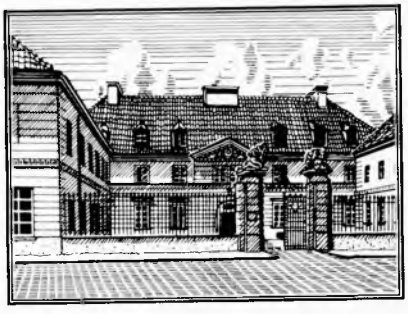
Kwartalnik filmowy

PRACOWNIA ANTROPOLOGII KULTURY, FILMU I SZTUKI AUDIOWIZUALNEJ
INSTYTUTU SZTUKI PAN



Instytut Sztuki
Polskiej Akademii Nauk
1949–1999

Nr 23 (83) **1998 Rok XIX**

SPIS RZECZY

OD REDAKCJI 4

TEORIA FILMU DOKUMENTALNEGO

Mirosław Przylipiak
FILM DOKUMENTALNY JAKO GATUNEK RETORYCZNY 5

Bill Nichols
NA GRANICY RZECZYWISTOŚCI (TELEWIZYJNEJ) 21

FILM I POLITYKA

Małgorzata Fiejdasz
„CZARNA SERIA" W POLSKIM FILMIE DOKUMENTALNYM 42

Mirosław Przylipiak
POLSKI FILM DOKUMENTALNY PO ROKU 1989 62

Jadwiga Głowa
ŚWIADECTWO PRZEŁOMU POLITYCZNEGO LAT 1989-90 W WYBRANYCH FILMACH DOKUMENTALNYCH POLSKI, CZECH SŁOWACJI I WĘGIER 85

Mikołaj Jazdon
A ZIEMIA BYŁA PUSTKOWIEM I CHAOSEM... (O DOKUMENTACH WOJENNYCH JOHNA FORDA I JOHNA HUSTONA) 95

TWÓRCY O FILMIE DOKUMENTALNYM

SZTUKA OPOWIADANIA
(Z Andrzejem Fidykiem rozmawia Wojciech Michera) 106

Kazimierz Karabasz
FILM DOKUMENTALNY DZISIAJ 121

Krystyna Mokrosińska
FILM DOKUMENTALNY – MISJA CZY KOMERCJA? 125

Józef Gębski
KILKA PARADOKSÓW O FILMIE DOKUMENTALNYM 130

KAŻDY FILM JEST FORMĄ MANIPULACJI
(Z Andrzejem Trzosem-Rastawieckim rozmawia Beata Kosińska-Krippner) 139

Chana Pollack
W DRODZE DO OSTROWCA (WYJĄTKI I IMPRESJE Z DZIENNIKA FILMOWEGO) 149

PREZENTACJE

Krzysztof Kornacki
POLITYKA, PSYCHOLOGIA I CZŁOWIEK – TWÓRCZOŚĆ MARCELA ŁOZIŃSKIEGO 158

Marek Hendrykowski
ELEMENTARZ – ARCYDZIEŁO POLSKIEGO DOKUMENTU 193

Andrzej Pitrus
SAMPLOWANIE RZECZYWISTOŚCI – *CZŁOWIEK, KTÓRY NIC NIE ODCZUWAŁ I INNE OPOWIEŚCI* JORAMA TEN BRINKA 198

VARIA

Brian Winston
ON NIGDY NIE UŻYŁ SŁOWA „REWOLUCJA" 203

Urszula Jarecka
POZNANIE I PRZYJEMNOŚĆ. OBRAZ ŚWIATA W FILMACH DOKUMENTALNYCH Z POCZĄTKU I KOŃCA XX WIEKU (KINEMATOGRF I DISCOVERY CHANNEL) 216

OKIEM I UCHEM

Marcin Giżycki
QUO VADIS VIDEO? 233

NOTY O AUTORACH 240

SUMMARY OF ARTICLES 241

SOMMAIRE 242

Od redakcji

Relacja pomiędzy filmem a rzeczywistością stała w centrum zainteresowania krytyków i teoretyków kina od zarania jego dziejów, a pogląd na te zagadnienia zmieniał się w miarę, jak doskonaliły się techniki zapisu filmowego, jak wzrastała świadomość estetyczna kina, jak wreszcie umacniał się związek przemysłu filmowego z ideologią, polityką i ekonomią. Film dokumentalny, usytuowany na marginesie głównego nurtu, jakim jest kino fikcji, okazuje się szczególnie ciekawym obszarem do rozważań na temat.

Sam termin, jak powiadają, ma swój źródłosłów we francuskim *documentaire* i był pierwotnie używany na określenie filmowych relacji z podróży. W znaczeniu zbliżonym do dzisiejszego po raz pierwszy zastosowany został przez Johna Griersona w recenzji filmu *Moana* Roberta Flaherty'ego wydrukowanej w "New York Sun", w lutym 1926 r. , ale definicja Griersona określająca film dokumentalny, jako twórcze przetworzenie rzeczywistości wydaje się dziś zbyt pojemna. Z drugiej jednak strony, pomiędzy rozumieniem dokumentalizmu jako rejestratora idei i systemu wartości społecznych w ich dynamicznym procesie, a dokumentem jako formą kreatywnej sztuki dziennikarskiej, która za temat bierze rzeczywistość w najrozmaitszych jej przejawach, stawiając sobie cele informacyjne, socjologiczne, polityczne, edukacyjne, instruktażowe, czy wręcz rozrywkowe - rozciąga się nieskończenie bogata gama możliwości.

Jako widzowie utraciliśmy niewinność spojrzenia. Interesują nas więc mechanizmy, jakie sterują naszą percepcją, interesują nas strategie perswazyjne, którym mniej lub bardziej świadomie ulegamy. Te sprawy są między innymi przedmiotem rozważań Mirosława Przylipiaka, poświęconych retoryce wypowiedzi dokumentalnej. Bill Nichols analizuje z kolei różne formy przekazów telewizyjnych, które przywłaszczając sobie etykietkę programów dokumentalnych, dokonują manipulacji faktami w celu zwiększenia ich komercyjnej atrakcyjności.

Film dokumentalny nieuchronnie uwikłany jest w politykę. Ta zależność kształtowała tę dziedzinę kinematografii nie tylko w naszej części Europy, gdzie polityka przenikała (i przenika do dziś) niemal wszystkie dziedziny życia (na ten temat piszą na naszych łamach Małgorzata Fiejdasz, Mirosław Przylipiak i Jadwiga Głowa, a także Krzysztof Kornacki i Marek Hendrykowski). Powszechnie znana jest gorliwość, z jaką wykorzystywano film dla celów propagandowych w systemach totalitarnych, w Związku Radzieckim i w Trzeciej Rzeszy. Ale filmem dokumentalnym jako narzędziem propagandy posługiwano się i w innych krajach, między innymi w Stanach Zjednoczonych, podczas II Wojny Światowej. Na ten temat pisze Michał Jazdon w tekście poświęconym filmom Johna Hustona i Johna Forda.

Film dokumentalny podlegał również zależnościom finansowym. I tym zajmuje się między innymi Brian Winston w artykule o Griersonowskiej szkole filmu dokumentalnego, w którym opisuje zderzenie idealistyczno-społecznikowskich skłonności Johna Griersona z bezwzględną rzeczywistością kapitalistyczną.

Wątki powyższe przewijają się też w wypowiedziach twórców filmów dokumentalnych. Co znamienne skłonni są oni jednak uwydatniać artystyczny aspekt swojej twórczości, który ma odróżniać film dokumentalny od zwykłego reportażu i publicystyki telewizyjnej. Motywacje artystyczno-estetyczne zdają się też rządzić twórczością mało w Polsce znanego dokumentalisty holenderskiego, Jorama Ten Brinka, o którym pisze Andrzej Pitrus. Tom zamyka sprawozdanie Marcina Giżyckiego z amerykańskiej wystawy artysty multimedialnego Billa Violi.

T.R.

Film dokumentalny jako gatunek retoryczny

MIROSŁAW PRZYLIPIAK

Choć w świadomości potocznej film dokumentalny funkcjonuje przede wszystkim jako rejestracja rzeczywistości, to jednak od początku swojego istnienia służył przede wszystkim perswazji, stawiającej sobie niekiedy nader utylitarne cele. Nie ryzykowałbym może trudnej dziś do udowodnienia tezy, że filmów dokumentalnych o zaprogramowanej intencji perswazyjnej było więcej niż takich, co to miały jedynie coś utrwalić albo pokazać zadziwionym ludziom, ale z całą pewnością świadomość, że film może służyć takim celom, pojawiła się bardzo wcześnie i niewątpliwie w miarę rozwoju tego gatunku zyskiwała na znaczeniu.

Film dokumentalny bardzo szybko, nieomal od swego zarania, ważył w sprawach publicznych. Warto przypomnieć liczne ekipy filmowe, które stawiły się na drugim procesie Dreyfusa, największej aferze politycznej owych czasów. Filmy z owego procesu, i to zarówno reportaże kręcone na miejscu procesu, jak i liczne rekonstrukcje, wyświetlane następnie w kinach, przyciągały tłumy widzów i stawały się następnie zarzewiem gwałtownych bójek, do tego stopnia, że rządy niektórych krajów zakazały wyświetlania jakichkolwiek filmów dotyczących sprawy Dreyfusa [1]. Filmy dokumentalne szybko zaczęły też być używane jako argument na rzecz prowadzenia polityki kolonialnej przez poszczególne kraje europejskie. Z jednej strony społeczeństwa krajów europejskich posiadających kolonie w Afryce okazywały niechęć do angażowania się w afrykańskie przygody rozmaitych biznesmenów, misjonarzy, naukowców czy wojskowych. Filmy dokumentalne, przedstawiające w odpowiednim świetle zarówno Afrykę, jak i obecność w niej białego człowieka, mogły w znakomitym stopniu to nastawienie odmieniać. Angielskie czasopismo „The Era" pisało w 1903 roku, że kompanie kolonialne powinny szybko zatrudnić operatorów filmowych w celu wytłumaczenia opinii publicznej, a nade wszystko zaniepokojonym udziałowcom, celowości budowania kopalni w niecywilizowanych częściach świata. I rzeczywiście, największe europejskie kraje kolonialne, tj. Anglia,

Francja i Niemcy, wysyłały w pierwszej dekadzie XX w. swoich operatorów do Afryki i pokazywały filmy będące efektem tych eskapad na spotkaniach rozmaitych Towarzystw Kolonialnych, a także na ogólnodostępnych pokazach filmowych. 21 maja 1913 roku, nazajutrz po pokazie filmów z Rodezji, zorganizowanym przez Brytyjskie Towarzystwo Południowoafrykańskie, „The Daily Telegraph" donosił: *Nie ma lepszej metody podtrzymywania zainteresowania opinii publicznej zagadnieniami brytyjskich kolonii niż kinematograf. Żywe fotografie pokazują serie prawdziwych obrazów, które mówią daleko więcej niż wiele stron druku i całe księgi danych statystycznych* [2].

Z drugiej strony film dokumentalny wykazał wówczas, bodaj po raz pierwszy w takim wymiarze, swoją wielką użyteczność jako narzędzie walki. Oto w pierwszych latach XX wieku angielscy misjonarze wykonali w belgijskim Kongo i rozpowszechnili w Europie zdjęcia fotograficzne, a przypuszczalnie również filmy, które pokazywały okaleczone dzieci i poodcinane Kongijczykom ręce. Europejska opinia publiczna zwróciła się przeciw Belgom, a belgijski król Leopold II miał wedle Marka Twaina powiedzieć: *Kodak zadał nam najstraszniejszy cios. To jedyny świadek, którego nie mogłem przekupić* [3]. Ale Belgowie przypuścili kontratak. Jak zaświadczają dokumenty, już około 1904 roku próbowano wysłać operatora filmowego do Kongo, aby przeciwstawić się prowadzonej przez Anglików kampanii. Natomiast na przełomie roku 1908 i 1909 w belgijskich kinach i na specjalnych pokazach (m.in. dla belgijskiego Towarzystwa Kolonialnego) ukazała się cała seria filmów pokazujących w dobrym świetle belgijskie kolonie w Afryce. Podobna sprawa wydarzyła się w koloniach portugalskich. W roku 1903 pewien Anglik, niejaki William A. Cadbury, opublikował w Londynie książkę pt: *Labour in Portuguese West Africa*, w której oskarżał Portugalczyków o nieludzkie traktowanie ich czarnoskórych pracowników. W odpowiedzi Portugalczycy wysłali do Afryki swojego operatora filmowego, który zrealizował film zatytułowany *A cultura do Cacau*, i jak się łatwo domyślić, prezentując pracę na prowadzonych przez Portugalczyków plantacjach, przedstawił to w zupełnie innym świetle niż autor angielski [4].

Perswazyjna i propagandowa funkcja przekazu niefikcjonalnego dominowała również w następnych latach. Film dokumentalny był wykorzystywany jako narzędzie propagandy podczas I wojny światowej. Mniej lub bardziej jawnie propagandowy charakter miała większość dzieł dokumentalnych z okresu międzywojennego, by wspomnieć choćby filmy największych przedstawicieli tego gatunku: Dzigi Wiertowa, Ester Shub, Jorisa Ivensa, Henri Storcka, grupy Griersona, Leni Riefenstahl, Pare Lorentza, Louisa Buñuela (*Ziemia bez chleba*) itd. Inne rodzaje przekazów niefikcjonalnych, obliczone na prostą rejestrację, tworzenie indywidualnej wizji świata (np. Flaherty), nawiązujące do estetyk innych prądów artystycznych (np. *Człowiek z kamerą* Dzigi Wiertowa), czy wywoływanie u widza wrażeń o charakterze estetycznym (np. pierwsze filmy Ivensa), znajdowały się na marginesie ruchu, zarówno w aspekcie ilościowym, jak i pojęciowym: to nie one tworzyły wyobrażenie o tym, czym jest film dokumentalny i jakie spełnia funkcje.

Tak więc, wbrew potocznym mniemaniom, przekaz niefikcjonalny od zarania kina mniej służył wzniosłym celom rejestracji i archiwizacji, a więcej – utylitarnym celom propagandowym. Próbując zrozumieć ten fenomen, musielibyśmy się cofnąć do starożytnych jeszcze rozważań na temat skuteczności perswazji. Już starożytna retoryka dzieliła argumentację na artystyczną i nieartystyczną. Do pierwszej z nich

zaliczano materialne świadectwa faktów oraz zeznania świadków. Argumentacja artystyczna polegała m.in. na umiejętności korzystania z technik przekonywania (np. entymemy) [5]. Starożytni teoretycy retoryki poświęcali środkom nieartystycznym niewiele uwagi, jako że niewiele dawało się z nimi zrobić. Ich siła nie była wynikiem biegłości retora, lecz przejawem samej rzeczywistości. To stare rozróżnienie tłumaczy propagandową skuteczność przekazu niefikcjonalnego, dokumentalnego, jak również fakt, że to właśnie funkcja perswazyjna była pierwszą, która się rozwinęła w związku z dokumentalizmem. Dokumentalizm, jak będę się starał w dalszym ciągu tej pracy wykazać, korzysta ze wszystkich możliwych sposobów perswazji, a środki najbardziej skuteczne, bo będące świadectwem rzeczy samej, nie zaś intencji retora, należą przecież do jego istoty. Tej jego właściwości, utrwalania rzeczywistości, towarzyszy inna, na pozór z pierwszą sprzeczna: wielkiej skuteczności oddziaływania na odbiorcę, poruszania nim, nakłaniania do działań, kształtowania jego preferencji i poglądów. Ernst Gombrich po drobiazgowej analizie obrazów doszedł do wniosku, że spośród trzech podstawowych funkcji, jakie pełni środek komunikacji, tj. funkcji wyrażania (myśli bądź nastawienia nadawcy), apelu (wywoływania reakcji odbiorczych) oraz przedstawiania (rzeczywistości) obrazy najlepiej radzą sobie z drugą. Obraz wizualny *znakomicie pełni funkcje apelu, zastosowanie go do celu wyrażania jest problematyczne, pozostawiony sam sobie nie dorównuje orzekającej funkcji języka* [6].

Idea, że film dokumentalny jest gatunkiem retorycznym, da się wyczytać już na wczesnych etapach rozwoju dokumentalizmu, wtedy, gdy myśl filmowa poświęcała temu gatunkowi niewiele uwagi. Poszczególne fragmenty pism Johna Griersona, Dzigi Wiertowa, Paula Rothy czy Raymonda Spottiswooda przy odpowiednim czytaniu mogą uchodzić za zapowiedzi ujmowania kina dokumentalnego w duchu retoryki. Nie pada jednak ani to słowo, ani nie pojawia się w nich świadomość takiego kontekstu ich myśli, choć wydawałoby się, że tam wszędzie, gdzie się pisze o perswazyjnej roli kina dokumentalnego, o jego walorze propagandowym, czy choćby edukacyjnym, kontekst sztuki retorycznej byłby zupełnie na miejscu.

Bardziej precyzyjny był André Bazin, który stwierdził: *Podstawową zasadą gatunku dokumentalnego jest to, że nadaje on obrazom strukturę logiczną dyskursu, a dyskurs wyposaża w wiarygodność i świadectwo fotograficzne* [7]. W tym krótkim zdaniu krytyk francuski, z właściwą sobie przenikliwością i umiejętnością nazywania rzeczy po imieniu, sformułował istotę pojmowania gatunku niefikcjonalnego w duchu retoryki: nadawanie obrazom struktury logicznej dyskursu. Zarazem dwoistość oddziaływania, zasygnalizowana przez Bazina, a polegająca na wzajemnym współoddziaływaniu z jednej strony obrazu jako odzwierciedlenia rzeczywistości, a z drugiej – porządku myślowego – przejawia się w wielu próbach teoretycznego ogarnięcia dokumentalizmu, by wspomnieć tylko, tytułem przykładu, prace Marcela Łozińskiego (1976 i 1992), Wojciecha Wiszniewskiego (1976), Lidii Zonn (1982), czy Siegfrieda Kracauera (1975).

Jeszcze na obszarze intuicji, choć, przyznać trzeba, bardzo precyzyjnej, mieści się refleksja praktyka dokumentalizmu [8], Krzysztofa Kieślowskiego, sformułowana przez niego w pracy dyplomowej, a następnie powtórzona i rozszerzona w wywiadzie zamieszczonym w książce Kazimierza Karabasza pt. *Bez fikcji* [9].

Krzysztof Kieślowski definiuje dokumentalizm w opozycji do filmu fabularnego, co zresztą było i jest nagminną praktyką. Twierdzi on więc, że filmowi fa-

bularnemu kośćca dostarcza rozwój wydarzeń, akcja, która z kolei daje się zamknąć w jednym z kilkunastu schematów dramaturgicznych. O porządku obrazów, o tym, jaka scena nastąpi po jakiej, decyduje rozwój akcji i określony wzorzec dramaturgiczny. Tego nie ma w filmie dokumentalnym. Tu o kolejności następowania po sobie poszczególnych obrazów i scen decyduje autorski zamysł, myśl autora.

Niezwykłe w tej koncepcji wybitnego praktyka dokumentalizmu jest to, że w czasie, gdy dokument powszechnie definiowało się przez pryzmat stosunku do rzeczywistości, on wprost napisał, że taki punkt odniesienia nie jest bynajmniej najważniejszy. Obrazy ilustrują nie rzeczywistość, lecz porządek myśli. Porządek myśli... Choć nie pada słowo „retoryka", jesteśmy u jej wrót.

Bodaj pierwszym badaczem, który wprost sformułował tezę o pokrewieństwie kina dokumentalnego i retoryki, był Bill Nichols (1980). Teza ta była zresztą częścią szerszej koncepcji leżącej u podstaw interesującego projektu genologicznego. Oto, twierdzi Nichols, ogół produkcji kinematograficznej dzieli się na trzy podstawowe działy: kina fabularnego, dokumentalnego i eksperymentalnego. Każdy z tych działów należy do szerszej kategorii tekstów kultury. Film fabularny jest rodzajem narracyjnym, tj. należy do rodziny tekstów narracyjnych. Domeną filmu dokumentalnego jest tłumaczenie, argumentacja (ang. *exposition*). Film eksperymentalny natomiast należy do szerszej kategorii tekstów lirycznych, poetyckich. Nieznacznie trawestując myśl badacza amerykańskiego, nie sprzeniewierzając się jej jednak, można powiedzieć, że film fabularny to proza kina, film eksperymentalny to filmowa poezja, a film dokumentalny to filmowa publicystyka albo mowa sądowa, albo przemówienie, słowem – taki rodzaj wypowiedzi, w którym gromadzi się argumenty, aby coś objaśnić lub aby kogoś przekonać. *W filmach dokumentalnych „głównego nurtu"* – pisze Nichols – *każda sekwencja zawiera argumentację* (block of argumentation), *które ścieżka obrazowa, z mniejszą lub większa redundancją, ilustruje. Jeżeli istnieje jakiś dokumentalny odpowiednik „klasycznego kina hollywoodzkiego", to jest nim właśnie ta forma „klasycznego kina argumentacyjnego"*. Pisząc to, Nichols miał na myśli przede wszystkim filmy dokumentalne lat 30 40, charakteryzujące się dominującą rolą komentarza. We współczesnych narracjach natomiast *jednego narratora zastępuje seria wypowiedzi do kamery, lub kilku narratorów, tak czy inaczej ułożonych w linii argumentacji* [10].

Tłumaczenie, argumentacja, jak pisze Nichols, jest tradycyjnie uważana za dziedzinę retoryki, zaś podstawową funkcją retoryki, powtarza amerykański badacz za Kennethem Burke, *jest takie posługiwanie się przez ludzi słowami, aby nakłonić innych ludzi do pewnych działań* [11]. Tradycyjnie, już od starożytności, wyszczególniano 5 działów retoryki – inwencję, dyspozycję, elokucję (wysłowienie), pamięć i wygłoszenie [12]. Nicholsa szczególnie interesuje kategoria inwencji, którą definiuje jako gromadzenie argumentów za konkretną sprawą. Za Arystotelesem dzieli argumenty na nieartystyczne, tj. rzeczywiste dokumenty i zeznania naocznych świadków, oraz artystyczne – polegające na przekonującym ułożeniu wypowiedzi. Tę ostatnią formę argumentacji, najbardziej dla Arystotelesa interesującą, Nichols dzieli – za Stagirytą – na formy etyczne (tj. oparte na autorytecie), patetyczne, tj. odwołującą się do emocji odbiorcy), oraz na demonstracyjne (demonstrative) – polegające na trafnym przedstawieniu dowodów i argumentów.

Nichols umieszcza po stronie retoryki całość kina dokumentalnego, jednak w toku dalszych rozważań rozgranicza dwie formy tego kina. Jedna z nich posługuje się tzw. adresem bezpośrednim, tj. widz jest bezpośrednim adresatem filmu, ponieważ bądź to postacie występujące w filmie, bądź komentator, zwracają się wprost do niego. Druga posługuje się adresem pośrednim, tj. ludzie zachowują się tak, jakby kamery i sytuacji filmowania w ogóle nie było. Otóż, stwierdza Nichols, adres pośredni jest typowy dla kina fabularnego, gdzie postacie na filmie pozostają w nieświadomości świata widzów i narzędzia wypracowane dla analizy takiego właśnie kina są na miejscu przy analizie kina dokumentalnego z adresem pośrednim. Ściśle retoryczny charakter mają natomiast filmy z adresem bezpośrednim, które, jak stwierdza Nichols, zawsze stanowiły przeważającą część kinematografii niefikcjonalnej, gdzie film „zwracał się" do widza najpierw przez bezpośrednio adresowane napisy, następnie za pomocą komentarza, a jeszcze później i obecnie bądź przez reportera obecnego na planie, bądź też w formie wypowiedzi bohaterów filmu dokumentalnego wprost do kamery (a więc do widza).

Czy w filmie dokumentalnym adresowanym bezpośrednio można mówić o diegezie? – pyta Nichols. Jest to kwestia istotna, ponieważ może być jednym z wyróżników dokumentalizmu, tj. dostarczyć jeszcze jednego narzędzia odróżniania filmu dokumentalnego od fabularnego. Tak postąpił np. François Jost, który odpowiedź na pytanie, czy film dokumentalny różni się w istocie od filmu fabularnego, fikcjonalny od niefikcjonalnego, uzależnił od odpowiedzi na pytanie, czy film dokumentalny zawiera (wytwarza?) diegezę, czy można mówić o powstaniu w nim całkowicie wyobrażonego świata, tak jak to się dzieje w filmie fikcjonalnym. Jeżeli wytwarza diegezę, precyzuje swoją hipotezę Jost, to w istocie film niefikcjonalny i fikcjonalny niczym się nie różnią. Jeżeli nie wytwarza, to różnią się właśnie tą umiejętnością – bądź jej brakiem – wytwarzania wyobrażonego uniwersum świata przedstawionego [13].

Odpowiedź na to pytanie jest o tyle trudna, że pojęcie diegezy zostało na gruncie filmoznawstwa stworzone w celu opisania filmu fabularnego i na format takiego właśnie filmu jest przykrojone. Konstatuje się przy tym, że efekt diegetyczny, a więc efekt powoływania w wyobraźni odbiorcy autonomicznego świata, jest uzyskiwany w znacznym stopniu na skutek charakterystycznego dla kina fabularnego ruchu emocji, mechanizmu zaanagażowania emocjonalnego widza, dzięki któremu świat filmu fabularnego staje się bardziej rzeczywisty, łatwiejszy do zaakceptowania. Diegezy w takim rozumieniu film dokumentalny, rzecz jasna, nie wytwarza, i to na mocy definicji. Czy jednak oznacza to, że nie możemy mówić o żadnym „świecie równoległym" w przypadku kina dokumentalnego, czy też możemy jednak mówić o takim świecie, tyle że inaczej konstruowanym i mającym inne relacje z rzeczywistością?

Nichols udziela w tej kwestii salomonowej odpowiedzi. Pisze tak: *diegeza nie jest już autonomicznym uniwersum czaso-przestrzennym, lecz uniwersum pojęciowym, obszarem argumentacji* [14]. Tak pojęta diegeza mniej się wiąże z warstwą obrazu i jej zdolnością do iluzjonistycznego odzwierciedlenia, a bardziej ze ścieżką dźwiękową, nade wszystko jej wymiarem werbalnym i jego zdolnością porządkowania całego dyskursu. Być może, stwierdza Nichols, taka radykalna odmienność powinna zostać oznaczona przez jakieś inne słowo, jednak w książce *Ideology and the Image* nie decyduje się na radykalny przełom terminologicz-

ny i poprzestaje na tym, że uniwersum filmu dokumentalnego, będące raczej uniwersum myśli niż kontinuum czasoprzestrzennym, nazywa „diegezą" w cudzysłowie.

Nichols przypomina, że istotą wywodu retorycznego nie jest szukanie prawdy, lecz przekonanie słuchacza. Dlatego niezwykle ważne jest odwołanie się mówcy do zespołu powszechnie podzielanych opinii, poglądów, wartości, a także posługiwanie się sposobami dowodzenia powszechnie używanymi i oswojonymi. Obydwie te formy kontaktowania się z odbiorcą zbliżają się do Arystotelesowskiego rozumienia topiki. Jednak na obecnym etapie badań, stwierdza Nichols, nie da się ustalić wyczerpującego repertuaru topik używanego w filmie dokumentalnym, repertuaru podobnego do tego, jaki dla kina fabularnego ustanowił Christian Metz w postaci tzw. wielkiej syntagmatyki. *Mam nadzieję* – pisze Nichols – *że pewnego dnia będziemy mogli opisać nie tylko ogólne zasady strukturalne argumentacji czy narracji, lecz również procedury narracji czy argumentacji właściwe dla danego medium w danym okresie historycznym. Uwzględniając obecny etap badań nad kinematografią w ogólności, a kinem dokumentalnym w szczególności, dzień ten wydaje się bardzo odległy* [15].

Jednak już kilka lat później badacz holenderski, Willem Hesling, podjął próbę ustalenia podstawowego repertuaru „topik" czy schematów argumentacji występujących w kinie dokumentalnym. Oparł się przy tym na ogólnym schemacie argumentacji zaproponowanym jeszcze w latach 50. przez angielskiego logika, Toulmina. Zdaniem Toulmina struktura każdego komunikatu perswazyjnego jest następująca:

datum (czyli argument)	kwalifikator	claim (twierdzenie zasadnicze)
warrant (ogólna zasada, na mocy której dane twierdzenie szczegółowe jest prawdziwe <przekonywające?>		rebuttal (czyli forma falsyfikacji, zaznaczenie, w jaki warunkach dane twierdzenie nie byłoby jednak prawdziwe)
backing (potwierdzenie)		

Zasadnicze znaczenie w procesie argumentacji ma prawidłowe, tj. przekonywające, wsparcie twierdzeń przez argumenty. Relacja między twierdzeniem (claim) a argumentem (datum) jest więc kluczowa dla skutecznej argumentacji. Relację tę określa i uzasadnia gwarant (warrant). *Gwarant gwarantuje, że dany argument prowadzi do danego twierdzenia, stanowiąc rodzaj ogólnej zasady uzasadniającej przejście od argumentu do twierdzenia* [16]. Powołując się następnie na ustalenia Ehningera i Brockriede, Hesling wyszczególnia trzy najogólniejsze rodzaje skutecznego, przekonującego wsparcia twierdzeń, trzy rodzaje gwarancji, nadającej więzi między twierdzeniem a argumentem charakter nieodparty. Po pierwsze więc, wiarygodność twierdzenia może wynikać z autorytetu nadawcy (tutaj jest to powtórzenie niejako Arystotelesowskiej kategorii perswazji „etycznej"). Zauważyć należy jedynie na marginesie, że tam, gdzie występuje autorytet, niekiedy w ogóle nie potrzeba argumentować, nie są potrzebne argumenty wspierające dane stwierdzenie. Sam fakt wypowiedzenia danego twierdzenia przez autorytet wystarczy. W innych przypadkach natomiast autorytet może fir-

mować inne oprócz twierdzenia elementy struktury, czyniąc tym samym całość nieodpartą. I tak może potwierdzać swoim autorytetem prawdziwość gwaranta albo argumentu.

Po drugie, podaje Hesling, rolę gwaranta może odegrać pewien pogląd, opinia, czy wartość, która w danej społeczności, w której funkcjonuje dany komunikat, jest powszechnie przyjęta i hołubiona. I tak, jeżeli rząd amerykański chciałby przekonać swoją opinię publiczną o celowości interwencji zbrojnej w jakimś kraju ościennym, mógłby twierdzić, że interwencja ta jest potrzebna do zachowania pokoju światowego. „Gwarantem" w takim wypadku byłby żywiony przez społeczeństwo pogląd o nadrzędnej wartości pokoju światowego. Twierdzenie takie miałoby więc następującą strukturę:

1. Należy interweniować zbrojnie w kraju X (twierdzenie)
ponieważ
2. Jest to potrzebne dla zachowania pokoju na świecie (argument)
3. Pokój na świecie jest wartością nadrzędną (gwarant).

Siła tego argumentu wynika z ogólnej zasady i jest wprost proporcjonalna do powszechności uznania tej zasady w danym społeczeństwie. Jeżeli dane społeczeństwo nie traktowałoby pokoju międzynarodowego jako priorytetu, to cała argumentacja okazałaby się najprawdopodobniej nieskuteczna. Prowadzi to do dalszego wniosku, uważanego zresztą przez teoretyków propagandy za oczywisty, że skuteczność przekazu propagandowego jest warunkowana kontekstem oraz że przekaz propagandowy stanowi tylko część całego komunikatu propagandowego, który obejmuje również nie zawarte w samym tekście przekazu, ale przecież realnie istniejące nastawienie po stronie nadawcy i odbiorcy [17].

Po trzecie, twierdzi Hesling, więź między twierdzeniem a argumentem nabiera w oczach odbiorcy mocy nieodpartej wtedy, gdy przypomina rodzaj więzi, który zdaniem odbiorcy łączy rzeczy „w rzeczywistości". Można domniemywać, że w takim przypadku jasne dla odbiorcy jest, że relacja między argumentem a twierdzeniem jest rzeczywista, powtarza rzeczywistość, a nie jest narzucona z zewnątrz, i to zduplikowanie relacji realnie istniejącej czyni dany argument skutecznym, a dane twierdzenie – przekonywającym. Hesling wyróżnia 6 możliwych rodzajów tego typu więzi:

1. Przyczynowo-skutkowa, która ma dwa warianty: od przyczyny do skutku, od skutku do przyczyny.

2. Indeksalna – gdy argument wskazuje na twierdzenie. Związek dwóch zjawisk może być uznany za relację poparcia wtedy, gdy pierwsze zjawisko pełni rolę „dowodu" istnienia drugiego. Na przykład: Gdzieś tu musi być ogień (twierdzenie), ponieważ widać dym (argument).

3. Paralelizm – gdy dwa podobne z jakiegoś względu fakty są ustawione obok siebie. Prawdopodobieństwo twierdzenia w jednym wypadku zostaje wsparte prawdopodobieństwem twierdzenia odnoszącego się do innego, podobnego przypadku. Gwarant funkcjonuje w tej strukturze argumentacji jako potwierdzenie faktu, że argument i twierdzenie mają wpływ w paralelnych sprawach: *X nie podniósł tego stołu (argument), więc Y prawdopodobnie też nie podniesie* (twierdzenie). Gwarantem jest tutaj porównywalność X i Y w zakresie siły fizycznej. Paralelizmy mogą być oparte również na kontraście (X nie podniósł tego stołu, ale Y prawdopodobnie go podniesie).

4. Analogia.

Analogia jest podobna do relacji paralelnej, z tym że relacja między argumentem a twierdzeniem ma charakter metaforyczny, a nie bezpośredni. Przykładem może być zdanie: „Ten kraj potrzebuje dobrego rządu, tak jak statek dobrego kapitana". Podobieństwo między rządem a kapitanem, między rządzeniem krajem a kierowaniem statkiem, nie jest bezpośrednie. Kapitan (A) ma się tak do statku (B), jako rząd (C) do państwa (D). „Dobry kapitan ma zasadnicze znaczenie dla dobrej organizacji statku (datum), i właśnie dlatego dobry rząd ma zasadnicze znaczenie dla organizacji kraju (twierdzenie). Jest to prawdą, ponieważ stosunek między kapitanem a okrętem jest porównywalny do stosunku między rządem a państwem" (gwarant).

