ballada o lekkim zabarwieniu erotycznym 593, 648
Ballada o prawdziwym kłamstwie 637
Ballada o Sałapatku 479
Ballada o Strajku 453, 454
Ballada o zamkniętym morzu 295
Ballada Romantyczność 258, 259
Balsamista 646
Bar na Victorii 578, 663, 665, 686
Bar przy placu 449
Bara Bara 518, 528
Barbarzyńcy 659
Bardzo młodzi oboje 290, 291
Bareizm 552
Bartoszewski. Droga 580
Basia z Podlasia 581
Bazrach, czyli sen o wolnym kamieniu 540
Bażanty 185, 186
Bąki, bączki, ślepowrony 343
Beats of Freedom – Zew wolności 608, 627, 656
Benek Blues 548
Berlinerstrasse – 1 maja 1945 201
Berliński finał 292
Bez klucza. Portret Hanny Suchockiej 519
Bezkrwawe łowy 343
Bezpieka 1944–1956 477
Będziesz wisiał za coś 612
Biała etiuda 54
Biała pani 412
Białe tango 276
Białko 214
Białoruski walc 674
Biały walc nad Czarną Hańczę 526, 527
Biblia 351, 352
Bieg 184, 278, 331
Bieg to zdrowie 278
Biegiem, biegiem 552
Bieszczady 139
Bieszczadzkie sylwetki 282
Big Brother 598, 599
Bioenergetyka serca 213
Biolodzy 354
Bitwa o Anglię 196, 197
Bitwa o Kołobrzeg 55
Bitwa o Monte Cassino 609
Bitwa o Monte Cassino 1944 490
Bitwa o szynę 34
Bitwa o Wał Pomorski 1945 642
Bitwa pod Arnhem 1944 609
Bitwa pod Racławicami 1794 501
Bitwa warszawska 1920 488
Bitwa warszawska 1920 roku 488
Biuro usług 407, 411
Bliscy a dalecy 674
Blokersi 656
Błękitny krzyż 44
Błysk 339
Bobrze, czy na Wigrach jest dobrze? 568
Bogaty plon 716
Bogdan i inni 483
Bohater 611
Bokserzy 184
Bolesław Wieniawa-Długoszowski. Żołnierz i poeta 500
Born Dead 685
Boskość Stalina w świetle najnowszych badań 536
Boża podszewka 554
Boże, zbaw Rosję 536
Bóg wysoko... 477

Bracia 244–246
Brama nadziei 625
Brać Maria 545
Breslau Rudolfa Taulera 675
Bronek z Widzewa 56
Bronisław W. Linke 217
Brudne niebo 185, 186
Brygada majstra Mortala 242, 243
Brygada zaczyna szturm 55, 56, 59
Brzmienie sacrum 545
Brzuch 347, 348
Budowałem miasto 278, 401, 439
Budujemy Warszawę 65, 68
Bułgót 400
Buty do nieba 661
Być 164, 165
Być kobietą 449
Być Lemkiem 568
Być równy innym. Wincenty Witos 483, 484
Być w cieniu 500
Bye, Bye Dublin! 664
Bykowi chwala 345, 346, 347
Byli żołnierzami „Jodły” 491
Był sobie mur 540
Był taki prezydent 500
Byłem generałem Wehrmachtu 418, 476
Byłem kobietą 652
Byłem żołnierzem 183, 295, 483
Byłyśmy „Pestkami”. Opowieści dziewcząt-żołnierzy 616
Bytom 444

C

C.K.O.D. 2 – plan ewakuacji 657
Całkiem spora apokalipsa 429
Całopalenie 544
Cały dla ciebie 544
Cały dzień razem 671
Cały pogrzeb na nic 528
Carnaval. The Biggest Party in the World (Carnaval. Największe party świata) 541
Cena prawdy 672
Cennik 444
Champion 289
Chanuka, podwójny czas 498
Chełmska 21 554, 555
Chemia 685
Children's Hospital 593
Chimera na polnej drodze 217, 218

Chleb ojczyźnie 68
Chłopi '81 382–385
Chłopski los 384, 462
Chodźcie z nami! 625
Chopin w kraju 218
Chopin w Paryżu 218
Chorąży z Monte Cassino 609
Chór kobiet 651
Chruśniak 266
Chrzestny dar 500
Chwila ciszy 174
Chwilami życie bywa znośne 580
Chyłę pola 174, 175
Ci, którzy przeżyli 620
Ciało na płótnie 567
Ciągle wierzę 652
Cicha przystań 479
Cichociemni 492
Cień już niedaleko 438, 439
Cień zbrodni 494
Ciężar nieważkości 482
Cisza 645, 686
Cisza. Druga edycja 686
Cisza, ciemność 548
Cmentarz Orląt 674
Cmentarz Remu 187, 190, 191
Co kryje kurz... 659
Co się stało 516, 517
Co się stało z naszym zjazdem 625
Co to jest Biblia? 351
Co w bagażu 684
Coming out po polsku 652
Con moto ma cantabile 347
COP – Stalowa Wola 33
Cud nad Wisłą 636, 637
Cudze listy 71, 631–634
Cyrk Skalskiego 418
Cytadela 201
Cytat z Raportu U Thanta 344, 345
Czaple 61
Czapski 422
Czar Broadwayu w PGR 719
Czarne, białe 483, 484
Czarne tulipany 536, 537
Czarni baronowie 476
Czarodziej rylca 539
Czarodziejska góra. Amerykański portret Czesława Miłosza 483, 661
Czas apokalipsy 575

Czas przemiany 170, 171
Czas przyspieszeń 264
Czas trwania 548
Czas Wisły 722
Czekając na sobotę 583, 649
Czerwone ciernie 294
Czesław Miłosz w Berkeley 483
Czesława Miłosza historia literatury polskiej 483
Cześć, Tereska 596
Częstochowa Heleny Lemańskiej 59
Czirliderki 593
Człowiek na torze 35, 44
Człowiek w dzisiejszej Polsce 65
Człowiek z marmuru 28, 35, 271, 278, 553, 625, 705, 720
Człowiek z reklamówką 581, 630
Człowiek z żelaza 247, 625, 664
Człowiek ze studni 512, 515, 516
Czterech plus jeden 289, 328
Cztery temperamenty 347
Czuje się świetnie 405
Czwarte piętro 660
Czy jesteś wśród nich? 95, 97–99
Czy rośliny rządy nad nami sprawują? 719
Czy Rzeczpospolita spółdzielniami inwalidów stoi 719
Czy tak? 449
Czy znacie Walerię M.? 281, 285
Czyn zbrojny Polaków w I wojnie światowej 500
Czynności jamy ustnej i żołądka 343, 344
Czynności serca 213
Czyni i rozmowy 481

Ć

Ćwiczenia warsztatowe 434, 435, 558, 655

D

Dachy 162
Daj mi to 684
Daleko od miasta 602, 603
Damsko-męskie sprawy 593
Danka 519
Dar wolności 520, 535, 536
Datowane XX wiek 620
Dawno temu cichociemny. Stanisław Jankowski 492
Dawny Toruń 216

Defilada 446–448, 506, 540, 541, 665
Dekalog – Polska 93 (serial) 529, 530
Dekalog 305
Dekalog... po Dekalogu 602, 648
Dekalog... po Dekalogu: Dziewiąte 650
Deklaracja nieśmiertelności 584, 646, 687
Detektyw 593
Dialogus pacem significat – orędzie 482
Dla Ciebie, Polsko 637
Dla niepodległej 609
Dlaczego 476
Dlaczego udało się zabić prawdę 481
Dlatego zrobiłem film 256, 264, 280
Dni dramatu, dni nadziei 392
Dni miesiące lata... 174, 181
Do artystów. Grupa Krakowska 1932–1937 349
Do bólu 576, 648
Do Not Be Afraid. The Life and Teachings of Pope John Paul II 544
Do potomnego 640
Do redakcji nadszedł list 39, 59
The Doctor 593
Dokąd? 392
Doktor Niewo 676
Doktorant 290
Dokument trochę inny 269
Dokumentacja 247, 248
Dom 305
Dom starych kobiet 141, 142
Dom wariatów 333, 334
Dorsz, czyli gdańskie miesiące 483, 484
Dotknięcie 305, 306
Dotknij mnie 548
Dotykanie sacrum 545
Dożywocie 393
Dr Kruppiak 172
Drapieżnicy w kropli wody 214
Dreszcze 35, 433, 554
Droga 543
Droga do skrzyżowania 482
Droga do Wilhelmshaven 62
Droga Jana Sarkandra – człowieka, kapłana, męczennika 545
Droga kontemplacji 456, 457
Droga w ciemności 545
Droga, prawda i życie. Papież na Ukrainie 660, 674
Drogami czasu 264

Drogi i bezdroża II Rzeczypospolitej 189, 190
Drugi dom 323
Drzwi gnieźnińskie 350
Duchowe dziedzictwo Żydów polskich 623
Duduś. Adam Pawlikowski 552
Duet 417
Duma i zdrada 612, 613
Dusza kresowa 597, 613
Dwa bieguny w jednym roku – Antarctica 539
Dwa bieguny w jednym roku – Arctica 539
Dwa oblicza Boga 124–126
Dwa ołtarze, dwie pielgrzymki. Polacy 87/99 544
Dwa serca 649, 650
Dwaj Polacy 637
Dwie lewe ręce 266
Dwie ojczyzny 540
Dworzec 255, 272, 368, 369
Dworzec Gdański 580, 624
Dwóch przyjaciół, jedno marzenie 660
Dwubój klasyczny 329–331
Dwudziesta pierwsza 174
Dynastia 528
Dywizja marketing 525, 526
Dywizja Strzelców Karpackich 490
Dywizjon 300 292
Dziad i baba 399, 400
Dzieci dwóch ojców 568
Dzieci oskarżają 96–99, 101, 102, 107, 140, 714
Dzieci stanu wojennego 480, 481
Dzieci tułacze 610
Dzieci Wehrmachtu 612
Dzieci Zamojszczyzny 494
Dzieci znikąd 620
Dziedzictwo Jedwabnego 619
Dzieje kultury polskiej 501
Dziennik okrętowy 295
Dziennik pisany pod wulkanem 566
Dziennikarze '82 400
Dzienniki 1971–1976 600
Dzień bez słońca 135
Dzień dobry, dzieci 264
Dzień dziecka 387, 388, 684
Dzień dziecka na wsi 388
Dzień na jeziorach mazurskich 174
Dzień pracy 279, 322, 323
Dzień w Turoszowie 169
Dzień X 243

Dzień za dniem 258, 259, 413
Dziewcę z ciortem 339
Dziewczeta z „Nawojki” 182
Dziewczeta z Ośrodka 592, 596, 597
Dziewczynka w czerwonym płaszczyku 621
Dziewczyny 617
Dziewczyny z jednej celi 626
Dziękujemy Wam Polacy 490
Dzika Syberia 537
Dziś każdy ma dwadzieścia lat 305
Dziwny świat Thomasa Puckey'a 335
Dzwony znad Wisny 293
Dżem 567

E

East of Eastenders (Dojenie wielbłąda) 541
Ech 336
Edukacja specjalna 400
Edward Gierek. Nikt mnie już o nic nie pytał 627
Efekt domina 667
Egzamin 179
Egzamin dojrzałości 255, 264, 307, 354, 355, 481
Ekshumacja 488, 489
Eksplozja ciszy 616
El Misionero 546, 665, 666
Elektryczka 586, 673
Elementarz 316–318, 322, 355, 366
Emisariusz 492
Energia 170, 171, 174
Entuzjazm. Symfonia Donbasu 452
Epitafia katyńskie 610
Erinnerungen aus der Stadt L. 675
Eroica 44, 45, 201, 554
Errata do biografii 588, 629
Et brev fra Sct Lawrence til Polen (List ze statku St. Lawrence do Polski) 232
Etiuda sportowa 183, 184
Ewelina! 686

F

Fabryka 180, 181, 251–254, 261, 272, 368, 681
Fabryka żarówek 56
Faceci do wynajęcia 644, 649
The Family 276
Fan 407, 411
Fantasmagorie Witolda Wojtkiewicza 350
Fechmistrz 329, 331, 332
Feministki polskie 651

Film nr 1650 305, 306
 Film pierwszomajowy 481
 Film znaleziony w Katyniu 488
 Film życia. Paweł i Ewa 686
 Filmówka 554
 Filmy o filmach 554
 Finale 201
 Fordon 477
 Formiści polscy 417
 Fotel 244
 Fotoamator 414, 494, 495
 Fotoplastykon 348
 Fragment większej całości 439, 440
 Franciszkański spontan 546
 Front wyzwolenia 292
 Fuck for Forest 587, 650

G

Gadające głowy 367, 684
 Gadające głowy II 684
 Gazda świata 660
 Gdańsk. Drogi do wolności 625, 627
 Gdańsk średniowieczny 216
 Gdańska opowieść 42
 Gdy kobieta pracuje 304, 305
 Gdy królowały gwiazdy 350
 Gdzie diabeł mówi dobranoc 101, 103, 104–106, 115, 153, 680, 714
 Gdzie jest nasz dom? 26, 38, 56, 63, 65
 Gdzie jest Paititi? 667
 Gdzie jest Sonia 579
 Gdzie jest ten wielki las... 186
 Gdzie mój starszy syn Kain 619
 Gdzież jesteście, przyjaciele moi... 499
 Generacja C.K.O.D 657
 Generał polskich nadziei (Władysław Anders 1892–1970) 609
 Generał Sikorski – mąż stanu i dowódca 609
 Generał Stanisław Maczek 490
 Generał Władysław Anders 490
 Generał Władysław Sikorski 490
 Getto ciszy 183
 Gienek 198, 202
 Gimnastyka dla wszystkich 53
 Głos nadziei 631–634
 Głosy z daleka 488
 Głód broni 187, 200
 Go Home. Wracaj do siebie 69
 Godność 628

Godzina 11.15. Opowieść o Zamku Królewskim w Warszawie 292
 Godzina zero 642
 Godziny szczytu 176
 Golem 339
 Golfista 616
 Good morning, Lenin! 629
 Goralenvolk 612
 Gorlice 500
 Gorzkie zwycięstwo 489, 490, 640
 Gospodarka polska w kleszczach kryła 718
 Gospodarstwo 276, 281
 Gospodarstwo II 281
 Góra 174
 Górnicy '88 453–455
 Górnicy z kopalni „Wujek” 481
 Góry, rzeki, ludzie 295
 Gra o Nobla 625
 Gra o Polskę 481
 Gra o wszystko 288, 289
 Gra z WIN-em 477
 Granice prawdy. Rzecz o mniejszości niemieckiej 568
 Great Ormond Street Hospital 593
 Gruba do łóżka, chuda na bal... 650
 Grudniowe taśmy 480
 Grudniowy zmierzch 479, 480
 Grupy szturmowe Szare Szeregi 492
 Gry wojenne 608
 Grzegorz Małecki – scenograf 553
 Grzyby 61
 Gwiazdor 657
 Gwiazdy muszą płonąć 32, 44, 47, 53, 56, 74
 Gwiazdy tamtych lat 567
 Gwizdek 579

H

Habemus papam 543
 Hair 236, 237, 240, 241, 250
 Halinka w hucie szkła 56
 Hałdy 176
 Hamadria 416
 Hamlet x 5 218, 219
 Happy end 255, 261, 298, 299, 303, 304, 681
 Harcerska sprawa 476, 477
 Harcerze na zlocie 43, 56
 Harmęże 349
 Harmonia 43
 Hatikwah 232, 233

Helioplastyka 52
Henio 498
Herkules 653
Herkules wyrusza w świat 653
Historia filozofii po góralsku według ks. Józefa Tischnera 545, 612
Historia Kowalskich 581, 621
Historia o męce najświętszej... Górka Klasztorna 545
Historia opozycji 480
Historia ostatniego cara i jego rodziny 536
Historia pewnego sumienia 627
Historia pewnego sumienia – spotkanie 627
Historia pewnego życia 626
Historia pewnej kamery 480
Historia pewnej miłości 314
Historia polskiego wideoklipu (seria) 555
Hokej 329
Homo.pl 582, 644, 652
Homo-rodzina 652
Homo Varsoviensis 178, 179
Honor generała 609
Horoskop 548, 549
Hotel. Calendarium 396
Hotel „Panoptykon” 483, 484
Humer i inni 477
Huragan 637
Huta 1959 128

I

I Bóg stworzył seks... 650
I Bóg... stworzył samotność 650
I dla nas świeci słońce 140, 141
I klasa 1960 168
I kurczęta muszą się uczyć 215
I naprawdę nie wiedzieliśmy 479
I nie opuszczę cię aż do śmierci 548
I powiesz jestem 566
I zamień mnie w długiego węża 528
I zdrada 489
Ich sprawa 242
Idąc, spotykając... 552
Idę do słońca 68, 74
Idę ku moim narodzinom 416
Idzie Grześ przez wieś 394, 395, 446
Idzie Mróz 348
Idź 418
Idź do Luizy 670
Igor Mitoraj. Więzy 567

Iluminacja 560, 601
Iluzja w sztuce 417
Impresje z lat osiemdziesiątych 481
In articulo mortis. Alina Szapocznikow 567
In Solidarity. A Year in the Political Life of New Poland (W Solidarności. Rok z życia politycznego nowej Polski) 510, 511
Inne kino 555
Inny Sierpień 453, 454
Interpretacja opowieści biblijnych 351
Interpretacje 52, 218, 219, 347
Interwał 289, 328, 482
Inwentaryzacja 620
Irak 2003. Życie po wojnie 659
Istnienie 582, 584, 585, 644, 646
Istota 610
Izabela Filipiak czyli podwójna amnezja 566

J

Ja, Gombro 661
Ja Wałęsa 519
Ja, alkoholik 592, 596, 597
Ja, komediant 552
Jak cudne są wspomnienia 290
Jak dawniej książki oprawiano 350
Jak działa otwieracz 411, 412
Jak na Zawiszy 199, 200
Jak się tobie pokłonić 721
Jak to się robi 558, 562, 563, 587, 588, 655, 682
Jak w niebie 686
Jak wiele dróg 281, 282
Jak zginął Popiełuszko 627
Jak żyć 255, 307–310, 582
Jaka Polska? 512, 516, 517, 535
Jakoś to będzie 593, 602, 646
Jakubowska – notacja 552
Jan Dobkowski. Linia śladem myślenia 567
Jan Lenica 553
Jan Matejko 56, 68
Jan Nowak Jeziorański. Kulisy zdarzeń 609
Jan Nowak Jeziorański. Kurier z Warszawy. 60 lat później 1944–2004 609, 642
Jan Paweł II – co pozostawił w pamięci 660
Janusz Kamiński – szkic do portretu artysty 553
Janusz Piekalkiewicz 553
Jarmark w Leżajsku 351
Jarocin 82 405
Jarosław Iwaszkiewicz – jakim pozostał w ludzkiej pamięci? 566

Jarzębina czerwona 642
Jastrzębie 282
Jeden dzień w PRL 631–634
Jeden przeciwko dziesięciu 278
Jeden z dwudziestu dwóch 289
Jeden z nas 290, 544
Jedenasty 637
Jedno lato trzmiela 344
Jedwabne 619
Jedzie tabor 138
Jeg vill bo i Danmark (Zostanę w Danii) 233
Jeńcy 488
Jesienią w Kampinosie 214
Jestem mężczyzną 408, 409, 411
Jestem mordercą 482
Jestem Piotrek 686
Jestem zły 557, 558, 577, 656
Jesteście światłem świata 543
Jesteśmy potrzebni 393
Jeszcze czekam 425
Jeszcze dzień, jeszcze dwa 507
Jeszcze Polska nie zginęła 625
Jeszcze wczoraj – Dzisiaj mamy wybór – Jutro 545
A Jewish Boyhood in Poland. Remembering Kolbuszowa 623
Józef Chelmoński 217
Józef Garliński 491
Józef Mehoffer 350
Józef Wittlin. Orfeusz w piekle XX wieku 566
Jubilat 552
Jubileusz 156
Jubileuszowy 184, 185
Judaica kaliskie 498
Juliusz 350
Jutro. 31 kwietnia – 1 maja 1970 312
Już nie lękam się o nic 488

K

Kabaret Polska 624
Kalendarz przyrody 343
Kalendarz warszawski 42
Kalendarz wojny 422
Kalina 552
Kanał 23, 201, 555, 642
Kandydat 390, 391
Kantyczka z drewna 109, 144, 145
Kapłan z Suchedniowa 627
Kara 255