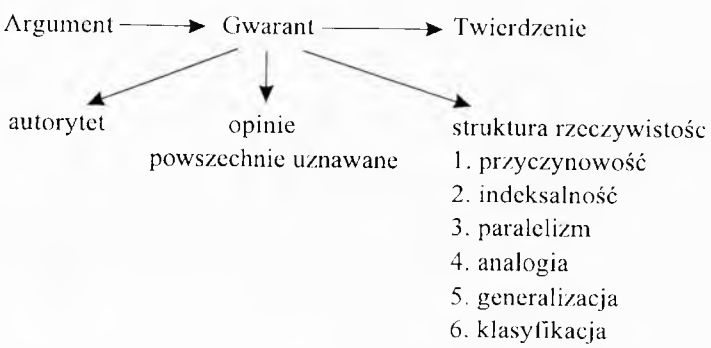
5. Generalizacja (uogólnienie, indukcja).

Ten sposób dowodzenia opiera się na założeniu, że to, co jest prawdą w odniesieniu do jednego elementu danego zbioru, jest również prawdą w odniesieniu do całego zbioru i wszystkich jego elementów. Przykład: „Na podstawie (bardzo brutalnego) meczu piłkarskiego (argument), który widziałem wczoraj, wnioskuję, że wszystkie mecze są brutalne" (twierdzenie). Gwarant: to, co jest prawdziwe w odniesieniu do jednego elementu danej kategorii, jest również prawdziwe w odniesieniu do wszystkich elementów tej kategorii.

6. Klasyfikacja (może lepiej inaczej, np. uszczegółowienie, dedukcja retoryczna)

Ten sposób argumentacji polega na dowodzeniu jakiegoś faktu jednostkowego na podstawie ogólnej zasady, zgodnie z zasadą sylogizmu retorycznego. Przykład: „Harry jest Brytyjczykiem (twierdzenie), ponieważ urodził się na Bermudach" (argument). Do argumentu należałoby dodać jeszcze część utajoną: wszyscy ludzie urodzeni na Bermudach są Brytyjczykami.

Ogólnie więc, zdaniem Hesslinga, można nakreślić następujący schemat argumentacji:



Te ogólne klasyfikacje Hesling ilustruje następnie analizą filmu *Power and the Land* Pare Lorentza, który miał bardzo konkretne zadanie: namówić farmerów amerykańskich do tego, aby zelektryfikowali swoje gospodarstwa, korzystając z tanich, specjalnie na ten cel przeznaczonych kredytów rządowych. Ogólnie film ten jest zakomponowany według struktury „rozwiązywania problemów", którą Bill Nichols zidentyfikował swojego czasu jako centralną, najczęściej używaną strukturę w „objaśniającym" podgatunku kina dokumentalnego [18]. W filmach tak zbudowanych na początku zarysowuje się pewien problem, następnie pokazuje się środki rozwiąza-

nia go, lub też pokazuje się, jak jest on rozwiązywany, na koniec zaś widzimy rozwiązanie problemu. Hesling wskazuje, że film Lorentza doskonale mieści się w retorycznym gatunku *genus deliberativum*, w którym przekaz jest adresowany do ciała decyzyjnego i dotyczy przyszłości danej społeczności. Hesling znajduje w filmie Lorentza wyszczególnione przez siebie struktury perswazyjne, w tym w szczególności strukturę paralelizmu (a tutaj, dokładnie, kontrastu, będącą jednym z wariantów paralelizmu), polegającą na tym, że przeciwstawia się sobie warunki pracy i życia z użyciem elektryczności i bez niej, oraz strukturę generalizacji, wyrażającą się tym, że dylematy jednej rodziny (bohaterów filmu, Parkinsonów) są przykładem dylematów wszystkich farmerów amerykańskich. Wewnątrz tych dwóch struktur, nadrzędnych dla organizacji filmu Lorentza, Hesling znajduje inne wyszczególnione przez siebie struktury filmowe. Struktura indeksalna argumentacji polega na łączeniu przez Lorentza spraw elektryfikacji i ilości pracy na farmie. Tworzy się więc stały związek: elektryczność – mniejsza ilość pracy na farmie; brak elektryczności – większa ilość pracy (skądinąd tradycyjne nachodzenie na siebie kategorii indeksalnej i przyczynowo-skutkowej tutaj raz jeszcze się potwierdza; trudno chyba odeprzeć zastrzeżenie, że wyszczególnione przez Heslinga związki mają również charakter przyczynowo-skutkowy). Zresztą Hesling odnajduje w filmie również struktury przyczynowo-skutkowe: centralną rolę spełnia w filmie przekonywanie, że elektryczność daje lepszą wydajność. Ta generalna teza zostaje przeniesiona na poziom poszczególnych scen, gdzie widzimy, jak rolnik z powodu braku prądu nie może schłodzić mleka, co z kolei powoduje, że mleczarnie odmawiają przyjęcia mleka od niego albo płacą za nie mniej.

Strukturę paralelizmu Hesling odnajduje w tym miejscu filmu, w którym jest mowa o funduszach na elektryfikację. W filmie mówi się, że farmerzy, aby rozwiązać ten problem, muszą połączyć swe siły, tak jak to robią podczas zbiorów. Argumentacja polega na bezpośrednim porównaniu skuteczności kolektywnej pracy podczas zbiorów i skuteczności kolektywnego rozwiązania problemu elektryczności. Argumentowanie przez analogię natomiast Hesling znajduje w scenie, w której wznoszenie słupów trakcyjnych jest porównane do sadzenia drzew wolności w czasach kolonizowania Ameryki. *Tak jak tamte drzewa były symbolem wolności dla kolonistów w owym czasie, tak słupy trakcyjne są symbolem wolności dla farmerów* – konstatuje Hesling [19].

Proponując bardzo daleko idące formy stosowania kategorii retorycznych z kręgu teorii argumentacji do badania przekazów niefikcjonalnych, Hesling dostrzega jednak niebezpieczeństwa nazbyt łatwych, a przez to mylących analogii. Wyszczególnia więc 4 grupy problemów związanych z zastosowaniem retoryki do badań nad tekstami audiowizualnymi. Po pierwsze, retoryka wykształciła się w kulturze słowa i tekstów pisanych. Nie wszystkie jej kategorie dadzą się odnieść do innego tworzywa. Ponadto trzeba zawsze uważać, aby w miejsce fragmentu obrazowo-dźwiękowego nie podstawić jego słownego omówienia. Drugie, jako tekst słowny, może doskonale przystawać do retorycznych klasyfikacji i analiz, a to pierwsze – niekoniecznie. Po drugie, w dotychczasowej tradycji filmoznawczej posiłkowano się retoryką jako sztuką perswazji, w tekstach jawnie perswazyjnych, takich jak reklama czy propaganda. Tymczasem częstsze (choć mniej badane) są strategie retoryczne w tekstach pozbawionych jawnie retorycznego charakteru. *Bill Nichols ma absolutną rację* – pisze Hesling – *gdy stwierdza, że film dokumentalny jest gatunkiem retorycz-*

nym w tym sensie, że opiera się na kodach ekspozycji, co oznacza, że przede wszystkim tłumaczy dany problem [20]. Jednak stawiając tak sprawę, poruszamy się wyłącznie w kręgu teorii argumentacji. Tymczasem film dokumentalny również wstrząsa, bawi, zachwyca pięknem itp., sięgając do strategii retorycznych innych niż argumentacja. Po trzecie, pisze Hesling, tekst filmowy jest jednokierunkowy, nie ma bezpośredniego związku między nadawcą i odbiorcą. Reakcje odbiorcze są więc zakładane, a film *ciągle balansuje na granicy założonej i rzeczywistej reakcji widowni* [21]. Po czwarte wreszcie, stwierdza Hesling, każdy film tylko częściowo podlega regułom retorycznym, a i wtedy często od nich odstępuje.

Bordwell i Thompson wyróżniają konstrukcję retoryczną jako jeden z możliwych sposobów uformowania przekazu audiowizualnego, nie ograniczający się tylko do filmu dokumentalnego, bo występujący również w innych rodzajach przekazów – najbardziej ewidentnie w filmach reklamowych. Przekaz retoryczny odznacza się, zdaniem amerykańskich badaczy, przede wszystkim tym, że zwraca się bezpośrednio do widza, usiłując nakłonić go do zajęcia jakiegoś stanowiska lub podjęcia działania. Wybory, których odbiorca ma dokonać pod wpływem przekazu perswazyjnego, dotyczą konkretnych spraw z jego życia, takich jak np. kupienie pewnego rodzaju szamponu albo poparcie określonej orientacji politycznej. Celem argumentacji nie jest osiągnięcie prawdy, lecz przedstawienie argumentów w sposób najbardziej przekonywający, najbardziej trafiający do widza. Że zaś najbardziej skuteczne są te argumenty, które współgrają z nastawieniem i światopoglądem odbiorcy, nader często przekaz perswazyjny odwołuje się do światopoglądu wyznawanego przez danego odbiorcę, a częściej przez daną społeczność. *Żaden inny rodzaj formy filmowej nie eksponuje tak konsekwentnie eksplicytnych znaczeń oraz implikacji ideologicznych* [22].

Ponieważ retoryczne formy dowodzenia nie służą dochodzeniu do prawdy, rzadko kiedy daje się z bezwzględną ścisłością udowodnić słuszność propagowanego stanowiska. Dlatego filmowcy posługujący się formą retoryczną często wolą się odwoływać do emocji widza niż prezentować racjonalne argumenty.

Wszystkie powyżej wyliczone właściwości, tj. bezpośrednie zwracanie się do widza, konkretność spraw będących przedmiotem perswazji, emocjonalność oraz uwikłanie ideologiczne, wyróżniają audiowizualne konstrukcje retoryczne. Jakkolwiek jednak konstrukcje retoryczne używają rozmaitego rodzaju argumentów, stwierdzają Bordwell i Thompson, to często ukrywają ich perswazyjność, ich argumentacyjną naturę, i przydają im aury czystych obserwacji lub opartych na faktach konkluzji.

Bordwell i Thompson wyróżniają trzy typy perswazji. Niektóre przekazy perswazyjne budują autorytet źródła przekazu (nadawcy) np. przez zdecydowany, wzbudzający zaufanie głos komentatora. Inne przez argumenty skoncentrowane na przedmiocie. Tu Bordwell wyróżnia trzy strategie: odwołanie się do powszechnej w danym czasie i miejscu opinii, użycie przykładu, oraz posługiwanie się przyjętymi wzorami argumentacji, entymemami, często ukrywającymi ważną przesłankę. Wśród tych ostatnich szczególnie często wykorzystywana jest struktura rozwiązywania problemu. Jeszcze inne koncentrują się na widzu, apelując do jego emocji. Odwołania do patriotyzmu, uczuć sentymentalnych i innych emocji są w filmach retorycznych powszechne [23].

Jak widać, rozważania Bordwella, podobnie jak Hesslinga czy Nicholsa, są wariacjami opartymi na Arystotelesowskich klasyfikacjach środków retorycznych, co do-

wodzi nie tylko wielkości Stagiryty, ale i ciągłości tradycji. Choć przekazy audiowizualne pojawiły się w kulturze ludzkiej niedawno, to w swoich zastosowaniach, a również w swoich właściwościom, są podobne znanym od starożytności.

Jaka retoryka?

Twierdzenie, że film dokumentalny jest sztuką retoryczną, że podlega prawidłom retoryki, używa chwytów retorycznych i daje się analizować za pomocą kategorii retorycznych, rozumieć można na kilka sposobów. Jerzy Ziomek wyróżnia 4 podstawowe warianty rozumienia słowa „retoryka". Po pierwsze, retoryka jest sztuką pięknego, ozdobnego mówienia. Po drugie, jest teorią prozy (choć należą do niej również problemy z dziedziny teorii poezji, czyli poetyki); po trzecie, jest sztuką wymowy, słowa wygłaszanego, obejmującą także pisemne przygotowanie tekstu; po czwarte wreszcie, jest sztuką i teorią argumentacji, perswazji [24]. Jak z tego zwięzłego wyliczenia widać, najbardziej odpowiedni do analiz przekazów niewerbalnych (np. przekazów audiowizualnych) jest ostatni wariant znaczenia słowa „retoryka". Ziomek zaznacza to zresztą, pisząc: (...) *sztuka argumentacji, w tym sensie także pozyskiwania, niekoniecznie musi posługiwać się słowami albo wyłącznie słowami. W XX wieku rozważa się problemy retoryki narracji, filmu, a nawet reklamy – i rozważa się je we właściwym sensie terminu* [25].

Byłaby więc retoryka teorią tekstu perswazyjnego. Mowa retoryczna to, jak to ujął Cycero, *mowa, która ma perswadować* [26]. Poddany działaniu wymowy człowiek *pragnie tego, co mu obiecujesz, lęka się tego, o czym mu powiesz, że jest groźne, nienawidzi tego, co potępiasz, przyjmuje to, co mu zalecasz, żałuje tego, co mu przedstawiasz jako żalu godne, cieszy się tym, co mu powiesz, że winno być powodem radości, współczuje temu, czego niedolę postawią przed jego oczyma twe słowa, wystrzega się tego, czego mu się wystrzegać zalecasz (...) i kiedykolwiek Twoja wysoka wymowa zdoła oddziałać na myśli słuchaczy przywodząc ich nie tylko do wiedzy o tym, co czynić, ale i do uczynków, o których wiedzą, że należy je spełnić* [27]. W takim ujęciu każdy tekst, który zamierza wywołać określone reakcje widza, należy do domeny retoryki, zarówno niefikcjonalny, jak i fikcjonalny, i w takim ujęciu zaczęto mówić w pewnym momencie o retoryce przekazu fikcjonalnego [28]. Retoryka byłaby, mówiąc ogólnie, sztuką wywoływania u odbiorcy zaplanowanych przez nadawcę reakcji, to jest stanów emocjonalnych (przerażenie, śmiech, współczucie), bądź też bardziej trwałych postaw i nastawień, bądź nawet działań podejmowanych pod wpływem namowy. Jako zaś że każda wypowiedź zakłada pewną reakcję odbiorcy, każda ma wymiar illokucyjny, swoją, by ująć to słowami Jerzego Ziomka, instrukcję obsługi [29], to w stosunku do każdej zasadne jest stosowanie narzędzi retorycznych i umieszczanie jej w kontekście retorycznym. Swoistością przekazów niefikcjonalnych byłoby więc nie tyle stosowanie się do zasad retoryki (to bowiem zjawisko wykracza poza przekazy jedynie niefikcjonalne), lecz stosowanie zasad i założeń retoryki w szczególny sposób, wynikający z niefikcjonalności przekazu. Raz jeszcze wypadnie przypomnieć nader trafną formułę André Bazina, wedle której film dokumentalny nadaje obrazom strukturę logiczną dyskursu, a dyskurs wyposaża w wiarygodność i świadectwo (*evidence*) fotograficzne.

Ograniczenie możliwości stosowania retoryki w analizie tekstów niewerbalnych wyłącznie do zastosowań perswazyjnych byłoby jednak, jak słusznie podkreślał He-

sling, znacznym zubożeniem. Liczne figury mowy, analizowane przez retoryków, mają odpowiedniki w artystycznych przekazach niewerbalnych. Przykładowo, Jerzy Płażewski cały rozdział książki o języku filmu poświęcił takim jego figurom, jak metafora, metonimia, synekdocha itp. [30] Do retoryki odwoływał się również Christian Metz w swoim niezwykle wpływowym eseju *Problemy denotacji w filmach fabularnych* [31], gdzie wyłożył koncepcję wielkiej syntagmatyki. Tam również nie miał na myśli zastosowań perswazyjnych, lecz pewne ogólne reguły komponowania tekstu, które zapewniają mu zrozumiałość.

To zresztą wiedzie wprost ku może najpowszechniejszemu, a na pewno najogólniejszemu rozumieniu słowa „retoryka", wtedy przynajmniej, gdy opuszcza się teren zastosowań pierwotnych, związanych z mówieniem i wygłaszaniem, a stosuje się je do przekazów innego typu (np. literatury, kina, telewizji). Retoryka jest wówczas, mówiąc ogólnie, sztuką komponowania tekstu tak, aby osiągnąć zamierzony efekt, przy czym przez efekt ten nie należy koniecznie rozumieć natychmiastowego oddziaływania na widza, ale również, na przykład, sprawną artykulację własnej (nadawcy) wizji danego problemu albo danego aspektu rzeczywistości. Taki wariant rozumienia retoryki, jako sztuki kompozycji, budowy tekstu, jest zresztą obecny również w klasyfikacji Ziomka, tam gdzie pisze o retoryce jako sztuce przygotowywania (a to znaczy – komponowania) przemówień.

W tym właśnie duchu utrzymana była koncepcja Krzysztofa Kieślowskiego, gdy pisał, że wyróżnikiem dokumentalizmu jest rozwój myśli, takie konstruowanie filmu, aby oddawał on proces myślowy autora [32]. Kieślowski formułował swoje rozumienie dokumentu w opozycji do kina fabularnego, co nie było niczym niezwykłym. Niezwykłe było to, że miast powszechnie budowanych opozycji fabuła – rzeczywistość (lub fikcja – prawda) Kieślowski przeciwstawił fabule myśl. Tam mamy rozwój akcji, tu mamy rozwój myśli autora. To zaś wiedzie nas prosto w kierunku kompozycji filmu. Film dokumentalny różniłby się tym od fabularnego, że jego kompozycja byłaby kompozycją dyskursywną, polegającą na rozwoju myśli, idei, przesłania autorskiego. Ten zamysł autorski, najbardziej wyraziście widoczny w sferze kompozycji, byłby jednak realizowany również na poprzednich etapach pracy nad filmem, w tym – na etapie zdjęciowym. Sugestywny opis tego, jak rzeczywistość na planie jest kształtowana przez normy dyskursywne, znajduje się w artykule Carolyn Baker [33].

Idea, że retoryczność filmu dokumentalnego wyraża się w jego kompozycji, odzwierciedlającej ruch myśli autora, może być skutecznym sposobem oddzielenia tego rodzaju kina od kina fabularnego, choć warto tutaj pamiętać, że starożytna retoryka zaliczała fabułę do gatunków retorycznych, tj. pewnego możliwego sposobu zorganizowania wypowiedzi [34]. Myśl ta ma ponadto pewien walor rewelatorski, przez odważne odrzucenie odniesień do rzeczywistości jako jedynego wyróżnika i przeciwstawienie mu – na pierwszy rzut oka paradoksalnie – czegoś głęboko subiektywnego, niemal intymnego, tj. myśli autora. Istnieje jednak niebezpieczeństwo takiego jej rozumienia, przy którym stanie się ona nazbyt szeroka, a przez to mało specyficzna dla dokumentalizmu. Tak byłoby wtedy, gdybyśmy przez „ruch myśli" rozumieli każde uporządkowanie, każdą kompozycję, gdyż w istocie każda forma wypowiedzi ludzkiej ma jakąś kompozycję, a tej które je, nie mają, tj. wypowiedzi przypadkowe, z zamierzenia chaotyczne, stają się szczególnym przypadkiem kompozycji chaotycznej właśnie. Aby uniknąć niebezpieczeństwa nazbyt szerokiego rozumienia koncepcji Kieślowskiego, koncepcji polegającej na odnoszeniu prze-

kazów niefikcjonalnych do retoryki, należy podkreślić dyskursywny charakter tych ostatnich. Retoryczność kina dokumentalnego niefikcjonalnego nie polegałaby więc po prostu na uporządkowaniu, na jakiejś kompozycji, lecz na organizacji dyskursywnej przekazu, tj. na takim uporządkowaniu go, aby mógł on spełniać funkcje dyskursywne, czyli być głosem w dyskusji, wypowiedzią.

To wiedzie nas w kierunku relacji między filmem dokumentalnym a organizacją wypowiedzi werbalnej. W pewnych gatunkach dokumentalizmu, które, zdaniem niektórych badaczy stanowią przeważającą część produkcji niefikcjonalnej, zależność kompozycji filmu, a nade wszystko ukształtowania ścieżki obrazowej, od struktury przekazu werbalnego jest ewidentna i uderzająca. Zależność ta nie dotyczy poziomu zdania i relacji gramatycznych pomiędzy częściami zdania, lecz pojawia się na poziomie ponadzdaniowym, a więc tym, na którym operuje retoryka. Nadrzędna pozycja tekstu werbalnego, podporządkowanie mu warstwy obrazowej i kompozycji całości, jest dowodem na retoryczny charakter kina dokumentalnego.

Kiedy mówi się o retorycznej naturze filmu dokumentalnego, ma się na myśli przede wszystkim jego kompozycję, taki sposób zorganizowania materiału zrealizowanego metodą niefikcjonalną, jaki służy skutecznej argumentacji. Jednak, co dziwne, kwestia ta, będąca przedmiotem rosnącego zainteresowania teoretyków, rzadko kiedy trafia do podręczników techniki i realizacji filmu dokumentalnego. Ich autorzy, jak trafnie wskazuje Carl Plantinga, *wychodzą prawdopodobnie z założenia, że struktura pojawia się drogą naturalnego związku z filmowanym materiałem, niejako z niego „wyrasta". W praktyce jednak, kiedy dokumentaliści przechodzą do porządku nad kwestią struktury, rezultatem jest nie tyle imitacja założonych form rzeczywistości, ile raczej mimowolne odwołanie się do konwencjonalnych struktur odziedziczonych zarówno z tradycji dokumentalizmu, jak i klasycznych koncepcji narracji, retoryki i kompozycji* [35].

Wiara w to, że niektóre struktury przynależą do samej rzeczywistości, że wystarczy tę rzeczywistość sfilmować, aby niejako automatycznie utrwalić jej budowę, która następnie równie automatycznie stanie się strukturą filmu, wydaje się rzeczywiście patronować myśleniu wielu praktyków dokumentalizmu. W teorii kina rzecznikiem takiego poglądu był Siegfried Kracauer, który wyodrębniał filmowe i niefilmowe formy fabuły, z których pierwsze charakteryzowały się tym właśnie, że wyłaniały się z samej rzeczywistości, a nie były jej narzucane. Dwie szczególnie przez Kracauera hołubione formy filmowe to wątek znaleziony i epizod. Wątek znaleziony to *każda fabuła znaleziona w materiale autentycznej, materialnej rzeczywistości. Gdy dość długo patrzy się* – pisze Kracauer – *na powierzchnię jeziora lub rzeki, można odkryć na wodzie wzory i kręgi tworzące się wskutek wiatru lub wiru. Wątki znalezione są podobne do tych wzorów. Odkryte raczej niż wymyślone, są nierozłączne z filmami wyrażającymi intencje dokumentalne* [36]. Epizod natomiast *wyłania się z ukazanego przez kamerę strumienia życia i znowu się w nim roztapia* [37]. Niezależnie od tego, że konstruując powyższe kategorie, Kracauer próbował rozwiązać problem fabuły w filmie (z natury rzeczy więc zarówno wątek znaleziony, jak i epizod są formami fabularnymi, choć w szczegółowych analizach ta akurat właściwość się zaciera), widać wyraźnie, że jego poszukiwaniu patronuje przekonanie, iż powyższe sposoby konstruowania istnieją w samej rzeczywistości i zadaniem filmowca jest po prostu znalezienie ich. Bardziej szczegółowe opisy jednak zarówno epizodu, jak i wątku znalezionego ujawniają, że za rzeczywistość uważa Kracauer to, co bliskie

jest jego pojmowaniu rzeczywistości, a więc formy otwarte, przenikalne, przypadkowe, nie do końca określone, jako analogon świata odczuwanego jako chaotyczny, przypadkowy i niezorganizowany. To zaś znowu prowadzi nas w kierunku zasugerowanym przez Kieślowskiego: struktura filmu wynika ze struktury myśli autora filmu, jest odwzorowaniem struktury myśli, nie zaś odwzorowaniem samej rzeczywistości.

W rozważaniach na temat konstrukcji przekazu niefikcjonalnego nie wolno zapominać o tym, że jedną z podstawowych zatrudnianych w nim struktur jest struktura fabularna. Tę właściwość konstatują chyba wszyscy badacze zajmujący się tym problemem, a dla niektórych jest ona koronnym dowodem na rzecz tezy, że „w istocie" przekaz niefikcjonalny niczym się od fikcjonalnego nie różni, co, jak w innym miejscu dowodziłem, polega na nieuprawnionym utożsamianiu fabularności z fikcjonalnością. Niekiedy konstatuje się obecność fabuły z wszystkimi jej elementami konstytutywnymi, niekiedy natomiast pewne formy bądź elementy konstrukcji fabularnej. Na przykład Brian Winston [38] omawia dwie często spotykane konstrukcje filmu dokumentalnego, podkreślając ich silnie narratywizujący charakter. Są to struktury podróży oraz „chrono-logia", a więc czynienie podstawą kompozycji filmu struktur czasowych przejętych z rzeczywistości. Podróż, która zdaniem Winstona jest jednym z archetypów narracji, stanowi często podstawę organizacji filmu dokumentalnego, bądź to w formie „travelogu", tj. jednego z najwcześniejszych gatunków niefikcjonalnych [39], bądź też we współczesnych reportażach, gdzie widzimy ekipę przybywającą na miejsce zdarzenia. „Chrono-logia" polega natomiast na tym, że film jest zbudowany wokół jakiejś jednostki czasowej przejętej z rzeczywistości, np. jednego dnia (*Człowiek z kamerą*) albo pór roku (*Nanook*). Najczęściej przy tym, pisze Winston, filmy dokumentalne są zbudowane chronologicznie i z tego „więzienia chronologii" niewielu doprawdy filmowcom udaje się uciec. Zdaniem Winstona struktura „chrono-logiczna" występuje nawet w tradycyjnie uważanej za „czysto retoryczną" strukturze rozwiązywania problemu, ponieważ mamy tam do czynienia z idylliczną przeszłością, trudną teraźniejszością oraz projektem idyllicznej przyszłości [40].

Jak więc widać, przy ogólnej daleko idącej, jak na dziedzinę humanistyki, zgodzie na to, aby rozpatrywać gatunek niefikcjonalny w kontekście retoryki, w kwestiach szczegółowych istnieje wiele rozbieżności. Najpierw dotyczą one tego, czy retoryczny uznać cały gatunek, czy tylko niektóre jego formy. Bill Nichols najpierw zaproponował całościową klasyfikację, zgodnie z którą całe kino (i telewizja) niefikcjonalne są zbudowane na zasadach retoryki (w odróżnieniu od filmu fabularnego, będącego filmowym wariantem przekazów narracyjnych, oraz eksperymentalnego, będącego gatunkiem filmowej poezji). W toku jednak dalszych analiz największy nacisk kładzie na retoryczny charakter gatunku nazwanego przez niego „expository", a więc objaśniającego. Rzeczywiście, perswazyjny charakter filmów Lorentza (a w pisaniu o filmie dokumentalnym, wbrew przestrodze Heslinga, utożsamiono retoryczny z perswazyjnym), nie ulega wątpliwości. O wiele trudniej byłoby np. udowodnić perswazyjny charakter takich filmów, jak *Nanook* Flaherty'ego albo *Pierwsza miłość* Kieślowskiego, a to dlatego, że filmy te nie zachęcają do podjęcia żadnej konkretnej akcji, zajęcia konkretnego stanowiska w sprawach publicznych. Stanowią natomiast refleksję nad ludzką egzystencją w określonych, każdorazowo innych warunkach. Oczywiście jednak zarówno te dwa filmy, jak i wszystkie inne,

również mają swoją kompozycję, która nie polega wprawdzie na skrupulatnym gromadzeniu argumentów i przemyślnym rozłożeniu akcentów, ale przecież także przekazuje pewne autorskie przemyślenia bądź nastawienia. Tym samym możemy uznać te filmy za należące do dziedziny retoryki w szerokim sensie, gdzie retoryczne jest wszystko, co ma jakąś uchwytną kompozycję i zmierza do wywołania zaplanowanych reakcji widza.

Wielość stanowisk cechuje również szczegółowe klasyfikacje środków retorycznych używanych przez dokumentalizm, przy czym generalnie widać w nich bądź tendencję do szukania „struktur dramaturgicznych" w samej rzeczywistości, bądź też przekonanie, że wszelkie struktury z natury rzeczy pochodzą od człowieka, a przemyślna strategia dokumentalistów polega na szczególnie częstym korzystaniu ze struktur, które choć w istocie narzucone przez człowieka, „udają" struktury samej rzeczywistości, tym bardziej wzmacniając wiarygodność argumentacji. Do takich „naturalnych" struktur z całą pewnością należy struktura czasowa (wszak czas jest częścią rzeczywistości) i struktura przyczynowo-skutkowa (nikt nie wnika w zawiłe rozważania dowodzące, że przyczyna i skutek nie należą do rzeczywistości, lecz są sposobami interpretowania i oswajania tej rzeczywistości).

MIROSŁAW PRZYLIPIAK

---

[1] S. Bottomore, *Dreyfus and Documentary*, „Sight & Sound", Autumn 1984, vol. 53 n. 4., s. 290–293.

[2] Podaję za: G. Convents, *Documents and Propaganda before 1914*, w: *Image, Reality, Spectator. Essays on Documentary Film and Television*, Acco Leuven / Amersfoort 1989, s. 40.

[3] Tamże, s. 32.

[4] Wszystko to podaję za: G. Covents, tamże.

[5] J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wrocław, Warszawa, Kraków 1990, s. 92.

[6] E. H. Gombrich, *Visual Image*, w: *Media and Symbols: The Forms of Expression, Communication and Education*, Chicago 1974. Wydanie polskie: *Obraz wizualny*, w: *Wiedza o kulturze*, cz. IV: *Audiowizualność w kulturze*, Warszawa 1991.

[7] Podaję za: W. Guynn, *Toward a Reexamination of the Documentary Film: Theory and Text*, Berkeley 1980, s. 87.

[8] Dzięki kontrowersyjnej skądinąd praktyce zmuszania absolwentów łódzkiej szkoły filmowej do pisania prac teoretycznych, podyktowanej chęcią dostosowania szkolnictwa artystycznego do uniwersyteckiej struktury studiowania, możemy sięgnąć w Polsce do teoretycznych poglądów znanych i cenionych dokumentalistów, takich jak Krzysztof Kieślowski, Marcel Łoziński czy Wojciech Wiszniewski. Co więcej, nie są to impresyjne poglądy rzucone w niezobowiązującej formule wywiadu, lecz prace teoretyczne respektujące co najmniej minimalne wymogi dyskursu akademickiego. Por. K. Kieślowski, FD, *Film dokumentalny a rzeczywistość*, maszynopis w posiadaniu Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej, Filmowej i Telewizyjnej; W. Wiszniewski, *Film dokumentalny jako instrument oddziaływania społecznego*, „Film na Świecie", 1976, nr 12; L. Zonn, *O montażu w filmie dokumentalnym*, Warszawa 1986, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury; M. Łoziński, 1976, *Scenariusz a realizacja w filmie dokumentalnym*, „Film na Świecie", 1976, nr 3–4 (211–212); M. Łoziński, *Trzeba odnaleźć ten jeden delikatny ton*, „Kino", 1992, nr 8.

[9] K. Karabasz, *Bez fikcji*, Warszawa 1985.

[10] B. Nichols, *Ideology and the Image*, Indianopolis 1980.

[11] Cyt za: tamże, s. 178.

[12] J. Ziomek, dz. cyt. s. 72.

[13] F. Jost, *Documentary: Narratological Approaches*, w: *Image, Reality*... dz. cyt., s. 77–89.

[14] B. Nichols, dz. cyt., s. 183.

[15] Tamże, s. 181.

[16] W. Hesling, *Documentary Film and Rhetorical Analysis*, w: *Image, Reality*... dz. cyt., s. 114.

[17] Por. M. Gajlewicz, *Techniki oddziaływania propagandowego*, „Przekazy i Opinie", 1982, nr 2/3.

[18] B. Nichols, *Representing Reality*, Indianopolis 1991, s. 37–38.

[19] W. Hessling, dz. cyt., s. 128.

[20] Tamże, s. 123.

[21] Tamże, s. 109.

[22] D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art: an Introduction*, The McGraw-Hill Companies, Inc., s. 139.
[23] Tamże, s. 141.
[24] J. Ziomek, dz. cyt., s. 15.
[25] Tamże, s. 16.
[26] K. Burke, *Tradycyjne zasady retoryki*, „Pamiętnik Literacki", 1977, z. 2., s. 219.
[27] Tamże, s. 220.
[28] W.C. Booth, *Rhetoric of the Fiction*, Chicago 1961.
[29] J. Ziomek, dz. cyt., s. 66–70.
[30] J. Płażewski, *Język filmu*, Warszawa 1980.
[31] Ch. Metz, *Problèmes de denotation dans le film de fiction*, w: *Essais sur la signification au cinéma*, t. I, Paris 1968.
[32] K. Kieślowski, dz. cyt.
[33] C. Baker, *Knowing Things and Saying Things: How a Natural World is Discursively Fabricated on a Documentary Film Set*, „Journal of Pragmatics", Amsterdam, June 1985.
[34] J. Ziomek, *Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980.
[35] C. Plantinga, *Moving Pictures and the Rhetoric of Nonfiction: Two Approaches*, w: *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, pod red. D. Bordwella i N. Carrolla, Madison 1996, s. 45.
[36] S. Kracauer, *Teoria filmu*, Warszawa 1975, s. 266.
[37] Tamże, s. 272.
[38] B. Winston, *Claiming the Real*, London 1995, s. 107.
[39] Ch. Musser, 1990, *The Traval Genre in 1903–1904: Moving Towards Fictional Narrative*, w: *Early Cinema. Space. Frame. Narrative*, pod red. Thomasa Elsaessera, London 1990.
[40] B. Winston, dz. cyt., s. 40.

Na granicy rzeczywistości (telewizyjnej)*

BILL NICHOLS

Rozruchy są językiem nie słuchanych. (Martin Luter King)

Cały świat zastygł w przerażeniu na widok ponad dwustu ciał wyciąganych z gruzów.
(Gospodarz programu *Code 3*, opisując następstwa wybuchu gazu w Guadalajara w Meksyku)

Mondo Video: Godzina bez frykcji [1]

Opowiadanie historii to specjalność telewizji. Obok rekonstrukcji, z ich naturalną skłonnością do fikcjonalizacji, dzienniki telewizyjne, talk-show, teleturnieje, relacje sportowe i zupełnie nowe zjawisko – reality tv (telewizja na żywo) – wszystkie budują ramy narracyjne dla przekazywanych sytuacji i wydarzeń. Wszelkie granice, które audycje te starają się utrzymywać między faktem a fikcją, narracyjnością a argumentacją, opowiadaniem historii a reportażem, nieuchronnie zamazują się. Wszyscy i wszystko może zostać wyrwane z jego historycznego (naturalnego) otoczenia i umieszczone gdzieś na tym telewizyjnym rusztowaniu.

Wszędobylskość i natychmiastowość telewizji przydają jej walorów świadectwa. Pojęcie aury, jak je rozumiał Walter Benjamin – *obecność dzieła sztuki w czasie i przestrzeni, jego unikatowa egzystencja w jedynym miejscu* [2] – rozpływa się. Wszystko jest w zasięgu ręki w tym gigantycznym przekładańcu składników codziennego życia. Wszystko podlega interpretacji telewizji – jako maszyny do opowiadania historii (następnie na nowo interpretowanych przez widzów). Walka o hegemonię interpretacyjną (czyja historia będzie na wierzchu?) umieszcza doświadczenie społeczne na obszarze bardzo napiętej sieci znaczeń, która pozostaje tylko na tyle stabilna, na ile stabilna jest siła perswazji, która ją wspiera.

Oto opowieść z tele-tale video-machiny: *Historia sadystycznych kobiet.*

Pewnej nocy w Miami biały mężczyzna około trzydziestki stoi w krótkich spodenkach obok swego samochodu. Patrol policji zatrzymał go za używanie megafonu w czasie jazdy. Mężczyzna krzyczy w ciemność, do majaczących w tle sylwetek przypadkowych gapiów oraz czterech czy pięciu policjantów, bardziej rozbawionych niż przejętych: *Poinformowano mnie, że oni zamontowali mikrostymulatory w kobiecych macicach, a następnie sztucznie pobudzili te kobiety seksualnie, tworząc w ten sposób sadystki. Za pomocą implantów umieścili w umysłach kobiet odgłosy rozkoszy, jak sztuczne zęby, jak usuwane migdały czy szwy na lewym uchu (rę-*

* Fragment książki pt. Bill Nichols *Blurred Boundaries*, Bloomington and Indianopolis, Indiana University Press 1994.

ka mężczyzny dotyka głowy, gardła i ucha). Następnie manipulują kobietami tak, aby onieśmielały mężczyzn, a mężczyznami tak, aby się temu poddawali, zamiast pokazać im drzwi.

I moja żona została użyta w sadystyczny sposób przeciw mnie.

Opowiadanie mężczyzny wybrzmiewa. Wydaje się on usatysfakcjonowany swym występem. Sprawa jest zamknięta. Podczas jego monologu policjanci konferują między sobą, niesłyszalni, aż wreszcie jeden z nich oświadcza, że nie ma tu żadnego przestępstwa. Mężczyzna należy do innego porządku instytucjonalnego, być może (nikt tego głośno nie mówi) terapeutycznego.

Jeszcze chwila i zostanie wymazany z telewizyjnej rzeczywistości.

Jeden z policjantów podchodzi do niego i mówi:

– *Bardzo proszę odłożyć megafon i jechać do domu.*

Mężczyzna wsiada do samochodu. Pozostali policjanci leniwie rozchodzą się. Jeden z nich zdobywa się na uśmiech. Policjant, który uprzednio podszedł do wozu, mówi: *Dobranoc. Powodzenia.* Ściskają sobie dłonie.

Ekran ściemnia się, pojawia się logo programu *Gliny.* Kiedy przesuwają się napisy końcowe, słychać jeszcze głos tego samego policjanta:

– *Proszę zapiąć pasy. Spokojnej nocy.*

Jakie historie są najczęściej opowiadane w ramach telewizji realności? *Historia sadystycznych kobiet,* jak nazwałem sekwencję wybraną z programu *Gliny*, może się wydawać nietypowa. Policjanci nie są zagrożeni; nikogo nie aresztują; spotkali „nie tego człowieka". Jednak sekwencja taka, wymieszana ze scenami patrolowania miasta, aresztowania handlarza narkotyków oraz potencjalnych strzelanin, stanowi z nimi jedną całość. Groźba zaburzenia porządku społecznego wisi w powietrzu (w pierwszym momencie nie wiemy, czy ten człowiek rzeczywiście nie zagraża sobie lub innym); patrolowanie granic normalności pozostaje więc nadrzędną zasadą. Ostatecznie policjanci oceniają, że zachowanie mężczyzny, najwyraźniej wzburzonego, nie nosi cech przestępstwa, można więc potraktować go wyrozumiale (nie widać żadnych prób udzielenia mu pomocy, której najwyraźniej potrzebuje). Bezbolesne rozładowanie napięcia nie oznacza porażki systemu. Przeciwnie: granica jest patrolowana. Zagrożenia poddaje się ocenie, która prowadzi do podejmowania odpowiednich środków zaradczych.

A co najważniejsze, my znajdujemy się tam, na ulicy, razem z policjantami. Podzielamy ich punkt widzenia. Kręcimy wraz z nimi głową i puszczamy oko. Oni zaś, razem z nami, swoimi telepartnerami w świecie rzeczywistym, mogą ruszyć ku innym sytuacjom niosącym ryzyko i groźbę zaburzenia porządku społecznego. Po raz kolejny dowiadujemy się, że „system działa".

Aby wytłumaczyć dominację tego typu opowieści w telewizji, trzeba się zastanowić nad mechanizmami narracyjności telewizualnej, założeniami telewizji realności, oraz zapytać, jak się udało tej formie wyjałowić i tak już podejrzaną tradycję kina dokumentalnego, zakładającą, że jego celem jest stymulowanie ludzi do działań prospołecznych (chodzi o tradycję Griersonowską – przyp. tłum).

Telewizja realności obejmuje te wszystkie programy, które pokazują niebezpieczne wydarzenia, niezwykłe sytuacje lub prawdziwe śledztwa policyjne, często posługując się rekonstrukcjami, a niekiedy oczekując od telewidzów pomocy w ujęciu sprawców przestępstw. Do takich programów należą: *Cops, Top Cops, Code 3,*

America's Most Wanted, The FBI: Untold Stories, American Detective, Manhunt International, Rescue 911, I Witness Video. Na granicy tego zjawiska trzeba ulokować dzienniki telewizyjne i czasopisma typu „A Current Affair", „Hard Copy" lub też „Inside Edition" [3].

Programy te akcentują zniewalającą siłę mikstury przyrządzonej z tego, co Lévi Strauss nazwał, w intencji odróżnienia zewnętrznie istniejącej natury od społecznych uwarunkowań kultury, surowym i przyrządzonym [the raw and the cooked]. Telewizja realności jest rozpięta między prawdziwymi sytuacjami pełnymi grozy, wielkiego niebezpieczeństwa, chorobliwych żądz, rozpaczliwych potrzeb, niezwykłych zbiegów okoliczności (surowe), a strukturami narracyjnymi, które sprowadzają te świadectwa i relacje do truizmów i banałów (przyrządzone). (Moglibyśmy to nazwać „redukcją ideologiczną" rzeczywistości telewizyjnej.) Rzeczy przerażające i dziwaczne, rozpaczliwe i chorobliwe, natychmiast zostają opatrzone zdroworozsądkową etykietą: „To niewiarygodne; ale takie jest życie (i ty tam jesteś)". Strategie i efekty są inne od tych właściwych przekazom fikcjonalnym, różnią się też od często nie mniej dziwacznych i niepokojących prac awangardowych [4]. Telewizję realności można by nazwać n i e - f r y k c y j n ą (non-friction). Zmienia ona potencjalnie wywrotowy i nieokiełznany materiał w lekkostrawną galaretę.

Afronty wyrządzane ciału

„Z buzi jeszcze wychodzą ci włosy dziewczyny, którą ugryzłeś, no nie?"
Podejrzany jest kompletnie pijany. Kamera robi najazd do wielkiego planu jego buzi, tak że widać kilka długich blond włosów, i trzyma ten plan. Pokazuje się kończące program logo „Gliny" i słychać głos tego samego policjanta: jego usta wyglądają tak, jakby lubił smak krwi.
Koniec programu.

Gliny

Połączenie surowego i przyrządzonego, relacji i struktury opowiadania prowadzi do spektakularnego oscylowania między sensacyjnym a banalnym. Bez sensacyjnej zawartości historie mogłyby pogrążyć się w powtarzalności i nudzie. Bez wsparcia ramy narracyjnej sensacyjność mogłaby wywoływać jedynie niesmak i obrzydzenie. Niektóre filmy etnograficzne, prezentujące typowe zachowania z innej kultury, takie jak obrzezanie kobiety, nacięcia pokrywające całe ciało, picie krwi krowiej albo obdzieranie zwierząt ze skóry w celu uzyskania ich mięsa i futra, mogą wywoływać u widza wyznającego nasze (eurocentryczne) standardy normalności i naturalności odruchy wymiotne [5]. Takie wydarzenia jak pobicie Rodneya Kinga opowiadają językiem obrazów o znieważaniu ciała, zakłócaniu jego fizycznej integralności, kwestionowaniu go jako zewnętrznej manifestacji wewnętrznej jedności czy duszy.

Nasza kultura umieszcza rzeźnie, salony tatuażu lub nakłuwania ciał oraz łoża śmierci poza dopuszczalnymi granicami prezentacji wizualnej lub auralnej. (Choć przedstawienie przemocy wobec ciała jest powszechnie używane w filmie fabularnym, stanowiąc jeden z „efektów specjalnych" tego rodzaju kina, to szczegółowe, kliniczne relacjonowanie tego typu działań pozostaje sferą tabu.) Dokumentalna prezentacja sekcji zmasakrowanych zwłok, jaką przeprowadza się w *Milczeniu owiec,* jest nie do pomyślenia. Najbardziej zbliżył się do tego Stan Brakhage w filmie *Act of Seeing with One's Own Eyes* (*Akt patrzenia własnymi oczami*), filmując kilka sekcji z kostnicy w Pittsburghu; dla wielu odbiorców widok był nie do zniesienia.

Fizyczne usuwanie z ekranu najstraszliwszych okaleczeń ciała pełni tę samą funkcję co rama narracyjna: eliminuje zagrożenie i niepokój, pokrzepia, przywraca kulturze te wszystkie działania i praktyki, które jakoby leżały poza jej zasięgiem. „Afronty" wyrządzane ciałom porządku politycznego i kulturalnego nieodmiennie fascynują. Telewizja realności stale zerka poza ekran, flirtuje z tabu i zakazem, z obszarami poza granicami prawa. Patrolując je, patrząc zza pleców policji, utwierdza porządek regulowany prawem. Surowe, dzikie, nieoswojone, objęte tabu, musi być odzyskane. Flirtujemy z niesmakiem, obrzydzeniem, odruchami wymiotnymi i ekscesem, szukając na nie homeopatycznego lekarstwa. Telewizja realności dostarcza go przez (powtarzalne i męczące) historie, które opowiada. To meta-opowiadanie, ideologiczna redukcja, zamienia dziwność w banał (mamy tu więc radykalne przeciwieństwo w stosunku do celu, jaki rosyjscy formaliści wyznaczyli sztuce: ostranienia, defamiliaryzacji, czy, jakby to ujął Brecht, alienacji, przez czynienie znanego dziwnym).

Telewizja realności albo śmierć filmu dokumentalnego

Film dokumentalny, jakim go ukształtowali John Grierson, Dziga Wiertow, Robert Flaherty czy Pare Lorentz, miał służyć zadaniom społecznym. Pojawił się jako reakcja na sensacyjne, uproszczone przedstawianie rzeczywistości oferowane przez przeciętny film fabularny. Film dokumentalny mógł twórczo interpretować rzeczywistość na modłę Griersona (tzn. za pomocą struktur narracyjnych i technik dramatyzacji), ale jego intencją było mobilizowanie odbiorców do działań prospołecznych, w poczuciu posiadania większej wiedzy, lub nawet całościowej koncepcji struktury społecznej i procesu historycznego.

Wezwanie do działania – lub przynajmniej kształtowanie przychylnego nastawienia do strategii rozwiązywania problemów polegających na dobroczynnej interwencji państwa w konflikty powstałe w toku rozwoju przemysłowego – skierowało film dokumentalny w stronę aliansu z retoryką raczej niż estetyką. Bezinteresowność spojrzenia, stawiająca dzieło sztuki poza obszarem praktycznych efektów i natychmiastowych konsekwencji, nie była w cenie. Górę brało spojrzenie zaangażowane, porywające świat świeżym poczuciem celu i odpowiedzialności.

Tradycyjne modele filmu dokumentalnego usiłują tak trafić do widza, aby to poczucie sensu i odpowiedzialności mogło się spełnić [6]. Oto właściwości, które odróżniają te modele od przekazów fikcjonalnych:

1. Przyleganie do reguł retorycznych rządzących „trzeźwymi" dyskursami społecznymi. Do dyskursów tych należą: ekonomia, medycyna, prawo, geografia, strategia wojskowa, historia, antropologia, psychoanaliza, dziennikarstwo, film dokumentalny i ogólnie nauka. Dziedziny te usiłują raczej przedstawić stan rzeczy w rzeczywistości niż dawać jej wyobrażone reprezentacje. Dyskursy te mogą (przy swojej trzeźwości) posługiwać się technikami narracyjnymi wśród innych strategii retorycznych, ale unikają złożonych form narracyjnych lub konstruowania światów wyobrażonych. Na przykład film dokumentalny stosuje strukturę narracyjną (początek, środek i koniec) i techniki narracyjne (takie jak realizm, subiektywne punkty widzenia, ekspresywne zachowania i tak dalej), ale w sposób inny niż film fabularny.

2. Argumentowanie za pomocą świadectw wizualnych lub auralnych. Kategoria świadectw wizualnych obejmuje obrazy, które tworzą linię argumentacyjną, ilustrują ją lub przeciwstawiają się jej. W ten czy inny sposób uwierzytelniają one pogląd,

że dany film reprezentuje pewien aspekt rzeczywistości. Do świadectw werbalnych należą wypowiedzi świadków lub ekspertów, a także narratorów, którzy wypowiadają się w imieniu filmu lub jego nadawców. Argumentacja może być prowadzona bezpośrednio przez komentarz nadawców, na przykład prezenterów telewizyjnych, lub też pośrednio, przez przyjętą w filmie perspektywę, realizowaną takimi środkami, jak kompozycja, światło, muzyka czy nade wszystko montaż.

3. Kwestie stylu są postrzegane niekiedy jako kwestie etyczne. Kamera operująca bardzo blisko obserwowanego człowieka lub przyglądająca mu się bez wytchnienia może drażnić, gdyż otrzymuje się świadectwa bez zachowania taktu, a niekiedy nawet przyzwoitości. Osławionym przykładem są tu rzymscy paparazzi, ale problem wykracza poza ten nikczemny sposób naruszania prywatności ku sytuacjom, w których kamera rejestruje to, od czego chętnie byśmy się odwrócili, lub takie sytuacje, w których poczuwamy się do obowiązku interweniowania. Filmowcy, wkraczając w rzeczywistość, nawiązują jednocześnie relacje z ludźmi, których filmują. Styl filmu jest świadectwem tego, jak wywiązali się z tego zadania. Pozostaje on indeksalnym śladem rzeczywistego spotkania.

4. Fakt przedstawiania „normalnych" ludzi konfrontuje nas z realnym ciałem ludzkim, na którym odcisnęły się koleje życia i które podlega śmierci. Przedstawienie samej śmierci, jak w taśmach Zaprudera z zamachu na prezydenta Kennedy'ego, czy w epizodzie z programu *I Witness Video*, w którym kamera z patrolowego samochodu policyjnego rejestruje śmierć obsługującego ją policjanta zastrzelonego przez handlarzy narkotyków, oddziałuje na nas inaczej niż przedstawienia fikcjonalne, jakkolwiek przekonywająco byłyby zainscenizowane. *Podczas gdy w filmach fabularnych śmierć przedstawiana jest bez problemów, a nawet z nadmiarem pierwiastka wizualnego, to w filmach dokumentalnych jest postrzegana jako kłopotliwa, i wykraczająca poza sferę widzialności,* twierdzi Vivian Sobchack [7]. Tutaj, we wrotach śmierci, film dokumentalny niespokojnie kręci się w miejscu, zafascynowany obszarem granicznym, którego nie jest w stanie oddać w pełni.

Prawdziwa przemoc lub śmierć zawsze wyrządza fizyczne krzywdy ciału. Dominuje nieodwracalność czasu. Dzielimy wraz z tekstem poczucie historycznego bytu i nicości. Indeksalny zapis ostatecznej zniewagi cielesnej, śmierci, niesie ze sobą wstrząs, którego nie jest w stanie naśladować żadna inscenizacja. Jednak sam tekst nie potrafi zagwarantować, że to, co widzimy, jest rzeczywistą śmiercią lub przemocą. Autentyzm przedstawienia jest często wynikiem naszego założenia albo oczekiwania.

5. Tradycja filmu dokumentalnego otwiera pytania o doniosłość. Film fabularny kieruje naszą uwagę ku światu rzeczywistemu na różne sposoby, ale film dokumentalny otwiera silnie odczuwaną przez widza lukę między przedstawieniem a jego odnośnikiem w rzeczywistości. (Poczucie luki zawiera świadomość przedstawienia, świadomość świata referencjalnego oraz świadomość różnicy między nimi.) Mamy wrażenie, że jakiekolwiek poczucie pełni, jakiekolwiek rozwiązanie konfliktów i problemów przedstawianych przez tekst wymaga działania w świecie rzeczywistym. Luka ma charakter zarówno przestrzenny (obraz, obecny, re-prezentujący to, co w danej chwili nieobecne), jak i czasowy (my, tutaj, jesteśmy świadkami czegoś, co domaga się reakcji kiedy indziej). Ta odczuwalna luka wiąże nas jako widzów z rzeczywistością, która wykracza poza przedstawienie. Przypomina nam, że jako widzowie, podobnie zresztą jak filmowcy-dokumentaliści, żyjemy w świecie realnym [8].
Żadna z tych właściwości nie dotyczy rzeczywistości telewizyjnej.

Tradycja dokumentalna, dzienniki telewizyjne i telewizja realności

Dzienniki telewizyjne stanowią łącznik między scharakteryzowaną powyżej tradycją kina dokumentalnego a zupełnie innym światem telewizji realności. Dzienniki oscylują między trzeźwością a spektaklem. Swoją strukturą, w której są wiarygodni prezenterzy, wszędobylscy reporterzy, zobiektywizowane style przekazywania informacji, kanony uprawomocniania relacji oraz priorytet dla wiadomości żywotnych z punktu widzenia państwa/narodu (gospodarka, sprawy zagraniczne, polityka wewnętrzna, i tak dalej), wiadomości podtrzymują tradycję dobrze poinformowanego społeczeństwa obywatelskiego [9].

Zarazem, wiadomości chętnie sięgają po melodramatyczne struktury kodowania informacji. Pokazywanej rzeczywistości nadają formę opowiadania o starciu dobra ze złem, „naszej" rodziny z „inną" (w wiadomościach zagranicznych), albo też opowiadania o konflikcie, rywalizacji, ofierze czy zdradzie, zachodzących między członkami „naszej" rodziny (w wiadomościach lokalnych) [10]. Przez strukturę opowiadania (dramatyczną, ale historiograficznie prostą), użytą w celu ogarnięcia poszczególnych wydarzeń, wiadomości, które mają służyć jako materiał do podejmowania decyzji, mogą łatwo wymieszać się z tymi, które mają dostarczyć rozrywki.

Granica między wiadomościami telewizyjnymi a telewizją realności zamazuje się w momencie, gdy wiadomości kładą większy nacisk na udział widowni w rytuale produkcji wiadomości niż na świat zewnętrzny. Można śmiało powiedzieć, że wiadomości dnia są przedstawiane jako atrakcje programu, ale wiadomości nie zapraszają nas oceny swoich operacji retorycznych albo wydarzeń, które pokazują. (Stąd właśnie bierze początek perwersja.) Wiadomości telewizyjne przyznają wyższą rangę zastępczemu w nich uczestnictwu niż podejmowaniu decyzji czy odpowiedzialnym działaniom. Telewizja realności podnosi zaś zastępcze uczestnictwo do rangi sztuki, używając waloru informacyjnego pokazywanych wydarzeń jako listka figowego. Telewizja realności wywołuje przyjemność budowaną na zaangażowaniu w „show" oraz grę w „pokaż i mów", którą dla nas prowadzi.

Niejasna pozycja wiadomości telewizyjnych, rozpiętych między wpojonymi zasadami odpowiedzialności publicznej z jednej strony a zaspokajaniem oczekiwania na opowiadanie z drugiej, niekiedy krystalizuje się w jednym wydarzeniu. Jego przykładem może być relacja „na żywo" prowadzona przez Dana Rathera z miasta Kuwejt wkrótce po jego wyzwoleniu, podczas Wojny w Zatoce w 1991 roku. Relacja zaczęła się od ujęcia Dana Rathera, ubranego w polowy mundur, zwracającego się do swego zmiennika w studio, Charlesa Kuralta.

Rather powiedział, że chciałby pokazać nam coś, co znajduje się poza polem widzenia kamery. Wyszedł więc z kadru. Nastąpiło cięcie. W następnym ujęciu Rather wkracza do budynku przekształconego w bunkier. Z gwałtownego przeskoku przestrzennego między ujęciami, któremu towarzyszył gładki, niezakłócony potok wymowy reportera, widz mógł się łatwo zorientować, że ten fragment ten został zarejestrowany i zmontowany.

Nie przeszkadza to jednak, że schwytany w sidła natychmiastowości Dan Rather głośno sapie, wchodząc po drabinie na dach. Ostrzega operatora: *uwaga na, miny, Chris,* jakby ciągle groziło im niebezpieczeństwo. Otwiera skrzynię, udając, że nie ma pojęcia, co w niej jest, i po chwili „odkrywa" wyrzutnie rakiet. Wszystko to dzieje się tak, jakby widownia była w stanie uwierzyć, że CBS oraz armia USA pozwo-

liły cywilnemu reporterowi zarabiającemu miliony dolarów rocznie przechadzać się po nie zabezpieczonym bunkrze pełnym min, śmiercionośnej broni oraz gotowej wybuchnąć w każdej chwili amunicji.

Epizody takie ujawniają, jak niedaleko jest od wiadomości telewizyjnych do cyrku. Ujawniają też podstawową raison d'être reportaży telewizyjnych, rozmów i wypowiedzi na ekranie. Jest nią samoobrona przeciw elektronicznej niepamięci i „zappingowi" oraz walka o utrzymanie zainteresowania widza. Trzeba opowiadać historie, które, choć proste w strukturze, chwytają widza za gardło. Bywa jednak tak, że chwyt jest ważniejszy od tego, co chwytane.

Specjalny program telewizji NBC poświęcony przemocy miejskiej kulał dokładnie wówczas, gdy starał się szczególnie zaszokować widza, ponieważ wtedy właśnie ujawniał niewspółmierność tych dwóch spraw. Ten odcinek programu *The Brokaw Report,* zdaniem Toma Brokawa, gospodarza, gwiazdy i prezentera wieczornych wiadomości NBC, miał odpowiedzieć na pytanie, *co jest przyczyną przemocy w społeczeństwie amerykańskim.*

Program ten, zaplanowany jeszcze przed rozruchami, które wybuchły po ogłoszeniu wyroku w procesie czterech policjantów oskarżonych o pobicie Rodneya Kinga, a wyemitowany 5 czerwca 1992, wkrótce po nich, próbował odpowiedzieć na to pytanie na przykładzie sytuacji w mieście Oakland w Kalifornii. Udając się do miasta odległego od studiów telewizyjnych, Brokaw dał dowód wrażliwości moralnej, jakiego zwykle brak w audycjach tego typu. Reportera najwyraźniej nurtowało, czy życie może być aż tak niesatysfakcjonujące, że przerażająco powszechna staje się *myśl o zabiciu kogoś albo ryzyko bycia zabitym.*

Jeszcze bardziej przeraża jednak dystans, jaki dzieli świat Brokawa od świata, który pokazuje. Brokaw wydaje się tego świadom. Jego postawa moralna przypomina bardziej lament niż pouczanie, więcej w niej konsternacji niż instrukcji postępowania, przygnębienia niż optymizmu. Autorzy reportaży, którzy wierzą, że ich praca przyczyni się do ukształtowania świata przyszłości, napotykają ląd zapomniany przez czas, gdzie przyszłość zamieniła się w powtarzalną degradację, przemoc jest jedyną pozatelewizyjną sensacją, a umieranie jest ceną za pozostanie przy życiu. Mówiąc krótko, jest to świat powołany do życia przez rzeczywistość telewizyjną, symulacja symulacji zbyt szokująco realnej i niepojmowalnej przy całym swoim pokrewieństwie, aby się do niej przyznać.

Cały program jest przesiąknięty niezwykłym poczuciem niepewności, wywołanym spotkaniem świata zupełnie niezrozumiałych wartości i postaw. Pomimo ogromnych wysiłków Brokaw nie potrafił nagiąć swego programu do pokrzepiających zapowiedzi gazetowych:

> *W dodatku program dotyczy również wpływu mediów, włączając w to obrazy przemocy w telewizji, filmach i muzyce, akty przemocy wśród młodzieży (sygnalizowane zapotrzebowaniem na wykrywacz metalu w jednej ze śródmiejskich szkół); mówi się też o podejmowanych środkach zaradczych.*
>
> TV Guide (Program telewizyjny)

> *Dwa lata temu, chcąc zaradzić temu i innym problemom, Biuro Bezpieczeństwa Szkolnego w Nowym Jorku zaczęło kupować kajdanki (...) średnio dwie pary kajdanek na jedną szkołę.*
>
> Jonathan Kozol, *Savage Inequalities*

Brokawowi nie udało się osiągnąć właśnie tej odwiecznej równowagi problemu i jego rozwiązania. Jakie bowiem może być rozwiązanie tam, gdzie nie ma przyszłości? Jakaż to dobroczynna, liberalna, pokrzepiająca reguła rozwiązywania

problemów może zostać zastosowana tam, gdzie czas zredukował się do odwiecznego „teraz", gdzie życie lub umieranie jest wtórne wobec aktu bycia? Brokaw, nie tylko wbrew swoim ogromnym wysiłkom, ale poniekąd również dzięki nim, nie potrafił przedstawić ludzi, których pokazywał, inaczej niż jako niefortunnych konsumentów, złe dzieci z telewizyjnego koszmaru, w którym udział rynku wynosi zero, a sponsoring nie istnieje. Bez tej pokrzepiającej ramy jego audycja stanowiłaby telewizyjny odpowiednik przygnębiającej beznadziei wielkomiejskich osiedli, a to jest, jak na razie, zupełnie nie do wyobrażenia dla tych, którzy realizują telewizyjne wiadomości.

Telewizja realności a perwersja społeczna

Czyż nie poczułeś tego znowu? (reklamówka samochodu „Saturn")

On chroni cię jak mężczyzna, a pieści jak kobieta.
(reklamówka Lady Speed Stick)

Niszcz bakterie. Chroń swoje dzieci. (reklamówka środka czyszczącego)

Telewizja realności tak się ma do tradycji kina dokumentalnego, jak seksualna „perwersja" do „normalnej" seksualności w ujęciu Freuda. Biologiczny cel seksualności – reprodukcja – nie jest respektowany przez perwersje, te bowiem mają swoje własne cele. Podobnie, przedstawienia, których celem jest absorbowanie i neutralizowanie wszelkich pytań o doniosłość, nie służą już celowi oficjalnemu, jakim jest stymulowanie działań zbiorowości na podstawie aktualnych (świeżych) informacji. (Cele perwersyjne niekoniecznie muszą być potępiane: właściwe perwersji lekceważenie kodów społecznych i moralnych dostarcza wielkiego potencjału wszelkiego rodzaju odruchom protestu. Każdą sprawę trzeba oceniać osobno. Perwersje seksualne mogą mieć wielką wartość ze względu na to, co ujawniają na temat zakazów i ograniczeń naszej kultury; wartość perwersyjności telewizji realności może tkwić w radosnej rezygnacji, z jaką wyszydza lub odrzuca ona idee odpowiedzialności społecznej oraz stojącą za nimi pozytywistyczną inżynierię społeczną.)

Telewizja realności wkracza na obszary, które grożą erupcją w ramach wiadomości telewizyjnych, ale normalnie pozostają stłumione. Telewizja realności umacnia lukę między przedstawieniem a tym, do czego się ono odnosi. Halucynacyjna wyprawa Dana Rathera do bunkra irackiego ujawnia symptomatyczny powrót zrepresjonowanego. Udając (wierząc), że znajduje się pośród min, w ciągłym zagrożeniu życia, Rather odgrywa zastępczą dramę życia Amerykanów, które może ulec zagładzie. Wiadomości telewizyjne stają się spektaklem dramatycznym, simulacrum zdarzeń, dla których nie ma oryginału [11].

To coś, jakby dostać miejsce w pierwszym rzędzie życia.
(policjant z samochodu patrolowego mówiący o swojej pracy, *Top Cop*)

Chociaż większość tych straszliwych wydarzeń, którymi pasjonują się dzienniki telewizyjne i popołudniówki, naprawdę się wydarza, to szczęśliwie one przydarzają się gdzie indziej i komuś innemu. To zaś pozwala nam być dyskretnymi podglądaczami, zajmującymi miejsca w pierwszym rzędzie podczas tych pokazów ludzkiego szaleństwa.
(Van Gordon Sauter, oceniając programy „telewizji realności", *TV Guide*)

Perwersyjne pokrewieństwo telewizji realności z tradycyjnym filmem dokumentalnym, wiadomościami telewizyjnymi oraz filmem etnograficznym polega na jej zdolności absorbowania warstwy referencjalnej. Enzymy trawienne telewizji realności (cechy spektaklu, elementy rozrywki, struktury narracyjne oraz cykliczność) sprowadzają warstwę referencjalną do smakowitej konfekcji, która nie tyle przedstawia jakąś nieobecną rzeczywistość, ile pożera ją i przekształca w substancję innego rodzaju. Świat rzeczywisty zostaje sprowadzony do zestawu symulacji oraz czczej gadaniny (Heideggerowskie gerede). Sieci znaczeń, które budujemy i w ramach których działamy, przechodzą w obszary symulacji, które absorbują nas, ale wykluczają nasze działania. Referencjalność rozpuszcza się w niebycie i nicości telewizji.

Najbardziej charakterystyczną właściwością rzeczywistości telewizyjnej jest wytwarzanie w widzu poczucia podobnego do tego, jakie powstaje w wyniku oglądania popisów akrobatycznych, sztuczek magicznych czy nagłego pojawienia się naturalnej wielkości helikoptera 30 stóp nad sceną w Miss Saigon: „Czyż to nie zdumiewające!"

Ciekawe, jak oni zamierzają dostarczyć żonę tutaj, skoro ona nie umie pływać.
(Starszy wiekiem mąż kobiety uwięzionej w samochodzie podczas powodzi w Arizonie, program *Code 3)*

Specjalny program telewizji realności, *Miracles and Other Wonders* (*Cuda i inne dziwy*), z 5 czerwca 1992 opowiadał historię Barneya, czarnego kierowcy ciężarówki, który odegrał rolę dobrego samarytanina, zbaczając z trasy po odebraniu przez CB radio wiadomości, że inny kierowca doznał ataku serca. Prezenter programu spoza kadru komentuje rekonstruowane wydarzenie, jak benchi w japońskim niemym filmie. Barney znajduje człowieka, wzywa pogotowie, które udziela pacjentowi pierwszej pomocy i zabiera go do szpitala. Najdziwniejsza jednak część opowiadania następuje, kiedy okazuje się, że w samochodzie chorego kierowcy nie ma CB radia ani żadnego innego urządzenia, za pomocą którego mógłby się on kontaktować z Barneyem.

Choć ten akt oczywistej telepatii sam w sobie byłby wystarczająco zdumiewający, to historia się na tym nie kończy. Kilka lat później Barney sam doznaje ataku serca w odludnym terenie, podczas wyprawy na ryby. Towarzysze jego wyprawy wiozą go do najbliższej wioski indiańskiej, pełni obaw, że pielęgniarki, która odwiedza to miejsce zaledwie raz w miesiącu, na pewno tam nie będzie. Choć zakrawa to na cud, ale jednak jest. Co jeszcze bardziej niezwykłe, nie sama. Jest z nią ojciec, kardiolog. Wchodzi on do pokoju, w którym leży Barney i, patrzcie i podziwiajcie, jest to ten sam człowiek, którego Barney uratował przed laty. Szybka akcja ratuje Barneya od pewnej śmierci.

Czyż to nie zdumiewające!

Za chwilę: historia kobiety, która potrzebuje Twojej pomocy, aby znaleźć dawno temu zaginionego brata bliźniaka. – Nie rozwiązane tajemnice

Te przypływy i odpływy konsumpcji, roztargnionego oglądania, chwilowych zadziwień, mają miejsce w ahistorycznym czasie i przestrzeni, z dala od królestwa, w którym fizyczne, cielesne uczestnictwo naznacza egzystencjalne zaangażowanie w projekt i jego realizację. „Projekt" nawiązuje do do Sartre'owskiej idei czynnego, zaangażowanego życia w świecie i w ciele, gdzie każde „doświadczenie" nabiera

znaczenia w szerszym kontekście. Telewizja realności zaprzecza tej idei albo ją wykośławia. Mamy w niej doświadczenie bezcielesne, choć targające trzewiami (visceral), strefę beztroski, w której ten sam zestaw reakcji emocjonalnych podlega utylizacji. Jego siła słabnie z programu na program, aż przychodzi moment podbicia stawki w kolejnym spektaklu.

Te reakcje są przykrojone do formatu opowiadania. Widoczny jest tu jakiś rodzaj perwersyjnie ekshibicjonistycznej wersji wyobraźni melodramatycznej: trzeba dostarczyć „hak", przez podkreślenie ważnego aspektu danej sprawy – jej skali, powagi, wyjątkowości czy konsekwencji; pokryć cieniutką warstewką realizmu przez odpowiednią lokalizację; szybko naszkicować postacie; uwydatnić sensacyjne aspekty sprawy – zazwyczaj zagrożenie ludzkiego życia i integralności cielesnej; płynnie przejść do kulminacji emocjonalnej; wywołać określoną reakcję – strach, alarm, smutek, pocieszenie, szok. Odcinek winien kończyć się czymś zapadającym w pamięć i może pauzą na wybrzmienie emocji powstałych w wyniku oglądania rzeczy cudownych i przerażających, ważnych i prowokujących, wspaniałych i ohydnych.