Kara cięższa niż kara 239
Kardynał Stefan Wyszyński 545
Kariera 162
Karmik Jankowy 43, 56
Karol Hiller 217
Karol Marczak – pionier filmu biologicznego 342
Karuzela 496, 497
Karuzela łowicka 126
Kaskaderzy 242, 243
Kastuś Kalinowski 637
Kaszubi 568
Kaszuby 568
Katyń (2007) 610
Katyń (2008) 610
Katyń. Ludobójstwo i propaganda 488
Katyń. Prawda i kłamstwo o zbrodni 610
Katyń. Zbrodnia i wielkie kłamstwo 610
Katyń. Zmowa milczenia 488, 489
Kawaleria powietrzna 592
Kawalek lata 579
Kazimierz – miasto polskiego renesansu 56, 68
Każdy wie kto za kim stoi 403
Kici, kici 685
Kiedyś będziemy szczęśliwi 655, 656
Kielecki tygrys 526
Kierunek – Nowa Huta! 44, 46, 47, 56, 57, 59, 67
Kieślowski i jego „Amator” 553
Kieślowski spotyka Wendersa 552
Kilińszczacy 198
Kilka opowieści o człowieku 417, 418
Kilka uwag o rozkoszy 527
Kiniarze z Kalkuty 541, 542
Kino kino kino 552
Kirk Douglas 177, 235–237
Klasztory polskie 546
Kłęska powodzi 56
Klocki z kryminału 528
Kłopot z istnieniem Henryka Elzenberga 567
Kobieta z węgla 258, 259, 400, 401
Kobiety pracujące 340, 341, 366
Kobiety, koty i dzieci 523, 524
Kochaj mnie 592, 597
Kochajmy dzieci 127
Kochankowie z Internetu 593, 654
Kochankowie z Morąga 527
Kolejarskie słowo 23, 44, 46, 56, 74, 130, 714
Kolejka 483, 484
Kolekcjoner 285, 286

- Kolonie letnie* 407, 411
Kolumbowie w kolorze feldgrau 611
Koło Fortuny 289, 304
Kołysanka z Phnom Penh 667, 668
Komar 567, 568
Komeda 290
Komitet na Pitunej. Opowieści 626
Koncert 405
Koncert marcowy opus '68. Film z udziałem czterech profesorów i dwóch sekretarzy KC PZPR 624
Konflikt 366
Konfrontacja 625
Koniec dynastii 501
Koniec epoki węgla kamiennego 522, 525
Koniec Rosji 672, 673
Konstrukcja 325
Konstruowanie widzenia. Władysław Strzebiński 1983 567
Konsul i inni 180, 181, 241, 242, 285, 286
Konwój 537
Kopalnia 23, 26, 30, 32, 53–56, 65, 680, 714
Kopalnia Wujek 455, 456
Korea oskarża 56, 69
Korkociąg 238, 239
Kormorany 61
Kornel Filipowicz 566
Korona pierwszych Piastów 501
Korowód 180, 181
Korytarze sądu 126
Kosowo, Kosowo... 540
Kossakowskie lata 349
Kostka cukru 418, 685
Kościół na górze Syjon 545
Kościół w Skaryszewie 290
Kozioł śpiewający 350, 351
Kradzież nie hańbi 675
Kraina złudzeń 528
Kraj urodzenia 643
Krajobrazy Żeromskiego 350
Krasnoludki jadą na Ukrainę 675
Krążenie wieńcowe 213
Kredens 603
Kredyt i debet. Andrzej Wajda o sobie 553, 604
Kresowa ballada 1935 449
Krew leczy 56
Krok 563, 564
Kronika fabryki fajansu 347, 348
Kronika harcerska („Nasza Kronika”) 716
Kronika III Pielgrzymki 456, 457
Kronika kulturalna 719
Kronika o oblężeniu Wrocławia 194
Kronika Odrodzenia 716
Kronika pod psem 145
Kronika powstania w getcie warszawskim wg Marka Edelmana 493, 615, 622
Kronika Topolskiego 416
Kroniki XXX-lecia 721
Król 285, 286, 302, 303
Królestwo bez korony 501
Królowa Elżbieta w Polsce 716
Kryptonim „Pożoga” 491
Kryptonim Babilon 659
Krysia 496
Krystyna M. (Szkice do portretu) 158, 279
Krzeczowce. Jesień 285
Krzysztof Kieślowski. „Trzy kolory” 554
Krzysztof Kieślowski: I'm so-so... 552
Krzysztof Penderecki 218
Krzywousty i jego synowie 501
Krzyż 588, 658
Krzyż i Topór 281, 326, 327, 350
Książd Ignacy Skorupka. Ślady i legenda 488
Książd Jerzy 421
Książę metropolita. Rzecz o kardynale Sapieże 545
Książka polskiego Odrodzenia i Xawery Dunikowski 43
Książka skarg i wniosków 629
Kto chce mówić towarzysze? 261
Kto kogo wypędzał 675
Kto śpiewa, dwa razy się modli 660
Kto, co i jest w jakim związku? 643, 649
Kukurydza 1955 76
Kukurydza Jana Łomnickiego 59
Kultura 422
Kurhan Bajram 127
Kwitnąca Arktyka 146

L

- Lać światło* 417
Laos. Ziemia czerwona 295
Las katyński 488, 489, 609
Las Piaśnicki 494
Lata więzienne prymasa Wyszyńskiego. 1953–1956 545
Lato nad Bałtykiem 174
Lato w Żabnie 158, 280

Lądowanie w Oxfordzie 661
Lebenstein 422
Lech Janerka 567
Lech Wałęsa w Wenezueli 519
Lech Wałęsa. Bilans dwóch dekad 625
Legenda o Janku Wiśniewskim 480
Lekarze 688, 689
Lekcja białoruskiego 674
Lekcja publicystyki 393
Lekka tkliwość 337, 338
Lenica 553
Lenin z Krakowa 484
Leszek Kołakowski 566
Leśni 292, 293
Levé avant le jour (Zaczęło się w Hiszpanii) 44
Lhotse '74 289
Licytacja 164, 165
Lider 480, 481
Likwidacja 08.1944 622
Limanowa '74 282
Linia walki i porozumienia 481
List do syna 478
List Katarzyny Korniak 284, 285
List mordercy 245, 246, 266, 293, 294
List Piotra 652
List z Argentyny 564, 565
List z Syberii 370
Lista Schindlera 584
Listy niewysłane 626
Listy z barykady 616, 638
Litwo, słyszę twój głos... 544
Litymbrjon 417
Lody ruszyły 714
Lokomotywa 56
Lolek (2007, J. Maro) 661
Lolek (2007, M. Sępiak, K. Tadej) 661
Los wybrał Łęczną 282
Lubelska starówka 112, 113, 115, 116, 121, 256, 435
Lucjana Stysia wziemięwstąpienie 282
Ludwik Perski. Krótkie wspomnienia z długiego życia 553
Ludy kolonialne 69
Ludzie – myślcie 179
Ludzie i ryby 174
Ludzie w drodze 138, 153, 154, 156, 160, 161, 164, 165
Ludzie wybierają życie 69
Ludzie z bazy 169

Ludzie z fotografii 613
Ludzie z pustego obszaru 101, 104–107, 115, 118, 121–123, 153, 164, 577, 680
Lwy Westerplatte 1989–1996 490

Ł

Łabędzie 61
Łagier 488
Łapa, czyli paradoks o aktorze 290
Łemkowie. Modlitwa za zmarłych 568
Łopuszna – ziemia nieznana 23, 30, 32, 39, 42, 56, 65
Łupaszko 477, 611

M

Made in Poland 671
Magda i Paweł 281
Magia bieli 568
Magister Organorum 350
Magister Półchłopek 400
Maj pracy 69
Maja Komorowska 552
Majdanek – cmentarzysko Europy 30, 63
Major albo rewolucja krasnoludków 462, 463
Malarz światła 217
Malowanie palcami 183
Mały reportaż spod Bieguna 52
Mały wielki świat 290
Mam 19 lat... 264
Mama nie pozwala 236
Mama, tata, Bóg i szatan 578, 602
Manuela Gretkowska – pisarka nieemigracyjna 566
Maraton 292, 396, 397
Marcoowa prasa. Łódź 479
Marek Edelman: Życie. Po prostu 616
Marsz pszczelarzy 719
Marszałek Tito w Polsce 56
Marszałkowska i okolice 483, 484
Martwa natura 295
Martwe ciało 584, 646
Marzec '68. Milicyjny zapis 479, 624
Marzec '68. Tajne 479
Marzenia są ciekawsze 554
Masakra w klasztorze 640
Masz już to? 684
Matka Królów 35, 67
Matki i córki 616
Matura 165, 166, 264

- Maturzyści* 168
„Mazowsze” – kolorowy koncert na ekranie 39, 56, 68
Mazurki Chopina 56, 68
Mazurskie losy 613
MC. Człowiek z winylu 581, 630
Mechaniczna pomarańcza 287
Mechanizacja robót ziemnych 43
Meduza 214
Melchior Wańkowicz. „Opowieść o bitwie” 490
Melchior Wańkowicz. Opowieść o bitwie o Monte Cassino 291
Memento grudniowe 1970 380
Memoriał 331
Men of Steel 510
Mennonici na Żuławach 568
Messu isänmaan puolesta / Msza za Ojczyznę 464
Metr nad ziemią 674
Mężczyźni 244, 245
Mgła 522, 523, 525
Miałem przyjaciela 548
Miasteczka na warsztacie 242, 282
Miasteczko 115, 120, 121, 127, 134, 714
Miasto mniej więcej renesansowe 568
Miasto na granicy 176
Miasto na wyspach 112–115, 119
Miasto z wyrokiem 480
Miasto, które może zginąć 73
Michał 179, 276
Michała Bukojemskiego grypsy z interny 605, 626
Miejsce na szkołę 172
Miejsce urodzenia 281, 487, 488, 634, 684
Miejsce zamieszkania 115, 117, 118, 128
Mieszkanie w bloku 441, 442
Miedzy drzwiami 613
Miedzy rajem a ziemią 667
Miedzy srebrnym a złotym wiekiem 501
Miedzy wrześnie a majem 189
Mikrofon dla wszystkich 255, 256, 261, 366
Milczący kondor 500
Miliarder 539
Miłosz 661, 662, 657, 658
Miłość bez wizy 651, 674
Miłość do płyty winylowej 656
Miłość w cieniu Big Brothera 654
Miłość żąda ofiary 490
Miniatury Kodeksu Behema 56, 68
Misjonarki miłości 545
Misjonarze 546
Misterium 355, 545
Mistrz – prezydent 432
Mistrz drugiego planu. Stanisław Sielański 552
Mistrz Nikifor 128
Mistrzowie szybkich wytopów 56
Młodzi od swoich wyroków 476
Młodzi budują pokój 59
Młodzi z Brzozy 285
Młodzież na uniwersytetach 59
Młodzież na Wybrzeżu 49
Młyn 684
Młyn na nowo 684
Modliszka 214
Modlitwa 625
Mogiła nieznanego żołnierza 637
Moim zdaniem 529
Moja archeologia 500
Moja Europa 539
Moja Moskwa 483, 484
Moja ulica 168
Moje miasto 22, 23, 30, 32, 43, 56
Moje notatki z historii 555
Moje Tatry 544
Moje zapiski z podziemia 628
Moment 501, 502
Monastyr 418
Mondo migliore 543
Monte Cassino (1944) 62
Monte Cassino (1972) 292
Monte Cassino 50 lat po wojnie 501
Mord w Jekaterynburgu 536
Moryń 216
Most 56, 714
Mosty 42
Motyw 281
Może jutro, innym razem 312
Mój kolega 660
Mój norweski dziadek 603
Mój pradziad Melchior Wańkowicz 566
Mój śląski węzeł 568
Mój tata Maciek 288, 628
Mówi ziemia 172
Mózg i jego tajemnice 215
Msza z księdzem Jerzym 481
Msza za Ojczyznę 420, 421
Muchotłuk 177, 235–237
Murarz 240, 273, 274, 278, 355, 366

Muzeum 194
Muzeum Instrumentów Muzycznych 43
Muzyka 30, 53, 56, 714
Muzykanci 101, 104, 135–138, 153–156, 158,
160–164, 237, 297, 684, 714
My cichociemni. Głosy żyjących 609, 640
My Little Rooster 339
My, kobiety 181, 182

N

Na bocznicę 394
Na chwilę 601
Na dalekiej północnej wyspie 146
Na etapie 404
Na głos 463
Na kurzej fermie 56
Na planie 218–220, 290
Na plebanii w Wyszakowie 488
Na podobieństwo Jacka 483
Na powrót... 554
Na północ od Kalabrii 581
Na progu 157, 158, 238, 684
Na przykład Grzybowska 9 531, 532
Na to wszystko trzeba popatrzeć z tej drugiej,
pogodniejszej strony 336
Na torach 254, 256, 257, 269
Na tropach UPA 55
Na wielkiej budowie 59
Na wspinacze 54
Na wyjeździe 325
Na wysokich obcasach 525, 526
Nacjanał'nost' (narodowość): Polska 129, 130
Nad Odrą świta 68
Nadmiar mężczyzn potencjalną przyczyną
III wojny światowej 718
Nadzieja 443
Nadzieja umiera ostatnia 496
Nafta 56
Najszczęśliwszy człowiek 499
Nam Dinh 295
Naprzód 334, 335
Naprzód kolejarze 130, 131
Naprzód Rady! 637
Narciarze 54
Narodziny miasta 128
Narodziny narodu 575
Narodziny Solidarności 379, 380, 385
Narodziny statku 128, 170
Nasiona 586, 672
Następny punkt programu 285
Nasz brat Béla Varga 545
Nasz rozłam 512
Nasz spis powszechny 643, 644, 649
Nasz zespół 43
Nasza woda 128
Nasze znajome z Łodzi 181, 258, 366
Nauczyciele 264, 433, 434
Nauka bliżej życia 44, 47
Nauka jazdy 593
Nazywa się Błażej Rejdak, mieszka we wsi
Różnica w jędrzejowskim powiecie 166,
167
Negatyw 289
Nie bój się tego 405
Nie byliśmy bohaterami 625
Nie jesteśmy puszczałskie 644
Nie ma końca wielkiej wojny 128
Nie ma powodów do radości 482
Nie płacz 243–246
Nie powiem kim jestem 552
Nie sąd cię skaże, pedofilu 528
Nie wiem 273–275, 278
Nie wierzę politykom 521
Nie zabijaj 488
Niedokończona historia. Marzec '68 624
Niedziela 162, 176
Niedzielný poranek 23, 44, 47, 74, 76
Niefachowy strzyżek 482
Niemożliwe – możliwe 409–411
Nienormalni 547, 582, 652
Nieparzyści 593, 648
Nieparzyści – co dalej 554
Niepewność 625
Niepokonani 425–427
Niesporczaki 214, 215
Nieudana misja 625
Niewiadoma Henryka Fasta 579
Niezależny 512–514
Nieznane życie Jana Pawła II 661
Nieznani sprzymierzeńcy 61
Niezwyczajna podróż 553
Niobe 216
Noc 144, 188, 194
Noc i mgła 623
Noc poślubna. Ale kino 593
Noc w Pałacu 446
Noc z generałem 627, 634
Nocna poczta 34

Nocna zmiana 518, 519
 Nocny portier 286
 Nostalgia Brooklynu 539
 Notatki krakowskie 216
 Notatki z rogątej ziemi 52
 Nowa opowieść o prawdziwym człowieku 528
 Nowa sztuka 39, 55–57, 59, 66
 Nowa Warszawa 658
 Nowości medycyny – leczenie kotem 719
 Nowy początek 512, 515, 516
 Nowy Sącz 176
 Nuta człowiecza 566
 Nuty, moje nuty, skąd wy się bierzecie 350

O

O amonice i 14 harcerzach 56
 O Dreamland 236
 O krasnoludkach i sierotce Marysi 332, 333
 O nas i za nas 456, 457
 O Nowej to Hucie ballada 629
 O świetle i przed zmierzchem 531–533
 Obcym wstęp wzbroniony 242
 Obława 626
 Obóz na Przemysławej 195, 292
 Obrazy dziecięcych lat 481
 Obrońcy Helu 198
 Obywatel Kane 34, 575
 Obywatel poeta 566
 Obywatel Tur 394
 Ocalenie 129
 Ochotnicy roku 1920 488
 Oczami kolegów 266
 Oczekiwanie 625
 Oczy Holocaustu 620
 Od nowa 400, 424
 Od Sienkiewicza do Kawalerowicza 553
 Od sierpnia do sierpnia 716
 Od Wadowic do Rzymu 544
 Odcinek czternasty 282, 283
 Odejścia, powroty... 550
 Odlot 664
 Odloty są cenne 624
 Odwrót 289
 Oficyna poetów i malarzy 539
 Ogień 295
 Ogród barbarzyńcy 566
 Ojciec i syn 604
 Ojciec i syn w podróży 604
 Ojciec Święty Jan Paweł II w Polsce 363
 Ojciec Święty na Placu Zwycięstwa. 13 Czerwca 1999 r. 544
 Ojciec Święty w Drohiczynie 544
 Ojciec Święty w Sandomierzu 544
 Ojciec Święty w Wadowicach 544
 Ojcowizna 242
 Okrągły stół. Polska ewolucja 1989 457, 507, 508
 Okruchy z ulicy Żelaznej i okolicy (październik '93) 532
 Olimpiada 329, 330
 Olimpiada specjalna 547
 On wierzył w Polskę... 477
 Oni 523, 524, 593
 Operacja Trójmiasto 198
 Opetanie 545
 Opowieści chasydów 623
 Opowieści grudniowe 626
 Opowieści Okrągłego Stołu 457, 458, 507–509
 Opowieść o człowieku, który wykonał 552% normy 231, 266, 278, 312–315, 401
 Opowieść o drodze 139
 Opowieść o mieście 62
 Opowieść o prawdziwym człowieku 528
 Opowieść o Zamku Wawelskim 216
 Opowieść o zwykłym mieście 42
 Opus Dei – dzieło Boga 546
 Opus Dei – powszednia droga do świętości 546
 Opus jazz 162, 163, 237
 Order Orła Białego 501
 Orka 283
 Orsza nie jest gorsza 501
 Ostatki 446, 509, 510
 Ostatni etap 21
 Ostatni Parteitag w Norymberdze 56
 Ostatni powrót Stanisława Mikołajczyka 483
 Ostatni z szesnastu 477
 Ostatni żywi bandyci 610
 Ostatnia bitwa 2 Korpusu. Bolonia 1945 609
 Ostatnia puszcza 568
 Ostatnia wieczerza po polsku 416
 Ostatnie kuszenie Gawryły 537
 Ostatnie powstanie 479
 Ostatnie zdjęcia. Brulion 554
 Ostpost 1942–44 (Feldpost Osten 1942–44) 187, 204
 Oświata – Prasa – Książka 55
 Owady są wszędzie 214

P

Pa, znaczy dzień dobry, proszę, dziękuję 182, 183
Pajace 348
Paluszek zwycięstwa 625
Pałac 688
Pałac Łazienkowski 216
Pałace 53
Pamiątka z Kalwarii 94, 124, 125, 136, 680
Pamiątka z Warszawy 176
Pamięć 278, 438, 439
Pamięć tamtych dni 187, 193
Pamiętaj żeś miał honor być kadetem 501
Pamiętaj, abys dzień święty święcił 602
Pamiętam 620, 621
Pamiętamy Lenina 245, 246
Pamiętnik jego wysokości 134
Pamiętnik wieku 416
Pamiętniki chłopów 44, 47, 56
Pamiętny rok 1989 506, 507
Pan Dziad z lirą 290
Pan Franciszek 683
Pan Szperlik 412
Pani od seksu 527, 528
Pani z Ukrainy 674
Panny z Wilka 290
Pantofelek 61
Pańska jest ziemia 623
Papa Stamm 289
Paparazzi 655, 656
Papieros od prezydenta 401, 439
Papieskie ołtarze 544
Papież Jan Paweł II i jego przyjaciel 544
Papież Jan Paweł II na Kubie 544
Papież Polak 543
Papież z Polski 355
Papusza 290
Paradoks o konduktorze 479
Parafia księdza kustosa 528
Paragraf zero 107–111, 115, 116, 122, 123, 130, 239
Parowóz P.7-47 43, 56
Partia, pieniądze, rock'n'roll 483, 484
Paryż M ½ 719
Pasażerka 44, 554
Pasja 401, 402
Pasje Jana Matejki 217
Passacaglia na Kaplicę Zygmuntowską 216, 349