Słowem takich, po których krzyczymy: „Czyż to nie zdumiewające?" [12]

Ciąg kolejnych pozbawionych przyszłości momentów, zestrojonych w rozwlekłą sagę moralną, tworzy przestrzeń ucieczki telewizyjnej (telescape), która nie odcina nas od rzeczywistości ani też do niej odnosi, lecz zabiera nas na pokład telewizyjnej symulacji. Nasza subiektywność kieruje nas ku ekranowi, który wita nas w cyborgowatych obwodach informacji, szumu, sprzężenia zwrotnego oraz homeostatycznej redundancji. Zamiast ataku na wzgórze San Juan (sfilmowanego przez pracowników Vitagraphu, J. Stuarta Blacktona oraz Alberta E. Smitha w roku 1898), oglądamy atak na laboratorium produkujące amfetaminę (Cops w 1992 roku). Pierwszy z tych ataków był prezentowany jako informacja, relacja z wydarzenia, które się nieodwracalnie dokonało (nadawcy mieli świadomość, jaki wpływ może mieć taka relacja na opinię publiczną) [13]. Drugi atak, nawet jeżeli stanowi informację w pewnym nie analizowanym sensie, zostaje zawieszony w zatrzymanym ruchu: każdy moment, każde działanie nabiera kształtu w kontekście sensacyjnego waloru przypadkowości. J e s t e ś m y w momencie filmowania: „Nic się nie zmieniło, poza tym, że Wy tu jesteście". Zdesperowani przestępcy, przerażone dzieci mogą pojawić się na chwilę w kadrze. Mogą paść strzały lub liczne wyrazy ubolewania. Podejrzani mogą się poddać natychmiast, w ciszy pełnej rezygnacji, albo też mogą się opierać, krzycząc, wierzgając, wygrażając prześladowcom. Nacisk na „nigdy nie wiadomo, co mogłoby się zaraz zdarzyć", razem z towarzyszącym przypomnieniem: „Rób, co do ciebie należy, aby przestępcy stanęli przed sądem", tworzą z tego bogato skonstruowanego poczucia tymczasowości najważniejszy składnik wszechobecnego „teraz" tele-realności. Odpowiedzialność społeczna rozpuszcza się w tele-partycypacji.

Nasza podmiotowość jest nie tyle podmiotowością obywateli czy „ludzi", ile podmiotowością cyborgów współpracujących w konstruowaniu świata ekranowego, którego egzystencja zależy od systemu wspierającego, włączającego nas w rzekę towarów, dokoła której zbudowana jest cała estetyka symulowanej przyjemności. Nie możemy odbierać tych programów jako zbudowanych na prefigurowanym gruncie, zawierającym określoną moralną czy polityczną postawę względem otaczającego świata [14]. Klasyczny film dokumentalny miał stymulować ludzkie działania i posta-

wy poza salą kinową. Programy telewizji realności podporządkowują wszystko własnemu systemowi wsparcia ciągłego procesu wymiany. Proces ten obejmuje jedyną czynność, która się liczy: konsumpcję. Dokładne objaśnianie poszczególnych programów nie ma wielkiego sensu, przynajmniej w kategoriach analizy tekstualnej czy narracyjnej. Ich znaczenie przychodzi skądinąd, z tele-świata, do którego one należą, i w którym „my" zajmujemy miejsce przekazów-w-obwodzie tymczasowości, partycypacji i konsumpcji.

Telewizja realności uprawia więc złożoną grę. Trzyma rzeczywistość na dystans. Udaje się jej zaktywizować poczucie odniesienia do rzeczywistości poza nią, ale jednocześnie zmierza do absorbcji tego odniesienia w ramy tele-obrazu, który sama bez reszty konstruuje. Odniesienie do rzeczywistości nie pobrzmiewa już tym odgłosem „mówienia serio", który oddzielałby ją od przekazów fikcjonalnych. Teraz takie odniesienie jest fikcjonalne. Uczestnictwo wciąga bez reszty. Luka zostaje zasypana, rzeczywistość zasymilowana. Wkraczamy w rodzącą się strefę rzeczywistości wirtualnej.

Tele-sakrament

Osobliwą właściwością tych przypływów i odpływów sensacji i banalności jest symulowanie wymiaru duchowego, wykraczające poza tele-ewangelizację, nakłaniające do uczestnictwa, polegającego na deklarowaniu drogą telefoniczną datków, tak jak programy z dziedziny kryminalnej nakłaniają nas, byśmy telefonicznie wygłaszali nasze opinie. Telewizja realności jest działającym bez chwili wytchnienia konfesjonałem dla grzechów tego świata. Obiecuje absolucję tym, którzy uczestniczą w odkupieniu codziennego życia (dzwońcie, bądźcie z nami, konsumujcie). Telewizja realności uprawia działalność dobroczynną na rzecz „tych biednych ludzi", których wystawia na pokaz jako ofiary przemocy i klęsk żywiołowych. Nakłania do wiary – w nieustający chrzest w świecie tele-realności dla tych, którzy już nigdy nie chcą się nudzić. Daje nadzieję na przyszłość stale pogrążającą się w żarłoczną teraźniejszość.

Kiedy zabójca jej córki uniknął kary śmierci, ona pojawiła się z załadowanym pistoletem. Ciąg dalszy za chwilę.

(z ekranu)

Telewizja realności niekoniecznie musi być „wielostronnie powiązana z pracą kobiet", jak to w odniesieniu do oper mydlanych określiła Tania Modleski, ale jest powiązana z codziennym doświadczeniem [15]. Telewizja realności ma wiele właściwości, które Modleski przypisała operom mydlanym, takich jak uczestniczenie („związek z" versus „oddzielenie od"); poczucie, że postacie są „jak ja" – w przeciwieństwie do gwiazd, których status jest zdecydowanie inny; nacisk położony na to, co inni mogli zrobić czy pomyśleć (bohaterowie znajdujący się w trudnej sytuacji, potencjalne randki, przestępstwa), a nie na wiedzę, jak coś zrobić [16]; świadomość i zgoda na to, że widzowie doświadczają przerw, dystrakcji oraz spazmodycznej udręki [17]; wielowątkowość; zespół postaci, które nie muszą znać się nawzajem. Modleski dowodzi, że opery mydlane mają dla swoich odbiorców szczególne znaczenie, są czymś więcej niż zwykłym wypełniaczem, audiowizualną tapetą czy ucieczką. Tak samo telewizja realności.

Wszyscy podejrzani są niewinni, dopóki sąd nie stwierdzi ich winy.
(komentarz wprowadzający, *Gliny)*

W zeszłym tygodniu prosiliśmy Państwa o pomoc, i rzeczywiście dostarczyliście kilka dobrych wskazówek. Jeżeli zobaczycie Petera Fishera, dzwońcie pod 1-800-CRIME-92.
Jeżeli zobaczycie Jamesa Ashleya, dzwońcie natychmiast.
Jeżeli ktoś z Państwa wie, kto uprowadził małego Terry'ego Molini, proszę zadzwonić na nasz specjalny numer... Proszę, nie obawiajcie się dzwonić.
(John Walsh, prezenter programu *America's Most Wanted*)

„Spowiedź": wyznanie grzechów przed księdzem, który może udzielić sakramentu pokuty.

„Ostatnia spowiedź" – pierwotnie oznaczała skrócony sakrament ofiarowany przestępcom skazanym na śmierć. Stąd narodziło się inne znaczenie: ostatecznej rozprawy, załatwienia porachunków. Tele-konfesjonał oferuje tylko ostatnią spowiedź. Oglądaj teraz. Działaj teraz. Jutro będzie za późno.

Jeżeli wiecie o czymś, co pomoże rozwikłać tą sprawę, dzwońcie na numer 1-800-876-5353.
(Robert Stack, *Unsolved Mysteries)*

Wielkie dzięki dla narodu donosicieli. (William S. Burroughs)

Telewizja realności patroluje granice i strzeże prawa. Oferuje również terapeutyczny rytuał na okoliczność spotkania z tym, co leży poza granicami prawa. Telewizja realności dostarcza zastępczej „dynamiki spowiedzi" tym, którzy dzwonią, w miejsce tego elementu spowiedzi, którego nie można spełnić: pokuty przestępcy. Ani my, ani tele-konfesjonał nie możemy zagwarantować wybaczenia tym, których wina nie ma nic do rzeczy. Możemy jednak zapewnić wybaczenie sobie. Wydaje się, że to, co Foucalt mówi o spowiedzi jako strategii służącej regulacji seksualności, ma tu pełne zastosowanie, jednak nie tyle dla podejrzanych, z którymi się spotykamy, ile dla dynamiki naszego zastępczego uczestnictwa: *[Spowiedź to] rytuał rozwijający się w ramach relacji władzy, gdyż nikt nie spowiada się, gdy obok nie ma (przynajmniej w wyobrażeniu) partnera, będącego nie tylko rozmówcą, ale autorytetem domagającym się spowiedzi, oceniającym ją, wyznaczającym pokutę, wybaczającym, pocieszającym; (...) wreszcie, to rytuał, w którym sama ekspresja, niezależnie od jej zewnętrznych skutków, prowadzi do wewnętrznych przewartościowań u osoby, która się wyspowiadała; uniewinnia ją, odkupia, oczyszcza; zdejmuje ciężar złych uczynków, uwalnia go i obiecuje zbawienie* (podkreślenie – B. Nichols) [18].

Jednak odkupiający charakter naszego telefonu do telewizji nie jest tak uwydatniony jak oczyszczenie ze strachu przez sensację/przyjemność zastępczego uczestnictwa – symulację formy spowiedzi bez jej zawartości. Nasze zaangażowanie odbywa się nie tyle w kategoriach obowiązku obywatelskiego, ile podtrzymywania chwili obecnej, tu i teraz, gdzie nastrój spowiedzi jest zawsze możliwy. Czerpiemy przyjemność z uczestniczenia w cybernetycznym sprzężeniu zwrotnym, czując się zwalnianymi, wciąż na nowo, z wszelkiej potrzeby wykroczenia na zewnątrz.

Duchowa jakość tej sytuacji wypełnia bezwymiarową powierzchnię sensacji. Więź faktyczna – otwarty kanał, telefonistki zawsze w pogotowiu, prośby „zostań z nami", poczucie, że w każdej chwili ma się możliwość aktywnego uczestniczenia

– dają wrażenie połączenia, tele-komunii. Jest to połączenie utwierdzające w hierarchiach społecznych, od których, jak się wydawało, uciekliśmy. Zastępcze uczestnictwo jako (wirtualna) spowiedź buduje spiralę władzy i przyjemności: *Władza, która zgadza się oddać we władanie przyjemności, której poszukuje; i odwrotnie, władza utwierdzająca się w przyjemności popisywania się, skandalizowania czy oporu (...) Te atrakcje, tu uniki, te wzajemne podżegania, wytyczyły dokoła ciała i seksu nie tyle nieprzebytą granicę, ile nieustającą spiralę władzy i przyjemności* [19].

Telewizja realności udziela komunii za pośrednictwem zatomizowanych, rozproszonych postaci; daje poczucie zaangażowania, empatii, dobroczynności i nadziei budowanej na zimnej, oddalonej symulacji bezpośredniego spotkania; dostarcza poczucia spójności i ciągłości w czasie, kiedy idee i wartości c z u j ą s i ę zużyte, nieskuteczne, manipulowane i obgadywane. Oto następna forma perwersji telewizyjnej: (wirtualna) konwersja rytuału duchowego w społeczne, hierarchiczne, instytucjonalne cele same w sobie.

Spektakl: sensacja z uziemieniem

Spektakl telewizyjny traktuje sensację tak samo jak obwód elektryczny traktuje przebicia: odprowadza je do ziemi. Wielka intensywność emocjonalna, całe zaangażowanie, jakie wytwarza telewizja realności, podlega bezpiecznemu rozładowaniu przez banalne opakowanie. Świat na zewnątrz, wielkie sprawy, które wykraczają poza sam tekst, opowiadania mówiące o relacjach międzyludzkich w świecie spotkań twarzą w twarz, ryzyko cielesne oraz zaangażowanie etyczne są połączone w obwód, którego jedynym celem jest ciągły przepływ sensacji rozładowywanej, odprowadzanej „do ziemi". Jest to akt doskonałej równowagi, homeostatycznej regulacji.

Przejścia od jednej atrakcji do drugiej są momentami ryzyka. Alternatywy dla „czyż to nie zdumiewające" zagrażają. „Zostań z nami", „Nie odchodź", „Więcej za chwilę". Te ciągłe prośby o podtrzymanie kontaktu fatycznego między widowiskiem a widzem, w czasie gdy gospodarze „oddalili się" na chwilę, podkreślają potrzebę samopromocji. Błaga się nas, abyśmy przyznali ludziom w okienku prawo do trwania, jakby w naszej mocy było unicestwienie ich. I może zresztą przez krótki moment wierzymy, że są na naszej łasce, kiedy decydujemy, czy mają być obecni w wyprawie telewizyjnej (telescape), na którą mają nadzieję udać się z nami.

Zorkiestrowane poczucie oderwania jest codziennym zbawieniem.

Po przedstawieniu rozbudowanego portretu byłego basaballisty, Denny McLaina, w którym mówiono o jego karze więzienia za używanie narkotyków, rehabilitacji w charakterze gospodarza radiowego talk-show, oraz śmierci córki zabitej przez pijanego kierowcę, gospodarz programu intonuje wprost do kamery: „Żadna rodzina nie wytrzymałaby takiego cierpienia".

Współprowadząca program patrzy na partnera, milczy przez chwilę, po czym zwraca się znowu do kamery i mówi: „Jeżeli teraz chcielibyście wyciągnąć kilka królików ze swojej sypialni, spróbujcie magii miłości".

Po serii reklam następuje rozmowa o nowej książce dr Miriam Stoppard pt. „Magia seksu". Przy końcu prowadząca mówi: „Kiedy zabójca jej córki uniknął wyroku śmierci, ona pojawiła się z odbezpieczonym pistoletem. Więcej za chwilę" (następna seria reklam).

z ekranu

Powieść melodramatyczna pojawiła się w dogodnym momencie, by rywalizujące klasy, arystokracja i burżuazja, mogły dostrzec niepewność swojej sytuacji społecznej przedstawioną poprzez fikcję (na przykład osiemnastowieczne powieści sentymentalne i romantyczne dramaty, takie jak *Nowa Heloiza, Emilia Galiotti* czy *Intryga i miłość*, towarzyszyły rewolucji francuskiej) [20]. Telewizja realności jest inną wersją tego zjawiska: prezentowania niepokojów towarzyszących społecznej stabilności i mobilności w czasie, gdy równowaga ekonomiczna, nie mówiąc już o prosperity, jest mocno wątpliwa. Los klasy średniej jest zawieszony między „zaizolowaną" klasą wyższą a zniechęconą i odizolowaną klasą niższą. W dzisiejszych czasach ponadnarodowej globalizacji kierownicy średniego szczebla z Ohio mogą pewnego dnia dowiedzieć się, że ich praca została przejęta przez system monitorujący i sieć komputerową z Osaki. Jedną z reakcji na system pozbawiony centrum jest paranoja: w tym wypadku odpowiedzialność rozprasza się w jakimś amorficznym, nieuchwytnym „oni" [21].

Jednak telewizja realności łączy niepokój nie tyle z paranoją, ile ze schizoidalnym oddzieleniem od rzeczywistości, którą rekonstruuje i reprezentuje. Nawiedzana marzeniami kariery i koszmarami upadku, nękana lękiem przed grabieżą, plądrowaniem i gwałtem, hipotetyczna widownia rzeczywistości telewizyjnej (biali konsumenci z klasy średniej, posiadający nadwyżki finansowe), udaje się do niepewnego świata przemocy i przypadkowości (tak samo niezrozumiałej dla niej jak dla Toma Brokawa).

> *Jesteśmy świadkami totalnego dziesiątkowania populacji mężczyzn. Cztery na pięć kobiet rodzących we Wschodnim St. Louis to samotne matki. Gdzie są ci mężczyźni? Niektórzy w więzieniu. Niektórzy w wojsku. Wielu umiera przedwcześnie. Dziesiątki mieszkają na ulicach lub śpią w małych, izolowanych obozach na zapleczu spalonych budynków. Kilka takich obozów znajduje się na tej bagiennej nizinie, tam, na lewo.*
>
> (Safir Ahmed, reporter „St. Louis Post-Dispatch, cytowany przez Jonathana Kozola w „Savage Inequalities")

> *W 1991 roku 21 859 białych studentów obroniło doktorat. W tym samym roku doktorat obroniło 933 czarnych studentów, co oznacza, że procent czarnych doktorantów wzrósł po raz pierwszy od 13 lat.*
>
> („S.F. Chronicle", 4 maja 1992)

Estetyka teraźniejszości wyczarowywana w telewizyjnym pejzażu, bezczasowym i nie mającym lokalizacji, zagłusza te wiadomości, które winny nas motywować do podjęcia jakichś innych działań poza okrzykami zdziwienia lub przerażenia. Estetyka sensacji leży u podłoża rzeczywistości telewizyjnej: jej pretensje do autentyzmu, konstruowanie wiecznego „teraz", jej preferencja dla kroniki, przedkładanie przypadkowego i nieprzewidzianego nad porządek i spoistość historiografii oraz nad technokratyczny porządek rozwiązywania problemów, wszystko to przychodzi w czasie, kiedy „wielkie narracje" są celem ubliżających ataków.

W jakich warunkach może przeważać potrzeba przedstawiania przypadkowości i odrzucania porządku? Jedyna odpowiedź brzmi: przypadkowość rozkwita, kiedy elita, albo klasa rządząca, nie potrafi już przekonać innych i siebie do swojej rzeczywistej wyższości (kiedy hegemonia upada). Nieprzewidywalność, niepewność, przypadkowość są symptomami niezrozumienia przebranego w szaty estetyki sensacji. Ci, dla których hegemonia upadła, domagają się alternatywnych wizji i innej przyszłości. Jednak w formie, w jakiej są wypowiadane te żądania, nie mogą być zrozumiane. *Zamieszki są językiem nie słyszanych*, twierdził Martin Luther King jr.

Te żądania zostają zarejestrowane jako hałas, zamieszanie, chaos. Negacja tego, co jest, i wezwanie do transformacji ku temu, co być powinno, pozostają poza kadrem, sytuują się poza prawem. Ci, którzy mówią, nie potrafią już nas przekonać, że mówią w imieniu innych; głucha cisza wisi nad nieprzerwaną gadaniną. „My" możemy być „narodem", ale „my" to również wielość, w skład której wchodzą różne kultury i subkultury, grupy rodzinne i kolektywy leżące poza granicami rzeczywistości telewizyjnej.

Nacisk na zróżnicowanie zaburza poczucie hierarchii, zakłóca przyjęte punkty odniesienia oraz kryteria jakości i doskonałości. To rozproszenie władzy i kontroli może wydawać się bliskie formie telewizji realności. Istnieje jednak zasadnicza różnica. Telewizja realności może być tak sensacyjna, jak tylko chce, może być zdecentralizowana, ahistoryczna i bez przyszłości, ale w swojej obecnej postaci nie jest nigdy krytyczna w stosunku do hierarchii podtrzymywanej przez jej formę, władzy zakorzenionej we właściwej jej dynamice zastępczego (czy wirtualnego) uczestnictwa. Telewizja realności może być tak heterogeniczna, rozproszona, refleksywna i pokazująca własną kuchnię, jak to tylko możliwe, ale nigdy nie podaje w wątpliwość pozycji wirtualnego uczestnika i rzeczywistego konsumenta. Może ona tolerować nasze kąśliwe uwagi czy nasze szyderstwa z jej autoironicznej formy, ale nie może tolerować naszej odmowy słuchania jej (pustego) gadania [22].

Jednak zakładana przez nas postawa odgrodzenia od tej perwersji niesie ze sobą poważne niebezpieczeństwo, polegające na tym, że forma walki politycznej może upodobnić się do formy rzeczywistości telewizyjnej. Struktura dramaturgiczna, w której izolowane wydarzenia płoną gwałtownym płomieniem i szybko wybrzmiewają, kierując naszą uwagę ku wydarzeniom następnym, jest niebezpiecznym modelem dla walki politycznej. Takie dramatyczne rytuały protestu pozwalają na ściśle zogniskowane wybuchy oburzenia, rozładowywane częściowymi lub symbolicznymi zwycięstwami, które nie zmieniają zasadniczych uwarunkowań strukturalnych. Skazanie dwóch policjantów z Los Angeles za pobicie Rodneya Kinga kończy tę historię na poziomie zdarzeń, ale w żaden sposób nie nawiązuje do jej uwarunkowań strukturalnych.

Istnieje niebezpieczeństwo, że prawdziwa walka zaczerpnie swą formę i rytm z telewizji realności. Konkretne problemy i wydarzenia staną się przedmiotem zainteresowania lub oburzenia: emocje będą rosły i opadały w rytm dramaturgicznej sinusoidy relacji telewizyjnych (Three Miles Island, Wojna w Zatoce, Anita Hill i Clarence Thomas, inwazja na Panamę, czystki etniczne, sprawa Rodneya Kinga). Koalicje, grupy wsparcia, komitety i zjazdy będą wyrastały jak grzyby po deszczu. Rozmaite grupy będą zyskiwały tożsamość i powoływały organizacje. Jednak dana sprawa osiągnie swój punkt kulminacyjny i doczeka się rozwiązania. Siły mobilizowane z taką energią rozproszą się, aż do następnego razu. Tak tworzy się wzór polityki reaktywnej, w kłopotliwy sposób odzwierciedlającej formy absorbcji i oderwania (dystrakcji), które winny być głównymi celami jej ataku.

Telewizja realności z myślą o swoich sponsorach dąży do wyobrażenia możliwie najszerszej widowni. Stąd tendencja do prezentowania rzeczywistości jako spektaklu obramowanego morałami rodem ze szkółki niedzielnej. Ta forma zorkiestrowanego spektaklu znajduje się na antypodach projektu egzystencjalnej fenomenologii.

Telewizja realności a świadomość polityczna

Tym, co telewizja realności (nie słychać zakłopotania z powodu oksymoronowych podtekstów tego zwrotu) wyklucza, jest dochodzenie do jakiejkolwiek świadomości historycznej. Przez świadomość historyczną rozumiem aktywną obecność przeszłości w teraźniejszości oraz tworzenie przyszłości w ścisłym związku z teraźniejszością, a także podwyższoną świadomość relacji z innymi ludźmi we wspólnym wysiłku budowania rzeczywistości. Taka świadomość trzyma produkcję i konsumpcję, przeszłość i przyszłość, w dialektycznym związku. Filmy takie, jak *Who Killed Vincent Chin?* czy *JFK* umożliwiają ją, zaś telewizja realności – wynaturza. Możemy wyłączyć odbiornik i iść na zakupy, bez żadnej alternatywy dla stanu dystrakcji świadomość, budowanego przez wieczne „teraz".

Główna zasada surrealizmu – zestawienie nieprzystawalnych rzeczywistości jako szok zmuszający widza, by ujrzał rzeczy na nowo, by wolny od starych nawyków i założeń, dostrzegł dziwne aspekty znanego i uświadomił sobie możliwość alternatywnych wartości i działań – ta zasada collage'u została zaabsorbowana przez telewizję bez żadnej możliwości ucieczki. Telewizja realności nie zna okrzyku „Aha!" Jej podskórna „logika" absorbuje wszelkie nieprzystawalności, zaprzecza przeciwieństwom, odmawiając dostarczenia jakiejkolwiek ramy, która pozwoliłaby nadać spójność lokalnym lukom, zakłóceniom i sprzecznościom. Telewizja realności jest jedną ogromną całością postmodernistycznej estetyki, w której to, co było niegdyś nieprzystawalne, niewspółmierne i sprzeczne – zmuszając nas do szukania rozwiązania, lub rewolucji – koegzystuje wewnątrz pozbawionego granic obszaru ciągłej obecności i teraźniejszości, wykluczającego ze swych ram świadomość historyczną.

Koda: Tele-wizja nazajutrz po rozruchach w Los Angeles w 1992 roku

(sprawa Rodneya Kinga)

> *Thomas Mitchell [uzbrojony, czarny przestępca] może być wszędzie, ale jeżeli jest w twoim sąsiedztwie, zadzwoń do nas na numer 1-800-CRIME-91.*
> (John Walsh, gospodarz programu „America's Most Wanted")

> *„To będzie długie, gorące lato przynajmniej finansowo", powiedział Perot do swojej grupy. „Nie muszę wam chyba mówić, kto pierwszy ucierpi, jeżeli tak się stanie, prawda? Wy, ludzie, i wasi ludzie. Ja to wiem i wy to wiecie".*
> (Ross Perot, przemawiając do NAACP)

> *Nasz stosunek do telewizji można określić jako taki, w którym medium zbudowane tak, aby uniemożliwić dialog z drugim człowiekiem w naszym społeczeństwie, rozwinęło fikcjonalną formę dialogu; telewizja nie potrafi zaspokoić naszego pragnienia podmiotowości, ale potrafi je przemieścić. Odwołuje się ona zarówno do naszego pragnienia mistrzostwa i przyjemności identyfikacji, jak i naszej chęci doświadczania wspólnoty podmiotowości przez rozpoznawanie i bycie rozpoznawanym przez innych.*
> (Margaret Morse, *Talk, Talk, Talk* [23])

> *Kiedy słodka kobieta o wyglądzie babci musi powiedzieć ci, jak niegdyś zakuwano czarnych w żelazne maski, aby podczas zbioru trzciny nie podjadali jej, i jak te maski niczym piekarnik paliły skórę na twarzy – kiedy słyszysz ten babciny głos i uświadamiasz sobie, że ona była kiedyś dziewczyną, że mogła być twoją dziewczyną, a ktoś zadał ten ból jej wargom, i nikt nic z tym nie zrobił,*

poza tym, że utrzymał ją przy życiu – wtedy chcesz krzyczeć, szczególnie kiedy nadarza się okazja porozmawiania z przymilnym gospodarzem talk show lub opryskliwym policjantem z drogówki.

(Robert Wiley, *Dlaczego czarni ludzie krzyczą?*)

Ci, którzy w następstwie pierwszego procesu czterech policjantów z Los Angeles oskarżonych o pobicie Rodneya Kinga wykroczyli poza obszar tele-logu, wyszli na ulice i przedsięwzięli formę symbolicznej akcji, mogą powiedzieć: „Ja nie jestem owym ty, o którym myślisz, że jestem." Zamiast mówić do telewizora, uczestnicząc w grze symulującej bezpośrednie zwracanie się do c i e b i e (liczba mnoga przebrana za pojedynczą, zasada „dziel i rządź" w najlepszym wydaniu), ci, którzy zdecydowali się krzyczeć na ulicy, zaczęli wykuwać alternatywną formę dialogu.

„Wymiana poglądów" między tele-rozmową i t o b ą, która nie wymaga od c i e b i e niczego ponad to, abyś chciał konsumować – czas, spektakl, towary produkowane przez sponsora, rozruchy, wojna – zostają odprowadzone do ziemi. Widzowie odzyskują podmiotowość jako aktorzy społeczni, odzyskując grunt, który jednoczy ludzi (jedność ludzi, którzy spotykając się twarzą w twarz, afirmują różnorodność). Gwałtowny odwet, często wymierzany przedmiotom, do konsumowania których nachalnie nas namawiano, staje się aktywną formą mowy, działaniem symbolicznym, które, zamiast odpowiadania telewizji, odzyskuje rzeczywistość.

We właściwej jej, unikatowej formie niezrozumienia i zemsty, tele-wizja przedstawia takie odzyskiwanie terenu jako rozbój, autodestrukcyjny chaos, jako sensację i katastrofę najwyższego szczebla. Cienka niebieska linia, i jej echo, które cienką, niebieską poświatę rzuca na cały kraj, wahają się między głosami represji i doroczynności. T y musisz coś zrobić dla „tych ludzi": „My wiemy" i ty wiesz, że to nie może się powtórzyć. „My" musimy zapewnić porządek społeczny, siłą, lub wzmacniając odgórną perswazję, aby „oni" odzyskali nadzieję, którą „my" im odebraliśmy, lub wreszcie, przy całej dwuznaczności, którą ty zrozumiesz, obydwoma tymi sposobami.

Choć pęknięta, dominująca struktura musi się jeszcze rozlecieć na kawałki. Telewizja sunie dalej, przygotowana na następny kryzys albo niespodziewane zdarzenie. Panoptyczna kamera dostosowuje swoją retorykę i w miarę potrzeb „dopasowuje kolory" [24].

Tymczasem arena interpretacji jest pełna głosów i działań, które nawet jeśli nastawione na częstotliwość prowokującego krzyku, pozostają niesłyszalne w otaczającym pejzażu telewizyjnej ucieczki.

BILL NICHOLS

Tłum. MIROSŁAW PRZYLIPIAK

---

[1] Szczególne podziękowania dla pani Jane Gaines za szczegółową krytykę poprzedniej wersji tego rozdziału.

[2] W. Benjamin, *Illuminations*, Nowy Jork, Schocken 1969, s. 220.

[3] Nie podaję dat emisji odcinków, z których zaczerpnąłem cytowane tu fragmenty. Takie szczegóły mogłyby stwarzać fałszywe wrażenie specyfiki [danego epizodu], podczas gdy w istocie chodzi tu o utratę wymiaru czasowego na rzecz wiecznego „teraz". Owo wieczne „teraz" odnosi się do dokonanej przez Raymonda Williamsa charakterystyki strumienia jako podstawowej właściwości telewizji (*Television, Technology and Cultural Form*, New York, Schocken 1974). Mniej esencjonalna, bardziej zorientowana historycznie analiza kategorii strumienia, ważna dla analiz, jakich tu dokonuję, pochodzi od Ricka Altmana, nosi tytuł *Television/Sound*, a zamieszczona została w książce *Studies in Entertainment*, pod red. Tani Modleski, Bloomington Indiana University Press 1986.

[4] Poważne zainteresowanie naturą i funkcją instytucji publicznych, świadomość faktu opo-

wiadania oraz procesu interpretacyjnego, otwarcie na możliwość niespójnych, wzajemnie sprzecznych świadectw, posługiwanie się złożoną argumentacją oraz uznanie, że czegoś nie da się do końca określić, rzadko wchodzą w grę. Pomaga to zdefiniować redukcję ideologiczną jako taką, pomimo faktu, że telewizja realności dzieli z pracami, w których refleksywność spełnia funkcję polityczną, podwyższoną świadomość konstruowalności każdego przedstawienia i często demonstracyjnie obnaża swoje środki formalne i proces powstawania, w zgodzie z postulatami formalistów rosyjskich. Jednak nawet w takich przypadkach władza i kontrola nad programem pozostają nienaruszone w rękach instancji opowiadającej (tj. danego programu albo sieci telewizyjnej).

[5] Patrz rozdział 4 niniejszej książki, *Opowieść etnografa*, gdzie znajduje się obszerne omówienie zagadnienia wstrętu i norm kulturowych.

[6] Omawiam te modele szczegółowo w mojej książce *Representing Reality*, Bloomington, Indiana University Press 1991. Tutaj chodzi nie tyle o dokonanie przeglądu poszczególnych modeli, ile o nakreślenie podstawowych właściwości przedstawienia dokumentalnego, aby móc następnie zestawić ze sposobem przedstawiania rzeczywistości właściwym telewizji realności. Te właściwości zresztą również omawiam szczegółowo w *Representing Reality*, w trzech rozdziałach zgromadzonych pod wspólnym tytułem *Documentary: A Fiction (Un)Like Any Other* (Film dokumentalny: fikcja inna niż wszystkie).

[7] V. Sobchack, *Inscribing Ethical Space: Ten Propositions in Death, Representation, and Documentary*, „Quaterly Review of Film Studies", Fall 1984, s. 287. Przyjmując podobne rozumienie zawartości tekstu narracyjnego do tego, którym ja się posługuję, Sobchack zauważa: *Jest naszym wyniesionym z kina złudzeniem, że „nagłe", „gwałtowne", „nieodpowiednie", „okrutne" śmierci znajdują swoje stosowne sposoby przedstawienia. Bezpiecznie umieszczone w strukturze narracyjnej, ikonicznej i symbolicznej, wzbudzają przyjemny dreszczyk emocji i dochodzą do nas w postaci zmediatyzowanej, która znacznie łagodzi ich grozę. Natomiast filmy dokumentalne unikają pokazywania śmierci. Indeksalne w swym kodzie i funkcji, przestrzegają społecznego tabu otaczającego „prawdziwą" śmierć i unikają odniesień do niej* (286). Nie sądzę, aby unikanie śmierci w filmie dokumentalnym było aż tak rozpowszechnione, jak twierdzi Sobchack (dla mnie jest to jeden z fundamentalnych, ciągle powracających problemów), ale wskazałbym na taśmę pokazującą bicie Rodneya Kinga jako przykład ramy narracyjnej oswajającej grozę. (W poprzednim rozdziale pokazuję, jak obrońcy [sądzonych policjantów] zastosowali tą samą taktykę „oswajania" faktu przez strukturę.)

[8] Pojęcie doniosłości omawiam obszernie w ósmym rozdziale *Representing Reality*. Definiuję ją tam jako napięcie między przedstawieniem a tym, co przedstawiane, takim, jakim doświadcza go widz (s. 232).

[9] Wiadomości lokalne poruszają bardziej efemeryczne tematy (wyniki sportowe, rezultaty zawodów olimpijskich, informacje giełdowe), jeżeli mogą to zrobić szybko, oraz niezwykłe wydarzenia, kiedy mogą przedstawić je dramatycznie (wystrzelenie rakiety na Florydzie, głód w Afryce, „zamieszki" w Los Angeles itd.). Wiadomości ogólnokrajowe nie muszą poddawać się imperatywom wizualnym: przykuwające uwagę obrazy są mniej ważne niż natychmiastowa relacja umieszczona szerszym kontekście, takim jak stan gospodarki czy zaangażowanie Ameryki w obronę demokracji na świecie. Na przykład bolesny brak dramatycznych obrazów nie przeszkodził stacjom telewizyjnym przekazywać nie kończące się relacje z niewidzianej Wojny w Zatoce prowadzonej w imię bezpieczeństwa narodowego, uwolnienia Kuwejtu od tyranii oraz nowego porządku światowego dla wszystkich. Wiadomości telewizyjne mogły przedstawiać tę wojnę jako dramatyczne starcie między dobrotliwym ojcem, prezydentem Bushem, a krwiożerczym tyranem, Saddamem Husseinem. Dla kontrastu, upadek szkół w centrach amerykańskich miast nie przyciąga uwagi dzienników telewizyjnych. Choć wizualnie dramatyczny, nie jest ani chwilowy, ani niezwykły, a jego szerszy kontekst – kryzys ekonomiczny w Ameryce, pogłębiająca się przepaść między bogatymi a biednymi, praktyki rasistowskie geopolitycznego apartheidu dokonujące się przez tworzenie stref ludnościowych, okręgów szkolnych, oraz odgradzanie patrolami policyjnymi – nie stał się tematem wiadomości telewizyjnych.

[10] Niektóre podstawowe właściwości dzienników telewizyjnych są omawiane w pracy Billa Nicholsa, *Ideology and the Image* (Bloomington, Indiana University Press 1981) oraz Williama Gibsona, *Network News: Elements of a Theory*, „Social Text" nr 3 (Fall 1980), 88-111. Dalsze rozwinięcie prowadzonych tam analiz znajduje się między innymi u Petera Dahlgrena, *Making Sense of TV News, An Ethnographic Perspective*, „Working Papers in Communications" (*Montreal: Graduate program in Communications*, McGill University 1983); Margaret Morse, *Talk, Talk, Talk*, „Screen 26" nr 2, 1985, s. 2–15; Elayne Rapping, *The Looking Glass World of Nonfiction TV*, Boston, South End 1987; Robert Stam, *Television News and Its*

Spectator, Regarding Television, E. Ann Kaplan, ed. Frederic, Md., University Publications of America 1983, s. 23-43.

[11] Telewizja realności przyciąga odbiorców tymi samymi właściwościami co krwawe horrory, ale skrojonymi zgodnie z wymogami smaku właściwego audycjom nadawanym w porze najwyższej oglądalności. Oficjalne stroje redaktorów i gości, dokumentalne szczegóły i relacje naocznych świadków, z powodzeniem odwracają gniew od perwersyjnego stylu samego programu, pozwalając audycjom telewizji realności rozładować go na ludziach, którzy potrafią być tak niezwykli: „Jak to się mogło stać?" pytamy, myśląc o tym, co widzimy, a nie o tym, co sprawia, że widzimy to, co widzimy.

[12] Podobieństwo do melodramatu nie polega jedynie na tym, że dostarcza on recepty dramaturgicznej lub że pobrzmiewa podobną banalnością. Telewizja realności spożytkowuje również wiele melodramatycznych elementów z umoralniających opowiastek z początków kina, takich jak *The Life of an American Fireman* (1902) i *The Great Train Robbery* (1903) Edwina Portera; *Rescued by Rover* (1905) Cecila Hepwortha; *A Corner in Wheat* (1909), *The Lonely Villa* (1909), *The Lonedale Operator* (1911), czy *The Musketeers of Pig Alley* (1912) D.W. Griffitha. Postacie są pospiesznie szkicowane na bazie stereotypów, naśladując przy tym często podstawowe role rodzinne: silnych i wyrozumiałych patriarchów, posłusznych synów i pełnych szacunku kandydatów do ręki córki, podstępnych rywali i przebiegłych łotrów, szlachetnych i wrażliwych kobiet, a także kobiet zepsutych, niewinnych dzieci oraz pełnych poświęcenia matek. Konflikt w tych domowych wojnach z handlem narkotykami, włamaniami, złodziejstwem, morderstwem czy hazardem jest przedstawiony jako walka dobra ze złem, cnotliwych Abli z amoralnymi Kainami. Jednak telewizja realności postępuje z melodramatem podobnie jak z filmem dokumentalnym: absorbuje go w sposób perwersyjny. Obydwie formy dają się ujmować w kategoriach klasowych (obie poruszają problem niestabilności świata, postrzegany z punktu widzenia klasy średniej), ale telewizja realności rzadko posługuje się strukturami dramatu rodzinnego, odwołuje się do kobiecej uczuciowości, macierzyńskich dylematów nakazujących kobiecie wybrać między spełnieniem siebie a złożeniem siebie w ofierze, rzadko też posługuje się środkami stylistycznymi obrazującymi siłę stłumienia.

[13] Patrz R. Fielding, *The American Newsreel: 1911-1967*, Norman, University of Oklahoma Press 1972. Praca ta przedstawia w sposób interesujący zamazane granice oraz cele społeczne wczesnych „wiadomości" filmowych. Na przykład bitwa w Santiago Bay, podczas wojny hiszpańsko-amerykańskiej, była wielokrotnie rekonstruowana na potrzeby kina, przy czym jeden raz posłużono się wyciętymi fotografiami prawdziwych okrętów wojennych.

[14] Odwołuję się tutaj do pracy H. White'a, *Metahistory*, w której dowodzi on, że pisarstwo historiograficzne jest prefigurowane, w zależności od tego, za jakimi trybami narracji optują poszczególni autorzy. Wybory te często decydują o tonie moralnym relacji historycznej. Odwołania do tego, co „zdarzyło się naprawdę" pełnią rolę trompe d'oeil, dzięki któremu wydaje się, że to sama rzeczywistość historyczna autoryzowała ten ton, takie, a nie inne rozumienie historii. Telewizja realności nie oferuje narracji na poziomie historiograficznym, nie wybiera też między różnymi opcjami prefiguracji. Jej funkcje i efekty mają raczej charakter implozyjny: nie tyle tłumaczy ona rzeczywistość, ile wchłania ją w swój własny świat.

[15] T. Modleski, *The Rhytms of Reception: Daytime Television and Women's Work*, w: E. Ann Kaplan, ed., *Regarding Television*, Frederick, MD, University Publications of America 1983, s. 74.

[16] Programy instruktażowe stanowią inny gatunek, testujący inną granicę. One również zastępują bezpośrednie spotkanie zastępczym uczestnictwem, ale pozwalają widzom podążać za programem, naśladować swoich mentorów. Programy poświęcone gotowaniu, remontowaniu domu, czy pracom w ogrodzie, aktywizują poczucie istnienia odnośnika poza kadrem i obiecują łatwy dostęp do niego. Ta ł a t w o ś ć dostępu (nie ma budżetu ani rachunków, nie ma problemu z prawami autorskimi czy prywatnością, nie pojawia się kwestia przestępczości czy nędzy) pozwala doświadczyć bezproblemowej transformacji natury w kulturę, surowego w przyrządzone. Pokazywane w innych programach policyjne samochody patrolowe gwarantują tę łatwość.

[17] T. Modleski, dz. cyt., s. 71.

[18] M. Foucault, *The History of Sexuality*, vol. 1, New York, Vintage Books 1980, s. 61-62.

[19] Tamże, s. 45.

[20] Znakomity opis związków między hollywoodzkim melodramatem lat 40. i 50. a powieścią osiemnasto- i dziewiętnastowieczną jest zawarty w: T. Elsaesser, *Tales of Sound and Fury*, „Monogram", no. 4 (1972): 2-15, przedruk w: B. Nichols (ed)., *Movies and Methods*, tom II, Berkeley, University of California Press 1985.

[21] Obszerne omówienie zjawiska paranoi, szczególnie w kinie zachodnim, znajduje się w książce F. Jamesona *The Geopolitical Aesthetics: Ci-*

nema and Space in the World System, Bloomington, Indiana University Press 1992.

[22] Rozmaite uwarunkowane historycznie powiązania między tendencjami wywrotowymi a formą zostały zwięźle omówione przez Judith Butler w jednym z wywiadów: *Nie jest łatwo ocenić, czy coś posiada potencjał wywrotowy, czy nie. Nie da się tego zmierzyć ani obliczyć. W istocie, podstawową cechą takiego potencjału jest to, że nie da się przewidzieć jego efektów. Naprawdę myślę, że aby „podcinać" hegemonię heteroseksualną, trzeba zarazem naśladować i przemieszczać jej konwencje. A nie każde naśladowanie jest równoznaczne z przemieszczaniem.* Wywiad z Liz Kotz, *The Body You Want*, „Artforum" (November 1992), s. 84.

[23] M. Morse, *Talk, Talk, Talk*, dz. cyt., s. 15.

[24] Panopticon był to system więzienny zaprojektowany przez Jeremy'ego Benthama. Cele więzienne były zbudowane koliście, dokoła centralnego punktu. W każdej celi zamiast jednej ściany były kraty, co pozwalało strażnikowi zajmującemu miejsce pośrodku patrzeć, co robią więźniowie. Michel Foucault użył tego pomysłu jako metafory systemu kontroli społecznej opartego na internalizacji sytuacji ciągłego nadzoru. Wiedząc, że strażnik może patrzeć, więźniowie zachowują się tak, jakby ciągle na nich patrzano, dyscyplinując się w obliczu (potencjalnie) czujnego oka tych, którzy zajmują centralną wieżę panopticonu. Patrz: *The Eye of Power*, w: *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings by Michel Foucault*, 1972-1977, pod red. C. Gordona, New York, Pantheon Books 1980.

Miasteczko (1956) reż. Jerzy Ziarnik

„Czarna seria" w polskim filmie dokumentalnym

MAŁGORZATA FIEJDASZ

Powstanie „czarnej serii"

Październik '56, używając umownie tego terminu do całości zmian, jakie zaszły w życiu publicznym, aż do chwili kiedy Politechnikę Warszawską opanowały wiwatujące tłumy, pozwolił na moment zakopać przepaść dzielącą władze od społeczeństwa. Do głosu doszło zdominowane przez „świat symboli" życie. Tak jak efektem dostrzeżenia rzeczywistości przez prasę był reportaż, tak „czarna seria" przywróciła rzeczywistość filmowi dokumentalnemu, pozwoliła mu ponownie zbliżyć się do ludzkich problemów, przepędziła ostatecznie pseudodokumentalne opowieści bajkowe o dobrych przodownikach pracy i złych kułakach. Socrealistyczne myślenie życzeniowe i sztuczni, wykreowani bohaterowie ustąpili miejsca prawdziwym ludziom i przemilczanym dotychczas w filmie sprawom (prostytucja, alkoholizm, bieda). Światło dzienne ujrzała Polska „B", znana już wprawdzie z prasowych reportaży, lecz wciąż nie dostrzegana przez kamerę. Było bowiem tak, że – jak wspomina Bolesław Michałek – *dokonywano wielkich wysiłków, by w obrębie ograniczonego pola widzenia dać rzeczy możliwie najlepsze i najbardziej przekonujące. Zawsze, gdy dochodziło do pewnego punktu, kamera samoczynnie wyłączała się* [1]. Można to było zauważyć m.in. w filmie Ludwika Perskiego pt. *Warszawa*, składającym się ze starannie skomponowanych, wystudiowanych zdjęć świeżo odbudowanej stolicy. Jedno z ujęć przedstawiało plac Zamkowy i kolumnę Zygmunta. *Gdyby jednak przesunąć kamerę o dwa stopnie w prawo, ujrzelibyśmy na ekranie gruzy Zamku Królewskiego, a na lewo nieporządki u wylotu ulicy Piwnej i Świętojańskiej* [2]. W tym tkwił cały paradoks i zakłamanie owych czasów. Wszyscy dokładnie wiedzieli, jak wygląda centrum miasta, warszawiacy musieli przechodzić obok gruzów. Ale na ekranie, w filmie (co gorsze dokumentalnym) mieli do czynienia z jedną, pozytywną stroną życia. Kupując bilet do kina, porzucali na moment rzeczywistość, z obserwatorów stawali się widzami, którzy na równi z realizatorami uczestniczyli w grze pozorów.

„Czarna seria" przerwała ten spektakl. Posługując się przykładem filmu Ludwika Perskiego, kamera przesunęła się lekko w bok, dostrzegając ruiny, biedę i brud, widoczne w *Warszawie '56* Jerzego Bossaka; zajrzała do ukrytych za fasadami podwórek w *Lubelskiej Starówce* Jerzego Dmowskiego i Bohdana Kosińskiego. Ten manewr i nagła zmiana perspektywy przyczynią się zresztą do krytyki „czarnej serii", oskarżanej o jednostronność i pokazywanie wyłącznie ciemnych stron życia.

Czym była „czarna seria" i czy w ogóle można mówić o konkretnych filmach i grupie twórców, którzy ją tworzyli?

Filmy dokumentalne, które zaczęto określać tym mianem (niektórym spośród twórców wcale nie przypadła do gustu ta etykietka), były dzieckiem czasów, w których powstały, wpisywały się w klimat „reportaży prowincjonalnych" i ogólnej atmosfery „odnowy moralnej". Oglądając je dziś, po latach, w dalszym ciągu wyczuwa się nastrój pasji i zaangażowania społecznego, towarzyszący tamtym gorącym latom, kiedy szczerze wierzono, że socjalizm może mieć „ludzką twarz", a zmiany zależą od chęci zwykłych ludzi.

Sama nazwa pojawiła się w prasie i jak to z prasowymi etykietkami bywa, czy twórcy chcieli tego, czy nie, przylgnęła na dobre do powstających wówczas filmów dokumentalnych, poruszających drażliwe tematy. Niewykluczone, że w narodzinach owej prasowej łatki pomógł Aleksander Jackiewicz, który w artykule pt. *Czarne filmy* [3] (drukowanym na łamach „Po prostu" w kwietniu 1957 r.) entuzjastycznie obwieszczał: *Te filmy zrodził ubiegły rok. Przyszły historyk powie: rok mówienia prawdy. Pamiętacie z jakim uczuciem czytaliśmy na tych łamach „W zaklętym kręgu dręwej mowy", „Wyznania nawróconego cynika", „Osiem miesięcy na Ziemi Obiecanej" (...)? Pamiętacie, z jakim uczuciem oglądaliśmy programy studenckich teatrzyków, wystawy „arsenałowców"? Z jakim uczuciem czytaliśmy nowele Hłaski? Okazało się bowiem... Ach, okazało się bardzo wiele.* I dalej: *Wchodzą na nasze ekrany filmy, poczęte w okresie burzy i naporu, jakby reportaże drukowane na tych łamach stały się ciałem, filmy alarmujące.*

Rozstrzygnięcie, który dokument można zaliczyć do nurtu „czarnej serii", a którego nie można jest dosyć problematyczne. Do dziś w archiwum WFD niektóre z filmów mają taką adnotację a niektóre nie, bowiem często była to sprawa przypadku bądź dowolnego uznania katalogującej osoby. Głównym wyznacznikiem był krytyczny stosunek do rzeczywistości.

Opinia Alicji Iskierko jakoby spośród 218 dokumentów wyprodukowanych przez WFD w latach 1957-1961 *znaleźć można niewiele ponad 20 filmów uznawanych za typowych przedstawicieli czarnej serii lat 1956-1959, bądź też jej późniejszych kontynuatorów* [4], jest zdaniem twórców samej serii znacznie przesadzona. I jakkolwiek trudno jest autorytatywnie przesądzić, które z filmów zaliczyć do omawianego nurtu, a które pominąć, to istnieje kilka tytułów bezsprzecznie identyfikowanych z „czarną" i te właśnie postaram się omówić.

Filmy te niewątpliwie łączył interwencyjny, problemowy charakter, zaangażowanie osobiste i publicystyczne zacięcie, wspierane przez komentarz, nieco natrętną symbolikę i częste inscenizacje. Rażące uproszczenia, by nie powiedzieć wręcz schematyzm, łatwość, z jaką autorzy stawiali diagnozę, były skrajną reakcją na optymizm i propagandę epoki socrealistycznej. Młodzi reżyserzy zwalczali ją metodami, jakimi ona sama wcześniej się posługiwała. Jak w każdej walce, tak i w tej nie było miejsca na subtelności czy niuanse. Białe ścierało się z czarnym, pesymizm z optymizmem.

To, co dziś jest oczywiste, jak np. brak komentarza w filmie czy szybki montaż, wówczas było odkryciem, to, co teraz wydaje się zwietrzałe i archaiczne, wówczas budziło entuzjazm. Tak było np. z odbiorem nagrodzonego w 1955 roku filmu pt. *Uwaga, chuligani!* Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórzewskiego, filmu, który zwykło się uważać za początek odnowy w polskim kinie dokumentalnym: *Po projekcji*

wychodzimy z Władkiem Ślesickim, podnieceni, prawie oszołomieni – więc można i tak? Tak subiektywnie, pomysłowo, agresywnie? Film miał absolutnie niezwykłą (na tle tego co dotychczas w Wytwórni wyprodukowano) zasadę opowiadania, bardzo osobisty i gorący komentarz, dobre surowe zdjęcia, dużą gęstość narracji. A przede wszystkim – był o czymś społecznie ważnym, dotychczas ignorowanym i przemilczanym [5].

Były to pierwsze kroki nie tylko rodzącego się w Polsce niemalże na nowo filmu dokumentalnego, ale też realizatorów „czarnej serii". Jerzy Bossak oczekiwał młodych, nie skażonych autocenzorskimi zapędami młodych ludzi i oni też debiutowali pod jego skrzydłami, odnajdując „zagubiony temat" filmu dokumentalnego. Byli to świeżo upieczeni absolwenci łódzkiej PWSTiF (Włodzimierz Borowik, Kazimierz Karabasz, Bohdan Kosiński, Władysław Ślesicki) oraz moskiewskiego WGiK (Jerzy Hoffman, Edward Skórzewski, Krystyna Gryczełowska, Jerzy Ziarnik).

Formuje się u nas coś na kształt zespołu młodych. (...) Walczymy o to, aby powstał prawdziwie realistyczny, bojowy film dokumentalny – mówił w wywiadzie dla „Filmu" J. Bossak, dodając – *Momentem, który tu zaważył najbardziej, jest świadomość, że istnieje obecnie wolność wyboru tematyki i wolność wyboru środków artystycznych. To uskrzydla* [6].

Tematyka filmów

Są ludzie spracowani
są ludzie z Nowej Huty,
którzy nigdy nie byli w teatrze,
są polskie jabłka niedostępne dla dzieci
są dzieci wzgardzone przez występnych lekarzy,
są chłopcy zmuszani do kłamstwa,
są dziewczyny zmuszane do kłamstwa,
są stare żony wyrzucane z mieszkań przez mężów,
są przemęczeni, konający na zawał serca,
są ludzie oczerniani, opluci,
są odzierani na ulicach
przez zwykłych opryszków, dla których się szuka definicji prawnej
są ludzie czekający na papierek,
są czekający na sprawiedliwość
są ludzie, którzy długo czekają

(Adam Ważyk, *Poemat dla dorosłych*)

Pojawienie się „czarnej serii" było przede wszystkim zwycięstwem w walce o temat, do której zagrzewał Jerzy Bossak. Sprawy stojące do tej pory na przegranych pozycjach wreszcie uzyskały rację bytu, a nawet stały się uprzywilejowane, choć trudno z tego faktu robić zarzut. Dziś zwracanie się w stronę ciemnych, patologicznych stron życia jest – głównie za sprawą mediów – na porządku dziennym i powszechnie wiadomo, że nie stanowi to prawdziwego obrazu świata. Wówczas, w socjalistycznej Polsce, dla niektórych było to wręcz szokujące odkrycie. Autorzy po raz pierwszy sięgnęli po tematy, które interesowały ludzi, bo były aktualne i bo-

lesne. Co najważniejsze zaś, wybór ten był ich decyzją i nie wynikał z nakazów administracyjnych, a raczej z wrażliwości społecznej, był reakcją na zakłamanie i wstydliwe ukrywanie negatywnych stron życia. *Prawda jest gorzka, ale milczeć nie można* – komentował w *Paragrafie zero* lektor (Andrzej Łapicki). *Rok 1956 jest inny niż lata dawniejsze. Kronikarz patrzy uważnie i widzi to, czego dawniej starał się nie zauważyć* – dodawał ten sam głos w *Warszawie '56,* a motto *Miasteczka* brzmiało: *jak tu prawdę o Polsce powiedzieć* (K.I. Gałczyński).

Młodzi filmowcy byli pod wrażeniem nie tylko reportaży, które z niespotykaną wcześniej odwagą odkrywały obszary nędzy, ujawniały nadużycia, piętnowały zaniedbania, ale również zwykłych notek prasowych, donoszących o zabójstwie lub przestępstwie (w filmach pojawiały się inscenizowane scenki przypominające późniejszy program telewizyjny *997*). Śledzili kolejne numery Polskiej Kroniki Filmowej, która również włączyła się w październikowe przemiany (donosiła m.in. o powrocie do Polski repatriantów z ZSRR, o nie zagospodarowanych ziemiach zachodnich, mówiła o społecznych bolączkach, takich jak alkoholizm). Ich filmy były więc reakcją na zachodzące dookoła zmiany, a jednocześnie dotykały tematyki interesującej samych młodych reżyserów. Takim punktem stycznym stały się w „czarnej serii" sprawy młodego pokolenia, w tym najbardziej wówczas drażliwy problem – chuligaństwo: *Następnego dnia znalazłeś w gazecie wiadomość o tragicznym końcu chuligańskiej bójki. Myślałeś z gniewem: kiedyż z tym wreszcie zrobią porządek? Jak do tego doszło? Jak do tego mogło dojść?* – brzmiały pierwsze słowa komentarza w *Uwaga, chuligani!* Hoffmana i Skórzewskiego. Film miał być odpowiedzią na odczytywane z zacięciem przez Andrzeja Łapickiego pytania. W przeciwieństwie jednak do prawdziwego filmu dokumentalnego, który reżyseruje zazwyczaj samo życie i w którym nigdy do końca nie można przewidzieć, co się stanie, tutaj rezultat „poszukiwań" był od początku opisany w scenariuszu, można sądzić nawet, że istniał szczegółowy scenopis. Paradoksalnie bowiem *Uwaga, chuligani!* – film, który zapoczątkował odnowę w nurcie dokumentalnym – nie był dokumentem z krwi i kości, a plakatem propagandowym, trącącym lekko radzieckimi wzorcami (nie zapominajmy, że autorzy kończyli moskiewską WGiK). Role chuliganów, wśród których „poznajemy" m. in. 14-letniego Władka, który rzekomo *pierwszą kradzież popełnił po ucieczce z domu*, jak informuje nas głos lektora, grali co prawda autentyczni chuligani, ale całość była dokładnie wyreżyserowana. W filmie uczestniczyli także studenci I roku warszawskiej Szkoły Teatralnej oraz statyści – pracownicy WFD. Dlatego właśnie realizatorom udało się „zaobserwować" prowodyra rozdającego wagarowiczom w parku papierosy, sąsiadów podsłuchujących na klatce schodowej nocną awanturę, szarpaninę w podmiejskiej kolejce. Niektóre sceny z filmu przypominały swą treścią spóźnione doniesienia prasowe.

Uwaga, chuligani! mieli za zadanie unaocznić ludziom czające się dookoła, często lekceważone niebezpieczeństwo. Lekceważone dlatego, że zdaniem autorów istniała bezpośrednia zależność pomiędzy z pozoru niewinnymi grzeszkami uczniowskimi, takimi jak wagary czy palenie papierosów, a podlegającym karze sądowej wandalizmem, kończącym się w skrajnych przypadkach czyjąś śmiercią. Film Hoffmana i Skórzewskiego był taką właśnie opowieścią o narastającym zagrożeniu. W pierwszej scenie byliśmy świadkami bójki pomiędzy dwiema bandami młodocianych, w której ginął jeden z chuliganów. Autorzy próbowali nie tyle zrekonstruować

Warszawa '56 (1956) reż. Jerzy Bossak

Miasto na wyspach (1958) reż. Jerzy Dmowski

wcześniejsze losy tragicznie zmarłego chłopaka, ile raczej prześledzić splot okoliczności, które prowadzą do takiego nieszczęścia. W tym celu wprowadzono krótkie scenki – ilustracje tezy, że wystarczy raz wejść na złą drogę, by potem już tylko staczać się po równi pochyłej. Służył temu przykład wiejskiego chłopca – Janka, którego poznawaliśmy podczas pracy w zakładzie. Takich jak on były tysiące: *W dziesiątkach nowych fabryk, przy maszynach i obrabiarkach stają młodzi. Zdobywają tu zawód, pracę, nieraz w pracy przodują. Brawo, towarzysze! Plan przekroczony, wasza młoda załoga pracuje coraz lepiej* – cieszył się, bynajmniej nie ironicznie, komentator, zupełnie jak w reportażu produkcyjnym z początku lat 50. Ale tu następował zwrot. Zamiast poprzestać na owej radosnej konstatacji, kamera towarzyszyła (a raczej udawała, że towarzyszy) dzielnemu Jankowi do kasy, gdzie odbierał swoje pierwsze zarobione pieniądze. Wraz z nimi pojawiał się problem: *Dokąd teraz pójść po wypłacie? Z kim?* Oczywiste było, że państwo nie powinno pozostawiać młodego człowieka samemu sobie.

U Hoffmana i Skórzewskiego ciężar winy tkwił nie w braku odpowiednich placówek (*jest świetlica, nawet wcale przyjemna, w bibliotece tysiąc książek*), lecz w braku osób, które mogłyby do nich zachęcić młodych ludzi. Szydełkująca wiekowa bibliotekarka przegrywała konkurencję z kolegami stawiającymi wódkę w knajpie, w której obsługiwała atrakcyjna panna Mania. To zestawienie doskonale oddaje sposób, w jaki autorzy starali się przemówić do wyobraźni widzów. Kontrastowe, dwubiegunowe, czarno-białe sytuacje nie pozostawiały cienia złudzeń, co jest złe, a co dobre. Żadnych wątpliwości, komplikacji, dylematów. Proszę, jak można się *ładnie, kulturalnie bawić* – objaśniał lektor na przykładzie grzecznych par tańczących przy taktach piosenki *Opadający liść,* by za chwilę donieść ze zgorszeniem: *Są już i ci – przyjaciele Janka.* Hałaśliwa grupa „rozbijała" zabawę, odbijając innym dziewczyny i wywijając po bikiniarsku w rytm jazzu. O ile w prasie pojawiały się już stonowane, pogłębione analizy chuligańskiego zjawiska, o tyle w filmie wciąż mieliśmy do czynienia z kojarzącym się negatywnie jazzem i prowodyrem podburzającym niewinną młodzież. Ale głównym oskarżonym było społeczeństwo. To ludzie, nie zwracając uwagi podczas przedpołudniowego spaceru w parku na spędzających tam wolny czas wagarowiczów, kupując od „koników" bilety do kina, odgradzając się w pociągu gazetą, by nie widzieć, jak w sąsiednim przedziale ktoś napada na konduktora (wszystkie te scenki figurują w filmie), współuczestniczyli w rozprzestrzenianiu się chuligańskiej plagi. Znieczulica, tolerancja dla drobnych oszustw, przymykanie oczu – nauczycielem wszystkich tych z pozoru niewinnych nawyków była PRL-owska codzienność, w której trzeba było jakoś lawirować, żeby przetrwać. I choć autorzy filmu nie zachęcali do aż tak daleko posuniętych wniosków, na plus filmu należy zaliczyć fakt, iż nie upatrywali całej winy wyłącznie po stronie chuliganów. Jeśli oni byli zepsuci, to i społeczeństwo też, choć starało się tego nie dostrzegać. *Nie zasłaniaj się! Patrz!* – rozkazywał komentator filmu, a anonimowa dłoń, która nagle pojawiała się w kadrze zrywała gazetę sprzed oczu pasażera kolejki podmiejskiej.

Realizatorzy starali się zdrapać z rzeczywistości warstewkę pozłoty. *I wcale nie widać milicji ani innego czynnika, który by przeciwstawił się temu wszystkiemu* – dziwiła się para dyskutantów, rozmawiających o filmie na łamach „Po prostu"(pod pseudonimem Jan Kraft krył się Bohdan Kosiński, który przeprowadził rozmowę z Karabaszem) [7].

To był ten kawałek prawdy, który mimo naiwności realizacyjnej przebłyskiwał z dziesięciominutowego filmiku. Jak zanotował w swoim dzienniku Leopold Tyrmand: *Po Warszawie krążą coraz bardziej ponure wieści, a mieszkańcy Saskiej Kępy i Mokotowa boją się wieczorami wychodzić z domu. Na peryferiach milionowej stolicy dużego państwa w pełni pokoju panuje powszechna obawa przed rozbieraniem. Na łamach prasy zaś toczą się dyskusje, a zastępca komendanta milicji warszawskiej skarży się, że ma za mało ludzi* [8].

Państwo było bezradne w ogóle wobec młodych ludzi, nie tylko tych z marginesu. I tu znowu chciałabym posłużyć się wspomnieniami L. Tyrmanda, który niejako „niechcący" pozostawił po sobie jeden z najlepszych zapisów dokumentalnych epoki środka lat 50.: *Komuniści stoją obecnie wobec rozkładu swych organizacji młodzieżowych, naprzeciw niezmiernie trudnego i bardzo złożonego zagadnienia młodzieży, która mimo dziesięcioletniej, pieczołowitej opieki jest bardziej wrogo nastawiona w stosunku do regime'u niż kiedykolwiek. Nienawiść polityczna, opór na uniwersytetach, rozprężenie w szkolnictwie, bikiniarstwo, chuligaństwo, objawy krańcowej demoralizacji, a nawet degeneracji fizycznej wśród młodzieży, alkoholizm i fatalny stan zdrowotny – oto dzwony bijące na trwogę w najwyższych instancjach partii i rządu* [9]. W te same dzwony bili autorzy „czarnej serii", zwłaszcza Kazimierz Karabasz i Władysław Ślesicki, którzy wspólnie zrealizowali *Gdzie diabeł mówi dobranoc* i *Ludzi z pustego obszaru.*

Zbiorowy portret młodzieży, jaki wyłaniał się z tych dwóch filmów, nie napawał optymizmem. Brak wiary i złudzeń co do swojej przyszłości, pesymizm, beznadzieja i osamotnienie były codziennymi towarzyszami życia młodych bohaterów, mieszkańców najbardziej zaniedbanej wówczas dzielnicy w Warszawie – Targówka. I choć swój wolny czas spędzali na ulicy, nie sposób ich było określić mianem chuliganów, nie byli też karierowiczowsko usposobionymi „wdechowcami". Dziewczyny – czytelniczki kolorowo podobnych czasopism o modzie, marzące o facecie z forsą i dalekich podróżach, obserwatorki wystaw sklepowych, bywalczynie „barów owocowych". Chłopcy – uzbrojeni w lekceważące miny absolwenci kursów szoferskich, drobni kombinatorzy z papierosami w ustach, zapaleni karciarze i kolekcjonerzy pocztówek z gołymi kobietami.

Mówią o nich, że to młodzież cyniczna, bezmyślna, zarzucają im brak inicjatywy. To prawda, ale czy tylko ich samych należy za to winić? Czy nie za wcześnie pozwolono im uciec spod opieki dorosłych? Jak to się stało, że pozostawiono ich samym sobie? – dopytywali się autorzy w *Ludziach z pustego obszaru.* Tym pustym obszarem był brak jakichkolwiek idei, planów, wyobrażeń na temat przyszłości, marzeń odrobinę realniejszych niż te o egzotycznych krajach, które można było obejrzeć w *Dookoła świata* (czasopismo, o którym Tyrmand mawiał, że jest kolejnym etapem *kapitulacji marksistowskiej pedagogiki*). Wydawało się to tym bardziej dziwne, że zdjęcia do filmu były kręcone przed i tuż po Październiku, kiedy emocje społeczne nie zdążyły opaść, kiedy słychać było jeszcze unoszące się w powietrzu Wiesław! Wiesław! Ale bohaterowie obu filmów Karabasza i Ślesickiego, podobnie jak chuligani od Hoffmana i Skórzewskiego, jak robotnicy z Nowej Huty od Wrocławskiego, jak prostytutki od Borowika, byli z daleka od przetaczających się przez Polskę zmian. Co więcej, wcale ich one nie obchodziły. Młodzież występująca w „czarnej serii" nie czytała „Po prostu" i nie ekscytowała się dyskusjami ani o szczęściu, ani o przeżywającym kryzys ZMP (w 1956 roku rozwiązano organiza-

cję). Jednakże oglądając filmy, trudno odnieść wrażenie, aby ten styl życia był jej świadomym wyborem i aby była z niego zadowolona. Marne pensje, nikłe szanse na wyprowadzenie się z jednego pokoju zajmowanego przez pięcioosobową rodzinę nie prowokowały do podjęcia walki o swoją przyszłość. Wręcz odwrotnie: *Powiedzieli: nie próbujcie prawić nam morałów, że lenistwo, brak zainteresowań. Pomyślcie: człowiek ma 17 lat i każdy dzień jest podobny do drugiego. Wiecie, co z tego wynika? Nuda. Cholerna nuda.*

Nudą wiało (nie w dosłownym tego słowa znaczeniu) także z innych „czarnych" filmów. U Karabasza i Ślesickiego było to bezmyślne wyczekiwanie pod upamiętniającym wojnę pomnikiem na Pradze – codziennym miejscu spotkań młodych ludzi, włóczenie się wzdłuż wiślanego brzegu, w najlepszym wypadku przesiadywanie w kawiarni. W najlepszym, bo już w *Miasteczku* (reż. Jerzy Ziarnik) kończyło się na knajpie, do której ściągali popołudniami bezrobotni mieszkańcy „Wincentowa".

Organizacja, której byli członkami, nie nauczyła ich niczego – ubolewali autorzy *Ludzi z pustego obszaru*. Młodzież nie akceptowała sztywnego rytuału „dręt wych" spotkań, wolała znaleźć sobie „swoje" miejsca, z daleka od tych, w których ustawowo powinna spędzać wolny czas. Takim miejscem w *Ludziach...* był Port Praski, gdzie dziewczyny całowały się z chłopakami, takim miejscem było czyjeś mieszkanie, w którym urządzało się prywatkę. Były to nieliczne (poza tymi spędzonymi w kinie) chwile, kiedy popijając alkohol zapominało się o rzeczywistości i uciekało od niej.

I znowu realizatorzy zadawali sobie pytanie, dlaczego tak się dzieje, starali się dociec, gdzie szukać przyczyn. Odpowiedzi częściowo dostarczały same zdjęcia – młodzi ludzie włóczyli się po pustym stadionie (gdzie mecze?), tłoczyli w kolejce do kina (więcej kin!), obchodzili z daleka Młodzieżowy Dom Kultury na Targówku (kiedy wreszcie skończy się budowa?!).

Przeczucie, że sprawne zorganizowanie wolnego czasu pomogłoby w rozwiązaniu problemów, przez cały czas towarzyszyło wspomnianemu już filmowi *Gdzie diabeł mówi dobranoc*. Trwająca od ośmiu lat budowa Domu Kultury pierwotnie miała być pretekstem do przyjrzenia się praskiej młodzieży. Ostatecznie jednak obserwacja ta była bardziej pogłębiona w *Ludziach z pustego obszaru*, a zrealizowany tuż po *Chuliganach*, *Gdzie diabeł...* pozostał raczej interwencją. (W wydanej rok wcześniej książce pt. *My z Targówka* Remigiusz Szczęsnowicz – kierownik Dzielnicowego Domu Kultury, opisywał swoje doświadczenia w pracy z „trudną młodzieżą", notując: *Zobaczyłem Targówek, dzielnicę leżącą w okolicach, gdzie diabeł mówi dobranoc).*

Kto jest winien, że na Targówku ciągle jeszcze diabeł mówi dobranoc? – pytali autorzy filmu, pokazując w krótkich scenkach, jak młodzież spędza wolny czas (popijając, kradnąc i bijąc się). Odpowiedź była tyleż prosta, ile enigmatyczna. Wówczas, w 1956 roku, nie stanowiła już odkrycia, zgadzali się z nią nawet partyjni sekretarze – winna była biurokracja.