Patria o Muerte 582
Patrzę na twoją fotografię 293
Pauza 162
Paweł 547
Paweł Wróbel 261
Pawiać 194
Październik 637
PCK działa! 65
Pejzaże Potworowskiego 217
Pensjonariusze 516, 517
Pergamin Konfederacji Warszawskiej 1573 418
Personel 255, 256
Pętla 42
Pięte przez dziesiąte 134
Picasso w Warszawie, czyli jak to się zaczęło 482
Pid ho roju 545
Piekło na ziemi 620
Pielgrzym 229, 354, 355, 362–365
Pień katyński 610
Pierścionek z orłem w koronie 554
Pierwsza dekada 1989–1999 529
Pierwsza klasa 264
Pierwsza miłość 272, 275, 276, 548, 549
Pierwsza zmiana 163, 164, 169
Pierwsze kroki 187
Pierwsze skoki 331
Pierwszy, szósty 288, 289
Pierwszy dzień 672
Pierwszy krok 156, 157, 264
Pierwszy krzyk 591, 592
Pierwszy plon 43
Pierwszy ułan Drugiej Rzeczypospolitej 500
Pierwszy Zjazd Solidarności 716
Pięciobój nowoczesny 329, 330
Pięć moich matek 496
Piękna, mroźna, polska zima 271, 272, 284, 285
Piękne lata niewoli 552
Piękny dwudziestoletni 429, 430
Piłsudski kupił Petlurę 637
Piosenka i życie 625
Piosenki dla Krakowa 128
Piotr Michałowski 146
Pisarz 553
Piwko dla niedźwiedzia! 609
Pizza Crisisiana 719
Planeta Kirsan 670
Plastyka 719
Plastuga 214
Płock rusza 169

- Płyną tratwy* 174, 175
Po całym ciebie 477, 478
Po prostu żołnierze 187
Po wyroku 180, 181, 242
Po zwycięstwie: 1989–1995 534, 535
Pobocza 255, 366
Pochowajcie mnie razem z nimi 488, 489
Pociąg 269, 554
Pocztówka z Japonii 541
Pocztówki z Moskwy 536
Pocztówki z Zakopanego 131–133
Pod znakiem Chopina 68
Pod znakiem Orła, pod znakiem Gryfa 493
Podhale 54
Podniebne zawody 56
Podróż do zielonych cieni 617, 637
Podróże Georga Philippa Telemanna z Żar do Pszczyny 281, 327, 328
Podryw po polsku 650
Podstępny wróg 56
Podziemne państwo kobiet 588, 651
Poemat o Stalinie 716
Poemat symfoniczny „Bajka” Stanisława Moniuszki. Koncert w Klubie Fabrycznym Zakładów „Ursus” 44, 56
Pogoda domu niechaj będzie z Tobą... Jarosław Iwaszkiewicz 290
Pogoń za prawdą 674
Pogorszenie się jakości spinaczy biurowych w RFN 719
Pogrom. Kielce – 4 lipca 1946 r. 498
Pogrzeby to nasze życie 646
Pojedynek 184
Pokolenie (1954) 87
Pokolenie (2009) 660
Pokolenie '89 588
Pokolenie jutra 265
Pokój zdobędzie świat 37, 56, 69
Pokój zwycięży! 69
Pola Negri 552
Polacy 71 264
Polacy na Grinpojncie 539
Polacy nie gęsi 133, 134
Polacy w bitwie o Anglię 609, 661
Polacy w bitwie o Anglię. „...To coś, że spadła ktośś z gwiazd...” 661
Pole bitewne 416, 417
Polifonia ze Starego Sącza 349
Po-lin. Okruchy pamięci 622, 623
Political Dress 627
Polki nad Londynem 609, 661
Polonica arktyczne 539
Polska 68
Polska dzisiaj 716
Polska Kronika Filmowa. Wydanie (anty)jubileuszowe, PKF 1959, nr 52 A-B (1959) 44
Polska Nike 416
Polska odchodzi z ulicy Polaka 527
Polska przemienionych kołodziejów 171, 172
Polska ruletka 512, 517, 518
Polska w imperium GRU i KGB 489
Polska Walcząca 62
Polska zza siódmej miedzy 288
Polski jesteśmy warci 392
Polski król komików. Adolf Dymsza 552
Polskie miejsca, polskie adresy 539
Polskie zamki i pałace 350
Pomarańczowa alternatywa 462, 463
Pomnik 380
Pomnik dla księcia 353
Pomoc humanitarna 1982/3 rok 442, 443
Pontyfikat 544
Popiełuszko 481
Poręczenie. Z zapisu chwili 381
Porozumienie 625
Portrecista 622
Portret artysty z czasów starości 552
Portret małego miasta 1961 174
Portret w kropki 530–532
Portret w przestrzeni. Tadeusz Wybult 553
Portret z natury 416
Portretowanie Polaka w stanie wojennym 416
Portrety reżyserów filmowych 552, 553
Poste restante 683
Postkarten 293, 635
Postulaty 625
Potęga smaku 566
Powiekszenie 554
Powódź 23, 30, 32, 37, 65, 297, 679, 680, 714
Powrót 42, 392, 393
Powrót na Stare Miasto 56
Powrót statku 164, 176
Powstanie w bluzce w kwiatki. Życie codzienne kobiet w czasie Powstania Warszawskiego 617
Powstanie Warszawskie 641
Powstanie warszawskie 1944 492
Powstanie warszawskie w dokumentach 492

- Powstanie zwykłych ludzi 617
 Powstańcom Warszawy 492
 Powstańcy 614
 Powstańcze kamery 492
 Powszedni dzień gestapowca Schmidta 187,
 203, 292, 414
 Powtórka z historii 295
 Pożar! Pożar! Coś nareszcie dzieje się 236, 237
 Pożegnania 42, 554
 Pożeganie bokserów radzieckich 75
 Pójdź za mną. Testament Jana Pawła II 660
 Póki my żyjemy, czyli moja wojna z Budionnym
 (seria) 488
 Północna Norwegia 146
 Praca 366
 Praca serca zarodka troci 342
 Pracownia z portretem artysty 567
 Praskie spotkania 42
 Prawdziwe psy 593
 Prawdziwe życie 518, 528
 Prawdziwy koniec Syberii 527
 Prawdziwy koniec wojny 610, 613
 Prawdziwy ojciec chrzestny 537
 Prawo i pięść 554
 Preisner czyli droga do sukcesu 553
 Prekursor 418
 Premier Nehru w Polsce 716
 Prezydent 415
 Prezydent Francji Charles de Gaulle w Polsce
 716
 Prezydent praktyk. Rok drugi „pod prąd” 519
 Primary 511
 PRL de luxe 629
 Problem numer I 179
 Proces 477
 Proces szesnastu 477
 Profesor Krwawicz 291
 Profesor Religa 567, 568
 Prolog 282
 Prom 549
 Prom '93 549
 Propaganda PRL-u: najzabawniejsze Polskie
 Kroniki Filmowe 630
 Proszę zapukać i czekać 271, 272
 Protokół zniszczenia 397
 Próba 294
 Próba materii 158, 437–439
 Próba mikrofonu 261, 355, 368, 369
 Próby do Prób 554
 Próg 168, 290
 Przebudzenie 625
 Przechodzień 423, 428, 429
 Przeciwno cenzurze 625
 Przed kamerą 339
 Przed rajdem 252, 272
 Przed turniejem 164, 176, 177
 Przed VII Zjazdem PZPR 265
 Przedszkolandia 593
 Przegląd artystyczny 716
 Przegląd miesięczny 638
 Przegląd sportowy 716
 Przegląd wojskowy 716
 Przegląd zagraniczny 716
 Przekształcenie 393
 Przelot nad zdobytym miastem Andrzeja Stefana
 Kałuszki 23
 Przemijanie 417
 Przemysł konserwowy w Polsce 56
 Przenikanie 158, 280
 Przerwana podróż 196
 Przerwane życie o. Aleksandra Mienia 545
 Przerwany film 549
 Przestuchanie 129, 637
 Przestrzeń Krzesimira... 567
 Przestrzeń oczekiwania 543
 Przewodnik 428
 Przez Wilhelmshaven i Maczków 609
 Przeżyć Afganistan 659, 660
 Przychylić nieba i chleba 545
 Przyjaźń 716
 Przypadek 437, 630
 Przypadek Hermana Palacza 413, 414
 Przypis 293
 Przyrodnicze opowieści Włodzimierza Puchal-
 skiego 343
 Przysięgamy ziemi polskiej 62
 Przystanek Borne 520
 Przystanek do raju 540
 Przystanek Wrocław 613
 Przyszłość złudzeń 540
 Psy. Ostatnia krew 555
 Psychodrama czyli bajka o księciu i Kopciuszku
 wystawiona w zakładzie dla nieletnich
 dziewcząt w D. 177, 238, 239, 241, 250,
 338
 Ptak, o którym trochę wiem 431
 Ptaki (1963) 156
 Ptaki (1979) 331

Pub 700 657
 Puchalszczyzna 568
 Puls 220 289
 Puławy, godzina zero 170
 Pułkownik Dąbek. Obrona Gdyni 1939 640
 Punkt widzenia 158, 280
 Puste krzesła 294
 Puszcza Białowieska 214
 Pytania 264

R

Rachela na Dworcu Gdańskim 624
 Radegast 621
 Radio powstańcze „Błyskawica” 492
 Radzieccy artyści w Polsce 716
 Rakowiecka 478
 Rakuciniszki – Juryszki. Daleka droga 554
 Rano, południe, wieczór 304, 340
 Raport w sprawie bobra 344
 Rapsod 418
 Ratownicy 176
 Ratusz Poznański 216
 Razem 55
 Recital chopinowski w Dusznikach 56, 68
 Redaktor 483
 Reduta słowa czyli Teatr Rapsodyczny w Krakowie 544
 Reformatorzy teatru polskiego 567
 Refren 255, 272, 273, 681, 688, 689
 Regeneracja emerytów 719
 Rehabilitacja. Ręce – rękomi 183
 Rejs 235, 236, 241
 Reportaż prosto z patelni 131, 133
 Requiem dla 500 tysięcy 37, 187, 190, 192, 193
 Requiem Wita Stwosza 216
 Rewers 35
 Ręce dziecka 39, 65
 Rękopis znaleziony w Saragossie 42, 554
 Robinson warszawski 23
 Robotnice 258, 259, 355, 369, 378, 379
 Robotnicy 1971: Nic o nas bez nas 247, 248, 267–270, 273, 366, 376, 378, 455
 Robotnicy '80 270, 355, 366, 371–375, 379, 384, 385
 Robotnicze głosy 261
 Rocznik 63 398, 399
 Rody polskie 501
 Rodzice 179
 Rodzice i my 214

Rodzina 168, 276, 277, 285, 290
 Rodzina człowieka 101, 174, 175
 Rok 1863 637
 Rok 1914 637
 Rok 1946 55
 Rok 1984 233
 Rok Franka W. 158–161, 166, 168, 266, 276, 280, 683
 Rok myśliwego 214
 Rok premiery 519
 Rosja–Polska. Nowe spojrzenie 586
 Rosyjska dusza Siergieja 537
 Rosyjski striptease 540, 665
 Rotem 616
 Rozbijamy zabawę czyli przyczynek do biografii pewnego pokolenia szkoły filmowej 554
 Rozbijemy zabawę 134
 Rozdarcie 393
 Rozkład pożycia 276
 Rozmowa 1982 395, 396
 Rozmowa o murze 367
 Rozmowy 625
 Rozmowy jazzowe 132, 656
 Rozmowy niekontrolowane Macieja Szumowskiego 421
 Roznosiciele radości 616
 Rozwój zarodka ptaka 342
 Równy start 182, 183
 Róża 187, 190–192
 Rudy, Alek, Zośka 491
 Rydz Śmigły. Szkic do portretu ostatniego 500
 Rysopis Skolimowskiego 552
 Rytm, melodia, barwa 350
 Ryż PRL 629
 Rząd Polski 1939–1945 490, 491
 Rzeźbiarze z ziemi sieradzkiej 351
 Rzym, miasto otwarte Roberta Rosselliniego 34

S

Salto 554
 Salut dla Garlanda 198, 292
 Salwa 501
 Sami na świecie 128, 168
 Samotność dźwięku 657
 Sanatorium pod Klepsydrą 42
 Sanitariuszka „Rena” 616
 Sanna w centrum wszechświata 526, 527
 Sarny 331
 Sąsiedzi 499, 619

- Scena zbiorowa ze świętym* 294
Scentralizowana kontrola przebiegu produkcji 43, 56
Sceny narciarskie z Franzem Klammerem 332
Sceny z powstania warszawskiego 42
Sceny z życia kapitana 291
Scytowie 536, 537
Searching for Sugar Man 691
Sekret generała 627
Self(less) portrait 686
Sen 417, 418
Sen na każdy dzień 334
Sen o Kurozwękach 350
Sen o San Juan 670
Sen o Warszawie 657
Sen Staszka w Teheranie 540–542, 556, 557
Sentymentalny pan 290
A September Story 659
Serce z węgla 592, 597
Sex to sex 527
Sexopolo. Notatki z podróży 648
Sezon 241
Siedem kobiet w różnym wieku 276, 277, 687
Siedem lekcji miłości 549
Siedliszcze 127, 128, 173
Siedmiu Żydów z mojej klasy 479, 498, 605
Siegfried in Auschwitz 292
Sierpień – zapis kronikalny 250
Sierpień '80 384
Sierpień 279, 375–377, 381
Silaczka z Goran 449, 450
Siostry 549, 550, 599, 684
Skalna ziemia 109, 110, 114
Skarby katedry gnieźnieńskiej 350
Skarby kultury polskiej 350
Skąd się biorą dzieci 183
Skibet 232
Skok na Arnhem 187, 196, 197
Skoki 331
Skradziona nadzieja 477
Skroplone powietrze 49, 56
Skrzydłaci rycerze 343
Skrzyżowanie 162
Słodko, gorzko 521
Słowacki w Szwajcarii 350
Słowiański świt. Początki Polski 501
Słowińcy 568
Słowo o Pstrowskim 366
Słowo o Wincentym Pstrowskim 266
Słuchaj narodu 512, 515, 516
Służba 404
Smród 444, 445
Sny stracone, sny odzyskane 610
Sobota Grażyny A. i Jerzego T. 158, 160, 266
Sokoliki 393
Soli Deo 545
Solidarni 625
Solidarni 2010 588, 658
Solidarność czas zmiany 625
Solidarność żyje 481
Solidarność, Solidarność 625
Solidarność. Jak zerwaliśmy żelazną kurtynę 481, 482
Solo na ugorze 283, 284
Sołówki – ziemia obiecana – ziemia przeklęta 488
Sophienwalde 494
Sopot 1957 94, 131, 132
Sowietci, do domu! 520
Spacer w Bieszczadach 139
Spacer z dziennikiem 626
Spacer z przewodnikiem 653
Spacerek staromiejski 44, 145, 714
Spadając, czyli sztuka Marca 68 479
Spadł, umarł, utonął 477
Speclagier Rembertów 489
Spętany anioł 609
Spirala 554
Spis z natury we wsi Leżno Małe 643
Spojrzenie na miasto 392
Spojrzenie na plakat 217, 218
Spojrzenie na Wrzesień 206, 208, 292
Spokój 255, 256
Spotkania 578, 604, 683
Spotkanie w Helsinkach 69
Spotkanie w pracowni 422
Spotkanie w Warszawie 59
Spowiedź życia Edwarda Gierka 627
Sprawa Lorda Jima 245, 246
Sprawa najważniejsza 55
Sprawa rotmistrza Pileckiego 476
Sprawa szeryfa 450
Sprzedawca chleba 413
Stacja Oświęcim 188, 194
Stacja PRL 482
Stacja Tworki 653
Stadion czyli jarmark Europa 520
Stal 128

- Stalker* 553
Stan nieważkości 537, 538
Stan oblężenia 481
Stanisław Dygat. Chłopiec z Disneylandu 566
Stanisław Mikołajczyk 1901–1966 483
Stanisław Wyspiański 350
Starzyki 178
Stawiam na Tolka Banana 554
Stempel 539
Stępem, marsz... 548
Sto dni 380, 381, 417
Sto lat w kinie 555
Stolarz 318–320, 322, 355, 366
Stosunek mocarstw do sprawy polskiej 500
Stół bez kantów 509
Strach 625
Stradivari 66 345
Straż wawelskiego skarbcza 216
Strumień 323
Strzały pod Arsenalem 199, 200
STS 134, 135
Studnia 440
Stulbia 214
Stutthof 194, 494
Suita polska 179
Suita styczniowa 201
Suita warszawska 23, 26, 30, 39, 42, 65
Sukces 236–238, 286
Supercieżki 418, 684
Sursum corda! W górę serca 543
Syberyjska lekcja 561, 599, 601, 666, 690
Syberyjski przewodnik 673
Sybilla Puławska 216
Sybiracy 218, 460, 461
Symbole 625
Syn 270, 271, 283, 284
Syndrom głodu 488
Syrena warszawska 42
System 415
System 09 588
Szaleńcy 637
Szansa dla dziewcząt 258, 259
Szapito 333
Szapołowska – nowe spojrzenie 552
Szary 491
Szczęściarze 688, 689
Szczęście 337, 338
Szczęśliwice 127
Szczur w koronie 597, 685
Szczurołap 413, 414
Szczyty gór należą do niego 544
Szef 244, 245
Szeroka droga 66
Szesnastu 477
Szesnaście mieć lat 266
Szkic etnograficzny 255
Szkice węglem 412
Szkoła bez tablic 183
Szkoła podstawowa 250, 252, 262–264, 303, 684
Szkoła podstawowa, czyli wykształciuchy 684
Szkoła polska 555
Szlembark. Film o wsi, w której czas zatrzymał się w miejscu 23, 26, 30, 39, 42, 56, 109
Szopka warszawska (1957) 134
Szósta część świata 637
Szperando – Romeo i Julia z dzielnicy 449
Szpital 255, 272, 273, 303, 681, 689
Szpital dobrej woli 492
Szpital Dzieciątka Jezus 591
Sztuka francuska w walce o pokój i demokrację 69
Sztuka Młodych 44, 47
Sztuka romańska w Polsce 146
Sztuka Warszawy czasów saskich 501
Sztuka Warszawy czasów Wazów 501
Sztuka znikania 587, 626
Sztymar na zagrodzie 271, 272, 318, 320–322
Szukając wiatru 289
Szwedzkie tango 540
Szychta niewolników 488
Szyfr życia 214, 215

Ś

- Ścisłe tajne. Karol Wojtyła* 627
Ślad (1969) 311, 312
Ślad (1977) 348
Ślad (1996) 560, 601
Śladami Mickiewicza 350
Śladami Tadeusza Makowskiego 417
Ślady 555, 556
Śląska opowieść 290
Śląski interes 582, 644, 648, 649
Ślimaki 344, 345
Ślizgiem do nieba 418
Ślub w domu samotności 548, 651
Ślubujemy. Spotkanie w Warszawie 56, 59
Ślubuję ci, morze 198, 206

Śluby ulańskie 637
Śluzowce 214
Śmierć człowieka utalentowanego 478
Śmierć na etapie 218
Śmierć na raty 528
Śmierć w masce 444
Śmierć z ludzką twarzą 582, 584, 644, 646, 647
Śmierć Zygielbojma 495, 496
Śpiewające góry 146
Świadkowie 423, 498
Świat i Solidarność 625
Świat Jana Pawła II 544
Świat Luny 477
Świat Memlinga w trzech odsłonach 350
Świat moich wujków 561
Świat od świtu do zmierzchu 586
Świat w kamerze reporterów 353, 354
Świat zabity deskami 172, 173
Światło Biblii 545
Światło w mroku 548
Świątynia Mariacka w Krakowie 216
Święta rodzina 560
Święta wojna 173
Święto kwitnącej jabłoni 49, 56, 58

T

Ta nasza młodość 397
Ta wspaniała praca 521–523
Tadeusz Gajcy 491
Tadeusz Komorowski „Bór” 491
Tadeusz Kulisiewicz 146
Tagebuch. Dziennik dr Hansa Franka 292
Tajemnica arcydziela 553
Tajemnica ikony 568
Tajemnica starego rodu 637
Tajemnice kodu życia 214, 215
Tajemnice Rosji 537
Tajne taśmy SB 629
Tak się toczy moja myśl 545
Taka historia 549, 550, 599, 684
Taka jest historia 625
Takiego pięknego syna urodziłam 561–563, 576, 578, 593, 599, 602, 646, 686
Taki pejzaż 285
Tam, gdzie powstają pomniki 443, 444
Tam gdzie ptaki zawracają 526
Tam, gdzie rosną porzeczki 605, 637
Tam gdzie słońce się nie spieszy 645, 646

Tam, gdzie trylogia była biblią 568
Tam i z powrotem 279, 366
Tama 1984–1991 481
Tamtego roku 1989 507
Taniec trzciny 541, 542, 665
Tańczący jastrząb 516
Tarcza '76 245
Tata z Ameryki 560, 561, 601
Tata, I Love You 540
Tato poszedł na ryby 671
Tato, pamiętasz? 540
Tautologie polskie 568
Teatr – reżyser i aktor 335
Teatr – reżyser i tworzywo 335
Teatr i polityka. Dziady 67/68 479
Teatr mój widzę ogromny 56
Teatr Sytuacji Ostatecznej 418
Teatr wojny 626
Teczki 627
Teczki Pandory 627
Teen Mom PL 599
Temat 398
Temat sportowy 278, 279
Tempo, dynamika, artykulacja 350
Ten trzeci 128
Teraz wtedy 684
Testament 488
Testament Jaracza 56
Testament wieków 500
Tętno pierwotnej puszczy 568
To jest jajko 183
To też jest Biblia 351
Toast 171, 172
Tolek Banan i inni 554
Tonia i jej dzieci 605
Towarzysz generał 634
Towarzysz generał idzie na wojnę 634
Trans-akcja 644
Tratwa kultury 483
Tren dla miasta Szydłowa 281, 327, 328, 350
Trener 278
Trochę inny świat 135, 136
Trombita, róg, gajdy 351
Tropami mitów 353
Trwoga 520
Tryptyk Narwiański 449, 450
Trzeba być w butach na weselu 545
Trzech kumpli 580, 581, 628, 658
Trzeci biegun – przerwana wyprawa 539

Trzeci sprawiedliwy 409–411
Trzecia część nocy 344
Trzy kobiety 605
Trzy kroki naprzód 55
Trzy piosenki zasłyszane w Laosie 295
Trzynastka 523, 524, 593
Tutejsi 177
Twarde baby 625
Twoje serce 214
Tydzień przed rocznicą 295
Tygodnik dźwiękowy Generalnej Guberni 615
Tyle jest muzyki 567
Tyle nut ile trzeba 567
Tylko jedna lekcja 398
Tylko tato 592
Typy na dziś 125, 127, 136

U

U Danusi 593
U źródeł religii 352
Ucieczka 355
Ucieknijmy od niej 584, 602, 646
Uczyliśmy się torturować od Humera 477
Ujek. Józef Krzeptowski 613
Układ Warszawski 245
Układanie życia 566
Ukraina. Narodziny narodu 674
Ukryte taśmy stanu wojennego 628
Ukrzesłowanie 431
Ulica Brzozowa 23, 26, 30, 42, 43, 64, 69, 714
Ulica Wapienna 643
Uloin suojamuuri / Przedmurze 464
Ulotki 625
Umarłym ku pamięci 481
Umorzenie 393
UNRRA in Poland 716
Uroczysko 288
Urodzeni w niedzielę 180, 181, 242
Urodziłem się aniołem 450
Urodzona 295
Urząd (1966) 252, 272, 273, 681, 689
Urząd (1986) 407, 408, 411
Usłysz nas wszystkich 668, 669
Usłyszcie mój krzyk 484–486, 629, 631, 634
Uwaga, chuligani! 73, 95–102, 105, 118, 119, 122, 133, 134, 152, 714
Uwertura 177, 235, 236, 243

Uwikłani 647
Uwodziciele 650

V

Vankilan rajattu vapaus / Obmurowana wolność 464
Vendetta 540

W

W cieniu pałacu 520
W dawnym Krakowie 216
W domu 325
W dół i pod górę 266, 289, 328
W fabryce 56
W filmie nikt nie umiera 552
W gromadzie Ducha Puszczy 138, 139
W klubie 156
W krainie obojętności 383
W Kraju Socjalizmu 716
W kręgu ciszy 140, 183
W lipcowe dni 721
W niedzielę 237
W obronie pokoju 69
W osaczeniu. Stanisław Mikołajczyk 483
W pogoni za żółtą koszulką 37, 56
W Polsce matką być... – aborcja po polsku 651
W poszukiwaniu pierwszych zasad 567
W poszukiwaniu utraconej ojczyzny 613
W pracowniach plastyków 49
W sercu ukryt miasto 566
W służbie orła białego 488
W środku Polski, na końcu świata 264
W takim niedużym mieście 237
W tej tęsknocie... 544
W walce o jakość 59
W zaklętym kręgu 195
Wahadełko 554
Walcownia 128
Walczący pielgrzymi 62
Walczyć do końca... 483
Walka 400
Walka i pokój 69
Walterowcy 482
Wałęsa 2000 456, 457
Wałęsa prezydent 519
Wałęsa. Człowiek z nadziei 625
Wałęsa w Ameryce 519
Wanda 552

- Wanda Gościńska. Włóknarka* 278, 312,
 314–316, 318, 319, 401, 687
War Room 511
*Warszawa. Dokumenty walki, zniszczenia
 i odbudowy* 56
Warszawa 1945–1948 56
Warszawa 1956 37, 114, 116, 117, 714
Warszawa 94
Warszawa B 128
Warszawa czasów Jana III 501
Warszawa Franciszka Kostrzewskiego 42, 57,
 68
Warszawa Główna 128
Warszawa Jana Nowaka Jeziorańskiego 609
Warszawa w obrazach Canaletta 52
*Warszawa walczy 1939–1945: 63 dni powstania
 warszawskiego* 492
Warszawa walczy! 62
Warszawa wolna 55
Wartość jednej minuty 55
Wąski tor 449
Wczoraj i dziś Konina 177, 178
We Lwowie 1939–1945 491
Według Mrożka 566
Według Nowego Testamentu 351
Wejść między ludzi 285
Wersal – Poczdam 189, 190
Wesele w Krobi Starej 350
Wesoły kanarek 637
Westerplaczczycy. Zapis życia i śmierci 490
Wezwanie 416, 417
Wędrowka 545
Węgry potrzebują pomocy 129
Węzeł 130, 153–156, 160, 161, 163, 164, 169
Wiadomości od Jimiego 554
Wiatr jest silniejszy 290
Wiatraki 216
Widok 685
Widok z huty 437, 531
Widziane z dołu 266, 297, 303, 681
Wieczernik 423
Wieczór autorski 242, 243
Wiedźmy 651
Wiek dziecięcy 529
Wiek Oświecenia 56, 68
Wiek Srebrny 501
Wielcy reformatorzy teatru 567
Wielcy znani i nieznani 353
Wieliczka 23, 26, 49, 50, 52, 56, 65
Wielka budowa 56
Wielka mała emigracja 491
Wielka ucieczka cenzora 482
Wielki bieg 35
Wielki redyk 51, 52, 58, 68
Wielki wiec 716
Wielkie dni muzyki polskiej 716
Wielkie oczekiwanie 416, 417
Wielkie regaty 289
Wielość rzeczywistości Leona Chwistka 349
Wiera Gran 621
Wierność 293
*Wierność i zdrada... O twórczości Władysława
 Terleckiego* 566
Wiersz 323
Wiersz na Manhattanie 659
Wieś 716
Więźniarki 626
Wilanów 216
Wilczy szaniec 353
Wilkasy 70 312, 313
Willy ze Złotowa 675
*Wina Ikara. Inteligencja polska w Warszawie
 1939–44* 492, 493
Wiosna Solidarności. Nowa Huta '88 451–453
Wiosna, lato, jesień 686
Wirtualna wojna 583, 644, 654
Witaj ojczyzno 127, 129
Witajcie w życiu 526
Witamy młodzież świata 716
Witold 476
Witoldo 566
Witraże 128
Wizyta 300–303, 549, 558
Wkręcacz 655
Władysław Strzemiński 217
Wodzirej 285
Wojenne dni Warszawy 492
„Wojna” Artura Grottgera 146
Wojna polsko-bolszewicka 1918–1921 488
Wojna światów – następne stulecie 339
Wojownik 582–584
Wokół Memlinga 568
Wokół Ostrej Bramy 491
Wokół sprawy 180, 181
Wola Rafałowska 172, 173
Wolna elekcja 512, 515, 516
Wolność jest darem Boga 602
Wół 283

Wpisany w gwiazdę Dawida – krzyż 496
Wrócić pod Kongur Shan 539
Wrzesień – tak było 37, 187, 206, 208
Wrzeszczący faceci 587
Wspomnienie o Aleksandrze Fordzie 552
Wstęp do wiedzy o sztuce 350
Wszyscy tu do mnie przyjdziecie 242, 243, 406, 407, 411
Wszystko 339
Wszystko co żywe 435, 436
Wszystko dla Orląt 488
Wszystko jest liczbą 244
Wszystko może się przytrafić 550, 683
Wszystko może się zdarzyć 552
Wszystko na sprzedaż 219, 220, 290
Wszystko po drodze 483
Wśród ludzi 139, 140
WTC. Zwycięstwo nadziei 659
Wtorki, czwartki i soboty 176
Wybory 89 457–459, 512, 535
Wybór 354
Wybór Polski 512, 514, 515, 535
Wychodzili nocami 477
Wycieczka do Paryża 635
Wycieczka do WFO 278
Wycieczka na Parnas 417
Wydanie (anty)jubileuszowe PKF 718
Wygnańcy 613
Wygnańcy. Nieznani bohaterowie Solidarności 625
Wyjście na jaw robotników kina z fabryki snów 555
Wymarsz 500
Wynik 278
Wypracowanie 324
Wyrok na miasto 193
Wyspa kobiet 182, 403
Wyspa wielkiej nadziei 140, 141
Wyspiarze.eu 665
Wyszedł w jasny, pogodny dzień 295
Wyszedłem po słońce 481
Wyścig 184
Wytrysk ropy w Karlinie 719
Wyznanie klakiera 410, 411
Wyzwoleni 489
Wzgórza lewĩnskie 568
Wzlot 395
Wznoszę pomnik 285
Wzywamy was 380

Z
Z Archipelagu Gułag 460, 461, 488
Z Archipelagu Gułag do Ameryki 488
Z biegiem Dunajca 56
Z dziennika Henryka T. 281
Z filmoteki polskiej 555
Z głębokości wołam 622
Z Izraela do Kielc 491
Z kroniki Auschwitz 621
Z marszu 292
Z miasta Łodzi 180, 181, 252
Z Norwida 464
Z pamięci 430
Z Powiśla 94, 104, 107, 108, 115, 123
Z punktu widzenia nocnego portiera 271, 272, 285–287, 411, 414
Z Saranak do Londynu 661
Z teki Leona Wyczółkowskiego 350
Z.K. Sieradz 255
Za barykadą 292
Za drutami 292
Za i przed klauzurą 546
Za każdą cenę 671
Za rogiem niedaleko 683
Za to, że żyjemy, czyli punk z Wrocka 656
Za waszą i naszą wolność 208
Za winy niepopelnione. Eugeniusz Bodo 552
Zabawa w dorosłych 183
Zabawka 637
Zabójca z lubieżności 584, 646, 647
Zaczęło się od Iluzjonu 350
Zaczęło się pierwszego września... 638, 675
Zadanie do wykonania 176
Zagłada Berlina 55, 59
Zakazane piosenki 21, 642
Zakłète rewiry 554
Zamek 643, 644
Zamki i pałace 216
Zamość renesansowy 49
Zanik serca 180, 181, 284, 285
Zanim opadną liście... 174
Zanim zgaśnie światło 686
Zaorane miedze 56, 59
Zapada czas 292
Zapamiętać sen 567
Zapora 260, 261
Zarannek 546
Zaścianek – fenomen polski 500, 501
Zatoka Białych Niedźwiedzi 52

- Zawał serca 311
 Zawodnicy 278
 Zawodowiec 552
 Zawód pisarz. Jan Józef Szczepański 566
 Zazdrość 183
 Zbig 553
 Zbigniew Makowski – index rerum notabilium 567
 Zbigniew Pronaszko 146
 Zbiór i suszenie tytoniu 56
 Zbrodnia Katyńska 488, 489
 Zbrodnia na Kołymie (Gorączka złota; Gorączka uranu; Gorączka chleba) 488
 Zbyszek-Banita 625
 Zderzenie czołowe 301–303
 Zdjęcie 266
 Zdziczenie obyczajów pośmiertnych 528
 Ze snu sen 552
 Ze wsi 280
 Zegarek 255, 271, 272, 355, 366
 Zejść na ziemię 615, 638
 Zezowate szczęście 44, 45, 117
 Zgodnie z decyzją 393
 Zgodnie z rozkazem 293
 Ziarno 546
 Ziarno zroszone krwią 642
 Zielarze z Kamiennej Doliny 43
 Zielona karta 597, 664
 Ziemia – nasza planeta 56
 Ziemia 283, 285
 Ziemia białych skał 185, 186
 Ziemia czeka 56, 59
 Ziemia i węgiel 169
 Ziemia królewskich puszczy 568
 Ziemia Lubuska 53, 56
 Ziemia nie jest środkiem świata 349
 Ziemia obiecana 584
 Zima 329, 331
 Zjazd 331
 Złote gody 285
 Złote łany 593
 Zmagania z „Weselem” 554
 Zrób to sam 287
 Zwalczamy gruźlicę 56
 Zwenigora 637
 Związek Wolnego Słowa 491
 Zwierzęta naszych lasów 214
 Zwycięstwo 625
 Zwyczajna dobroć 483
 Zwyczajne życie Zdzisława Nagórka 480
 Zwyczajny faszyzm 409, 411
 Zwyczajny marzec 624
 Zza siódmej między 393
Ż
 Źródła energetyczne krążenia krwi 213
 Źródło 173
Ż
 Żal 623
 Żebracy 130
 Żeby nie bolało 301, 549, 558, 559
 Żelazowa Wola 56, 68
 Żertwa 449, 450
 Żnin – Paryż – Wenecja czyli sceny z życia prowincji 521
 Żołnierski trud 245
 Żołnierskie dni 245
 Żołnierze bez imperium 520
 Żołnierze wyklęci 610
 Żółta bluzka ze spadochronu (Epidemia miłości) 617
 Żubry 185, 186, 214
 Życie codzienne 339, 340
 Życie i odżywianie. Biologia odżywiania 343, 344
 Życie jest piękne 42, 142–144, 680
 Życie rodzinne 722
 Życie stylem dowolnym 637, 653
 Życie wróciło w Bieszczady 139
 Życie zamknięte na kłódkę 449
 Życiorys 261, 273–275, 278, 341, 342, 366
 Życiorys do protokołu. Rzecz o generale Leopoldzie Okulickim 491
 Życiorys z celi śmierci. Ideogramy 494
 Żydzi w powstaniu warszawskim 615
 Żydzi Warszawy 498
 Żyłem, jak chciałem... Gen. Stanisław Skalski 609, 640
 Żywe Kamienie 145
 Żywe obrazy 553, 604
 Żywot Mateusza 555
 Żywoty instrumentów 352, 353
 Żywym ku przestrodze 481

Sporządziła Katarzyna Kapusta

INDEKS NAZWISK



A

Abakanowicz Magdalena 349
Abramowski Edward 381
Adamek Maciej 548
Adamski Zygmunt 292, 491, 500, 539, 553, 568
Afanasjew Jerzy 184, 481
Afanasjew Jerzy, jr 545
Albrecht Stanisław 58
Aleksowski Petro 567, 596
Allerhand Leszek 620
Amiradžibi Helena 162
Ancuta Andrzej 53, 54, 62
Anders Władysław 503, 609, 614
Anderson Lindsay 236
Andrejew Piotr 229, 342, 348
Androchowicz Andrzej 492, 498
Ankiewicz Dżamila 496
Antczak Waclaw 238
Antonisz Julian (właśc. Julian Antoniszczak) 718, 719
Arabudzki Michał 512, 517, 656
Arcitenens zob. Drozdowski Bogumił
Ariès Philippe 645
Arkusz Józef 212–214, 228, 342, 343
Armata Jerzy 345
Armstrong Louis 144
Arnold Agnieszka 499, 552, 611, 616, 619
Aronson Stanisław 615
Artaud Antonin 567
Asnyk Adam 218

B

Bach Jan Sebastian 44, 295
Baczka Bronisław 624
Baczyński Andrzej 544
Baczyński Krzysztof Kamil 290, 398, 581, 640, 641
Bągiński Stefan 62, 492, 708
Balcerowicz Leszek 506, 519, 535

Balcerzak Michał 518, 568
Balińska Barbara 499, 652
Bałasz Aleksander 128, 173
Bałuk Stefan 79
Banach Roman 59, 77, 79–81
Banaszkiewicz Ewa 352, 353, 519
Banaszkiewicz Grażyna 567
Banaś Barbara 627
Barańczak Stanisław 618
Barański Andrzej 12, 229, 279, 322–325, 417, 553, 629
Barański Krzysztof 271
Barański Marek 509
Barchański Emil 481
Bardini Aleksander 76, 192
Bardorsch Tomasz 580, 660
Bareja Stanisław 305, 552, 630
Baron Leszek 477, 568
Bartman-Czecz Barbara 344
Bartoszcze Roman 514
Bartoszewski Władysław 615
Bartólewska Iwona 477, 478, 482, 488, 536, 539, 545
Baturo Andrzej 271
Bauman Zygmunt 624, 659
Baworowski Andrzej 424
Bączyński Bolesław 211, 214, 215
Bąkowska Eligia 645
Beck Józef 206
Bednarczyk Antoni 637
Bednarek Andrzej 554,
van Beethoven Ludwig 287
Beil Benjamin 574, 575
Bek Bogusław 389
Beksiński Zdzisław 348, 418
Bełza Władysław 317, 318
Bence Mark 588
Bendjelloul Malik 691
Benigni Robert 135
Ber Ryszard 71, 83

- Berberysz Ewa 497
 Bereś Stanisław (ps. Stanisław Nowicki) 429
 Bereś Witold 545
 Berling Zygmunt 483
 Bernas Piotr 655, 656
 Bernat Piotr 455
 Bethke Ingo 488
 Bezkowski Jerzy 344
 Białoszewski Miron 403, 618
 Biedroń Robert 652
 Biegański Sławomir 271
 Bielas Katarzyna 334, 335, 337, 497, 646
 Bielawski Michał 392
 Bielicka Hanka 567
 Bielska Ewa 481
 Bień Adam 477
 Biernat z Lublina 113
 Bierut Bolesław 401, 413, 439, 637, 712
 Bikont Piotr 453, 457, 507–509, 521
 Birenbaum Halina 496
 Birkholz Robert 641
 Blady-Szwajger Alina 493, 496
 Bliziński Wacław 545
 Blumsztajn Seweryn 423
 Błachowicz Józef 266, 288
 Błaszczak Henio 498
 Bławat 288
 Bławut Jacek 418, 419, 476, 544, 547, 578, 582–584, 592, 596, 597, 643, 644, 647, 652, 654, 678, 684–686, 689
 Bławut Jacek Piotr 657
 Błok Aleksander 536
 Bobrik Matej 645, 646, 686
 Bochenek Zbigniew 79, 80, 186, 212, 216, 349
 Bocheńska Jadwiga 150, 156
 Bodo Eugeniusz 552
 Bogacz Zbigniew 421
 Bogusławska Krystyna 552
 Bohdziewicz Antoni 17, 21, 28, 29, 39, 62, 77, 78, 202, 708, 709
 Bolecki Włodzimierz 573
 Bonowicz Wojciech 421
 Boratyn Katarzyna 565
 Borek Mirosław 434, 444
 Borkowska Olga 617
 Borowczyk Walerian 44
 Borowik Jacek 646
 Borowik Włodzimierz 71, 82, 91, 94, 107–111, 113–115, 123, 130, 238, 239
 Borowski Tadeusz 44
 Borowski Tadeusz, aktor 354, 461
 Bortnowski Tadeusz 62
 Borusewicz Bogdan 372, 421, 483, 627
 Boruszkowski Piotr 629
 Borychowski Marian 610
 Borzęcka Ewa 449, 450, 523–525, 541, 562, 577, 593, 594, 646
 Bossak Jerzy (ps. Jerzy Szelubski) 11, 17, 22, 27, 29, 30, 32, 36, 37, 52, 56, 58–60, 71, 77–83, 94, 114, 116, 117, 149, 158, 187, 188, 190–192, 196, 206–208, 229, 230, 275, 297, 339, 424, 465, 582, 677, 679, 680, 689, 702, 704, 705, 708, 709, 717, 720
 „Bór” zob. Komorowski Tadeusz
 Bradke Marcin 610, 613, 675
 Brakhage Stan 600
 Brama Małgorzata 617, 626
 Brandt Janusz 487, 609
 Branhuber Jerzy 195
 Brasse Wilhelm 622
 Bratkowski Stefan 381, 421
 Braun Grzegorz 478, 479, 482, 588, 634
 Brešan Ivo 336
 Bristigerowa Julia 477
 Brodski Josif 662
 Broniewska-Kozicka Joanna 59, 82
 Broniewski Władysław 392
 Bronikowska Izabela 433
 Brożek Krzysztof 610, 625
 Brueghel Pieter 142, 143
 Bryan Julien 23, 207
 Bryll Ernest 306, 403, 423
 Brylski Ryszard 553
 Bryżuk Grażyna 651
 Brzechwa Jan 140
 Brzeziński Szczepan 278
 Brzeziński Zbigniew 481
 Brzękowski Jan 566
 Brzostek Błażej 150
 Brzozowska Anna 272
 Brzozowska Dorota zob. Lubomirska-Hostowicz Dorota
 Brzozowska Natalia (z d. Ponizowkin) 11, 17, 27, 29, 32, 44, 49, 52–54, 66, 70, 78, 79, 680
 Brzozowska Zofia (z d. Michalewicz) 49