Pierwsze kadry *Gdzie diabeł...* przywodziły na myśl zaniedbane, opuszczone miasteczko, takie „Wincentowo" Ziarnika gdzieś w Polsce „B". Okazywało się jednak, że ruiny, w których zagnieździły się gołębie, stare chałupy, woda z pompy były krajobrazem towarzyszącym codziennemu życiu mieszkańców europejskiej stolicy. Ale, jak zanotował Kazimierz Karabasz, autorzy nie chcieli się koncentrować na

egzotyce scenerii lub *unikalności stylu życia mieszkańców: Interesują nas sprawy, które dotychczas dla władz miasta jakby nie istniały. Jak je ująć? Jak głęboko potrafimy je spenetrować?* [10] – pytał dokumentalista. Na debiutanckiej obserwacji Karabasza i Ślesickiego zaciążyła podstawowa słabość pierwszych filmowych kroków, w gruncie rzeczy słabość całej „czarnej serii", tzn. brak głębi i powierzchowność w portretowaniu bohaterów. Mieli oni głównie ilustrować autorską tezę reżyserów. Ta teza brzmiała jak refren powtarzający się w „czarnej serii": rozejrzyjcie się dookoła siebie, ile jest wszędzie zaniedbań. Kto jest za to wszystko odpowiedzialny? Czyja to wina? I choć dziś pytania i odpowiedzi wydają się banalne, to wówczas, w 1955 roku, recenzentka „Filmu" pisała po projekcji: *Byłam tym wszystkim zaskoczona. Gdzie się podział urzędowy optymizm, gdzie drętwa mowa, gdzie finały sloganowe jak transparenty?* [11]. Dziennikarka dziwiła się, że film przeszedł pomyślnie przez kolaudację i że nikt nie kazał skreślić „podburzających słów": *Śmiałe a gorzkie oskarżenie to zupełnie nowy ton w polskim filmie dokumentalnym* – dodawała zachwycona.

Ale sytuacja beznadziejnie patrzącej w przyszłość młodzieży warszawskiej była niczym w porównaniu z sytuacją nieobecnych na ekranie młodych z *Miasteczka* Jerzego Ziarnika. Nieobecnych dlatego, że opuszczali wymierające miasto, nie widząc w nim swojej przyszłości.

Tonące okręty wysyłają w świat sygnał SOS. Sygnał, który wzywa pomocy. Małe miasteczka giną bez jęku – uderzali w wysokie tony autorzy (scenariusz napisała Krystyna Gryczełowska). Już sam krajobraz napawał grozą: pusty rynek, czmychający czarny kot, jadąca gdzieś furmanka z zabiedzoną szkapą. I ludzie: samotni mężczyźni wyczekujący nieruchomo na ławce, leżąca w łóżku starsza kobieta, po której chodzą muchy. Dwaj młodzi chłopcy leniwie wystawiali twarze do słońca, nie zdając sobie sprawy z tego, jakie życie mają przed sobą w „Wincentowie". Tak autorzy nazwali tajemnicze miasteczko, dając widzom do zrozumienia, że podobnych do tego, odnalezionego gdzieś „w sercu Kielecczyzny", są w Polsce tysiące. Młodzi ludzie, opuszczając „Wincentowo", nie robili tego bezpodstawnie. Miasteczko, którego mieszkańcy szczycili się szewską tradycją, miało swoje lata świetności za sobą. Prywatne warsztaty zostały obłożone wysokimi podatkami i pozbawione przydziałów skóry, a spółdzielnia oferowała niskie zarobki z powodu braku zamówień. Mając na utrzymaniu rodziny i dzieci, szewcy byli zmuszeni potajemnie kupować skórę, za którą przepłacali pokątnym handlarzom na cotygodniowym targu w „Wincentowie". *Na skórze ktoś zarobi tysiące, ktoś inny nie ma na chleb dla dzieci* – konstatowali autorzy. Odkrywali ukryte w miasteczku bezrobocie (tysiąc spośród 5 tysięcy mieszkańców). Sytuacja była bez wyjścia: prywatny szewc nie dostawał przydziału na skórę, a kiedy chciał ją kupić, musiał to robić nielegalnie. Państwo zmuszało więc go do łamania prawa i samo za to łamanie karało. W filmie mogliśmy wysłuchać fragmentu orzeczenia sądu: 1 rok więzienia, 5 tysięcy zł. grzywny i przepadek skóry. Bezsilni wobec martwych przepisów mieszkańcy „Wincentowa" mieli dwa wyjścia w tej sytuacji. Młodzi wybierali ucieczkę, odjeżdżając kursującym regularnie z rynku PKS-em. Starsi, których trzymała *rodzina, skrawek własnej ziemi, krowa, wreszcie przyzwyczajenie i lęk przed niepewnym jutrem*, zostawiali swoje strachy w kieliszkach w zapyziałej knajpie: *Stamtąd się wynosi swój styl życia, swój sposób zabawy, swój światopogląd i przekonanie, że z uczciwej pracy wyżyć nie można* – ubolewali w pozytywistycznym tonie autorzy. I znowu winowajczynią by-

ła biurokracja, która wykopała przepaść pomiędzy prawem a życiem. To przez nią wspaniałe projekty tonęły w powodzi papierów i podpisów, nie przemieniając się w realne budowle (Młodzieżowy Dom Kultury z *Gdzie diabeł mówi dobranoc*), to przez nią młodzi robotnicy z Nowej Huty (*Miejsce zamieszkania* Maksymiliana Wrocławskiego) mieszkali wciąż w barakach, mimo że sami wybudowali nowe osiedla. To za jej sprawą wreszcie w *Warszawie '56* Bossaka zwykli ludzie gnieździli się w ruinach zamiast zająć zagarnięte przez urzędników przestronne gmachy w centrum stolicy.

Zbudowaliśmy w Warszawie dosyć biurowców. Zmieszczą się w nich wszystkie zarządy i wszystkie centrale. Domy mieszkalne należą do ludzi pracy i do ich dzieci. Trzeba im je zwrócić – postulowali twórcy *Warszawy '56*.

Prawo bywało niesprawiedliwe i bezsensowne jak w „Wincentowie", bywało nieporadne jak w przypadku chuliganów, ale bywało też, że w ogóle omijało pewne dziedziny życia. Działo się tak w wypadku szczególnie drażliwych i delikatnych spraw. W kraju, w którym brak gumki do majtek potrafił znaleźć się na szczeblu ministerialnym, a przepisy rościły sobie prawo do wszechobecności, istniał problem, regulowany jedynie przez symboliczny „paragraf zero". Pod takim tytułem Włodzimierz Borowik zrealizował film o prostytutkach, rejestrując także ich wypowiedzi (była to nowość przy ówczesnych możliwościach technicznych). Można było mieć nadzieję, że dzięki temu dowiemy się czegoś więcej o bohaterkach filmu. Ale tak jak dotychczas obserwacje te przybliżały nas do czyjegoś życia tylko w takim stopniu, w którym ilustrowało ono problem, potwierdzało daną tezę. Trzy kobiety: w bardzo młodym (Matka: *Nie ma 16 lat, a już jest gorsza, zużyta jak 30-letnia*), młodym (Lektor: *23. To pełnia młodości. Mając tyle lat, jest się ładną i zadowoloną ze wszystkiego, ale za kilka lat...*) i w nieco starszym wieku (*Ta też była niegdyś młoda, przystojna*), odpowiadały na pytanie milicjantki: od kiedy i dlaczego? Możliwość zarejestrowania takich odpowiedzi przewyższała swoim znaczeniem ich treść. Bo co można usłyszeć w milicyjnej rozmowie przy wydającej głośne odgłosy kamerze? – *A bo mnie koleżanki namawiały*, albo: *To koleżanka mnie zmusiła, Witkowska mnie nauczyła pić.*

– *A głównie z czego się pani utrzymuje?* – dopytywała sympatyczna milicjantka – *No... głównie dorywczo, ze sprzątania, z prania, a miesiąc w szpitalu leżałam* – wyznawała najstarsza z zatrzymanych.

Jak już wspomniałam, nie o ludzi jednak chodziło, a o sprawę przemilczania i zamykania oczu na sam fakt wykonywania w PRL najstarszego zawodu świata. Krótkie, dwu- trzyzdaniowe wypowiedzi bohaterek nie nosiły znamion osobistych tragedii ani też nie miały pomóc w nakreśleniu portretu środowiskowego. Obecność kobiet lekkich obyczajów w filmie dokumentalnym była dowodem w rozprawie, pomagała realizatorom filmu sporządzić akt oskarżenia przeciw pruderii i zakłamaniu. To ostatnie objawiało się m.in. tym, że milicja – wiedząc o miejscach, w których przesiadywały prostytutki (tu znowu okazja do zaprezentowania na szerokim ekranie wnętrza meliny z barłogiem i walającymi się po podłodze butelkami), musiała każdorazowo mieć jakiś powód, by móc zatrzymać kobiety. Fakt, iż *do walki ze źródłem chorób społecznych, prostytucją, trzeba w Polsce pretekstów,* bulwersował autora filmu.

Odkłamywanie rzeczywistości szło w parze z chęcią naprawy świata i pasją dydaktyczną. Ta ostatnia była widoczna zwłaszcza u reżyserskiej pary Hoffman-Skórzewski: *(...) film dokumentalny musi pełnić ważkie funkcje społeczne, być nie*

tylko kronikarzem i świadkiem, ale instrumentem interwencji, aktywnym środkiem przekształcania rzeczywistości – twierdzili w ankiecie „Kwartalnika Filmowego" [12].

O ile zasługa *Chuliganów...* polegała na przełamaniu w kinematografii dokumentalnej socrealistycznego schematu, o tyle film pt. *Dzieci oskarżają* nie wnosił do „czarnej serii" niczego nowego. Realizowany w tej samej fabularyzowanej konwencji, był ostrzegawczym plakatem piętnującym alkoholizm, traktowany jako nieodłączny element obyczajowości, a nawet cecha narodowa Polaków. Podobnie jak poprzedni film obu reżyserów, tak i ten składał się z szeregu inscenizowanych scenek. Tym razem powtarzający się w „czarnej serii" schemat winny – ofiara zaznaczył się na przykładzie dzieci i dorosłych. Ci ostatni nie byli wyłącznie ludźmi z marginesu. Owszem, widzowie widzieli przez moment melinę, w której ojciec wysupływał z kieszeni kilka pomiętych banknotów na wódkę, ale też obserwowali całkiem porządnie wyglądającą rodzinę próbującą wcisnąć siedmiolatkowi kieliszek wódki z okazji jego urodzin. Bohaterką kolejnej scenki była uśmiechnięta mama niosąca tacę z kieliszkami. Co prawda tym razem okazją do świętowania były 18. urodziny, ale kontekst pozostawał ten sam – rodzice ułatwiający swoim pociechom kontakt z alkoholem.

Hoffman i Skórzewski kolejny raz zestawiali z pozoru banalne, niegroźne i powszechnie akceptowane sytuacje (jak chociażby ostatnia) z szokującymi lub tragicznymi (w kolejnym ujęciu matka potrącona przez pijanego kierowcę osierocała dziecko). Sprowadzając do wspólnego mianownika sprawy bagatelne ze sprawami cięższego kalibru autorzy starali się pozbawić widzów dobrego samopoczucia, wywołać wrażenie, że – podobnie jak w *Chuliganach...* winni są wszyscy. Oskarżenie miało mieć tym silniejszą moc, że było wypowiadane w imieniu poszkodowanych dzieci. Tego, które zostało bez mamy, i tego, które głodne przyglądało się pełnej wystawie sklepowej, podczas gdy za pieniądze miało kupić wódkę. Świat dorosłych oskarżali wreszcie pacjenci jakiegoś ośrodka zdrowotno-wychowawczego. To był najsilniejszy akcent filmu i reżyserzy celowo zostawili go na koniec. Chore, upośledzone dzieci, często o zniekształconych twarzach, miały być egzemplifikacją określonej tezy, niemym wyrzutem sumienia.

Ujęciom niemych twarzy kiwających się maluchów towarzyszył komentarz: *W oczach tych dzieci też mógłby być uśmiech, radość, zaufanie. Nie będzie ich nigdy. Ich świat jest smutny i straszny. Na zawsze. Te dzieci oskarżają.*

Dzieci – wyeksploatowany w socrealistycznych filmach symbol świetlanej przyszłości – pojawiały się kilkakrotnie w „czarnej serii" i wcale nie miały lekkiego losu. W *Gdzie diabeł mówi dobranoc* wychowywała je ulica. Niepełnoletni cwaniaczkowie zbierali i palili niedopałki papierosów, dopuszczali się drobnych kradzieży na pobliskim bazarze. Ich los był właściwie przewidywalny od samego początku, tak jak los pozbawionych przyszłości małych mieszkańców „Wincentowa". W nie lepszej sytuacji znajdowali się mali mieszkańcy ciasnych i brudnych chałup, ukazanych w *Skalnej ziemi* Włodzimierza Borowika. W jego filmie dzieci były ofiarami ciemnoty i zabobonów swoich rodziców, którzy woleli korzystać z usług znachorów aniżeli wezwać lekarza. Starania młodego doktora, próbującego krzewić oświatę zdrowotną we wsi Gorce, kończyły się w najlepszym wypadku odebraniem ciężko chorego dziecka przestraszonej rodzinie. W najgorszym wypadku dziecko, po wcześniejszych tajemniczych zabiegach znachorki umierało. Bezsilność, mur obojętności, zacofanie – przed takimi problemami stawał młody lekarz, który zde-

Gdzie diabeł mówi dobranoc (1956) reż. Kazimierz Karabasz

cydował się wyjechać na zapadłą wieś. Wspomnijmy, że nasz bohater był skrajnie uczciwym człowiekiem – nie przyjmował „prezentów" w postaci jajek, głaskał dziewczynki po główkach, a w wolnych chwilach prowadził przez radiowęzeł pogadanki zdrowotne: *Tu mówi wasz lekarz z Wiejskiego Ośrodka Zdrowia w Kamienicy. Słuchajcie, gaździny. Dzisiaj spotkałem przypadek dyfterytu.* Nie trzeba dodawać, że jego słowa nie docierały do mieszkańców wsi, którzy uznawali jedynie istnienie dwóch chorób o nazwach, które niewiele chyba mówiły współczesnej medycynie. Pierwszą był „przeląk", drugą – „oberwanie". Toteż błagalne – *nie ukrywajcie chorych przed lekarzem, nie narażajcie dzieci własnych i sąsiadów* – pozostawało bez echa. Umysły kum były tak twarde jak twarda była skalna ziemia. „Stare" walczyło z „nowym" i nie zamierzało się wcale poddawać. Młode pokolenie wychowywało się i rosło w atmosferze słomianych strzech, brudu i nędzy.

Nędza towarzyszyła także dzieciom bawiącym się w stołecznych ruinach. Bossak poświęcił im całą sekwencję w *Warszawie '56*: dzieciaki ciągnęły jakieś belki, rzucały papierowymi samolocikami przelatującymi nad przepaścią, z małpią zręcznością lawirowały wśród powojennych zgliszcz. Owe zgliszcza okazywały się jednak mieszkaniami. Upłynęło dziesięć lat od końca wojny, przez Warszawę przetoczyły się plany budowlane, kroniki filmowe pokazywały przodujących murarzy, ale

wciąż było wiele takich miejsc, jak to przy ulicy Polnej. Prowizorka, brud, robactwo, pluskwy, krzesło służące za stół – to były warunki, w jakich żyła klasa robotnicza i to wszystko widzowie mogli obejrzeć w *Warszawie '56* Bossaka. Tu najostrzej chyba dochodziło do konfrontacji idealnego „świata przedstawień" z rzeczywistością. W pierwszych ujęciach filmu można obejrzeć pocztówkowy Plac Konstytucji i Starówkę niczym z wspomnianej już *Warszawy* Perskiego. Nieskazitelny, „lepszy" świat zamieszkiwała uśmiechnięta staruszka, dzieci z placu zabaw i towarzyszące im szczęśliwe mamy. *Kronikarz liczy nowe domy, nowe skwery, osiedla i place zabaw, zapisuje warszawskie piosenki i czeka cierpliwie, aż słońce najpiękniej oświetli fasady warszawskich pałaców* – recytował pogodnie Andrzej Łapicki, znany już jako lektor PKF. To była jedna strona medalu. Ta, w której Pałac Kultury i Nauki mienił się w słonecznym świetle. Ale oto słońce zachodziło za chmury i ten sam Pałac Kultury przybierał złowrogi, posępny wygląd. Kamera zmieniała punkt widzenia i od tej pory stawała się krytyczna: *To także jest Warszawa roku 1956* – informował lektor. *W tych ruinach nie tylko odbywają się zakazane zabawy. Tu mieszkają też ludzie...* Ale kobiety zamieszkujące drugą stronę Pałacu Kultury nie nosiły eleganckich ubrań i nie uśmiechały się. Beztroskie zabawy ich dzieci mogły mieć tragiczny koniec, w filmie byliśmy zresztą świadkami, jak przywiązane sznurkiem do łóżka dziecko uwalniało się z zabezpieczenia i tuptając niezdarnie zbliżało w stronę przepaści. Upadek w ostatniej chwili ratował je przed śmiercią, tak to w każdym razie wyglądało w filmie.

Fatalna sytuacja mieszkaniowa to na pierwszy rzut oka również główny temat *Lubelskiej Starówki* Bohdana Kosińskiego i jego *Miasta na wyspach*, zrealizowanego wspólnie z Jerzym Dmowskim. Jednak trudno uznać oba filmy za typowe reportaże interwencyjne. Pod płaszczem krytycznej obserwacji codzienności ukryte bowiem zostały (zwłaszcza we wcześniejszej *Lubelskiej Starówce*) spostrzeżenia, dotyczące generalnie sytuacji Polski.

W *Mieście na wyspach*, którego akcja rozpoczynała się w centrum Warszawy, na skrzyżowaniu Marszałkowskiej i Alej Jerozolimskich, autorzy stwierdzali: *13 rok odbudowy stolicy. Śródmieście rok 1958* i zadawali sobie pytanie: *gdzie leży Warszawa?* Codziennie przez centrum miasta przejeżdżały zatłoczone tramwaje, które z przystanku na przystanek puchły od dosiadających się ludzi. Kamera towarzyszyła takiemu tramwajowi, przejeżdżała wraz z nim przez torfowiska i łąki z pasącymi się krowami, potem wśród klockowatych bloków na peryferiach miasta. Nie był to jednak kulminacyjny punkt filmu, a jedna z obserwacji służących kolejnym wnioskom, które na koniec filmu złożyły się na oskarżenie. Przedtem realizatorzy pokazali archiwalne, przedwojenne zdjęcia gwarnych ulic i ludzi podążających w różnych kierunkach. Jedno nie ulegało bowiem wątpliwości: to w centrum Warszawy leżały wówczas najcenniejsze tereny, to o nie dbano i zagospodarowywano je. *Dopiero po ich zabudowie sięgano po te, które były położone dalej. Tak nakazywała logika* – brzmiał kolejny wniosek autorów, którzy ponownie kierowali swoje kroki do centrum, tym razem tracąc z oczu tory tramwajowe i przystanki. I oto wyrastał – znany już z *Warszawy '56* – monumentalny i górujący nad całą stolicą Pałac Kultury i Nauki: *Kamera znajduje się w centrum milionowego miasta. Oto co widzi...* – notowali z kronikarskim pietyzmem autorzy i znając specyfikę „czarnej serii" można się już domyślić, co ukazywało się na ekranie. Ruiny, nie zagospodarowane pola, hałdy. Pustka i marazm, przy których nawet martwe pocztówki między-

wojenne wydawały się tętniące życiem. Kosiński i Dmowski ze wspomnianą już wcześniej skrupulatnością geodety czterokrotnie przyglądali się Warszawie – za każdym razem sto lub kilkaset metrów *od centrum miasta*, obierając za punkt wyjścia stalinowski Pałac. I za każdym razem widok Warszawy był równie przygnębiający i żałosny. Spojrzenie na stolicę z perspektywy PKiN-u sprawiło, że wyrósł on na głównego bohatera filmu. Ale choć nie zawsze znajdował się w centralnym punkcie kadru, choć czasami w ogóle znikał z pola widzenia, to jednak wciąż był obecny. Niczym szara eminencja górował nad gołębnikiem, budą z uwiązanym do niej psem, nad rozkopaną Wronią, Ogrodową i Żelazną. W jednym z planów można go było nawet podziwiać zza kolczastego drutu. Cytowana pod koniec filmu wypowiedź inżyniera na powrót przywracała filmowi jego interwencyjny wydźwięk. Inżynier mówił: *To co w śródmieściu leży w ziemi: uzbrojenie gazowe, wodociągowe, kanalizacyjne, elektryczne ma wartość prawie połowy kosztów budownictwa naziemnego.* I dodawał: *Każdy metr kwadratowy nie zabudowanego terenu zacznie tu sam krzyczeć.* W obrazie krzyczały przekrzywione tabliczki ulic na walących się gzymsach, lektor powtarzał po raz drugi: *Trzynasty rok odbudowy stolicy.*

Myśl, że architektura może pełnić funkcję metaforyczną, że przyglądając się uważnie budynkom, blokom, kamienicom, można opowiedzieć coś więcej, towarzyszyła Kosińskiemu już w momencie ukończenia studiów filmowych, przy realizacji *Lubelskiej Starówki*. Tak jak Bossak pokazywał pachnący jeszcze świeżą farbą MDM, tak Kosiński pojechał z ekipą do Lublina, gdzie sfotografował odnowioną starówkę, a na niej: tłumy wycieczek zakładowych, dziecięce grupy kolonijne, nawet pojedynczych, obcokrajowo wyglądających turystów. A wszyscy wpatrujący się zgodnie z zadartymi głowami w odmalowane gzymsy, wypisujący pocztówki z serdecznymi pozdrowieniami, oblegający stragany z pamiątkami, wsłuchani w hejnał. Ale przeniesienie słonecznej, radosnej atmosfery w podwórka tych samych zabytkowych, odrestaurowanych kamienic okazywało się niemożliwe. Radosne co najwyżej były dzieci grające w piłkę. Co z tego, że obok śmietnika, z którego pies wyjadał odpadki. Wewnątrz odmalowanych kamienic pękały tynki, ściany porastał grzyb, z rur do podstawionych misek kapała woda, załamywał się strop podtrzymywany przez drewniane filary. Za pięknem fasad krył się rozkład.

Film był bezpośrednią polemiką z jednokolorowym widzeniem świata prezentowanym przez Perskiego w *Warszawie*. To, co widzimy z zewnątrz, nie tylko nie oddaje prawdy, ale kłamie, zniekształca nasz osąd. Piękna fasada to złudzenie – dawał do zrozumienia Kosiński. Przesłanie było oczywiście nie nowe i można je traktować na wskroś uniwersalnie. Wówczas jednak analogie: fasadowość = frazesy, slogany partyjne itp.; wnętrza podwórek = życie ludzi – aż się same prosiły. Nowe elewacje chroniły te same, stare wnętrza. Ostatnie zdanie komentarza wyjaśniało, dlaczego tak początkowym jak i końcowym obrazom odrestaurowanej starówki towarzyszy hejnał: *Odbicie w trąbce to nie przypadek. Są tacy, dla których fasadowość jest wizualnym dodatkiem do trąbienia. A więc: trąbmy dalej!* – ironizował lektor.

To, co się kryło za okrągłymi zdaniami propagandowych haseł, interesowało również Maksymiliana Wrocławskiego – twórcę *Miejsca zamieszkania* – filmu o opuszczonych przez państwo robotnikach Nowej Huty, tak chętnie eksploatowanych przez filmowe kroniki szukające przodowników pracy. Budowniczowie nowej Polski, dzielni junacy z prowincji kreowani na bohaterów PRL-u, po zrobieniu tego, co do nich należało, poszli w odstawkę. Dopóki byli potrzebni, błyszczeli w świetle

jupiterów, po oddaniu budowy nikt się już nimi nie interesował. Film był protestem przeciw niesprawiedliwości, jaka spotkała robotników, którzy budowali nowoczesne osiedla, po czym sami (w robotniczo-chłopskiej Polsce!) musieli mieszkać w barakach. Tu także realizator przyglądał się codziennym zmaganiom mieszkańców prowizorycznego hotelu robotniczego. Jedna kuchnia przypadająca na 5 pięter, kilometrowe kolejki do łazienek, cieknące krany – to nie było to, co obiecywała władza. Dla kogo te luksusy – dopytywali się autorzy filmu, pokazując wybudowane przez robotników normalne osiedle, podczas gdy Pleszów – *miasto obozowych baraków* – powoli ulegał degeneracji.

Pleszów trwa. Istnieje nadal jak piętno czasu, w którym główna uwaga zwrócona była ku maszynom i fabrykom, a ludzie czekali. Chłopcy z Pleszowa czekają do dziś – upominał się Wrocławski. Na ekranie pojawiał się napis: NIE POZWÓLMY LUDZIOM DŁUŻEJ CZEKAĆ.

Język „czarnej serii"

W filmach dokumentalnych, do których przylgnęła „czarna" etykietka, można odnaleźć wiele podobieństw pozwalających już po kilku scenach rozpoznać okres, w którym powstały. Nie bez wpływu pozostał fakt, że młodzi realizatorzy debiutowali niemal jednocześnie, nie zdążyli więc jeszcze wybrać lub doszukać się swojej ścieżki, którą mogliby podążać. Do tego może nie wszyscy w jednakowym stopniu byli nasiąknięci socjalistycznymi ideami, ale wszyscy byli jednakowo narażeni na wpływ socrealizmu. Z tego powodu też, chcąc mówić i pokazywać nowe rzeczy, posługiwali się niejednokrotnie starymi szablonami. Te nawyki odzwierciedlał głównie komentarz, który w *Warszawie '56* i *Uwaga, chuligani!* czytał lektor PKF – Andrzej Łapicki, tym razem oburzając się, zamiast zachwycać.

Komentarz w dalszym ciągu spełniał główną rolę w filmie. Nie uogólniał, ale opowiadał wszystko. Nawet to, co mogliśmy zobaczyć na ekranie, i to, co rzekomo mówili bohaterowie filmu. Tak było w *Ludziach z pustego obszaru*, gdzie w usta lektora włożono podretuszowane wypowiedzi chłopców i dziewczyn z Targówka: *Poznaliśmy także ich dziewczęta. Alina: tu w barze owocowym można spotkać nowych ludzi, poflirtować....* Postęp polegał na tym, że – mimo iż wygładzone – były to jednak prawdziwe myśli ludzi, nie hasła propagandowe podłożone pod portrety nieświadomych niczego robotników. Zresztą jeszcze w *Uwaga, chuligani!* mieliśmy do czynienia z podobnym mechanizmem, ale filmy Hoffmana i Skórzewskiego, jakkolwiek zaliczane do „czarnego nurtu", w ogóle należałoby rozpatrywać osobno. Były to – jak już wspominałam – plakaty, a nie „czyste" dokumenty. Dokumentem nie jest również *Skalna ziemia*, w której rolę młodego lekarza z prowincji grał aktor o urodzie filmowego amanta. Co więcej; bohater wyraźnie zerkał do kamery, uśmiechając się zalotnie do publiczności pod koniec filmu. Sztuczności odtwórcy głównej roli towarzyszyła sztuczność komentarza, wzorującego się na pogadankach uświadamiających wygłaszanych na wsiach przez prelegentów. Wszystko to raziło fałszem. Piszę „raziło", ale może powinnam napisać raczej „razi". Tak jak pewne rozwiązania rodziły się dopiero w głowach realizatorów, dla których komentarz był czymś oczywistym i innej drogi wypowiadania się w filmie dokumentalnym nie widzieli, tak prawdopodobnie widzowie również nie czuli się zaskoczeni, słuchając czyichś słów w ustach aktora. Byli w końcu do tego przyzwyczajeni. Inna sprawa,

że poza brakiem świadomości, że „można inaczej", poza błędami warsztatowymi wynikającymi z braku wprawy reżyserskiej, realizatorzy narzekali na brak odpowiedniego sprzętu: lekkich kamer, długich obiektywów, punktowych mikrofonów – całej tej maszynerii, od której uzależniony jest filmowiec. Nie miejsce tu na rozważania, w jakim stopniu technika, jaką mieli do dyspozycji dokumentaliści, zaciążyła na języku ich wypowiedzi i w jakim stopniu zdeterminowała treść tego, co mieli do powiedzenia. Pewne jest natomiast, że język ten był nie tylko nośnikiem pewnych myśli, ale też określone myśli prowokował.

W komentarzach pojawiały się często socrealistyczne schematy językowe (na przykład upodobanie do słów „nigdy" lub „zawsze"). Udało się tego uniknąć Kosińskiemu w obu jego filmach. Lubelska starówka parodiowała język przewodników oprowadzających wycieczkowiczów po zabytkowych miejscach. Zapożyczone sformułowania służyły do ukazania absurdu i fałszu opiewających piękno starówki objaśnień. Szydercza konsekwencja z jaką reżyser zachwalał zrujnowane kamienice widoczna była chociażby w takich zdaniach: *Gdziekolwiek nie spojrzeć, wszędzie widać troskę budowniczych o zachowanie autentycznego charakteru tych historycznych miejsc. Stary ganek zaopatrzono w oryginalne pęknięcie pamiętające czasy samego Biernata z Lublina. Staroświecka drabina działa naprawdę ożywczo po nudzie i szablonowości standardowych klatek schodowych.* Na koniec autorzy wykpiwali także słynny plakatowy frazes, apelując: *...bądźmy czujni! Są barbarzyńcy, którzy żądają odnowienia lubelskiej starówki. Pragną zniszczyć wiekową patynę i upodobnić wnętrza do fasady.*

Oryginalnością odznaczał się także komentarz w *Mieście na wyspach*, w którym realizatorzy wchodzili w rolę tropicieli prawdy. Pomagała im w tym wszędobylska kamera, która niczym trzecie oko u Wiertowa notowała autorskie obserwacje. Jej uczestnictwo w procesie rejestrowania rzeczywistości podkreślał komentarz. Tak więc kamera filmowa „szukała" Warszawy, „widziała", co dzieje się w centrum miasta. Można by rzec, że to nie ludzie robili film, a kamera. Całość wsparta powtarzającym się niczym w piosence refrenem: *jesteśmy kilkaset metrów na północ od centrum, na północny zachód od centrum, sto metrów od centralnego punktu miasta,* sprawiała, że *Miasto na wyspach* wyróżniało się spośród pozostałych filmów spójną konstrukcją i zamysłem autorskim.

Kolejna rola, jaką miał do odegrania komentarz, była związana z przesłaniem filmu. Jeśli realizatorzy obnażali ciemne strony życia, to po to, aby znaleźć winnych i upomnieć się o sprawiedliwość. Stąd częste stawianie oskarżycielskich pytań (*kto jest winien, że na Targówku ciągle jeszcze diabeł mówi dobranoc?*). Stąd ostrzegawczy, a nawet alarmujący ton (*jest sygnał, który wysyłają umierające okręty. SOS. Umierające miasta giną bez jęku*). Stąd wreszcie apele. Zwłaszcza one sprawiały, że filmy przywodziły na myśl socrealistyczne plakaty, w których wołało się o jedność i braterstwo. Tym razem autorzy „upominali się" w stylu *Poematu dla dorosłych*, kierując swój głos najczęściej do władz, bo przecież to one były od rozwiązywania problemów (*Domy mieszkalne należą do ludzi pracy i ich dzieci. Trzeba im je zwrócić.*). Twórcy nie tylko żądali sprawiedliwości społecznej od „wyższych czynników". Dostrzegali też, jak wiele jest do zrobienia w całej Polsce – tej zacofanej, ubogiej, do której „nowe" jeszcze nie dotarło. Tam właśnie nieśli kaganek oświaty: *Jarzyny zawierają witaminy konieczne dla prawidłowego rozwoju dziecka* – wyjaśniał kumom z podkarpackich wsi młody lekarz i dodawał: *Dziecko jest waszym skarbem*

– *pamiętajcie o tym!* Perswazji towarzyszył poufały, ojcowski ton, pełen nagany, ale też chęci udzielenia pomocy. *Matko, jeżeli jesteś zajęta, przywiąż dziecko do łóżka* – radził z kolei zaniepokojony lektor w *Warszawie '56*. Jak pamiętamy bowiem, mieszkańcy ulicy Polnej żyli właściwie w ruinach, w których łatwo było o wypadek.

To pomieszanie starej formy z nowymi i starymi treściami było charakterystyczne dla wszystkich filmów „czarnej serii". Jak już wspomniałam, szczególnie na tym tle wypadały filmy Hoffmana i Skórzewskiego. Szczególnie dlatego, że właściwie trudno nazwać je w ogóle filmami dokumentalnymi. Wypełnione po brzegi komentarzem, były oświatowymi plakatami ostrzegawczymi. Żadna z zarejestrowanych tam scenek (poza widokiem chorych dzieci) nie była autentyczna, co najwyżej zaobserwowana wcześniej i mniej lub bardziej sprawnie wyreżyserowana. Prawda, rozumiana jako wydarte rzeczywistości „żywe" zdarzenie, z trudem torowała sobie drogę w „czarnej serii". Nie był to jeszcze czas cierpliwej obserwacji (tu znowu należałoby zwrócić uwagę na uwarunkowania techniczne), choć był to już czas, kiedy zaczynano szanować widzów (np. W. Borowik zamieścił przed *Paragrafem zero* informację, iż zdjęcia w kawiarni „Polonia" są inscenizowane). W pościgu za reportażami prasowymi realizatorzy zapominali, że pewnych rzeczy nie da się w filmie pokazać. Bo jak sfilmować kradzież na bazarze, bójkę dwóch band chuliganów czy rozmowę dziennikarza z biurokratą (*Miejsce zamieszkania*). Inscenizacja narodziła się więc z poczucia bezsilności, a innych tematów młodzi filmowcy robić wówczas nie chcieli. Walcząc z cukierkowym, optymistycznym światem, używali tych samych metod i środków, które znane były specom od propagandy. Tak więc w warstwie obrazowej, zamiast pogodnych, szczęśliwych ludzi, ukazywano starych i biednych, dając wyraz swemu jednostronnemu widzeniu świata. W parze z tą jednostronnością szedł zapał do posługiwania się kontrastami. Problemy zwykłych śmiertelników przeciwstawiono bezdusznej biurokracji, znachorskie metody – lekarskim, nowe osiedle – robotniczym barakom, fasady odmalowanych kamienic – zniszczonym wnętrzom, wreszcie sytuację upadającego rzemiosła w „Wincentowie" zestawiono z radiowym komunikatem: *Wiadomości z kraju. Polski ciężki przemysł wyprodukował ostatnio nowy typ uniwersalnej obrabiarki OUD 128. Obrabiarki te będziemy eksportować m. in. do Chin, Egiptu i innych krajów demokracji ludowej.* Dla mieszkańca kieleckiego miasteczka, pogrążonego w swoich własnych problemach, świat z radiowego głośnika był odległy i nierealny. Scenka odzwierciedlała przepaść pomiędzy jednym światem a drugim.