- Brzozowski Andrzej 28, 37, 72, 132, 149, 184, 195, 196, 227, 228, 255, 268, 269, 289, 295, 366, 396, 490, 491, 494, 554, 568, 620, 656
- Brzozowski Jarosław, ps. „Korab” 11, 17, 27, 29, 37, 49–52, 54, 58, 70, 78–80, 123, 146, 149, 212, 217, 218, 347, 349, 708, 709, 711
- Brzozowski Józef 49
- Brzozowski Marek 49, 52
- Brzozowski Tadeusz 52, 218, 348
- Buber Martin 623
- Bucka Małgorzata 651
- Buczowski Leonard 26, 77, 637, 642
- Bugajski Ryszard 129, 266, 366, 422, 554, 637
- Bugdoł Bernard 231, 313, 314, 315, 318, 321
- Bujak Zbigniew 422, 458, 476, 508, 510
- Bujas Agnieszka 609, 640
- Bujnicki Teodor 478
- Bukalska Patrycja 428
- Bukojemski Michał 264, 372, 422, 423, 433, 460, 491, 605, 621, 622, 626
- Bukowiński Andrzej 539
- Bukowski Krzysztof 553, 554
- Burdza Franciszek 293
- Bursa Andrzej 430
- Byrska Irena 77
- Byrski Tadeusz 77
- Bystram Tadeusz 553, 568
- C**
- Cabouat Patrick 627
- Camus Albert 320
- Capa Robert (właśc. Endré Ernő Friedmann) 703
- Capone Al 336
- Cavani Liliana 286
- Cegiełka Janusz 353
- Cehak Leon 199
- Celińska Stanisława 658
- Cendrowski Maciej 653
- Cękański Eugeniusz 77–80
- Cękański Tadeusz 59
- Chaberski Emil 637
- Chaciński Stanisław 431
- Chazbijewicz Stefan 477
- Chelmoński Józef 283
- Chevalier Maurice 714
- Chiczewski Andrzej 190, 266, 568
- Chmielewski Paweł 483
- Chmielewski Zbigniew 553
- Chodakowski Andrzej 270, 298, 355, 366, 372, 375, 377
- Chodkiewicz Jan 187, 245
- Chodnikiewicz Janusz 193, 201, 245
- Chojecki Jacek 624
- Chojecki Mirosław 388, 389, 421–423, 481
- Chomeini Ruhollah 540, 556
- Chopin Fryderyk 75
- Christow Spas 272
- Chruszczow Nikita 88
- Chrzanowski Mirosław 363, 721
- Chrzanowski Tadeusz 343
- Chudy Wojciech 436
- Chudziak Waldemar 627, 659
- Chukhraj Pavel 620
- Chwistek Leon 349
- Chybowska Maria 81
- Ciasnowski Wiesław 407
- Cichocka-Gula Joanna 553
- Cichoń Beata 593
- Ciechanowicz-Sarata Aleksandra 481
- Cieśla Marcin 630
- Cieślewicz Roman 44
- Cieślik Gerard 289
- Cieśliński Marek 10, 16, 704, 707, 721
- Cimoszewicz Włodzimierz 514
- Ciok Sławomir 660
- Ciołek Erazm 271, 300, 458, 558, 559
- Ciosek Stanisław 507
- Ciszewski Cezary 602
- Ciszewski Jan 312
- Clément René 34
- Coetzee John M. 671
- Coppola Francis Ford 575
- Cudny Marian 301, 302
- Curie Maria zob. Skłodowska-Curie Maria
- Cuske Maciej 586, 589, 602, 603, 673, 679, 686
- Cybulski Zbigniew 219
- Cyrankiewicz Józef 712
- Cyrus Józef 283, 441, 443
- Cytryn Abram 622
- Czaja Justyna 13
- Czapińska Wiesława 343
- Czapliński Przemysław 502, 618
- Czapski Józef 422

Czarnecki Andrzej 400, 413, 414, 610
 Czarnkowska-Listoś Renata 552, 554
 Czechowicz Józef 566
 Czezc Barbara zob. Bartman-Czezc Barbara
 Czezc Janusz 344
 Czezcot-Gawrak Zbigniew 346
 Czekalski Andrzej 552
 Czekala Ryszard 271, 283
 Czerniakowska Alina 477, 543
 Czerniawski Jerzy 335
 Czerny-Stefańska Halina 390
 Czeszko Bohdan 430
 Czołnowski Lechosław 500
 Czubak Kacper 580
 Czulda Andrzej 674
 Czunkiewicz Marek 135
 Czyż Stanisław 430
 Czyński Kazimierz 77, 79
 Czyżewski Bogdan 241

D

Dabert Dobrochna 272, 354
 Damasiewicz Marta 545
 Damińska-Lorentowicz Małgorzata 615
 Dammas Jacob 603
 Dancewicz Maciej 610
 Danilewicz Blanka 295, 598
 Daniłowski Władysław 312
 Davis David 185
 Davis Norman 270
 Dawid Leszek 135, 578, 663, 686
 Dąbał Wit 364
 Dąbrowska Maria 21
 Dąbrowski Andrzej 417
 Dąbrowski Wiesław 609
 Dederko Henryk 526, 541
 Dejmek Kazimierz 722
 Del Paso Joaquin 670
 Dembiński Mirosław 462, 586, 674, 675
 Dembski Aleksander 581
 Devold Igor 603
 Dębiński Mirosław 488
 Dębowski Grzegorz 650
 Dębska Kinga 660, 674
 Dębski Krzesimir 499, 567
 Dębski Wojciech 609
 Diatłowski Jerzy 482, 492, 493
 Dłużewska Maria 539, 609
 Dmowski Jan 112, 114

Dmowski Jerzy 128, 134, 162, 178
 Dmowski Roman 190
 Dobosz Henryka 545
 Dobrowolski Ireneusz 479, 622
 Dobrowolski Stanisław Ryszard 708
 Dobrowolski Tomasz 522
 Domagalska Stanisława 520
 Domalik Andrzej 405
 Domańska Zofia 202
 Domaradzki Jerzy 354
 Dondzik Michał 632, 633
 Dondziłło Czesław 249, 326, 327, 366
 Douglas Sholto 38
 Dowżenko Aleksandr 637
 Drabik Wincenty 567
 Dragović Nono 591
 Drapella Hubert 201
 Drażewski Marek A. 424–426, 481, 482, 489, 490, 492, 493, 582
 Drecka-Wojtyczka Elżbieta 283, 340, 341, 348, 349, 351,
 Drozdowski Bogumił (Arcitenens) 150, 219, 314, 342, 344, 351, 365, 398, 677
 Drygas Maciej 71, 484–486, 537, 538, 586, 629–635, 667–669, 678
 Drzewiecki Konrad 352
 Dubowski Grzegorz 203, 266, 345, 352, 353, 417
 Duda Lidia 592, 647, 653
 Dudziak Urszula 659
 Dudziewicz Michał 479, 555
 Dunikowski Xawery 43, 75
 Dusiewicz Włodzimierz 200, 292, 477, 491, 492
 Dusza Wojciech Bolesław, ps. „Szarota” 613
 Duszyński Marian 201
 Dwurnik Edward 416
 Dyl Aleksander 568
 Dylan Bob 281
 Dylewska Jolanta 493, 615, 622, 635
 Dymek Mateusz 686
 Dymsza Adolf 552
 Dyrschka Barbara 488
 Dziedzina Julian 294, 553
 Dziekonowski Czesław 255
 Dzierżawski Filip 657
 Dzierżęga Kazimierz 648
 Dzierżyński Feliks 487
 Dzięgiel Zbigniew 552

Dzikowska Elżbieta 354, 567
Dziurawicz Leszek 453, 457, 508
Dziurawski Bogdan 12, 229, 246, 281, 289,
322, 326–333, 345, 350, 364, 417, 419,
507, 653, 682
Dzabaga-Skibniewska Dżannet 540

E

Eberhardt Grzegorz 272, 380
Edelman Marek 493, 615
Edelman Paweł 553
Efrati Dawid 620
Eibisch Eugeniusz 42
Eichengreen Lucille 621
Eisenhower Dwight 38
Eisenstein Siergiej 637
Elbanowska Agnieszka 579
Engler Ireneusz 375–377, 380, 381, 386, 506,
507, 519, 625, 627
Etemadi Hanna 491, 494, 566
Etler Edward 187, 190, 191, 230

F

Fabijański Marcin 659
Fabijański Marek 609
Fabjanowska Róża 625
Falk Feliks 264, 285
Falkowski Maciej 354
Falski Marian 317, 622
Fangor Wojciech 44
Faulstich Werner 573, 574
Fedak Wacław 292
Fedorowicz Jacek 421
Fedorowicz Tadeusz 545
Fedorowski Grzegorz 624
Fellini Federico 236
Ferens Anna 580, 581, 588, 615
Fibiger Judyta 627
Fidusiewicz Leszek 271,
Fidyk Andrzej 12, 394, 415, 446–448, 474,
506, 510, 540–542, 556, 595, 598, 665,
674
Fiedler Milenia 660
Fiejdasz Małgorzata 92
Fieldorf Emil, ps. „Nil” 477
Figlarowicz Stefan 271
Figura Katarzyna 552
Fijałek Stanisław 646
Filip Piotr 663

Filipek Włodzimierz 611
Filipowicz Kornel 566
Fiuk Stanisław 265
Fiwek Wojciech 553
Flaherty Robert J. 681
Fleischer Wolfgang 203, 204
Fleiser Paweł 348
Flis Urszula 300–302, 549, 558, 559
Fogg Mieczysław 290
Forbert, bracia 17, 39
Forbert Adolf 38, 53, 708
Forbert Władysław 62, 179, 230, 233, 239,
708, 715
Ford Aleksander 26, 36, 37, 62, 552
Forecki Piotr 619
Forster Albert 205
Fortuna Wojciech 304
Franczak Radka 579
Franiszyn Tadeusz 77
Frank Hans 205
Frasyniuk Władysław 457, 508, 510
Frémon Amon 626
Frickel Matthias 613
Fredericksen Don 530, 563, 564
Friedmann Endré Ernő zob. Capa Robert
Fronczewski Piotr 623
Frost Robert Lee 325
Fróg Gracjan, ps. „Szczerebiec” 611
Fuchs Franciszek 39, 59, 80, 708, 715
Fudała Aleksandra 625
Fuksiewicz Jacek 203
Fydrych Waldemar, ps. „Major” 463, 675

G

Gabryelski Jerzy 33, 202
Gaddis John Lewis 354
Gajewska Agnieszka 617
Gajewski Dariusz 537
Gajowniczek Franciszek 294
Gall Iwo 567
Gałczyński Konstanty Ildefons 313, 490
Garbicz Adam 397, 660
Garbień Krystyna 209
Gardin Władimir 637
Gardowski Michał 721
Garliński Józef 491
Garus Bożena 400, 401
Gauer Janusz 553
Gąsowski Wojciech 609

- Gebert Konstanty 509
 Gelberg Andrzej 477
 Genewein Walter 494, 495
 Geremek Bronisław 374, 510
 Gębacki Jerzy 494
 Gębicka Ewa 16
 Gębski Józef 409, 410, 460, 461, 472, 482, 488, 489, 491, 501, 539, 553, 555, 610
 Giedroyc Jerzy 422, 483
 Gierblińska Ewa 644
 Gierek Edward 229, 240, 246, 247, 265, 268, 297, 300, 318, 410, 413, 427
 Gierłowski Wojciech 622
 Gierymski Aleksander 217
 Gietka Edyta 524, 525
 Gilbert Craig 276
 Gintrowski Przemysław 507
 Giżycki Jerzy 156, 173, 202, 343
 Gliński Robert 582, 592, 596, 644, 652
 Gliszczyńska Benedykta 491
 Głogowski Karol 512, 513
 Głowa Jadwiga zob. Hučková Jadwiga
 Głowacka Ewa zob. Petelska Ewa
 Głowacki Janusz 238–241
 Głowacki Marcin 593
 Głowiński Michał 20
 Gniatkowski Janusz 567
 Gnoiński Leszek 627, 656
 Gnoiński Wojciech 608
 Gocłowski Tadeusz 456, 457
 Godard Jean-Luc 557
 Godzic Wiesław 595, 596
 Goebbels Joseph 208, 233
 Gogolewski Ignacy 219
 Golc Ryszard 715
 Gołas Wiesław 718
 Gołaszewski Włodzimierz 546
 Gołębiowski Arkadiusz 581, 610, 621
 Gombrowicz Witold 564–566
 Gomułka Władysław 88, 227, 235, 246, 413, 427, 430, 624, 722
 Gonczarow Aleksander 355
 Gondek Katarzyna 661
 Gorbaczow Michaił 531
 Gordon Janusz 637
 Gordon Konstanty 16, 53, 66, 78–81, 83, 217, 292, 350
 Gorger Geoffrey 648
 Gortatowicz Agnieszka 660
 Gościk Jerzy 255, 715
 Gościmińska Wanda 316, 318, 321, 401
 Goździk Lechosław 476
 Góralczyk Maria 719
 Góralewska Monika 625
 Górna Anna 567, 674
 Górniak Grażyna 568
 Górnicki Wiesław 721
 Górska Monika 661, 663, 664
 Grabowski Jacek 463
 Grabowski Stanisław 218, 350
 Gradowski Krzysztof 150, 180, 228, 241, 242, 284, 285, 392
 Gralak Antoni 274, 275
 Gralak Piotr 546
 Gran Wiera 621
 Greiser Artur 205, 482
 Grela Marta 593
 Grierson John 10, 34, 236, 355, 579, 681
 Griffith David Wark 575
 Grodzieńska Stefania 567
 Gronowski Mirosław 291
 Gross Jan Tomasz 619
 Groszkowski Janusz 199
 „Grot” zob. Rowecki Stefan
 Grotowski Jerzy 626
 Grottger Artur 317
 Grünberg Sławomir 619, 625, 644, 652, 664
 Gruza Jerzy 71
 Gryczelowska Krystyna 61, 70, 81, 83, 93, 123, 127, 128, 166, 167, 172, 173, 176, 179, 181, 228, 229, 250, 258–262, 276, 285, 296, 366, 439, 678
 Grynberg Henryk 497, 498
 Grynbergowie 497
 Gryń Wirgiliusz 384
 Grzegorzek Mariusz 553
 Grzela Remigiusz 278, 576, 577
 Grzelecki Stanisław 120
 Grzędzińska Halina 720
 Grzona Marek 488
 Grzyb Jan 545
 Gunter Jan 430
 Gutek Roman 587
 Guzek Mariusz 414
 Gwiazda Andrzej 374, 379, 421, 627

H

Halberda Marek 15

Halbersztat Piotr 370
Halladin Danuta 28, 71, 81, 82, 123, 128, 149,
167, 168, 195, 228, 258, 261, 264, 276,
277, 285, 290, 292, 678
Hamera Marek 423
Hampton Lionel 713
Hanuszkiewicz Adam 219, 335
Hańcza Władysław 708
Harris Clive 305, 306
Harrison George 313
Hartmann Geoffrey 620
Has Wojciech Jerzy 11, 22, 27, 29, 32, 39,
42–44, 47, 49, 61, 64, 69, 70, 79–83, 552,
553
Hašek Jaroslav 336
Hayder Adam 271
Hegedus Chris 511
Hemar Marian 312
Hendrykowska Małgorzata 10, 29, 87, 93,
206, 207, 473, 532, 533, 578, 593, 595,
616, 619
Hendrykowski Marek 10, 11, 14, 16, 44, 64,
75, 100, 101, 245, 248, 252, 311, 473, 580,
581, 590
Hennelowa Józefa 294
Herberle Marta 606
Herbert Zbigniew 566
Herling-Grudziński Gustaw 422, 566
Herman, palacz 414
Hermaszewski Mirosław 482
Hertel Piotr 311
Hertz Zofia 422
Heschel Abraham Joshua 623
Hight Craig 563–565
Himilbsbach Jan 319, 325, 552
Hitler Adolf 204, 236, 237, 409, 414, 635, 636
Hłasko Marek 102, 106, 429, 430
Hochman Perec 615
Hochman Zalman 615
Hoffman Jerzy 60, 70, 73, 82, 83, 93–97,
99–101, 103, 104, 106, 114, 115, 122–126,
131–134, 145, 230, 239, 582, 674, 680
Holland Agnieszka 422
Holoubek Gustaw 219
Holdys Zbigniew 405
Horodniczy Janusz 567
Horubała Andrzej 588
Hrabal Bohumil 242
Hrut Barbara 625

Hučko Tomáš 386, 394, 402, 417, 418, 425,
429, 434, 457
Hučková Jadwiga (Jadwiga Głowa) 12, 150,
355, 372, 414, 437, 446, 522
Hugo-Bader Jacek 643, 644
Humer Adam 477, 478
Hyk Jarosław 423

I

Idziak Sławomir 290, 311
Iglicka Krystyna 662
Ilumżynow Kirsan 670
Iłowski Andrzej 625
Imielska Małgorzata 528, 659
Ingarden Roman 348
Iskierko Alicja 143–145, 150, 151, 159, 160,
188, 255, 272, 281, 285, 291, 296, 302,
316, 325, 345, 353, 354
Isnard Jean Jacques Paul 23
Ivens Joris 37, 56, 81, 82
Iwanicki Wiesław 159
Iwanowski Krzysztof 354
Iżykowska Irena 238

J

Jääskeläinen Jarmo 420, 464
Jabłońska Katarzyna 303, 523
Jabłońska Wanda 344
Jabłoński Dariusz 414, 494, 495, 543, 608
Jabłoński Mirosław 609
Jabłoński Witold 715
Jachimiuk Anna 168
Jackiewicz Aleksander 94, 120, 149, 159
Jackiewicz Władysław 567
Jackowska Olga (Kora) 407
Jacoby Jan 82, 211
Jacyno Małgorzata 601
Jagielski Mieczysław 373, 374
Jahoda Mieczysław 49, 70, 339
Jakobson Roman 590
Jakubowska Aleksandra 508, 509
Jakubowska Wanda 26, 78, 312, 552
Jamróz Katarzyna 585
Jan III Sobieski, król polski 113
Jan Paweł II (Karol Wojtyła) 229, 354, 355,
362–364, 424, 456, 482, 542–544, 573,
630, 660, 674
Jan z Czarnolasu zob. Kochanowski Jan
Jancarz Kazimierz 421