Aby wyrazić dobitnie swoje odczucia, reżyserzy nie wahali się użyć symboli, wręcz nadużywali ich. Często też w przewrotny sposób nadawali starym symbolom nowe znaczenia. I tak duma polskich i radzieckich budowniczych socjalizmu, znak nowej Warszawy – Pałac Kultury i Nauki w „czarnej serii" pełnił wyraźnie negatywną rolę. W *Warszawie '56* dzielił świat na pocztówkowy i realny, w *Mieście na wyspach* tkwił niczym wyrzut sumienia pośród pustynnych, wymarłych krajobrazów powojennej stolicy. Bruku dosięgnął również ideał robotniczej Nowej Huty, w której koczujący robotnicy pili po pracy piwo, wsłuchując się w rytm dobiegającej z głośnika melodii *O Nowej to Hucie piosenka...* Znany z innej piosenki „autobus czerwony" zamiast wesoło mknąć po ulicach miasta, przyjeżdżał i odjeżdżał z rynku miasteczka, podkreślając monotonię i senny rytm życia na prowincji. Natomiast w *Skalnej ziemi* symbole zostały użyte w zgodzie ze starymi schematami. Jest tu i pozytywny bohater, i ciemni chłopi w miejsce kułaków, i nawet „przypadkiem" za-

Uwaga chuligani! (1955) reż. Jerzy Hoffman i Edward Skórzewski

obserwowane w kontekście zabobonnych wierzeń elementy symboliki chrześcijańskiej (medalik na szyi, ukradkiem wykonywany gest krzyża). *Skalna ziemia* to także jedyny film z optymistycznym zakończeniem, tak odbiegającym od stylistyki „czarnej serii". We wszystkich pozostałych filmach autorzy zgodnie wykazywali się czarnowidztwem, któremu towarzyszyła przeciągła, zawodząca muzyka (*Ludzie z pustego obszaru*), a nawet płacz dziecka (*Warszawa '56*). Gdyby pokusić się o jedno wspólne zakończenie filmów spod znaku „czarnej serii", wyglądałoby to mniej więcej tak: Jest noc, a może późny wieczór, pada deszcz. Pustą, źle oświetloną ulicą czmychnął kot, chroniąc się w bramie przed zmoknięciem. Ludzie pogasili światła, bo nie stać ich na opłacenie rachunków za prąd i późne siedzenie przy lampce, boją się wychodzić z domów po zmroku albo śpią zmęczeni całodzienną pracą. W powiększających się kałużach widać odbicie latarni. Nagle ciszę przerywa psi skowyt, a potem brzdęk tłuczonego szkła. Jakieś okrzyki, hałasy, wrzaski... Odgłos uciekających kroków. Nikt nie reaguje, nie ma milicji. *Jak długo jeszcze uczciwi obywatele naszego miasta będą świadkami takich zdarzeń?* – pyta lektor. Odgłos deszczu miesza się z dźwiękami skrzypiec i trąbki. Ściemnienie. Koniec.

Schematyzm, jednostronność, powierzchowność – to częste zarzuty, które padały w kontekście „czarnej serii". Oskarża się ją o doraźność publicystyczną i nadużywanie symboli. Zarzuca, że miała charakter antytezy w stosunku do socrealistycznych filmów, powielała tamten język wypowiedzi filmowej, z tą różnicą, że przedstawiała rzeczywistość w krytycznym, a nie optymistycznym świetle. Na pewno jest w tych zarzutach wiele prawdy. Istotnie, filmy „czarnej serii" były uwikłane w polemikę, ale uwikłanie to pozwoliło uświadomić ludziom, ile fałszu i kłamstw pokazywano wcześniej na ekranie. Istotnie, rzeczywistość w „czarnej serii" była ukazywana jednostronnie, ale wcześniej w epoce „wiary w temat", w ogóle nie miała ona racji bytu, czekając na opisanie.

„Czarna seria" plądrująca ciemne zaułki była tylko przystankiem (co prawda dla niektórych ostatnim) na drodze rozwoju twórczego. Dała początek poszukiwaniom uwieńczonym dojrzałymi już utworami, chociażby takimi, jak *Muzykanci* Kazimierza Karabasza. Dziś łatwo jest negować i ośmieszać pierwsze postsocrealistyczne próby przełożenia na język filmu „nieopisanej" rzeczywistości. Ale wówczas, w latach 50., kiedy w Anglii rozkwitało „free cinema", a „młodzi gniewni" (Lindsay Anderson, Karel Reisz, Tony Richardson) robili dokumenty o surowej brytyjskiej codzienności, w zestawie filmowych manifestów ruchu tzw. Polish voices, znalazły się m.in. obok *Dwóch ludzi z szafą* Romana Polańskiego także wspomniane: *Gdzie diabeł mówi dobranoc* i *Paragraf zero*.

Wraz ze schyłkiem październikowej „odwilży", filmy „czarnej serii" stawały się coraz mniej wygodne dla władz. I jakkolwiek, zgodnie z danymi *Historii filmu polskiego*, utwory „czarnego nurtu" emitowano w specjalnych zestawach filmów dokumentalnych przygotowanych przez Centralę Wynajmu Filmów, bądź też jako dodatek do fabuły (np. *Warszawa '56* miała być rzekomo wyświetlana do 1970 r., a *Paragraf zero*, *Miasteczko* i *Ludzie z pustego obszaru* do 1967 r.), to zdaniem twórców już wkrótce pojawiła się w archiwum adnotacja, że filmy te można oglądać jedynie za zezwoleniem dyrektora WFD, na zamkniętych pokazach w wytwórni.

Chociaż dokumenty rzeczywiście wkrótce zniknęły z ekranów, nie udało mi się uzyskać oficjalnego potwierdzenia tej wersji. W teczkach filmów (dyspozytura WFD) nie ma żadnego urzędowego polecenia:zakazującego emisji. Istnieją jednak dopisane (kiedy?) czerwonym tuszem, zapewne w wyniku ustnego polecenia, dopiski:

„Ludzie z pustego obszaru" – nie wydawać;
„Gdzie diabeł mówi dobranoc" – zastrzeżony;
„Warszawa '56" – zastrzeżony;
„Miasteczko" – nie do eksploatacji (tylko na salę WFD). Zastrzeżony przez cenzurę.

Dlaczego niektóre filmy nie miały takich dopisków i kiedy dokładnie została zamknięta droga na ekrany, można by było dowiedzieć się z teczek cenzur. Niestety. Najstarsze, które zachowały się w Urzędzie Kinemtografii, dotyczą 1968 r. Również w dokumentach Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, zgromadzonych w Archiwum Akt Nowych, nie odnajdziemy żadnych wzmianek na temat ingerencji cenzury. Istnienia zakazu możemy się jedynie domyślać z faktu, że w 1981 r. został on zdjęty. To dosyć przewrotna konstrukcja myślowa, ale chyba dobrze oddaje charakter tamtych czasów. W liście zaadresowanym przez Departament Programowy Naczelnego Zarządu Kinematografii Ministerstwa Kultury i Sztuki, czytamy: *Departament programowy NZK nie zgłasza zastrzeżeń do rozpowszechniania w DKF i na krajowych pokazach klubowych następujących filmów WFD:*

1. *Pamiątka z Kalwarii* (Hoffmana i Skórzewskiego z 1957 r. – przyp. aut.); 2. *Uwaga chuligani*; 3. *Warszawa '56*; 4. *Ludzie z pustego obszaru*; 5. *Paragraf zero*; 6. *Skalna ziemia*, 7. *Gdzie diabeł mówi dobranoc*; 8. *Z Powiśla* (Karabasza z 1958 r. – przyp. aut.); *Miasteczko*; 10. *Miejsce zamieszkania*; 11. *Wśród ludzi* (Władysława Ślesickiego z 1963 r. przyp. aut.); 12. *Dwa oblicza Boga* (Hoffmana z 1967 – przyp. aut.)

Podpisano: *vice dyrektor Departamentu Programowego mgr Daniela Czarska.*

We wspomnianym już artykule z kwietnia 1957 r. Aleksander Jackiewicz pisał: *Kończy się „czarna seria", kończy się satyra Studenckiego Teatru Satyryków, przycichł niepokojący reportaż na łamach „Po prostu", nowele Hłaski stają się „dziwne", młodzi plastycy gromadnie już uprawiają malarstwo abstrakcyjne.*

Cała Polska śpiewa [12].

MAŁGORZATA FIEJDASZ

Jest to fragment pracy magisterskiej pod tym samym tytułem, pisanej pod kierunkiem prof. Bogdana Michalskiego

[1] B. Michałek, *Szkice o filmie polskim*, Warszawa 1960, s. 22.
[2] Tamże.
[3] A. Jackiewicz, *„Czarne filmy"*, „Po prostu", 1957, nr 15.
[4] A. Iskierko, *Film dokumentalny*, w: *Historia filmu polskiego*, pod red. J. Toeplitza, Warszawa 1980, t. 4, s. 21.
[5] K. Karabasz, *Bez fikcji – z notatek filmowego dokumentalisty*, Warszawa 1985, s. 19.
[6] S. Bądkowska, *Czy można mówić o przełomie w naszym filmie dokumentalnym?* „Film", 1956, nr 43.
[7] Rozmowa Kazimierza i Bohdana spisana przez J. Krafta, *Uwaga! Dobry film!* „Po prostu", 1955, nr 24.
[8] L. Tyrmand, *Dziennik* 1954, Wydawnictwo TENTEN, Warszawa 1995, s. 139.
[9] Tamże, s. 98.
[10] K. Karabasz, dz. cyt., s. 23.
[11] S. Bądkowska, dz. cyt.
[12] A. Jackiewicz, dz. cyt.
[13] A. Jackiewicz, dz. cyt.

Polski film dokumentalny po roku 1989 *

MIROSŁAW PRZYLIPIAK

Mówiąc o polskim kinie dokumentalnym, trzeba pamiętać, że w Polsce nigdy nie była specjalnie nośna Griersonowska koncepcja dokumentalizmu, zgodnie z którą jest to gatunek służący informacji i edukacji obywatelskiej społeczeństw demokratycznych. Nawet gdy robiono filmy przedstawiające ludzi pracy (jak to ma miejsce np. w twórczości wybitnego polskiego dokumentalisty, Kazimierza Karabasza), które przypominały angielskie filmy z lat trzydziestych, to stała za nimi inna myśl. W Polsce traktowano film dokumentalny przede wszystkim jako rodzaj wypowiedzi artystycznej, inny w swych szczegółowych właściwościach niż film fabularny, ale tak samo jak on należący najpierw i przede wszystkim do świata sztuki.

O ile jednak nie przyjął się w Polsce zaproponowany przez Griersona i bardzo żywotny w tradycji anglosaskiej pomysł na dokument, to niezwykle trwała okazała się wypracowana przez Griersona formuła organizacyjna kina dokumentalnego, polegająca na tym, że filmy dokumentalne produkuje się ze środków państwowych (a z czasem na zamówienie przemysłu) w ośrodkach najczęściej związanych z rozmaitymi agendami rządowymi, a pokazuje przede wszystkim w dystrybucji pozakinowej, to jest np. w szkołach, zakładach pracy, na specjalnych projekcjach w towarzystwach oświatowych. Ten model w świecie zachodnim zmienia się na przełomie lat 50. i 60., kiedy to dokumentalizm zostaje wchłonięty przez sieci telewizyjne. Tymczasem w Polsce system organizacyjny wzorowany na Griersonowskim przetrwał do końca lat osiemdziesiątych. Filmy dokumentalne realizowano w wytwórniach państwowych (Wytwórnia Filmów Oświatowych w Łodzi, Wytwórnia Filmów Dokumentalnych w Warszawie, Wytwórnia Filmowa „Czołówka", Studio Irzykowskiego), a pokazywano, dosyć zresztą skąpo, jako dodatki w kinach, na festiwalach i przeglądach, na seansach w szkołach i rozmaitych instytucjach, a niekiedy również w telewizji. Nie chcę przez to powiedzieć, że nie istniało zjawisko telewizyjnego filmu dokumentalnego, że nie realizowano filmów dokumentalnych w Telewizji Polskiej. Jeżeli jednak patrzymy z pewnego oddalenia, jest zupełnie oczywiste, że większość zjawisk interesujących, tworzących historię polskiego dokumentu przed rokiem 1989, powstawała poza telewizją. Poza telewizją realizowali większość swych filmów Krzysztof Kieślowski, Marcel Łoziński, Grzegorz Królikiewicz, Tomasz Zygadło, Krystyna Gryczełowska, Kazimierz Karabasz, Andrzej Fidyk, Paweł Woldan, Andrzej Czarnecki, Wojciech Wiszniewski, Maciej Dejczer, Maria Zmarz-Koczanowicz i wielu innych.

* Tekst pisany do książki *New Perspectives on Polish Cinema*, przygotowywanej w Kanadzie przez Janinę Falkowską i Marka Haltofa.

Zarazem polski dokumentalizm w bardzo ograniczonym stopniu skorzystał z wzorów direct cinema i cinéma-verité, tak żywiołowo rozwijających się w latach 60. Jedną z przyczyn było zapóźnienie technologiczne polskich dokumentalistów – lekkie, przenośne kamery z synchronicznym dźwiękiem upowszechniły się dopiero pod koniec lat 60. Drugą, kto wie, czy nie ważniejszą przyczyną, była tendencja do wypowiadania się w formach bardziej zwięzłych, o mocnej strukturze estetycznej, silniej zaznaczających punkt widzenia autora filmu, odważnie sięgających do języka metafory. Wypływało to tyleż z „artystycznego" nachylenia dokumentalistów, ile z sytuacji politycznej, w której funkcjonowali [1]. W kulturze, bardziej może niż gdzie indziej, nic nie zaczyna się od zera, każde zjawisko ma swoje korzenie. Jeżeli szukać specyficznych cech współczesnego dokumentalizmu polskiego, to jego korzenie tkwią w niezwykle interesującej i obfitującej w ważne wydarzenia dekadzie lat 70.

Przegryzanie gardeł

Za przełom powszechnie uważa się bardzo burzliwe obrady forum dokumentalistów podczas krakowskiego Ogólnopolskiego Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w 1971 roku. Oto, jak wyglądały one w relacji naocznego świadka: *„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, atakujący 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. Wszystkiego niecałe pół roku po tragicznych wydarzeniach Grudnia i kolejnym historycznym zakręcie* [2].

Na festiwalu tym zamanifestowało swoją obecność nowe pokolenie filmowców, absolwentów łódzkiej Szkoły Filmowej. Mieli oni nadawać ton polskiemu dokumentalizmowi przez najbliższe lata. Wielu z nich zresztą ciągle działa, a ich wpływ jest do dzisiaj widoczny. Oprócz Kieślowskiego i Królikiewicza byli to jeszcze tacy twórcy, jak Tomasz Zygadło, Marek Piwowski, Marcel Łoziński i inni. Pokolenie to ukształtowało ostatecznie specyficzną koncepcję dokumentalizmu, którą charakteryzowały następujące właściwości:

1. Przeświadczenie, że obowiązkiem dokumentalisty jest opis rzeczywistości społecznej. To przeświadczenie, które może się wydać banałem wynikającym z podstawowej definicji dokumentalizmu albo też kontynuacją Griersonowskiej wiary w społeczne posłannictwo filmu dokumentalnego, w warunkach polskich nabierało jednak szczególnego charakteru. 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 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

politycznym. Tę zachłanność swojego pokolenia na rzeczywistość, pragnienie opisania świata, którego obraz oficjalny był zdeformowany nie do poznania, wspominał po latach Krzysztof Kieślowski w filmie *I'm so, so* Krzysztofa Wierzbickiego, gdy mówił, że świat trzeba opisywać, bo bardzo trudno żyje się w świecie nie opisanym.

2. Postulat opisu świata jako antidotum na kłamstwa mediów i oficjalną wizję rzeczywistości sprawiał, że dokumentalizm polski lat 70. nabrał charakteru kontestacji politycznej. Rzeczywiście, młode pokolenie dokumentalistów, które z taką gwałtownością zademonstrowało swoją obecność na konferencji w Krzysztoforach, było nieufne wobec systemu politycznego i przeświadczone, że tę nieufność nie tylko może, ale i powinno manifestować. Tym samym dzieliło świadomość, coraz powszechniejszą w kręgach twórczych i intelektualnych Polski lat 70., że powinnością artysty jest kontestowanie systemu politycznego. Zarazem wszystko to działo się przecież w ramach państwa totalitarnego, kontrolującego produkcję i dystrybucję filmów. Wytworzyła się więc przedziwna sytuacja, trudno właściwie dziś zrozumiała, a specyficzna dla życia kulturalnego Polski lat 70. – za państwowe pieniądze, w państwowych instytucjach i pod kontrolą państwowej cenzury powstawały filmy kwestionujące system polityczny oraz legitymizację władzy państwowej.

3. Młodzi filmowcy mieli zarazem świadomość, że pokazanie prawdziwej rzeczywistości wymaga aktywności i wysiłku realizatora. Dlatego prawdopodobnie nie przyjęła się czysta formuła direct cinema, owej obserwacji z pozycji niewidocznej muchy na ścianie. Panowała świadomość, jak to ujął Marcel Łoziński, *że czasami trzeba tę rzeczywistość „uruchomić", dać jej jakiś „zapłon", wyzwolić pewne obiektywne sytuacje – pomóc wydobyć jej ukrytą prawdę, tak trudno dostępną „obiektywnej" kamerze dokumentalnej* [3]. Dokumentalizm polski lat 80. wypracował niezwykle szeroką gamę technik uruchamiania, wyzwalania rzeczywistości, wydobywania jej ukrytej prawdy.

4. 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.

Istniały dwie formy tej metaforyczności. Pierwszą z nich Marcel Łoziński charakteryzował następująco: *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* [4]. Inną formą metaforyzowania był dokument zwany w Polsce „kreacyjnym", a przypominający to, co Bill Nichols określa mianem *performative documentary* [5]. Chodzi o film dokumentalny wysmakowany estetycznie, zawierający duży ładunek obrazowania poetyckiego i posługujący się środkami wyrazu tradycyjnie kojarzonymi raczej z filmem fabularnym. Tego rodzaju kino uprawiali m.in. Grzegorz Królikiewicz, Marek Koterski, a nade wszystko Wojciech Wiszniewski.

Ten ostatni twórca wywarł wielki i trwały wpływ nie tylko na polskie kino dokumentalne, ale i na kinematografię polską w ogólności (jego film pt. *Stolarz* zainspirował Andrzeja Wajdę do zrealizowania *Człowieka z marmuru*). Wiszniewski – człowiek o wyobraźni zdecydowanie malarskiej, kreacyjnej – traktował przestrzeń filmową jako tworzywo, materię do ukształtowania, a nie przedmiot odzwierciedlenia. Jego monograf i przyjaciel, Henryk Waniek, pisał: *Wi-*

Fabryka (1970) reż. Krzysztof Kieślowski

Stolarz (1976) reż. Wojciech Wiszniewski

szniewski miał wielki pociąg do wszelkich odrealnień. (...) Poszukiwał uporczywie „innego widzenia". (...) W obrazowym myśleniu Wiszniewskiego dostrzegałem pewne pokrewieństwa z ikonostasem lub „stylem kontynuacyjnym" plastyki późnego gotyku [6].

W tym kontekście musi zadziwiać, że Wiszniewski w ogóle trafił do dokumentu. Doskonałym przykładem jego stylu jest film *Wanda Gościmińska – włókniarka*, opowiadający o przodownicy pracy z przełomu lat 40 i 50. Wszystkie sceny tego filmu są wyreżyserowane, wystylizowane, zawierają wielki ładunek poezji, nierzadko uciekają się do tricków. Często obrazy są alegoriami odwołującymi się do ikonografii socrealistycznej. Przykładowo, w jednej z sekwencji widzimy szereg postaci zastygłych w pozach naśladujących rysunki na banknotach z lat 50., przedstawiające hutników, rybaków, górników przy pracy. Bohaterka – prawdziwa Wanda Gościmińska – reżyserowana przez Wiszniewskiego, wygłasza kolejne kwestie nienaturalnym głosem, jakby deklamowała, przyjmując przy tym pomnikowe, majestatyczne pozy. Po zakończeniu każdej kolejnej wypowiedzi reżyser nienaturalnie długo przeciąga ujęcie pokazujące milczącą kobietę. W efekcie udało się Wiszniewskiemu osiągnąć rzecz niebywale trudną – sfilmował świadomość. Wiszniewski pokazuje tragiczny paradoks: jego bohaterka przeżyła życie pracowicie i godnie, ale życie to naznaczył fałsz ideologii, którą przyjęła za własną i która wyraziła się przez sztukę i kulturę socrealizmu.

Wiszniewski nie chował się – jak to czynią dokumentaliści spod znaku direct cinema – za poglądem na świat swojego bohatera, nie przyjmował go bezkrytycznie, nie zadowalał się rolą beznamiętnego akuszera, którego jedynym zadaniem jest umożliwić publiczne zaistnienie wypowiedzi osoby filmowanej. Przeciwnie. Uznał, że ma prawo, a nawet obowiązek, wyrazić własny pogląd na temat bohatera, i sięgał tak głęboko, jak to tylko możliwe, bo do kulturowych i historycznych form, które decydowały o postawie i sposobie odczuwania świata bohaterów jego filmów.

5. Kolejnym powodem niezwykłej sytuacji dokumentu polskiego był obyczaj, który w latach 70. przybrał formę niemal administracyjnego nakazu, aby młody reżyser po ukończeniu szkoły filmowej terminował w dokumencie. Był to prawdopodobnie ewenement na skalę światową, a już szczególnie na tle ogólnej sytuacji dokumentu w latach siedemdziesiątych, gdzie gatunek ten stał się rutynową produkcją użytkową sieci telewizyjnych, z definicji nie pretendującą do miana sztuki. Tymczasem w Polsce młodzi absolwenci szkoły filmowej (która, przypomnijmy, hołubiła kino artystyczne) całe swoje umiejętności, cały swój żar debiutantów, całe nadzieje na przyszłą karierę, inwestowali w krótkie formy dokumentalne.

Wszystkie powyższe czynniki sprawiły, że w Polsce lat siedemdziesiątych wykształciła się niezwykle ciekawa formuła filmu dokumentalnego przeświadczonego o misji społecznej odkrywania „świata nieprzedstawionego", kontestującego obowiązujący w Polsce system polityczny, bogatego w techniki „odkrywania" i „wyzwalania" rzeczywistości, bardzo wyszukanego estetycznie i zmetaforyzowanego. W latach 90. wiele się zmieniło, pojawiły się gatunki dokumentu zupełnie poprzednio nie uprawiane, ale w dokonaniach najlepszych widoczne jest ciążenie tradycji, polegające na wielkiej dbałości o formę oraz umiejętności wypowiadania się za pomocą celnych, zmetaforyzowanych obrazów.

Przełom

Regulacje prawne

Przemiany w polskiej kinematografii rozpoczęły się w istocie przed przełomem politycznym 1989 roku. Już od roku 1987 realizowano filmy, zarówno dokumentalne, jak i fabularne, sygnalizujące nadchodzące zmiany. Dotyczy to również regulacji prawnych. 16 lipca 1987 roku uchwalono ustawę o kinematografii, obowiązującą do dzisiaj. W odróżnieniu od poprzedniej ustawy, jeszcze z roku 1951, która ustalała monopol państwa na produkcję i dystrybucję filmów, nowa ustawa dopuszczała możliwość produkcji i dystrybucji 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* [7]. Nie próbując w tym miejscu dochodzić, gdzie się kończy *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 80., 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" – a więc np. filmowanie uroczystości rodzinnych, ślubów itp., 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 [8].

Decydujący przełom nastąpił w roku 1989. W 1990 roku przestaje istnieć cenzura, zaczynają powstawać liczne profesjonalne studia filmowe, nastawione przede wszystkim na produkcję filmów dokumentalnych – jako najtańszej formy produkcji audiowizualnej – obliczone na rynek telewizyjny, tj. upatrujące szansy sprzedaży swoich filmów w telewizji. Przemiana, która w krajach zachodnich dokonała się w latach 60., 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 dostosowaniem estetyki do potrzeb kanału telewizyjnego, kierującego się imperatywem jak największej zrozumiałości.

Stając się gatunkiem telewizyjnym, polski film dokumentalny zaczął dzielić los telewizji. Na kształt polskiego dokumentalizmu rzutował więc fakt, że rynek wolnych mediów w latach dziewięćdziesiątych dopiero się kształtował. Pierwsza ogólnopolska stacja niezależna, prywatna (tj. Polsat), została zarejestrowana dopiero w 1993 roku. Do tego momentu rynek był 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 bardzo słabe kapitałowo prywatne telewizje regionalne. Choć więc w krótkim czasie pojawiło się w Polsce kilkuset niezależnych producentów programów telewizyjnych, z których znaczna część zajmowała się kinem dokumentalnym, to wszyscy ci producenci stukali do drzwi jednego praktycznie odbiorcy, jakim była telewizja państwowa, nie całkiem wolna od wpływów politycznych. Dzięki temu układy polityczne mogły wpływać na tematykę i charakter produkowanych (zamawianych) filmów dokumentalnych, a jeszcze bardziej – filmów nie produkowanych.

Dwoistość pojawiła się też w sferze estetyki. Z jednej strony, pod presją rynku, w niełasce znalazł się faworyt dwóch poprzednich dziesięcioleci – artystyczny, zmetaforyzowany dokument o ambicjach opisu społecznego. Zarazem tamta formuła ciągle pozostawała i pozostaje wzorem mistrzostwa dokumentalnego, obiektem marzeń i wzorem do naśladowania. Tradycja dokumentu zmetaforyzowanego przekłada się w najlepszych filmach na umiejętność tworzenia celnych, syntetycznych obrazów, a w filmach gorszych na swoisty manieryzm, polegający na epatowaniu formą filmową. Przejawia się on w wyszukiwaniu szczególnie atrakcyjnych punktów widzenia i miejsc na rozmowy, w skłonności do ekspresyjnego filmowania przy użyciu niestandardowych obiektywów, do poszukiwania efektów wizualnych na etapie obróbki taśmy filmowej bądź przez tricki elektroniczne itp. Widać tu też wpływ ogólnej poetyki telewizji lat 90., „neotelewizji", która nie udaje okna na świat, lecz z narcystycznym samouwielbieniem prezentuje swoje ogromne możliwości. To, o co z takim trudem, w gorącej atmosferze sporów, walczył Wojciech Wiszniewski, co miało głębokie uzasadnienie w zamierzanych treściach, stało się w latach 90. niezobowiązującym ozdobnikiem, daniną składaną światowej modzie.

Rozrachunek z przeszłością

Zjawiskiem niezwykle znaczącym dla polskiego filmu dokumentalnego lat 90., a przy tym właściwie nowym, jest olbrzymia liczba filmów poświęconych historii Polski, nade wszystko Polski komunistycznej. Do pewnego stopnia sytuacja ta odzwierciedlała trend ogólnoświatowy. 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, dziś stały się żyłą złota i Mekką dokumentalistów, których pociąga nieodparty urok starych taśm. Obok tych ogólnoświatowych przyczyn w Polsce zaistniał jeszcze jeden powód, kto wie, czy nie ważniejszy. W Polsce komunistycznej historia była polem bitwy. 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. Filmy o historii najnowszej są często wypełnianiem „białych plam", a więc dokumentują wydarzenia, które w czasach komunizmu należały do tematów tabu, były skazane na społeczną niepamięć albo też przedstawiają w nowym świetle wydarzenia historyczne szczególnie zakłamane przez komunistyczną propagandę. Z wydarzeń sprzed nastania komunizmu w Polsce szczególnie często wracano do wojny polsko-sowieckiej z roku 1920 (m. in. *Jeńcy* Wojciecha Maciejewskiego i *Ochotnicy roku 1920* Krzysztofa Nowaka Tyszowieckiego), do kampanii z września 1939 roku (m.in. *I zdrada* Marka Drążewskiego, *Lwy Westerplatte* Krzy-

sztofa Pulkowskiego, *17 dni września* Józefa Gębskiego) i do powstania warszawskiego (*Powstanie warszawskie* Witolda Zadrowskiego). Wszystkie te wydarzenia historyczne poddane były w Polsce komunistycznej szczególnej obróbce propagandowej, której celem miało być zaszczepienie Polakom niechęci do Polski przed rokiem 1945.

Głównym jednak tematem wielkiej liczby filmów rewindykujących historię Polski były wydarzenia po 1945 roku. Falę tę otwiera czteroczęściowy dokument montażowy weterana polskiego dokumentalizmu, Marcela Łozińskiego, zatytułowany *PRL 45-89*. Pracę nad nim Łoziński rozpoczął jeszcze w latach 1980–1981. Po wybuchu stanu wojennego kontynuował ją nielegalnie. Wywoził ukradkiem z archiwum Wytwórni Filmów Dokumentalnych taśmy filmowe i pokątnie je przeglądał. Możliwość ukończenia pracy pojawiła się wraz z przełomem politycznym, a film powstawał w koprodukcji polsko-francuskiej [9]. *PRL 45-89* jest próbą spojrzenia na cały okres Polski komunistycznej. Film zderza materiały archiwalne, obrazujące rozmaite, mniej lub bardziej ważne wydarzenia z tego okresu, z wypowiedziami ludzi działających w okresie komunizmu w nielegalnej wówczas opozycji. W przeciwieństwie do większości realizatorów dokumentów montażowych Łoziński nie polował na zdjęcia szczególnie rzadkie, nie znane publiczności. Przeciwnie. Z upodobaniem wykorzystywał filmy i materiały opatrzone, wielokrotnie pokazywane, stanowiące wręcz podstawę ikonografii propagandy komunistycznej. Konstrukcję filmu oparł więc na kontraście. Te same wydarzenia były pokazywane oczami propagandy komunistycznej oraz komentowane przez przeciwników systemu komunistycznego. Efektem było nie tylko i nie przede wszystkim ukazanie historii PRL w nowym świetle. Propagandowa wersja dziejów była w momencie powstawania filmu już dostatecznie ośmieszona i nie miała w odczuciu społecznym ani mocy przekonywania, ani żadnego autorytetu. Najważniejszym więc jego walorem było ujawnienie mechanizmu propagandy, ukazanie – dzięki efektowi obcości – jej zakłamania, prymitywizmu i groteskowej, śmieszno-strasznej natury.

Po 1989 roku powstały dziesiątki filmów o rozmaitych wydarzeniach z epoki komunistycznej, tak iż w tej chwili trudno właściwie znaleźć jakikolwiek bardziej znaczący fakt historyczny, który nie zostałby przez film dokumentalny zbadany i ujęty. Wiele filmów poświęcono zbrodni katyńskiej (m. in. *Las Katyński* Marcela Łozińskiego, *W cieniu Katynia* Artura Janickiego, *Katyń – ludobójstwo i propaganda* Marka Grzony, *Pochowajcie mnie razem z nimi* Mirosława Dembińskiego, *Film znaleziony w Katyniu* Józefa Gębskiego), masowym deportacjom Polaków na Syberię (np. *Zdrajcy narodu* Rafała Mierzejewskiego, *Zbrodnia na Kołymie* Józefa Gębskiego, *I już nie lękam się o nic* Andrzeja Titkowa), zbrodniom dokonywanym przez sowiecki i polski komunistyczny aparat bezpieczeństwa (np. *Melduję* Krzysztofa Krzyżanowskiego, *Kara śmierci* Dariusza Małęckiego, *Szwadrony śmierci* Sylwestra Kiełbiewskiego, *Świadkowie* Marcela Łozińskiego, *My uczyliśmy się torturować od Humera* Aliny Mrowińskiej i Jolanty Sztuczyńskiej, *Tajna historia SB* Iwony Bartólewskiej).

Osobny nurt stanowią filmy o masowych aktach protestu przeciw komunizmowi, które miały miejsce w Poznaniu w 1956 roku (np. *Jeszcze czekam* Marka Drążewskiego – zrealizowany jeszcze przed 1989 rokiem, *Proces przeciwko miastu* Marka Nowakowskiego, *Paradoks konduktora* Michała Dudziewicza), w Warszawie w roku 1968 (*Siedmiu Żydów z mojej klasy* Marcela Łozińskiego, *I naprawdę*

nie wiedzieliśmy Andrzeja Titkowa), w Gdańsku i Szczecinie w roku 1970 (*Grudniowe taśmy* Wojciecha Jankowskiego, *Grudniowy zmierzch* Anny Mydlarskiej, *Album Szczeciński* Aleksandra Stokowskiego, *Zwyczajne życie Zdzisława Nagórka* Stanisława Kuźnika), w Radomiu 1976, wreszcie – wydarzeniom lat 80. jak *Umarłym ku pamięci* oraz *Żywym ku przestrodze* Aleksandry Ciechanowicz-Saraty o tragicznie zakończonym strajku w kopalni Wujek na początku stanu wojennego, czy cała seria filmów o zabiciu księdza Jerzego Popiełuszki przez funkcjonariuszy tajnej policji (np. *Dlaczego udało się zabić prawdę* Aliny Mrowińskiej i Jolanty Sztuczyńskiej).