- Janda Krystyna 290, 625
 Janda Waldemar 613
 Janda Witold 483
 Janicka Bożena 260, 278, 368, 382, 412, 479
 Janicki, tokarz 98
 Janicki Artur 481, 488, 619, 675
 Janicki Juliusz 264
 Janicki Stanisław 48, 209, 290, 350, 545, 552–554
 Janik Wiktor 83
 Janik Włodzimierz 715
 Janion Maria 618
 Jankowska Janina 373, 379
 Jankowski Grzegorz 554
 Jankowski Lucjan 169, 178, 180
 Jankowski Wojciech 247, 479
 Janowska Alina 615
 Janowska Katarzyna 684
 Jantos Henryk 151, 352
 Janukowycz Wiktor 675
 Januszajtis Jerzy Z. zob. Żegota-Januszajtis Jerzy Z.
 Januszaniec Michał 651
 Januszewski Stanisław zob. Urbanowicz Stanisław
 Jaraczewski Jerzy 285
 Jaroszewicz Andrzej J. 659
 Jaroszewicz Piotr 247
 Jaruzelski Wojciech 392, 400, 414, 458, 459, 513, 627, 630, 634
 Jaryczewski Eugeniusz 17, 77, 78, 79
 Jarzyna Grzegorz 606
 Jasiński Stefan 494
 Jasiński Mirosław 610, 613
 Jaskólska Aleksandra 212, 214–216, 345, 350
 Jasný Vojtěch 620
 Jaszcz Zbigniew 62, 77
 Jaworowicz Elżbieta 394
 Jaworska Małgorzata 380
 Jaworski Piotr 484
 Jaworski Ryszard 540
 Jaworski Seweryn 421
 Jaworski Stanisław 418
 Jaworski Tadeusz 28, 29, 37, 59, 60, 71, 80–83, 146, 149, 172, 173, 212, 229, 230, 582
 Jazdon Mikołaj 10, 12, 29, 91–93, 102, 103, 106, 118, 122, 136, 138, 156, 157, 168, 173, 183, 189, 191, 233, 255, 280, 292, 437, 478, 483, 487, 493, 532, 534, 549, 581, 586, 599–601, 604, 642, 678, 688
 Jażdżewski Konrad 500
 Jeczeń Maciej 281
 Jedliński Jaromir 567
 Jefimow Jewgienij 708
 Jeleński Konstanty 422
 Jennings Humphrey 236
 Jędrusik Kalina 552
 Jędryczko Anna 423
 Jędryka Stanisław 554
 Jonas Stanisław 620
 Józwiak Katarzyna 336
 Józwiak-Rodan Paweł 578, 602
 Junak Tadeusz 289, 349, 552, 553
 Jurczyk Marian 421
 Jurga Andrzej 266, 289, 328, 329
 Juszczenko Wiktor 675
 Juskiewicz, rodzina 549
- K**
- Kaczmarek Bernard 199
 Kaczmarek Jerzy 157, 532
 Kaczmarek Robert 566, 634
 Kaczmarek Zdzisław 553
 Kaczmarek Jacek 514, 535, 630
 Kaczyński Jarosław 507, 511, 518
 Kaczyński Lech 588
 Kaczyński Ryszard 629
 Kaden Jerzy 70, 82
 Kalina Jerzy 283, 481, 674
 Kaliniewicz Zbigniew 418
 Kalukin Krzysztof 499, 625, 652, 659
 Kałuszek Andrzej Stefan 23
 Kałuziński Wojciech 275
 Kałuziński Zygmunt 253, 254, 266, 267
 Kaman Rob 583
 Kamieńska Irena 136, 153, 181–183, 187, 193, 227–229, 258, 260, 261, 264, 272, 281, 284, 285, 302, 355, 366, 369, 378, 403, 413, 488, 522, 523, 545, 678
 Kamińska Beata 675
 Kamiński Aleksander 491
 Kamiński Łukasz 428
 Kamiński Marek 539
 Kamiński Tomasz 483, 552
 Kania Stanisław 444
 Kantor Leo Leszek 606, 637
 Kantor Tadeusz 417

- Kapuściński Ryszard 106
Karabas Kazimierz 17, 28, 29, 37, 71, 72, 83,
91–94, 101, 103–109, 114, 118, 119, 122,
123, 130, 135–138, 142, 149, 153–169, 174,
177, 228–230, 234, 236–238, 250, 256,
264, 266, 273, 276, 278–281, 286, 292,
296, 297, 437–439, 472, 530–534, 577,
597, 604, 606, 677–681, 683, 685–687
Karbowiak Małgorzata 242
Karbowski Grzegorz 494
Karcz Danuta 173
Karpiński Paweł 405,
Karpiński Tomasz 593
Karpowicz Zbigniew 715
Karpowski Tadeusz 120
Karwat Waldemar 410, 526, 527, 536, 539,
540
Karyś Kuba 625
Kasperski Wojciech 586, 672
Kasprzycki Jerzy 721
Kasprzyk Krzysztof 370
Kasprzysiak Stanisław 192
Kawalerowicz Jerzy 552, 553
Kazen Lidka 652
Kaziów Michał 290
Kaźmierczak Barbara 353
Kaźmierczak Waław 17, 36, 37, 56, 78, 187,
188, 190–192, 196, 206–208, 297, 679,
680, 702, 708, 709, 716
Kennedy Robert 629
Kessler-Chojecka Jolanta 478, 481, 489, 507,
625
Kędziaławska Grażyna 276
Kędzierski Paweł 228, 276, 294, 297, 299,
303, 386, 387, 392, 407, 457, 512, 514–
517, 520, 535, 548, 609, 617, 640, 684,
722
Kędzierawska Dorota 553
Kędzierawski Janusz 363
Kępczyńska Danuta 202, 205, 292
Kidawa Janusz 162, 163, 169, 176, 178, 261,
265
Kielar Piotr 560, 561, 601
Kiełbiewski Sylwester 477, 483, 492, 501,
545
Kieślowska Maria 253
Kieślowski Krzysztof 12, 35, 150, 180, 181,
184, 227, 228, 232–234, 240, 247, 249,
251–255, 261, 262, 266–269, 271–278,
286, 287, 295, 303, 305, 316, 341, 352,
355, 366–368, 377, 390, 395, 411, 414,
437, 549, 552, 597, 630, 678, 681, 684,
685, 687–690
Kijowski Andrzej T. 334, 336
Kijowski Janusz 255
Kilar Wojciech 54, 683
Kilarska-Kobierzewska Irena 568
Kilborn Richard 591, 598
Kim Ir Sen 506,
Kim Ir Sung 447
Kinaszewski Adam 625
Kisiel Bogdan 319
Kisielewski Jerzy 609
Kisielewski Stefan 21, 232, 246
Kiszczał Czesław 455, 458, 507, 508
Klaczynski Zbigniew 150, 219
Klammer Franz 332
Klata Wojciech 588
Klechta Jerzy 544
Klejsa Konrad 150, 227, 600
Kleszczewska Karina 582
Kletowski Piotr 513, 515
Klichowska Jadwiga 581
Kloc Paweł 667, 668
Klonowic Szymon 113
Klonowski Romuald 49
Kłuba Henryk 129, 553, 681
Kluger Jerzy 544
Kluk-Kochańska Agnieszka 659
Kłopotowski Krzysztof 375
Kłosowicz Marek 627
Kłosowski Roman 336
Kmicik Włodzimierz 76, 370, 706, 717, 718
Knopp Jacek 548
Knotz Ksawery 650
Knychała Joachim 647
Kobus Justyna 599
Kobzdej Dariusz 499
Kocerka Teodor „Tojo” 289, 328
Kochanowski Jan (Jan z Czarnolasu) 113
Kochańczyk Michał 539
Koehler Sławomir 629
Kokesz Stanisław 211, 214
Kolano Maria 280
Kolbe Maksymilian 294, 545
Kolberger Krzysztof 430
Kolenda-Zaleska Katarzyna 580
Kolski Jan Jakub 424, 501, 667

- Kołąkowski Leszek 624
 Kołat Jerzy 552, 568
 Kołodzyński Andrzej 259, 260, 288, 327, 355, 368, 588, 678
 Kołodziej Marian 494
 Kołos Sylwia 543
 Komar Władysław 567
 Komasa Jan 641
 Komeda Krzysztof (właśc. Krzysztof Trzciniński) 44, 132
 Kominek Bolesław 424
 Komorowska Maja 552
 Komorowski Tadeusz, ps. „Bór” 491
 Kon Feliks 487
 Konderak Elżbieta 546
 Kondracki Tadeusz 487, 492, 501, 545, 609, 642, 661
 Kondrat Marek 291
 Kondratiuk Andrzej 718
 Konieczny Zygmunt 292, 397, 585
 Konopka Bartosz 587, 626, 658
 Konwicki Tadeusz 428, 429
 Kopczyński Krzysztof 579, 580
 Kopernik Mikołaj 349
 Kopkow Aleksander 336
 Koplówic Abram 622
 Kora zob. Jackowska Olga
 „Korab” zob. Brzozowski Jarosław
 Koraszewski Andrzej 382
 Korfanty Wojciech 190
 Kornacki Krzysztof 299, 306, 534
 Kornatowska Maria 334, 335
 Kornhauser Julian 234, 250, 400
 Korniak Katarzyna 284
 Korwin-Piotrowski Krzysztof 609
 Koryncka-Gruz Natalia 552–554
 Korytkowski Kazimierz 568
 Kos, bracia 684
 Kosidowski Jan 703
 Kosińska-Krippner Beata 563–565, 580, 591–594, 597
 Kosiński Bohdan 71, 94, 112–115, 122, 123, 134, 149, 162, 184, 185, 187, 188, 190, 200, 202, 204, 227, 228, 247, 248, 254–257, 267, 268, 272, 278, 279, 281, 289, 329, 352, 355, 366, 368, 372, 379–381, 385, 401, 423, 435, 439, 465, 484, 500, 501, 545, 549, 628
 Kosowski Tadeusz 624
 Kossak Juliusz 349
 Kossak Wojciech 349, 396
 Koszałka Marcin 541, 561–563, 576, 578, 582, 584, 585, 593, 594, 599, 602, 644, 646–648, 653, 671, 686, 690
 Kościukiewicz Mateusz 581
 Kotarbiński Tadeusz 415
 Koterski Marek 12, 229, 322, 333–338, 553
 Kotkowski Andrzej 289, 290, 554, 609, 642
 Kott Jan 711
 Kowalewski Zbigniew 431, 481, 487, 492, 500, 567, 609
 Kowalska Monika 675
 Kowalski Grzegorz 675
 Kowynia Jerzy 484
 Kozak Edward 647
 Kozakiewicz Marian 395
 Kozicki Stefan 372
 Kozłowska Stenia 312
 Kozłowski Krzysztof 13, 661
 Kozłowski Krzysztof Jan 507
 Kozubek Małgorzata 576, 586, 647
 Krajewski Marek 630
 Krajnik Marcin 643, 644
 Krall Hanna 231, 233, 271, 623
 Kramarczuk Hanna 449, 568, 609, 616
 Krasiccy, ród 501
 Krasnowiecki Władysław 706, 708
 Krasucki Eryk 89
 Kraszewski Andrzej 431
 Kraszewski Józef Ignacy 399
 Kraśnicki Adam 544
 Krauze Antoni 237, 256, 264, 279, 481, 489, 552, 553, 566, 567, 640
 Krauze Krzysztof 477
 Krawz Ryszard 378
 Krążyńska Zdzisława 189
 Kreczmański Janusz 715
 Kreutzinger Krzysztof 293
 Kręciszewski Adrian 593
 Kręglicka Aneta 507
 Kropat Igor 659
 Król Dariusz 455
 Król Marek 660
 Królak Stanisław 544
 Królak Tomasz 544
 Królikiewicz Grzegorz 150, 180, 227, 229, 235, 243–245, 249–251, 254, 266, 267, 290, 293, 294, 326, 418, 419, 472, 478,

512–516, 525, 536, 537, 552–554, 567,
611, 637, 681
Królikowska Elżbieta 308, 315, 330, 333
Kruk Ewa 228, 241, 282
Kruszyński Seweryn 62, 708
Krwawicz Tadeusz 291
Kryński Sławomir 553
Krysiak Jerzy 477
Krzemieński Witold 43
Krzemiński Adam 361
Krzemiński Stanisław 592
Krzęptowscy, rodzina 613
Krzęptowski Józef 613
Krzęptowski Waław 613
Krzystek Waldemar 405
Krzyszowski Mirosław 612, 613
Krzyżański Leszek 171, 175
Książek-Konicka Hanna 375
Kubas Piotr 345
Kubera Marian 568
Kubiak Krzysztof 545
Kubiak Tadeusz 172
Kubica Mikołaj 244
Kubica Wilhelm 244
Kublik Agnieszka 558, 559
Kubrick Stanley 287
Kuczma Leonid 674
Kuczyński Adam 483, 552
Kudła Leon 145
Kufirski Wiesław 492
Kühnel Jürgen 574, 575
Kukiz Paweł 405
Kukła Wojciech 553
Kukliński Ryszard 608
Kulawiak Stanisław 271
Kulczycki Jan 255
Kuleszow Lew 637
Kulisiewicz Czesław 109
Kunert Andrzej 615, 642
Kunert Zofia 609, 615, 642, 661
Kunicki Bernard 62
Kuraś Józef, ps. „Ogień” 611
Kuratowska Zofia 458
Kuroń Jacek 423, 457–459, 476, 480, 482,
483, 507, 508, 510, 519, 535
Kurpiewski Władysław 331
Kurski Jacek 518
Kurylewicz Andrzej 162
Kurz Iwona 118, 503

Kusza Stanisław 77
Kuśmierczyk Anna 649, 650
Kuśmerek Józef 421
Kuttna Mari 369
Kutz Kazimierz 290, 612, 642
Kuzniarski Janusz 715
Kuznik Stanisław 480, 481
Kwaśniewski Aleksander 516, 517
Kwiatek Jerzy 313
Kwiatkowska Maria 176, 177, 181, 182, 188,
194, 280, 285, 291, 464, 484
Kwiatkowski Paweł 406
Kwiatkowski Piotr 272, 355
Kwiecień Dariusz 545
Kwiek Jadwiga 597
Kwinta Grzegorz 401, 439
Kwinta Krzysztof 369, 412

L

Lachnit Ewa 554
Lang Krzysztof 400, 423, 477, 480, 492, 593
Lankosz Borys 554, 621, 653
Latałło Marcin 560, 601, 647
Latałło Stanisław 418, 560, 601
Latkowski Sylwester 656, 657
Lato Grzegorz 289
Leacock Richard 152
Lebecka Magda 562, 582
Lebenstein Jan 44, 422
Lechowicz Włodzimierz 713
Lechtman Marcel 605
Lechtman Werka 605
Lejtes Józef 637
Lelito Andrzej 516, 628
Lem Stanisław 502
Lemann-Zajiček Jolanta 16, 35, 266
Lemańska Helena 17, 22, 37, 59, 80, 702,
705, 716, 720, 721
Lenartowicz Stanisław 39, 61, 80, 82
Lenczewski Ryszard 329, 553
Lengren Tomasz 242, 380, 406, 410
Lenica Jan 44, 553
Lenin Włodzimierz 379, 407, 425, 453, 484,
636
Lennon John 313
Lesiak Jan 629
Lesiewicz Witold 32, 44, 47, 53, 74, 81–83
Leski Kazimierz 476
Leszczyc-Petreyko Mieczysław 62, 77, 78

Leśniewicz Witold 81, 83
 Leśniewska Krystyna 183
 Leśniewska Wanda 278
 Lewandowska Elżbieta 554
 Lewandowski Mieczysław 553
 Lewandowski Rafael 625, 664
 Lewandowski Zdzisław 492
 Lewicki Bolesław W. 342
 Lewin B. 77
 Ligocka Roma 622
 Linda Bogusław 555
 Lindsay Vachel 365
 Linkowski Grzegorz 496, 626, 627
 Lipiński Andrzej 323
 Lipiński Stanisław 62, 77
 Lipman Jerzy 72
 Lipowski, doktor 193
 Lipski Jan Józef 423, 476, 534
 Lis Bogdan 421
 Lis Marek 542–544, 660
 Lissa Zofia 144
 Liszka Sebastian 647
 Litka Piotr 627
 Litowczenko Tadeusz 281, 613, 675
 Lokajscy, ród 202
 Lokajski Eugeniusz 198, 201, 202
 Lubelska Krystyna 651, 685
 Lubelski Tadeusz 129, 150, 153, 231, 234, 235, 250, 257, 275, 311, 475, 525, 541, 546, 577, 600, 606, 672
 Lubiński Jehuda 622
 Lubomirscy, ród 501
 Lubomirska-Hostowicz Dorota, z d. Brzozowska 49, 52
 Lumière, bracia 211
 Lusztiąg Marek 716
 Lutkiewicz Gustaw 186
 Lutosławski Witold 39
 Lyotard Jean-François 618
 Lysko Alojzy 612

L

Łabęcka Brygida Władysława 295
 Łabędź Tomasz 422
 Łabuz-Szumowska Barbara 544
 Łagoźni, małżeństwo 397
 Łapicki Andrzej 76, 219, 370, 458, 706, 708
 Łapiński Stanisław 290
 Łazarkiewicz Magdalena 400, 403, 519

Łazarkiewicz Piotr 400, 405
 Łączkowski Paweł 625
 Łokuciewski Witold 197
 Łomnicki Jan 28, 29, 59, 71, 82, 83, 123, 127, 128, 141, 142, 162, 170, 171, 176, 178, 184, 185, 198, 200, 202, 229, 230, 236, 261, 296, 305, 553
 Łomnicki Tadeusz 76, 414, 552
 Łozińska Eugenia 354
 Łoziński Marcel 12, 35, 228, 251, 252, 255, 261, 264, 272, 274, 285, 287, 289, 291, 296–310, 340, 354, 355, 367, 368, 422, 423, 434, 435, 462, 472, 475, 476, 479, 488, 498, 523–525, 534, 538, 539, 541, 549, 550, 558, 559, 562, 578, 582, 587, 588, 590, 604, 605, 609, 620, 628, 655, 656, 678, 679, 681–683, 685, 686
 Łoziński Paweł 497, 498, 529, 549, 550, 555, 599, 604, 613, 620, 634, 643, 674, 678, 679, 684, 685, 690
 Łoziński Tomasz 539, 550, 555, 683
 Łuczaj-Salej Justyna 637, 638
 Łukaszenka Aleksandr 674
 Łukowski Maciej 213, 216, 341–344, 346–352
 Lundin Aksel 637
 „Łupaszko” zob. Szendzielarz Zygmunt
 Łysak Tomasz 191, 621, 622

M

Machcewicz Paweł 247
 Machnaczk Leonid 208
 Machulski Juliusz 287
 Maciąg Ludwik 52, 218
 Maciejewski Łukasz 334, 338, 502, 645, 678
 Maciejewski Wojciech 280, 407, 480, 487, 659
 Maciejko-Kowalczyk Katarzyna 380, 548, 683
 Macierewicz Antoni 518, 535
 Maczek Stanisław 490
 Madej Alina 15, 516
 Magierski Tomasz 549
 Magowski Krzysztof 252, 400, 404, 423, 561, 593, 657
 Majchrzak Grzegorz 420
 Majewski Janusz 162, 163, 184, 190–192, 202, 203, 229, 230, 237, 292, 414, 635
 Majmurek Jakub 588
 „Major” zob. Fydrych Waldemar

- Makarczyński Tadeusz 11, 17, 27, 29, 32,
 39–42, 57, 59, 60, 63, 70, 78–81, 109,
 123, 135, 142–144, 146, 188, 194, 229,
 292, 680
 Makarewicz Henryk 708, 715
 Makowski Cezary 719
 Makowski Tadeusz 146
 Malatyńska Maria 283, 365, 393, 394, 416,
 441
 Malcharek Sławomir 625
 Malczewski Jacek 217, 218
 Maldis Marek 477, 487
 Malec Mariusz 479, 501
 Malesa Józef 240, 274
 Maleszka Leszek 628
 Malinowski Mariusz 612
 Małcużyński Karol 716
 Małocha Józef 400
 Mamóń Marcin 537, 659, 672
 Mandelbaum Henryk 620
 Manturzewski Stanisław 124, 282, 521
 Marchlewski Julian 292, 487
 Marczak Karol 61, 80, 211, 212, 214, 342–344
 Marczak Mariola 546
 Marczak Marta 61, 78, 80, 342
 Marczak Michał 587, 650, 673
 Marczewski Filip 686
 Marczewski Wojciech 433
 Marecki Piotr 513, 515
 Margański Janusz 659
 Margolis-Edelman Alina 615, 622
 Marker Chris 375
 Markowski Andrzej 144, 145
 Markowski Stanisław 271
 Marks Karol 425
 Maro Joanna 661
 Marszałek Rafał 49, 177, 188, 250, 677, 678
 Marszewski Jarosław 543
 Marusarz Stanisław 613
 Maryniarczyk Michał 398
 Marzyński Marian 149, 164, 165, 176, 184,
 229, 230, 232, 233, 243, 661
 Masters Edgar Lee 325,
 Matejko Jan 75, 217, 488, 708
 Matka Teresa z Kalkuty 545
 Matuszyński Jan 626
 Maysles, bracia 118, 122
 Maziarski Wojciech 509
 Mazowiecki Tadeusz 374, 458, 506, 508,
 510, 511, 514, 516, 519, 535
 Mazur Daria 414
 Mazur Marian 418
 Mazur Stanisław 320
 Mazurkiewicz Jan, ps. „Radosław” 38
 Mądzik Leszek 567
 Mąka-Malatyńska Katarzyna 13, 14, 191, 231,
 523, 550, 562, 581, 604, 621–623, 639
 McCartney Paul 313
 Medick Hans 618
 Mellin Andrzej 314
 Meretik Gabriel 481
 Merkel Jacek 508
 Merz Irena 26
 Mętrak Krzysztof 177, 201, 202
 Michalak Andrzej 150, 227
 Michałek Bolesław 94, 95, 102, 227, 229,
 677, 680, 690
 Michlewski Jan 271
 Michnik Adam 457, 508, 510
 Mickiewicz Adam 626
 Mierosławski Jacek 364
 Mierzejewski Jerzy 39, 82, 83, 567
 Mierzwa Włodzimierz 284
 Międzyrzecki Artur 81
 Migas Maciej 673
 Migdał Ireneusz 646
 Miklas Krzysztof 661
 Miklaszewski Krzysztof 479
 Mikołajczyk Anna 651
 Mikołajczyk Stanisław 483
 Mikołajko Zbigniew 644
 Mikucki Piotr 567
 Mikulski Stanisław 390
 Milinkiewicz Aleksandr Uładzimirawicz 674
 Miller Marek 373, 379
 Miller-Wirska Jolanta 380
 Millies-Lacrois Ewa 552
 Miłosz Andrzej 498
 Miłosz Czesław 21, 231, 398, 422, 430, 483,
 566, 662, 722
 Miłuńska Zofia 651
 Minorowicz Marta 579
 Minorski Aleksander 139
 Miodowicz Alfred 507
 Miranda Carlos 564
 Misiewicz Ewa 671
 Miszczak Tomasz 609

Mleczek Andrzej 290
 Mlicki Marek K. 435
 Moczarski Kazimierz D. 271, 713
 Moczulski Leszek 421, 514
 Mokrosińska Krystyna 476, 481, 628
 Moliński Lech 587
 Mołotow Władysław 489, 582
 Monaco James 575
 Montaigne Michel 554
 Moore Michael 691
 Morawiecki Jędrzej 673
 Morawska Irena 583, 592, 593, 648, 649, 654
 Morawski Jerzy 477, 566, 583, 592, 593, 648, 649, 654
 Morawski Piotr 403, 411, 441, 444, 479, 483, 521, 523, 527, 540, 566, 624, 629
 Morek Jan 271
 Morin Edgar 152
 Mosiewicz Magdalena 652
 Mostowicz Arnold 495
 Moś Andrzej 245
 Mościcki Bohdan 212, 216, 217, 350
 Mościcki Ignacy 500
 Motylski Ludomir 477
 Mozart Wolfgang Amadeusz 141, 304, 425, 666
 Możdżeński Stanisław 78–83
 Możdżer Leszek 657, 658
 Mrowińska Alina 477, 481, 489, 552, 554, 626
 Mróz Daniel 348
 Mruklik Barbara 159
 Mswati III, król Suazi 541
 Mucha Kazimierz 212, 217, 349, 350, 351
 Müller Ray 447
 Munk Andrzej 11, 17, 27–29, 32, 37, 39, 44–49, 53, 57, 59, 60, 71, 72, 74, 76, 80–83, 117, 130, 145, 201, 554, 678, 715, 718
 Murch Walter 575
 Musiał Hanna 271
 Musierowicz Małgorzata 235
 Mydlarska Anna Maria 480, 493, 494, 529, 543, 544, 567, 568, 625
 Mydlarski Jacek 543, 567
 Myślik Tadeusz 259, 260

N

Nagy Mieczysław 553

Najder 406
 Nakonieczny Ryszard 416
 Nalepa Tadeusz 350
 Nałęcki Konrad 71, 146
 Narożniak Jan 381
 Nasfeter Janusz 71, 80, 81, 552
 Nastalek-Żygadło Gabriela 99, 111
 Negri Pola (właśc. Apolonia Chałupiec) 552
 Nekanda-Trepka Elżbieta 500
 Nekanda-Trepka Michał 496, 500, 615, 639
 Neuhaus Christian 574, 575
 Niburska Agnieszka 582
 Nichols Bill 311, 606, 607, 623
 Niedbalska Ludmiła 568
 Niedbalski Stanisław 71, 93, 136, 138, 153, 155, 161, 162, 165, 167, 282, 289, 328, 715
 „Niedźwiadek” zob. Okulicki Leopold
 Niekrasowa Ludmiła 81, 82
 Niemen Czesław (właśc. Czesław Wydrzycki) 237, 657
 Niemczyk Leon 552
 Niesiołowski Tymon 52
 Niewiera Elwira 667
 Niewodniczański Tomasz 676
 Niezabitowska Małgorzata 304, 307
 Nieznalski Bogusław 271
 „Nil” zob. Fieldorf Emil
 Nixon Richard 246
 Nockowska Maria 567
 Nocoń Adam 671
 Norwid Cyprian Kamil 218, 433, 464
 Nowak Jerzy 582, 584, 585
 Nowak Krzysztof J. 707
 Nowak Maciej 524, 652
 Nowak Mariusz 281, 305
 Nowak-Tyszowiecki Krzysztof 487, 491, 536, 636
 Nowakowska Jadwiga 487
 Nowakowska Maria 501
 Nowakowski Marek T. 552, 567, 675
 Nowicka Magda 281
 Nowicki Paweł 281
 Nowicki Stanisław zob. Bereś Stanisław
 Nowina-Konopka Piotr 509
 Nowosielski Jerzy 52, 218
 Nurczyńska-Fidelska Ewelina 150, 210, 211, 227, 513
 Nuzban Tomasz 656

O

Obrazcow Siergiej 714
Ochalski Andrzej 153, 288
Ochnio Włodzimierz 271
Odija Daniel 625
Odoliński Maciej 482, 552
Ofierski Jerzy 567
„Ogień” zob. Kuraś Józef
Ogonowska Agnieszka 581
Ogrodowska Grażyna 627
Ohlsson Garrick 289
Okolska Mirosława 173
Okulicki Leopold, ps. „Niedźwiadek” 491
Olbrychski Daniel 219, 380
Olczak Katarzyna 644
Oleczek Ewa 453, 457
Olejniczak Janusz 289
Oleksiewicz Maria 108
Olszewski Czesław 49, 79
Olszewski Jan, krytyk filmowy 282, 288
Olszewski Jan, polityk 518, 535
Olszewski Olaf 463
Olter Jacek 657
Ordo Leonard 198, 206, 292
Ordyński Ryszard 637
Orlicz Tomasz 610
Orwell George 227, 233, 262, 424
„Orzeł” zob. Sałapatek Jan
Osiecka Agnieszka 120, 134, 186, 429
Osiecki Maciej 271
Osiecki Stefan 62
Osiński Zbigniew 433
Ossolińscy 326
Ossowski Stanisław 364, 380
Osterwa Juliusz 567
Otto Wojciech 11, 140, 184, 319, 547, 652, 653
Oziemska Teresa 283, 340, 341, 348, 349, 351
Ozierow Jurij 489
Ozimek Stanisław 151, 187, 188–190, 202, 250, 256, 257, 677, 678, 707
Ożański Piotr 553
Ożga Franciszek 77

P

Pacek Grzegorz 557, 558, 564, 565, 577, 643, 644, 656, 670, 671
Pacewicz Piotr 509
Packard Vance 70
Paczkowski Andrzej 230, 246, 287

Paderewski Ignacy Jan 396, 432, 637
Paduch Bartosz 332, 640
Pajewski Janusz 427
Palenta Adam 637, 653
Palukiewicz Konstanty 77, 79
Paluszkiewicz Felicjan 640
Pałczyński Edward 216, 292
Pałka Tadeusz 228, 255, 276, 280, 281, 286, 290, 366, 382, 415, 441–443, 457, 458, 507–509, 520, 521, 684
Pałkiewicz Jacek 667
Pałubiński Jacek 380
Pankiewicz Andrzej 491, 526, 527
Panufnik Andrzej 63, 77
Papuziński Andrzej 217, 218, 228, 229, 345–348, 416, 417
Parvo Debie 18
Passendorfer Jerzy 291, 490
Paszkowska Halina 373
Patlewicz Waldemar 481
Pawela Krzysztof 271
Paweł VI, papież 363
Pawlak Remigiusz 653
Pawlak Waldemar 518
Pawlicki Jacek 662
Pawlicki Maciej 581, 621
Pawlicki Tadeusz 476
Pawlikowska-Jasnorzevska Maria 323
Pawlikowski Adam 552, 566
Pawłowicz Tadeusz 501, 552
Pawłowska Barbara 548, 593
Pawłowski Zbigniew 553
Peciak Janusz 329
Peikert Paul 194
Peiper Tadeusz 566
Peltz Jerzy 208
de Peña Franco 540, 564
Penderecki Krzysztof 52, 216, 567
Pennebaker Donn Alan 511
Persak Krzysztof 247
Perski Ludwik 17, 56, 59, 78–80, 82, 94, 95, 208, 218, 219, 237, 290, 292, 552, 702, 709
Peryt Ryszard 567
Petelska Ewa (Ewa Głowacka) 59, 71, 80, 81, 642
Petelski Czesław 59, 71, 81, 642
Petlura Symon 636
Petrycki Jacek 272, 364, 372, 380, 422, 423, 628, 679, 686

- Pichelski Jerzy 708
 Pieciukiewicz Joanna 482, 609
 Pieczaro Grażyna 621
 Piekorz Magdalena 546
 Piekutowski Andrzej 123, 127, 170, 171, 186,
 282, 378, 382–384, 395, 435, 453–455,
 488, 512, 514–517, 520, 535, 722
 Pieńkowska-Borusewicz Alina 626
 Pieńkowski Marcin 576
 Pieprzyc Maciej 482
 Piestrak Marek 552
 Pietrowski Mariusz 477, 611
 Pietrzak Jan 535
 Pietrzak Jarosław 663
 Pietrzyk Adam 544
 Pietrzyk Bartłomiej 354
 Pietrzyk Klementyna 664
 Pietrzyk Maciej 370, 664
 Pięta Magdalena 670
 Piętowski Stefan 411
 Pijanowski Lech 80, 173, 196, 215
 Pijanowski Tomasz 622
 Pilch Jerzy 576
 Pilecki Witold 476
 Pilis Marcin 672
 Pilis Mariusz 659
 Piłsudski Józef 190, 396, 510, 636
 Pincus Ed 600
 Piotrowska Agnieszka 510
 Piotrowska Anita 562, 576
 Piotrowski Jacek 489
 Piotrowski Krzysztof 625
 Piotrowski Marek 583, 584
 Piórkowski Jerzy 64
 Pitera Paweł 544
 Pitera Zbigniew 162, 709
 Piwnik Jan, ps. „Ponury” 418
 Piwowar Małgorzata 664
 Piwowarczuk Paweł 617
 Piwowarski Kordian 581, 640
 Piwowarski Radosław 250, 266, 282, 283,
 294
 Piwowski Marek 150, 177, 227, 235–243,
 250, 266, 286, 338, 399, 400, 563, 564,
 678
 Plantinga Carl 311
 Plucińska Jadwiga 78–81
 Płaski Nikodem 391, 393
 Pławuszewski Piotr 12, 173, 336, 581, 688
 Płonka Paweł 62, 198
 Pobóg-Malinowski Tomasz 354, 380, 417
 Podgórski Jacek 658
 Podsiadło Magdalena 599
 Polakowski Jakub 581, 630
 Polański Roman 134, 554, 619, 655
 Polewoj Borys 528
 Pomes Krzysztof 392
 Pomian Krzysztof 624
 Pomianowski Włodzimierz 82, 127, 128
 Pomorska Krystyna 590
 Ponizowkin Natalia zob. Brzozowska Nata-
 lia
 „Ponury” zob. Piwnik Jan
 Popiel-Popiołek Jerzy 61, 81, 82, 211–213,
 350
 Popielarz Grzegorz 489
 Popiełuszko Jerzy 420–422, 481, 482
 Popławski Andrzej 336
 Popławski Błażej 582
 Porembny Edward 644–649
 Poręba Bohdan 71, 83, 123, 140–142
 Posielski J. 83
 Postnikoff Beata 135, 449
 Potoccy, ród 501
 Powada Witold 213
 Półchłopek Stefan 400
 Praga Rafał 79, 80
 Preizner Joanna 129
 Pritulak Małgorzata 255
 Proházková Petra 672
 Pronaszko Andrzej 567
 Prońko Krystyna 306
 Protazanow Jakow 637
 Prus Łucja 567
 Przemyk Grzegorz 481
 Przyboś Julia 145
 Przyboś Julian 145, 566
 Przyłipiak Mirosław 10, 13, 101, 244, 251,
 310, 311, 315, 316, 337, 480, 523, 579,
 589, 597–600, 608, 634, 682
 Przysiecki Krystian 288, 354, 392, 393
 Pstrowski Wincenty 412
 Pszenicki Krzysztof 234
 Ptak Krzysztof 364, 553
 Pucek Jerzy 444
 Puchalski Edward 637
 Puchalski Włodzimierz 61, 79, 80, 123, 146,
 186, 211, 212, 214, 228, 342–344

Puenzo Luis 620
 Pulkowski Krzysztof 490
 Puszkin Aleś 674
 Putrament Jerzy 120, 121
 Pyda Marcin 416
 Pyjas Stanisław 464, 477, 628
 Pyrkosz Jerzy 79, 83, 715
 Pytka-Chylarecka Ewa 483, 494, 544, 545,
 566

R

Raciński Bolesław 603
 Raczek Tomasz 652
 „Radosław” zob. Mazurkiewicz Jan
 Radziwiłowicz Jerzy 464, 625
 Raginis Władysław 293
 Rajs Romuald, ps. „Bury” 611
 Rak Krzysztof 582
 Rakowski Mieczysław F. 507, 535, 627
 Raplewski Zbigniew 82, 175, 176, 261, 282,
 715
 Rasiak Jerzy 424
 Ray-Zawadzki Ryszard 353
 Raziuk Leszek 424
 Razumny Aleksandr 637
 Reisz Karel 236
 Rejdak Błażej 166, 167
 Reklajtis Włodzimierz 391, 545
 Rem Jan zob. Urban Jerzy
 Renclawowicz Monika 633
 Resiak Włodzimierz 481
 Resnais Alain 623
 Reszke Katka 652
 Reymont Władysław 282, 283
 Ribbentrop Joachim 489, 582
 Richardson Tony 236
 Ridan Jerzy 484
 Riddle Almeda 339
 Riefenstahl Leni 447
 Riege Krzysztof 266, 290
 Rimpler Katarzyna 616
 Rinn Danuta 241
 Robak Tadeusz 441
 Roddam Franc 276
 Rode Dagmara 576, 606
 Rodowicz Jan, ps. „Anoda” 38, 476
 Rodowicz Stanisław, ojciec 38
 Rodowicz Stanisław 11, 17, 29, 38, 39, 708,
 709, 711

Rogacka Małgorzata 323
 Rogalski Michał 582, 644, 648, 686
 Rogulski Krzysztof 289, 354, 616
 Rojewska Joanna 79, 81–83
 Rojewski Jan 78, 708
 Rokita Jan 519
 Rola Jan 288
 Rolicki Janusz 627
 Rollny Wanda 183, 214, 218, 345
 Roman-Stefanowska Jolanta 625, 676
 Romanowski Ryszard 481
 Romaszewski Zbigniew 421, 453
 Romm Michał 409
 Ronikier Remigiusz 344
 Ronisz Wincenty 187, 196, 197, 292, 487–
 491, 500, 545, 610, 640
 Ronkainen Miki 587
 Roscoe Jane 563, 564
 Rosenstone Robert 503, 504
 Rosołowski Jerzy 370
 Rosołowski Piotr 587, 626, 667
 Rossellini Roberto 34
 Roszkowska Dorota 659
 Roszkowski Wojciech 239, 318
 Rotem Symcha 615
 Rouch Jean 152, 227
 Roufus Rick 583
 Rowecki Stefan, ps. „Grot” 491, 492
 Rowicki Witold 237
 Rowiński Aleksander 372
 Rozen Henryk 485
 Rozhin, rodzina 308
 Rozhin Barbara 309
 Roztworowski Tomasz 476
 Różewicz Stanisław 27, 29, 42, 44, 64, 69,
 79, 293, 552, 553, 604, 635, 636
 Różewicz Tadeusz 307, 531
 Różycka-Zborowska Wanda 259, 400, 401,
 476, 546, 660
 Różycki Andrzej 545
 Ruby Jay 601
 Rudzki Kazimierz 76, 133, 706, 708
 Rumel Witold 329
 Rumkowski Chaim 621
 Ruszczyc Ferdynand 52
 Rutkiewicz Jan 129
 Rutkiewicz Witold 353
 Rutkowski Artur 628
 Rutkowski Czesław 426

Rybczyński Bogusław 165, 264
Rybczyński Zbigniew 315, 332, 348, 553, 659
Rybicki Arkadiusz 389
Rybicki Jan 198
Rybkowski Jan 282
Rydz-Śmigły Edward 206, 500
Rydzewski Janusz 271

S

Sadowska Małgorzata 264, 548
Sagan Françoise 430
Saganowski Bogdan 265
Saganowski Bogusław 481
Salicki Mirosław 544
Salsitz Norman 623
Salska-Kaca Mirosława 238, 253, 259, 286
Sałapatek Jan, ps. „Orzeł” 479
Samsonowska Hanna 240
Samucewicz Olgierd 38, 43, 708
Sandburg Carl 325
Sapieha Adam 545
Sapija Andrzej 396, 417, 501, 520, 566
Sapiński Stanisław 83, 350
Sarnacki Jacek 501, 545, 567, 568
Sarnowicz Wojciech 568, 626
Sasanka Paweł 247
Sauter Marcin 581, 672, 679, 686
Sawicki Jacek 479
Sawidis Athena 528, 540, 592, 644
Sawka Hanna 686
Schabenbeck Stefan 244
Schaeffer Bogusław 364
Schahadat Schamma 600
Schatton Alicja 617, 637
Schickman Ilan 667
Schiller Leon 567
Schmidt, gestapowiec 203
Schmidt Jacek 416
Schmidt Józef 289
Schrader Paul 546
Seiter, kompozytor 635
Sejwa Zbigniew 675
Semka Piotr 518
Sewell Vernon 199
Seymour David 703
Sęczkowska Barbara 345, 348, 350
Sępiak Marcin 661
Sherwin Byron L. 623
Sidorow Siergiej 537

Siedlecki Franciszek 567
Siedlecki Grzegorz 481, 525, 591, 592
Sielański Stanisław 552
Sieński Maciej 61, 78, 82, 187, 200, 206–
208, 292, 488, 500
Sieradzki Ignacy 648
Sierżant Katarzyna 135
Sikała Maciej 657
Sikora Sławomir 585, 648
Sikorski Tomasz 657
Sikorski Wacław 637
Sikorski Władysław 196, 432, 609
Siwak Albin 409
Siwiec Ryszard 485, 486, 629, 722
Skalski Jacek 405, 519
Skalski Rafał 586, 617, 672, 687
Skalski Stanisław 197, 418, 609
Skarga Barbara 567
Skarżyński Stanisław 500
Składkowski Sławoj Felicjan 206
Skłodowska-Curie Maria 396
Skoczek Zbigniew 439, 629, 715, 722
Skoczeń Jakub 479, 529, 553, 567
Skolimowski Jerzy 552
Skonieczny Zygmunt 384, 462, 545
Skorupka Adam 312
Skorupka Ignacy 487
Skotarczak Nikodem, ps. „Nikoś” 528
Skórzewski Edward 60, 70, 73, 82, 83,
93–97, 99–101, 103, 104, 106, 115,
122–126, 131–134, 140, 145, 230, 239,
290, 582, 680
Skrzek Józef 339, 444
Skrzydło Leszek 351, 352, 501
Skrzynecki Piotr 428, 430
Skrzynecki Wiktor 496
Skrzypczak Stefan 613
Skurski Grzegorz 259, 279, 289, 290, 366,
527
Skwara Janusz 156, 173
Ślania Czesław 539
Ślawkowski Stanisław 83, 715
Ślawny Władysław 703
Ślawski Witold 581
Śłodowy Adam 287
Śłota Leszek 608
Śłota Wojciech 627, 656
Śłowacki Juliusz 335
Śłowikowski Wojciech 292

- Smoczyński Sławomir 545
 Smoleń Bronisław 288
 Smoleń-Wasilewska Elżbieta 173, 196, 216,
 227, 228, 346
 Smoleński Paweł 612
 Smolińska Lucyna 353, 487, 613
 Snochowska-González Claudia 588, 651
 Sobecki Radosław 177
 Sobierajska Irena 130
 Sobociński Jerzy 613
 Sobol Katarzyna 552
 Sobolewski Tadeusz 91, 168, 235, 252, 277,
 278, 281, 298, 299, 307, 309, 324, 331,
 334, 340, 341, 343, 365, 390, 413, 525,
 576, 586, 605, 620, 655, 669, 670
 Sobota Adam 271
 Sobotka Kazimierz 513
 Sokorska M. 58
 Solakiewicz Zuzanna 624
 Solarz Marcin 652
 Sołowiecz Tamara 283, 449
 Sontag Susan 662
 Soroczyński Andrzej 488, 492, 520, 553
 Sosabowski Stanisław 197, 609
 Sosgórnik Alfred 185
 Sosiński Jan 536, 540, 541, 552, 567, 650
 Sosnowski Leszek 345, 348, 350
 Sowa Agnieszka 242
 Sowińska Iwona 119
 Spielberg Steven 620
 Sprudin, bracia 17, 49
 Sprudin Sergiusz 49, 54, 80, 82, 83, 289,
 708, 709, 715
 Sroka Mieczysław 353, 487, 613
 Stabowej Georgij 637
 Stach Jan 285
 Stachówna Grażyna 236
 Stalin Józef (właśc. Josif Wissarionowicz
 Dżigaszwili) 67, 75, 319, 401, 447, 536,
 636, 680, 711
 Stamm Feliks 75, 289
 Stando Robert 37, 70, 71, 73, 83, 127, 130,
 131, 172, 173, 176, 194, 202, 205, 265,
 482, 568
 Stanisławski Konstanty 567
 Staniszkis Jadwiga 371, 374
 Stankiewicz Artur 568
 Stankiewicz Ewa 525, 580, 581, 588, 628, 658
 Star Janusz 61, 79–83
 Staroń Jaś 601
 Staroń Wojciech 546, 547, 561, 599, 601, 659,
 665, 666, 690
 Starszowa Helena 339
 Starowieyski Franciszek 346, 347
 Starr Ringo 313
 Starski Ludwik 26
 Stasik Piotr 673
 Staszewski Kazik 535
 Staśkiewicz Antoni 83, 115, 167, 292
 von Stauffenberg Claus Schenk 237
 Stefanek Tadeusz 216
 Steinmetz Rüdiger 575
 Steinwurz Seweryn 62
 Stern Jonasz 416
 Stępowski Jarema 567
 Stok Danuta 273, 275
 Stok Witold 268, 272, 290, 292, 364
 Stolarska Bronisława 485, 680
 Stoppa Przemysław 655
 Straburzyńska Ewa 526, 593, 597, 613, 648
 Stradomski Andrzej 244
 Strauss Johann 236, 331
 Strąbski Krzysztof 380
 Strehlau Daniel 498
 Strokowski Aleksander 480
 Stroop Jürgen 192
 Strumiłło Andrzej 323, 325
 Strykowski Julian 566
 Strzałkowski Romek 425
 Strzępek Kazimierz 546, 665
 Subbotko Donata 665
 Suchocka Hanna 519
 Suchcitz Andrzej 609
 Sulik Bolesław 510, 511, 514, 515, 642
 Sumik Roman 182
 Surdel Jerzy 289, 539
 Sutcliffe Thomas 557
 Sypniewski Jarosław 597, 664
 Szaflarska Danuta 615
 Szajna Józef 219
 Szancer Jan Marcin 78
 Szaniawski Edmund Zbigniew 292, 501, 545
 Szapocznikow Alina 44, 348
 Szapołowska Grażyna 335, 552
 Szarek Waldemar 405
 Szaro Henryk 637
 „Szarota” zob. Dusza Wojciech Bolesław
 Szász János 620

Szczechura Daniel 244
 Szczeciński Karol 83, 715
 Szczepański Ignacy 477, 483, 494, 539, 544, 545, 566, 617
 Szczepański Jan Józef 233, 242, 245, 246, 249, 259, 348, 349
 Szczepański Piotr 657
 Szczepański Tadeusz 543, 586
 Szczepkowska Joanna 471
 Szczerba Jacek 554
 Szczurowski Maciej 485, 607
 Szczygieł Andrzej 186, 345, 416
 Szejnert Małgorzata 367
 Szekspir William (Shakespeare William) 220, 287
 Szelubski Jerzy zob. Bossak Jerzy
 Szendzielarz Zygmunt, ps. „Łupaszko” 477, 610
 Szlajfer Henryk 624
 Szmagier Krzysztof 199, 201, 552
 Sznuć Tadeusz 265
 Szolański Konrad 400, 527, 528, 629, 640, 646, 650, 655
 Szpak Włodzimierz 484, 536
 Szperlik, tokarz 412
 Szpilman Władysław 705
 Szprynger Ewa 491, 624
 Szpulak Andrzej 11, 29, 73
 Sztuczynska Jolanta 477, 481, 552
 Szulkin Piotr 12, 229, 322, 333, 338–342, 366
 Szuman Stefan 39
 Szumowska Małgorzata 288, 548, 549, 628, 645, 646, 651
 Szumowski Maciej 228, 288, 361, 362, 388, 421, 451, 452, 592, 628
 Szumowski Wojciech 528, 591
 Szuplewski Grzegorz 544, 610
 Szuster-Kacprzyk Ilona 241
 Szuszwedyk-Sadurska Beata 546
 Szwarz-Bronikowski Stanisław 266, 353, 500
 Szybejko Jerzy 337
 Szybowicz Eliza 655
 Szyłak Aneta 568
 Szyma Tadeusz 349, 381, 544, 655, 663, 669
 Szymańska Izabela 641
 Szymański Paweł 669
 Szymański Stanisław 553
 Szyborska Wisława 645

Szymczak Rafał 655
 Szyndler Zygmunt 18

Ś

Ścibor-Rylski Aleksander 28, 129
 Śladkowski Jerzy 537, 540, 541
 Ślodziński Ludomir 52
 Ślesicki Maciej 484
 Ślesicki Władysław 28, 71, 91, 93, 94, 101, 103–109, 114, 118, 119, 122, 123, 135, 138, 139, 149, 153, 170, 171, 173–175, 181, 229, 230, 234, 236, 577, 677, 678, 680
 Ślęzak Barbara 353
 Śliskowski Stanisław 346, 417
 Śliwa Czesław 181, 241
 Śliwa Tomasz 351
 Śliwiak Tadeusz 397
 Śliwińska Anna 13
 Śmiałkowski Kamil 612, 613
 Śmiarowski Tadeusz 568
 Śmigielski Tomasz 355
 Światło Daniel 686
 Światło Józef 87
 Świdwiński Aleksander 17, 78
 Świecińska Ewa 544, 646, 664
 Świerczewski Krol 292
 Świerzy Waldemar 218, 345
 Świeżyński Wacław 15, 707

T

Tabakowska Elżbieta 270
 Tabor Zdzisław 392, 393
 Tadej Krzysztof 661
 Talczewski Jacek 549
 Tarasin Tomasz 553
 Tarczyński Jan 661
 Tarkowski Andriej 553
 Tarkowski Michał 405
 Tatar Stanisław 477
 Tatarkiewicz Władysław 349
 Tchorzewski Krzysztof 483, 543, 567
 Tejchma Józef 624
 Telemann Georg Philipp 328
 Terakowska Dorota 368, 375, 385, 386
 Terlecki Marian 380, 389–391, 421, 422, 457, 480, 481
 Tes Urszula 687
 Thatcher Margaret 531
 Tischner Józef 502, 545

Titkow Andrzej 228, 237, 269, 272, 290, 295,
 423, 428–430, 463, 472, 479, 482, 483,
 488, 520, 527, 540, 548, 550, 554, 566,
 626, 653, 679, 684
 Tito Josip Broz 68
 Tkaczuk Michał 674
 Toboła Krzysztof 625
 Toeplitz Jerzy 15, 37, 63, 143, 707
 Tokarzewski Michał 491
 Tomasik Krzysztof 651
 Tomaszczuk Zbigniew 271
 Tomaszewski Bohdan 75, 82, 83, 615
 Tomaszewski Jerzy 201
 Tomaszewski Maciej 413
 Tomaszewski Tomasz 271
 Tomczak Grzegorz 543, 545
 van Tonder Juan 671
 Topolski Jerzy 618
 Topolski Krzysztof 624
 Torańska Teresa 420, 475, 627
 Torop Siergiej A. zob. Wissarion
 Torow Siergiej 673
 de la Tour Georges 340
 Trocki Lew 636
 Truman Harry 39
 Truszczyński Stefan 546
 Tryniszewska-Obłoj Joanna 482
 Trzaska Mikołaj 657
 Trzaska Paweł 670
 Trzciński Krzysztof zob. Komeda Krzysztof
 Trzciński Wojciech 306
 Trzos Agnieszka 651
 Trzos-Rastawiecki Andrzej (Andrzej Trzos)
 149, 176, 179, 180, 184, 194, 229, 232,
 289, 292, 355, 362, 363, 365, 481, 492,
 544, 625, 637
 Trzynadlowski Jan 707
 Tur, rolnik 394
 Turowicz Jerzy 483
 Tuszyńska Agata 621
 Twaróg Dariusz 593
 Tymański Tymon 657
 Tymiński Stanisław 514, 515, 521
 Tymochowicz Piotr 587, 655
 Tyrmand Leopold 21
 Tyszkiewicz Beata 219

U

U Thant 345

Urban Jerzy (Jan Rem) 420, 453, 458, 507
 Urbanek Henryk 566
 Urbaniak Janusz 707
 Urbanowicz Stanisław (ps. Stanisław
 Januszewski) 17, 43, 61, 62, 77–81
 Urbański Artur 554
 Ussorowski Marian 216
 Uszyński Jerzy 427, 596
 Uziębło Ewa 568

V

Varga Krzysztof 641
 Veiczi János 199
 Vigo Jean 297
 Vlady Marina 260
 Vlassak Henryk 62, 202
 Vogel Joseph 79
 Vogt Mieczysław Bartłomiej 545, 546, 566,
 567, 624

W

Wach Margarete 600
 Wach Stefan 319
 Wachowicz Barbara 174, 241, 349
 Waglewski Wojciech 443
 Wagner Richard 635
 Wajda Andrzej 23, 28, 44, 71, 80, 82, 83, 87,
 201, 219, 247, 271, 290, 294, 308, 423,
 553–555, 578, 604, 609, 625, 642, 664,
 705, 720
 Walas-Kobylińska Danuta 291
 Walczak Mariusz 527
 Walencik Bożena 568
 Walencik Jan 568
 Walendowski Tadeusz 268
 Waletzky Joshua 622
 Walkowski Zygmunt 638, 639
 Walter Mariusz 184, 228, 266, 288, 289, 294,
 328
 Walusiak Dariusz 612, 613
 Wałęsa Lech 373–375, 377, 379–382, 390,
 410, 420–422, 452, 455, 458, 481, 508,
 510–512, 514–519, 525, 535, 625, 627,
 630, 722
 Wałęsowa Danuta 519
 Wałęsowie, rodzina 516
 Warchał Andrzej 397
 Wardejn Zdzisław 255, 479
 Warwas Bartosz 581, 630

- Wasilewska Wanda 36
 Wasilewski Piotr 400
 Wasilewski Władysław 242, 278, 282, 294,
 342, 543, 555
 Wasiuta Leszek 638, 659, 675
 Wassersztajn Szmul 619
 Wasylewski Andrzej 353, 539
 Waszyński Michał 62, 637
 Waśko Maria 555
 Waśko Ryszard 281, 349
 Waśniewski Jerzy 80
 Watt Harry 34
 Wawer Zbigniew 487, 490, 492, 500, 501,
 545, 552, 609, 642, 661
 Wawrzyniak Antoni 17, 62, 202, 708
 Ważyk Adam 102
 Wąsik Bartek 658
 Wcisło Wincenty 213, 343
 Weber Kurt 37, 80, 83, 232
 Weil Simone 257, 258
 Weksler-Waszkinel Romuald Jakub 496
 Welbel Barbara 666
 Welles Orson 34, 575
 Werner Andrzej 183, 460, 464, 485, 524,
 633, 634
 Werner Mateusz 576, 588
 Wert Tomasz 553
 Wertenstein Wanda 120, 121, 174, 242, 296
 Wesołowska Marta 300, 558, 559
 Westermeyer Brigitte 575
 Weychert Janusz 422
 Weychert Piotr 498
 Wiaczorek Franek 674
 Wiaczorek Wincuk 674
 Wichłacz Zbigniew 553
 Widarski Marek 488, 492, 520
 Widerberg Bo 135
 Wiechert Ernst 527
 Wielowieyski Andrzej 257, 507
 Wieniawa-Długoszowski Bolesław 500
 Wiernik Bronisław 79–81
 Wieroński Marek 347, 348, 353
 Wiertow Dżiga 452, 453, 551, 637
 Wierzbicki Krzysztof 272, 409, 549, 552,
 553, 684
 Wierzbicki Marek 389
 Wierzyński Kazimierz 396
 Wiesiołek Mieczysław 79, 80, 82, 83, 715
 Więcek Artur, „Baron” 545, 580, 612, 613, 616
 Więclaw Marcin 555
 Wiktorowski Wojciech 444
 Wildstein Bronisław 628
 Wilhelmi Roman 97
 Wilk Bernard 125
 Wilkins, rodzina 276
 Wilkowski Jan 567
 Wilson Don, „The Dragon” 583
 Wilson Woodrow 432
 Wiłkomirscy, rodzina 347
 Wiłkomirska Wanda 347, 348
 Wiłkomirski Józef 347
 Winograd Barbara 539
 Wionczek Roman 151, 169, 170, 178, 189,
 201, 202, 206, 208, 209, 292, 460, 715
 Wirpsza Witold 89
 Wissarion (właśc. Siergiej A. Torop) 673
 Wiszniewski Tomasz 674
 Wiszniewski Wojciech 12, 35, 150, 228, 229,
 231, 266, 268, 278, 301, 310–322, 338,
 341, 342, 355, 366, 401, 490, 678, 681,
 682, 687
 Wiśnicka Maria 476
 Wiśniewska Agnieszka 524, 588
 Wiśniewska Maria 610
 Wiśniewski Leszek 609
 Wiśniewski Michał 657
 Witek Piotr 607
 Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) 416,
 528
 Witkowska Alina 618
 Witos Wincenty 483
 Witowska-Sabat Marzena 552
 Wittlin Jerzy 566
 Władysław Jagiełło, król polski 242
 Włodarczyk Hanna 348
 Włodarczyk Helena 477, 567
 Wohl Stanisław 17, 62, 71, 79
 Wohlleben Robert 575
 Wojaczek Rafał 430, 431
 Wojciechowska Magdalena 576, 585, 586,
 647
 Wojciechowski Krzysztof 150, 228, 251, 295,
 567, 609, 616, 661
 Wojciechowski Mikołaj 242, 289, 328, 329
 Wojciechowski Przemysław 627
 Wojciechowski Stanisław 500
 Wojtara Edward 490
 Wojtkiewicz Witold 407

Wojtowicz Grzegorz 597
 Wojtyła Karol zob. Jan Paweł II
 Wojtyszek Maciej 264, 501, 502
 Woldan Paweł 259, 264, 400, 412, 414, 479,
 525, 543, 544, 548, 552, 566, 567, 611
 Wolen Jerzy 200
 Woliński Krzysztof 627
 Wolski Andrzej 422, 423, 627
 Wolski Tomasz 679, 686, 688, 689
 Wołoczko Krzysztof 476
 Woroszyński Wiktor 566
 Worotyński Wojciech 528
 Worth Sol 557
 Wosiewicz Leszek 413, 414, 529, 654
 Woźniakowski Roman 80, 216, 217
 Wójcik Jerzy 44, 553
 Wójcik Maria 290
 Wójcik Ryszard 290, 293, 624
 Wójcik Wojciech 423, 553
 Wright Basil 34
 Wrocławski Bronisław 621
 Wrocławski Maksymilian 59, 60, 81–83, 91,
 115, 117, 118, 122, 128
 Wróbel Franciszek 158–160, 167
 Wróblewska Edyta 616, 622, 629
 Wróblewski Andrzej 44, 146, 431
 Wróblewski Janusz 641, 654, 655
 Wrzaskowicz Jerzy 544
 Wudziński Tadeusz 483, 494, 496, 568
 Wujec Henryk 507, 510, 534
 Wujec Ludwika 507
 Wyleżalek Łukasz 264
 Wyrodek Halina 397
 Wyrozębski Andrzej 610
 Wysoczański Paweł 655
 Wypiański Stanisław 218, 554, 585, 663, 664
 Wyszowski Krzysztof 518
 Wyszynski Stefan 88, 364, 371, 424, 545
 Wyżyński Adam 370–372, 375

Y

Young James E. 621

Z

Zadrowski Witold 354, 492
 Zagajewski Adam 234, 251, 400, 431, 659
 Zagodziński Tadeusz 271
 Zagórski Zygmunt 189
 Zagroba Bogdan 208, 330

Zając Lubomir 567, 674
 Zajączkowski Andrzej 270, 355, 366, 372,
 373, 375, 377, 506, 507, 519
 Zajączkowski Leonard 82, 708, 715
 Zajiček Edward 16, 92, 266, 707
 Zajiček Jadwiga 290, 397, 449, 492, 545
 Zakrzewski Adam 509
 Zaleski Jacek 364
 Zalewski Andrzej 513
 Zalewski Jan 312
 Zalewski Jerzy 566, 626
 Zalewski Witold 553
 Załuski Piotr 566
 Załuski Roman 129
 Zamachowski Zbigniew 552
 Zambrowski Antoni 624
 Zamoyski August 323
 Zankowska Danuta 568
 Zanussi Krzysztof 218, 227, 544, 560, 601
 Zaorski Janusz 35, 67
 Zapasiewicz Zbigniew 396
 Zaraska Witold 526
 Zaremba Maciej 68
 Zaremba Marcin 479
 Zarębski Konrad J. 576, 612
 Zarębski Piotr 626
 Zariczny Grzegorz 579
 Zarzycki Jerzy 62, 78, 202
 Zats Nir David 624
 Zavattini Cesare 104
 Zawistowska Elżbieta 715
 Zawodniak Mariusz 89
 Zdebelak Józef 439
 Zdobyłak Marek 663
 Zdrojewska Anna 588, 651
 Zelnik Jan 43, 80, 81
 Zelwerowicz Aleksander 567
 Ziarnik Jerzy 93, 94, 115, 120, 121, 123, 127,
 129, 133, 134, 140, 150, 179, 184, 187, 194,
 195, 198, 202–204, 218–220, 230, 265,
 290, 292, 293, 414, 432, 487
 Ziembicki Wojciech 487
 Zitzman Jerzy 553
 Złotorowicz Piotr 686
 Zmarz-Koczanowicz Maria 400, 402, 403,
 406, 407, 411, 413, 463, 480, 483, 512,
 517, 518, 521, 527, 528, 555, 556, 566,
 580, 588, 621, 624, 627, 634, 643, 644,
 649, 651, 656, 661, 662, 674, 678, 679

Zmudziński Bogusław 236–239, 241, 282
Zonn Lidia 167, 230, 679
Zwiefka Agnieszka 595
Zwierzchowski Piotr 16, 89, 414
Zwoliński Krzysztof 516, 614
Zygadło Tomasz 150, 180, 181, 227, 247, 250–
252, 254, 255, 261–264, 267–270, 272,
285, 303, 348, 352, 366, 377, 399, 428, 684
Zylber Filip 482
Zyman, rodzina 308
Zyman Edward 308
Zyskind Sara 622

Ż

Żamojdo Joanna 422
Żaryn Szczepan 355
Żarnecki Michał 272

Żegota-Januszajtis Jerzy Z. 77
Želakeviciute Vita 578
Żeromski Stefan 487
Żmigrodzka Ewa 516, 614, 616, 627, 638
Żołnacz-Lizak Sylwia 544
Żukowska Jadwiga 82, 183, 417
Żukowski Feliks 708
Żukowski Jacek 418
Żukowski Witold 139, 351, 352, 417, 418
Żuławski Andrzej 344
Żuławski Marek 417
Żuławski Xawery 554
Żurawiecki Bartosz 576
Żurowski Krzysztof 519, 545, 640
Żywulska Krystyna 21

Sporządziła Anna Rąbalska

Redaktor: Anna Rąbalska

Redaktor techniczny: Elżbieta Rygielska

Łamanie komputerowe: Reginaldo Cammarano

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
61-701 POZNAN', UL. ALEKSANDRA FREDRY 10

www.press.amu.edu.pl

Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: wyd nauk@amu.edu.pl

Dział sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: press@amu.edu.pl

Wydanie I – dodruk. Ark. wyd. 56,50. Ark. druk. 48,50

DRUK I OPRAWA: QUICK-DRUK, ŁÓDŹ, UL. ŁĄKOWA 11

ISBN 978-83-232-2806-6
ISSN 1642-8595