Znaczna większość tych filmów 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 wywodu. Obok nich zrealizowano również filmy, które śledząc los poszczególnych jednostek uwikłanych w komunizm, próbują dociec tajemnicy fenomenu totalitaryzmu właśnie na poziomie najniższym, w życiu zwykłego człowieka. Nurt ten zaczął się zresztą wcześniej, w drugiej połowie lat osiemdziesiątych. W 1989 roku Janusz Wróblewski, recenzując krakowski Ogólnopolski Festiwal Filmów Krótkometrażowych, wyodrębnia znaczący nurt filmów *o ludziach, którzy nie zdołali się oprzeć miażdżącym trybom historii. Filmy te poruszają zawsze aktualny problem granic kompromisu i hańby, uległości i zdrady, suwerenności i podporządkowania, wierności sobie i zniewolenia* [10]. Wśród wielu filmów tego typu wspomnijmy o *Normalnym człowieku* Ireneusza Englera. Jego bohaterem jest 77-letni mężczyzna, który w czasie wojny wstąpił do litewskiej policji kryminalnej i przez parę lat jako członek plutonu egzekucyjnego rozstrzeliwał ludzi, po wojnie aktywnie zaangażował się w budowanie komunizmu, a w momencie realizacji filmu odsiadywał wyrok 25 lat więzienia. Znaczący w tej grupie jest też film *Cicha przystań*, opowiadający o człowieku, który z polecenia antykomunistycznej organizacji „Wolność i Niepodległość" wykonał około trzydziestu wyroków śmierci po wojnie, a następnie znalazł pracę w „cichej przystani" – prosektorium. Bohater opowiada beznamiętnym tonem o kolejnych zabójstwach. Ani razu nie zadrży mu głos, nie widać śladów wątpliwości czy refleksji moralnej. Film jest ostrzeżeniem, czym może się stać nienawiść, jeśli uzbroi się w ideowe alibi. Bożena Janicka trafnie nazwała bohatera filmu *potępieńcem, który nie wzbudził w sobie skruchy* [11].

Jednym z najbardziej fascynujących filmów pokazujących rzeczywistość komunizmu przez losy indywidualne jest film *Byłem generałem Wehrmachtu* Jacka Bławuta. Opowiada on o Kazimierzu Leskim, konstruktorze okrętowym, który w latach II wojny światowej w mundurze generała niemieckiego podróżował po Europie jako łącznik polskiego ruchu oporu, a po wojnie został aresztowany przez Służbę Bezpieczeństwa i spędził w komunistycznym więzieniu 10 lat, poddawany licznym szykanom i torturom. Film fascynuje nie tylko dzięki losom i sylwetce głównego bohatera, ale również dzięki olbrzymiej dyscyplinie formalnej. Opowieść Leskiego zostaje rozbita na fragmenty, jej chronologia zostaje zaburzona, niektóre partie powtarzane są kilkakrotnie, dlatego widz musi przez cały czas zachować czujność i wzmożoną uwagę. Kolejne części opowieści tworzą suspens, który znajduje rozwiązanie w częściach następnych. Bławut, operator filmowy bardzo wyczulony na urodę

Muzykanci (1960) reż. Kazimierz Karabasz

89 mm od Europy (1993) reż. Marcel Łoziński

i walor ekspresyjny kadru, w bardzo udany sposób rekreuje emocje związane z poszczególnymi wydarzeniami. Kolejnym partiom opowieści towarzyszą zdjęcia inscenizowane, stanowiące rodzaj minietiud operatorskich, opartych na jednym z wątków opowiadania, przy czym najczęściej jest to wątek nie najważniejszy, poboczny, więc związek między tekstem a obrazem nie jest jasny i widz musi go dopiero w toku trwania sceny znajdować. Kolejne obrazy mają przy tym wielką wartość ekspresyjną, zostały poddane licznym przekształceniom w fazie obróbki taśmy, tak że zostały uwydatnione kontrasty czerni i bieli oraz grube ziarno taśmy, co wyraźnie przydaje opowieści Leskiego waloru ekspresyjnego i stanowi udany ekwiwalent dla emocji towarzyszących wydarzeniom, o których opowiada.

Największy impet fali rewindykującej przypadł na pierwszą połowę lat dziewięćdziesiątych. Był to wynik olbrzymiej potrzeby odkłamania historii, publicznego pokazania faktów, które przez komunistyczną propagandę były skazane na niebyt. W ostatnim okresie można zaobserwować niejaki przesyt zarówno tą tematyką, jak i sposobem jej ujmowania. Dobrym tego przykładem – nie jedynym bynajmniej – może być film *Ballada o Sałapatku* Jakuba Skoczenia. Film opowiada o dowódcy oddziału partyzanckiego walczącego z komunistami pod koniec lat 40. Nacisk nie jest jednak położony na antykomunizm Sałapatka, ale na mitologiczny wymiar tej postaci. W filmie pokazano, jak narasta i funkcjonuje legenda. Ludzie, opowiadając o Sałapatku, podają różne, sprzeczne ze sobą dane dotyczące jego wyglądu, działalności, dokonań. Z tych informacji nie można zbudować prawdy o Sałapatku, widoczna jest natomiast potrzeba mitu jako spoiwa lokalnej społeczności.

W wymienianych powyżej filmach współistnieją 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 martyrologiczny obraz historii ma mocne oparcie w faktach historycznych. Zarazem jednak niesie on niebezpieczeństwo nadmiernego uproszczenia. Bankructwo komunistycznej ideologii było tak kompletne, a fałsz komunistycznej wersji historii tak oczywisty, że na zasadzie prostej, logicznej konsekwencji posmaku prawdy nabierało każde zaprzeczenie uprzedniemu kłamstwu. 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 uniknęły najlepsze filmy, z których na osobne omówienie zasługują dwa może najwybitniejsze osiągnięcia ostatniej dekady, łączące rewelatorski wgląd w fakty historyczne z wielką dyscypliną artystyczną. Są to *Usłyszcie mój krzyk* Macieja Drygasa oraz *Miejsce urodzenia* Pawła Łozińskiego.

Usłyszcie mój krzyk opowiada o niezwykłym wydarzeniu, które miało miejsce we wrześniu 1968 roku. Podczas uroczystości dożynkowych na warszawskim Stadionie X-lecia, w obecności 100 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 1989 roku natknął

się w gazecie na wzmiankę o tym zdarzeniu. Po olbrzymiej pracy, łączącej benedyktyńską cierpliwość z detektywistyczną przenikliwością, Drygas dowiedział się, kim był ów człowiek, dotarł do jego rodziny, odnalazł naocznych świadków wydarzenia, dotarł do listu, który Ryszard Siwiec napisał do żony, jadąc pociągiem na spotkanie swojej śmierci i który dopiero dzięki realizacji filmu, ponad 20 lat po napisaniu, trafił do adresatki. Reżyser wytropił też taśmy magnetofonowe, na których Ryszard Siwiec nagrał na dwa dni przed śmiercią, głosem załamującym się z emocji, przemówienie, rodzaj testamentu polityczno-moralnego, w którym protestuje przeciw kłamstwu i zniewoleniu niesionemu przez system komunistyczny. Wreszcie, na sam koniec, przeczesując archiwum filmowe Wytwórni Filmów Dokumentalnych, natknął się na malutką, zapomnianą rolkę taśmy, którą po trwającej tydzień konserwacji i odpleśnianiu mógł założyć na stół montażowy. Można wyobrazić sobie jego poruszenie, gdy zobaczył króciutki, 7-sekundowy fragment przedstawiający płonącego człowieka. Człowieka, któremu poświęcił poprzedni rok życia [12].

Drygas bardzo drobiazgowo rekonstruuje w swoim filmie przebieg zdarzeń, miesiące i dni przed wyjazdem Siwca z domu, jego ostatnie spotkania z domownikami. Wiele miejsca poświęca też postaci samego Siwca, człowieka *tak prawego, że czasami aż trudno było znieść*, jak powiedziała córka, absolwenta wydziału filozofii, człowieka o rozległych zainteresowaniach i dogłębnej wiedzy historycznej. 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 X-lecia i widzieli płonącego człowieka, z ludźmi, którzy byli bezpośrednio obok niego i usiłowali go ratować, oraz z tancerzami zespołu folklorystycznego, którzy tańczyli w momencie samospalenia i nie przerwali tańca. 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 letargu, w uśpieniu, niż odważnie spojrzeć na realia swojej egzystencji, niż otwarcie przyznać się do tego, co niejasno przeczuwali i co wyparli ze świadomości: że zostali zmuszeni do prowadzenia egzystencji skarlałej, wypranej z wartości, ambicji i dramatów. Czyn Siwca swoim formatem tak wyrastał ponad tę egzystencję, że woleli zamknąć oczy i uszy niż się z nim zmierzyć [13].

Z niezwykłą maestrią wykorzystał Drygas ów siedmiosekundowy fragment taśmy filmowej przedstawiający płonącego Siwca. Reżyser „rozfazował" 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 ludzi na stadionie, później tańczący zespół, później ludzi uciekających od czegoś, czego nie widzimy, i dopiero na samym końcu docieramy do samego centrum pierwotnego ujęcia – po-

staci Ryszarda Siwca. Siła kolejnych obrazów jest potężna, wielki jest też potencjał przenoszonych przez nie znaczeń. Zmonumentalizowane dzięki wielkiemu zwolnieniu obrazy tańca przywołują na myśl taniec chocholi – utrwalony w tradycji polskiej symbol letargu, uśpienia, zgody na zniewolenie. Płonący człowiek macha rękami, jakby chciał się wzbić 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.

Innym wybitnym osiągnięciem tego czasu jest film Pawła Łozińskiego pt. *Miejsce urodzenia*. Paweł Łoziński chciał zrobić film o Żydzie, który wraca po latach w rodzinne strony, gdzie kiedyś spotkała go tragedia, i którego los jest związany z Polakami. Szukał tylko odpowiedniego bohatera. Pisał do gmin żydowskich w Izraelu i Stanach Zjednoczonych, ale nikt nie wyrażał zgody. Wreszcie 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* [14]. Film jest relacją z wizyty, którą Henryk Grynberg składa w kraju swojego dzieciństwa. Pisarz przyjeżdża do Polski po wielu latach życia na obczyźnie, w Stanach Zjednoczonych, 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, aby uniknąć eksterminacji. 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 nosił zawsze 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 1967 roku wyemigrował do USA. O ojcu i bracie wszelki słuch zaginął. I oto film rejestruje, jak po prawie dwudziestu pięciu latach przyjeżdża on do Polski, w rodzinne strony, i pragnie rozwiązać zagadkę zaginięcia ojca i brata.

Film w gruncie rzeczy jest zapisem szeregu spotkań Grynberga ze starszymi mieszkańcami wiosek w mazowieckiej gminie Dobre. Grynberg przychodzi do tych ludzi i pyta: Czy pan (pani) mnie poznaje? Czy znał pan mojego ojca? Czy przychodziłem z nim tu czasem? Czy pan go widział zabitego? Okazuje się, że Łoziński, realizując swój film, dotyka wioskowej tajemnicy, bolesnej rany, z którą tamci ludzie muszą żyć od pięćdziesięciu lat. Wypowiedzi do kamery dają im okazję do zrzucenia strasznego ciężaru pamięci i w tym sensie film przypomina zapis procesu terapeutycznego, w którym, pokonując straszliwy opór wewnętrzny, dochodzi się do prawdy. Początkowo rozmówcy zasłaniają się niepamięcią, dużym upływem czasu od tamtych wydarzeń. 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 materialnego, a jego ciało, odarte z ubrania, leżało kilka dni na polu, zanim je pochowano. Starszy z braci, prawdopodobnie główny winowajca, już nie żyje. Grynberg składa wizytę młodszemu, który wówczas miał kilkanaście lat, i mówi mu, czego się dowiedział. Tamten zaprzecza, ale bez wielkiego przekonania. Wzrok wbity w ziemię, uciekający na boki, wyraz jego twarzy przeczą jego słowom. Roz-

mowę 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, wskakuje do dołu, trzyma czaszkę w rękach.

Niezwykłym osiągnięciem filmu jest przerzucenie pomostu czasowego między dwoma punktami odległymi od siebie o z górą 50 lat. Nie używając żadnych materiałów archiwalnych, Łoziński jakby cofnął czas. Pokazuje wioski, w których czas się zatrzymał – stare, odrapane domy, drogi wyglądające tak samo jak przed laty, te same obyczaje na targowisku. Gdy słyszymy skrzypienie śniegu pod stopami Grynberga, który, opowiadając o tym, jak krążył od domu do domu jako mały chłopiec, zmierza jednocześnie ku domowi kolejnego rozmówcy, to nie można się oprzeć wrażeniu, że to skrzypienie tak samo brzmiało wówczas, i w tym surowym, prostym dźwięku kondensuje się czas tragedii. Jednocześnie zaś tamten czas jest żywy, jakby wszystko zdarzyło się wczoraj, przed godziną, przed chwilą. Widać to przede wszystkim w zachowaniach ludzi. Oni boją się mówić. Tamten strach o życie, zaszczepiony wtedy, ciągle trwa. Ludzie kręcą, zwodzą. Widać, jak wielkie emocje tamtych chwil ożywają na ich twarzach, w ich głosie. Człowiek, który ostatecznie wyjawił Grynbergowi nazwisko zabójców, umówił się z nim potajemnie, tak by nikt go nie widział. Kiedy wyświetlano film w polskiej telewizji, zamiast niego pojawiła się plansza sucho informująca, co powiedział. Człowiek ten bał się zemsty swoich sąsiadów. Zresztą w czasie filmu ludzie opowiadają, jak bali się Niemców, jak wzgląd o własne życie nie pozwalał im ratować żydowskiej rodziny, ale opowiadają również o lęku przed ludzką zawiścią, przed plotką, która natychmiast dotarłaby do Niemców. Wielką siłą filmu są portrety ludzkie. Stare twarze, poorane siecią zmarszczek, plastyczne i odzwierciedlające każdą emocję, dają świadectwo tragedii, której ci ludzie doświadczyli i która pozostawiła w nich niezatarte piętno.

Film Łozińskiego należy do licznej grupy filmów dokumentalnych koncentrujących uwagę na martyrologii Żydów oraz opowiadających o relacjach między Polakami a Żydami. Wymienię tu, tytułem przykładu, *Siedmiu Żydów z mojej klasy* i *Świadków* Marcela Łozińskiego, *Najszczęśliwszego człowieka* Barbary Balińskiej i Wojciecha Kalukina, *Gdzież jesteście, przyjaciele moi?* Mariusza Kobzdeja, *I powiesz jestem* Andrzeja Titkowa, *Nadzieja umiera ostatnia* Tadeusza Wudzkiego, *Wpisany w gwiazdę Dawida – krzyż* Grzegorza Linkowskiego. Bohaterem tego ostatniego filmu, a zarazem jego narratorem jest 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 prawdy o sobie: że jest Żydem, którego rodzice, skazani w getcie na zagładę, przekazali w wieku niemowlęcym rodzinie polskiej. Jego żydowska (pierwsza, jak mówi bohater) matka, chcąc pokonać lęk rodziny polskiej, odwoływała się do jej wiary chrześcijańskiej i powiedziała: zobaczycie, on w przyszłości będzie księdzem. I oto bohater filmu nieświadomie realizował 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 relikwię, symbol – wpisany w gwiazdę Dawida krzyż.

Polityka i okolice

Nowym gatunkiem filmu dokumentalnego, uprzednio zupełnie w polskim dokumentalizmie nieobecnym, jest 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 właściwie każdy film miał kontekst polityczny. Nie było natomiast filmów ani o politykach, ani o życiu politycznym, z tej prostej natury, że komunizm nie miał jawnego życia politycznego. Miał fasadę, składającą się z rytuałów i ceremoniałów życia publicznego, której dokumentowanie stawało się nieuchronnie albo propagandą systemu, albo też jego kontestacją, miał niejawne, głęboko chronione walki frakcyjne, konflikty, namiętności polityczne i mechanizmy decyzyjne, do których żadne media publiczne nie miały dostępu. Jeżeli więc myśleć o filmie politycznym, dla którego wzór mógłby stanowić *Primary*, film poświęcony politykom i wydarzeniom politycznym, to taki film pojawił się w Polsce dopiero po roku 1989.

Jego opis chcę zacząć od filmu zrealizowanego na progu omawianego tu okresu, mianowicie filmu *Defilada* Andrzeja Fidyka. Co prawda nie dotyczy on Polski ani życia politycznego, znakomicie natomiast przedstawia wspomniany powyżej problem fasady życia politycznego w komunizmie. Film *Defilada* został zrealizowany w Korei Północnej jeszcze za życia Kim Ir Sena. Jego refrenem są z ogromnym rozmachem prowadzone przygotowania do corocznej defilady z okazji 40-lecia Korei Północnej. Ponadto film pokazuje fragmenty zjazdu partyjnego, miejsca poświęcone pamięci Kim Ir Sena, przedszkole, w którym dzieci śpiewają piosenki o wielkim przywódcy itp. Jednym słowem, pokazuje kraj niebywałego kultu jednostki, gdzie wszystkie dziedziny życia, nawet te, zdawałoby się, ściśle prywatne, przesiąknięte są kultem jednostki jako emanacją systemu totalitarnego. Fidyk nie próbuje nawet zaglądać pod podszewkę, kontrastować sfery oficjalnej, publicznej, z prywatną, wskazywać na kłamstwa systemu. On beznamiętnie filmuje to, co mu gospodarze pokazują, rejestruje opowieści przewodniczki po starym domu Kim Ir Sena, w którym żona Wielkiego Wodza gotowała mu obiady, pokazuje dzieci w przedszkolu, odpytywane z życiorysu wodza i śpiewające o nim piosenki, filmuje karne szeregi barwnie ubranych ludzi układających ze swych ciał żywe obrazy i stanowiących bezwzględnie posłuszną, zdyscyplinowaną masę. Film dla człowieka wychowanego w ideałach demokracji i wiary w indywidualizm, w prawa jednostki ludzkiej, stanowi szok i tajemnicę zarazem. Dlaczego ci ludzie tak się zachowują? – pyta. Jak mogło dojść do tak kompletnego, całkowitego zniewolenia? Odpowiedź najprostsza, że na skutek zastraszenia, pozostawia niedosyt, bo ludzie występujący przed kamerami nie wyglądają na zastraszonych, ich miłość do wielkiego przywódcy wydaje się autentyczna, a cały pejzaż jest taki piękny, taki spokojny. Skądinąd zresztą szokujący efekt filmu wynika z zupełnie innego w krajach demokratycznych systemu wartości. W Korei Północnej film się podobał, został dobrze przyjęty przez władze, najwyraźniej nie zdające sobie sprawy, jak porażająca jest taka wizja ich kraju w świetle światopoglądu krajów demokratycznych. Tak więc ten film, portretujący fasadę systemu komunistycznego, może być – i faktycznie został – uznany za kontestujący lub nawet kompromitujący system totalitarny, lub też przeciwnie – za jego propagandę, w zależności od światopoglądu odbiorcy.

Jaka Polska (1997) reż. Andrzej Piekutowski i Paweł Kędzierski

Miejsce urodzenia (1992) reż. Paweł Łoziński

Z tego punktu widzenia film Fidyka przypomina *Triumf woli* Leni Riefenstahl, rozpowszechniany w III Rzeszy jako propaganda systemu, a obecnie traktowany jako obnażenie jego ponurych cech. Wśród wielu podobieństw tych dwóch filmów jeszcze jedna jest szczególnie ważna: obydwa pokazują świat steatralizowany, wyreżyserowany. Riefenstahl, broniąc się przez zarzutem propagacji nazizmu, odpowiadała, że po prostu filmowała to, co było. Uległa ona – świadomie czy nie – wizji innego, większego reżysera, który podsunął jej przed obiektywy kamer rzeczywistość całkowicie spreparowaną. Jeżeli coś można jej zarzucić – mówi dzisiaj – to niewiedzę i brak przenikliwości. O ten brak przenikliwości trudno posądzić Fidyka, który robił swój film dla publiczności polskiej i traktował go jako sumę swoich doświadczeń obywatela państwa totalitarnego, jako film obnażający naturę systemu. W filmie Fidyka są pewne sygnały – dyskretne, ale jednak obecne i niewątpliwe – iż zdaje on sobie sprawę z istnienia Wielkiego Reżysera. Oto podczas jakiejś uroczystości partyjnej widzimy wielką salę ludzi skandujących nazwisko Kim Ir Sena, witających z niebywałym aplauzem jego pojawienie się. Scenę tę puentuje Fidyk, pokazując telefon stojący w nietypowym miejscu, bo na podłodze, w przejściu między rzędami foteli. Po drugiej stroni linii jest ktoś, kto czuwa, by wszyscy aktorzy trzymali się swojego tekstu.

Film Fidyka, będący syntetycznym opisem komunizmu, ukazał się w roku 1989 i może być uznany za symboliczne pożegnanie z tym ustrojem. Kolejny film tego reżysera pt. *Ostatki* przedstawia ostatni zjazd PZPR, polskiej partii komunistycznej, która przez niemal pół wieku trzęsła krajem, dzierżyła w nim władzę absolutną. Film jest utrzymany w tonacji żartobliwo-groteskowej. Przed Pałacem Kultury, gdzie odbywa się zjazd, ma miejsce manifestacja przeciwników komunizmu, którzy starają się zakłócić jego przebieg. Niemało wśród nich dziwaków i odmieńców. Przed gmachem spokoju pilnuje policja. Dochodzi do utarczek i potyczek. Delegaci na zjazd zdają się bardziej przejęci zakupami w przyzjazdowym sklepiku niż tym, co się dzieje na sali. Nie ma atmosfery mobilizacji i jedności, którą tak chętnie ukazywano podczas obrad rządzącej partii. Jest rozkład, świadomość schodzenia ze sceny, niepewność.

Ostatki dokumentowały zejście ze sceny partii rządzącej Polską przez 40 lat. Natomiast w *Solidarności* Bolesława Sulika, filmie wyprodukowanym we współpracy z BBC, przedstawiony jest dramatyczny zwrot. Oto w „Solidarności", ruchu politycznym, który doprowadził do upadku komunizmu w Polsce, ruchu o wielkim autorytecie społecznym, dochodzi do konfliktu i podziału. Drogi Lecha Wałęsy i większości jego doradców i współpracowników z okresu walki z komunizmem rozchodzą się. Wałęsa dokonuje gwałtownego zwrotu politycznego i zaczyna ostro krytykować rząd kierowany przez jego doradcę, Tadeusza Mazowieckiego, rząd, do powstania którego się przyczynił i który przez krótki czas wspierał. Nowa linia Wałęsy ma charakter zdecydowanie antyinteligencki i populistyczny, jest obliczona na zdobycie poparcia szerokich mas. Sulik, który przez wiele lat mieszkał w Anglii i współpracował z BBC, opowiada się zdecydowanie po stronie oponentów Wałęsy. Świadczy o tym choćby dobór głównych rozmówców, którymi są działacze opozycyjni jeszcze sprzed sierpnia 1980 roku. Teraz znaleźli się po innej niż Wałęsa stronie, podobnie zresztą jak znaczna większość najbardziej znanych działaczy „Solidarności".

Prezydenckiej kampanii wyborczej w roku 1990, która była kulminacją bratobójczej walki wewnątrz ruchu „Solidarności", poświęcono kilka filmów. Bodaj naj-

ciekawsze z nich są tworzące całość cztery filmy Grzegorza Królikiewicza pokazujące Wałęsę w czasie kampanii wyborczej, prezentowanego z różnych punktów widzenia i w różnych sytuacjach. Te filmy to *Nowy początek*, *Człowiek ze studni*, *Wolna elekcja* oraz *Słuchaj narodu*. Jak pisze Alina Madej, na pierwszy rzut oka nie różnią się one niczym od tradycyjnych zapisów reporterskich. Reżyser podąża z kamerą śladem Wałęsy, obserwuje go na wiecach przedwyborczych, pokazuje starcia bohatera z publicznością i konstruuje obraz mozolnego wspinania się wiecowego trybuna do urzędu prezydenckiego. Przy bliższym wejrzeniu dostrzeżemy, że cztery filmy się dopełniają. Każdy z nich stanowi autonomiczną całość przynoszącą nowe spojrzenie na te same zdarzenia. Pierwszy film, *Nowy początek*, jest rodzajem autoprezentacji. Z fragmentów różnych wypowiedzi Wałęsy, wygłaszanych na rozmaitych wiecach i mityngach wyborczych, został skonstruowany monolog, który Wałęsa wygłasza przed społeczeństwem. W *Człowieku ze studni* nad Wałęsą dominuje tłum. Przewodniczący „Solidarności" pokornie wysłuchuje pretensji członków swego związku, robotnicy przyjmują wyzywające pozy przypominające socrealistyczne obrazy. *Słuchaj narodu* jest jakby portretem społeczeństwa polskiego A.D. 1990. Wypowiadają się najczęściej ludzie biedni, którzy wierzą w nastanie lepszych czasów po wyborze Lecha Wałęsy. Niektórzy proszą o ulżenie ich doli, a nawet o załatwienie konkretnej sprawy. Nad tym wszystkim unosi się Bóg i Ojczyzna, a więc niezliczona ilość emblematów religijnych i patriotycznych, chwile uniesienia, mody. Film uwidocznia zarówno fascynację twórcy osobą przyszłego prezydenta, jak i jego lęk przed siłami, oczekiwaniami i frustracjami wyzwolonymi w trakcie kampanii przedwyborczej. (Filmy Królikiewicza omawiam na podstawie artykułu Aliny Madej [15], ponieważ na skutek sprzeciwu ich autora, Grzegorza Królikiewicza, nie mogłem obejrzeć ich osobiście.)

Kolejnym zakrętem w polityce polskiej ostatnich lat było dojście do władzy postkomunistów, najpierw w wyborach parlamentarnych w roku 1993, a następnie prezydenckich w roku 1995. Poświęcono temu takie filmy, jak *Co się stało* Ewy Żmigrodzkiej i Krzysztofa Zwolińskiego, *Pensjonariusze* Andrzeja Lelito, czy *Jaka Polska?* Andrzeja Piekutowskiego i Pawła Kędzierskiego. Wszystkie te filmy starają się odpowiedzieć, co stało się z ideałami „Solidarności", skoro sześć lat po obaleniu komunizmu naród wybrał byłego komunistę na prezydenta. Ta perspektywa jest szczególnie dobrze widoczna w filmie Piekutowskiego i Kędzierskiego. Zaczyna się on od wypowiedzi działaczy „Solidarności", uczestników pamiętnego strajku w 1980 roku, którzy bardzo negatywnie charakteryzują przemiany, jakie dokonały się w Polsce po roku 1989. Następnie widzimy delegatów „Solidarności" w skupieniu spożywających posiłek, co jest skontrastowane ze spotkaniem zwolenników lewicy, na którym stoły uginają się od wykwintnych potraw, na estradzie tańczy naga kobieta i 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.*

Jak widać, filmy opisujące już w czasie teraźniejszym ważne wydarzenia polityki polskiej układają się w ciąg obrazujący kolejne zakręty polskiej sceny politycz-

nej po roku 1989. W filmach tych dominuje punkt widzenia inteligenckiej części „Solidarności", dla której rozpad tego ruchu, a bardziej jeszcze – zwrot w lewo – były szokiem, z którym trudno się pogodzić i dla którego nie można znaleźć racjonalnego wytłumaczenia.

Oprócz filmów stricte politycznych, poświęconych ważnym wydarzeniom politycznym, w tym w szczególności kolejnym wyborom, czerpiącym swą dramaturgię z dramaturgii walki wyborczej i starcia między protagonistami, pojawiały się również filmy starające się udokumentować przemiany o charakterze socjologicznym zachodzące w społeczeństwie polskim po zmianie ustroju. Do takich filmów należy, m.in. *Bara Bara* i *Nie wierzę politykom* Marii Zmarz-Koczanowicz, *Classic polo* Grzegorza Siedleckiego, *Obywatele* Pawła Woldana, *Mgła* Ireny Kamieńskiej, *Trwoga* Andrzeja Titkowa, *Witajcie* Waldemara Jandy, *Podatek od marzeń* Grzegorza Packa, *Było i już* Teresy Torańskiej i Feliksa Falka. *Bara Bara* przedstawia i analizuje fenomen socjologiczny, jakim stała się w połowie lat 90. wielka erupcja popularności disco polo. Film *Classic polo* pokazuje kontrast między tradycją ludową z jednej strony, a surogatami kulturowymi zapożyczonymi z kultury zachodniej. W filmie *Obywatele* Paweł Woldan, który zrealizował kilka ważnych filmów dokumentalnych w latach 80. (m.in. *Pan Szperlik, Grupa*), pyta przypadkowych ludzi na wiejskim targowisku w środkowej Polsce o znaczenie słów używanych na co dzień w polskich mediach, takich jak „demokracja", „dekomunizacja", „komunizm". Okazuje się, że są to słowa całkowicie niezrozumiałe dla kilkunastu kolejnych ankietowanych. *Trwoga* i *Witajcie* opowiadają o masowym napływie ludzi zza wschodniej granicy, podejmujących nielegalną pracę w Polsce. Film *Kochankowie z Morąga* pokazuje związek pięćdziesięcioletniej kobiety z dziewiętnastoletnim mężczyzną w małym miasteczku w Polsce. Reakcje mieszkańców na ten związek stanowią przyczynek do portretu mentalności mieszkańców Polski lat 90. Filmy te stanowią obserwację cząstkowych zjawisk, które wprawdzie są socjologicznie ważne, ale które nie są podporządkowane żadnej ogólnej wizji. W miarę upływu czasu w latach dziewięćdziesiątych słabnie tendencja do ujmowania życia w Polsce w kategoriach politycznych, rośnie natomiast zaciekawienie fenomenami jednostkowymi. Ewolucja filmów politycznych i społecznych jest tutaj znaczącym przykładem. Przechodzi ona od jednoczącego mitu „Solidarności", który dostarczał ramy umożliwiającej tłumaczenie zjawisk również z polityką nie związanych, przez szok wynikający z rozbicia tego mitu, aż do sytuacji, w której dochodzi do głosu zgoda na to, że świat jest różnorodny. Aby go zrozumieć, trzeba się przyglądać jego rozmaitym przejawom, nie uciekając się pod ochronę żadnej wielkiej narracji.

Inne spojrzenie

Przykładów takiego zaciekawionego, przenikliwego spojrzenia na świat dostarcza kilka znakomitych polskich obrazów dokumentalnych, które nie mieszczą się w żadnych ogólnych grupach czy tendencjach. Jednym z nich jest nagradzany na wielu festiwalach film Marcela Łozińskiego pt. *89 mm od Europy*. Film, pokazujący kilka godzin pracy na stacji kolejowej w Brześciu, na pozór mieszczący się w tradycji dokumentu Griersonowskiego, prezentującego robotników przy pracy, w istocie jest od początku do końca wielką metaforą stosunków między Rosją a Europą. Tytułowe 89 milimetrów to różnica w rozstawie torów kolejowych między

Każdy wie kto za kim stoi (1982) reż. Maria Zmarz-Koczanowicz

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 bezładzie 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 zaciekawieniem obserwują nie znaną 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, inteligentni, wykształceni. Obie strony dzieli bariera języka, a także ta symboliczna bariera 89 milimetrów, która wydaje się nie do przebycia.

I oto nagle, niespodziewanie, do robotników podchodzi sześcioletni chłopiec polski.

– 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:

– Muszę biegnąć – i odchodzi, balansując na rurze leżącej na peronie, a robotnik, z którym rozmawiał, idzie obok niego, pilnując, żeby nie spadł. Bariera pęka, obcość niknie, okazuje się, że tam, gdzie nie ma uprzedzeń, nie ma też problemów

z nawiązaniem kontaktu. Ten moment ciepła szybko się jednak kończy. Robotnicy kończą pracę, chłopiec wraca do pociągu, który opuszcza stację. Robotnicy na powrót zapadają w stan otępienia, letargu.

Chłopiec, który podszedł do robotników, dzięki któremu film o obcości stał się filmem o możliwości porozumienia, to syn reżysera, Tomaszek. Z jego osobą związany jest również następny film pt. *Wszystko może się przytrafić*. Łukaszek jeździ hulajnogą po parku miejskim, przysiada się do odpoczywających na ławkach emerytów, rozmawia z nimi. Zadaje im pytania, które tylko on, sześcioletni chłopiec, może zadać bezkarnie. Pyta swoich rozmówców, ile mają lat, jak długo będą jeszcze żyli, dlaczego są samotni. Starzy ludzie mówią o wojnie, która zniszczyła ich życie, o swoich nieudanych małżeństwach albo zmarłych bliskich. Chłopiec pełni rolę medium, które pozwala ludziom otworzyć się, wyzwala w nich niekonwencjonalne zachowania. 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.

Obydwa te filmy swój sukces zawdzięczają odpowiedniemu oddziałaniu na rzeczywistość, niejako sprowokowaniu jej do otworzenia się. Podobnie dzieje się w przypadku filmu *Nienormalni* Jacka Bławuta, bodaj jedynego polskiego filmu z lat dziewięćdziesiątych, który miał normalną dystrybucję kinową. Do ośrodka, w którym mieszkają dzieci niedorozwinięte, przybywa instruktor muzyki, którego zadaniem jest prowadzić terapię muzyczną. Wchodzi on w rozmaite związki z otoczeniem. Dzieci są autentycznie niedorozwinięte, natomiast instruktor został dobrany przez Bławuta i wprowadzony w nowe środowisko specjalnie na potrzeby filmu (choć, co trzeba podkreślić, był to człowiek mający duże doświadczenie w pracy z dziećmi niedorozwiniętymi). Instruktor pełni rolę katalizatora wyzwalającego 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, innym wyznacza zadanie, a bywa że wywiera silną presję. W jednej z najlepszych, najgłośniejszych scen tego filmu, podczas próby 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 okazującymi pełnię ludzkich reakcji emocjonalnych, mającymi swoje lęki, ambicje i marzenia, zastanawiającymi się nad swoim postępowaniem, doświadczającymi wszelkich trudów i radości, wzlotów i upadków ludzkiej egzystencji.

Świat nie przedstawiony

W roku 1995, na kolejnym Forum Dokumentalistów w Krakowie, znany z ostrego języka reżyser filmowy (m.in filmów dokumentalnych) Konrad Szołajski mówił m.in: *Niepokojący jest fakt, że dzisiaj, kiedy teoretycznie wolno mówić wszystko,*

w naszym filmie dokumentalnym brakuje opisu naszego świata i jego problemów. (...) Na ekranie dominują nieustanne rozliczenia historyczne. Ich autorzy wykazują bezkompromisowość, jakiej zwykle nie wykazywali 10 czy piętnaście lat temu. Obecnie hołubieni przez telewizję reżyserzy demaskują zbrodnie stalinizmu oraz inne grzechy PRL-u – lub wypełniają ekran śmiertelnie nudnymi obrazami pielgrzymek i sanktuariów. (...) Istnieją sprawy, których w filmie praktycznie nie ma, choć głośno o nich w prasie i czasami nawet przenikają do codziennej telewizyjnej publicystyki. Oto kilka przykładów: społeczne efekty zmiany systemu gospodarczego, etyka i edukacja seksualna, kwestie związane z ochroną życia poczętego, pozareligijne aspekty funkcjonowania kościoła, wreszcie – życie polityczne. Wszystkie te tematy należą do sfery tabu, dotykanej przez film telewizyjny bardzo niechętnie, w specjalny sposób, przez zaufanych ludzi. (...) Polska lat 90-tych pozostanie dla nas samych i przyszłych pokoleń nieznana [16].

W wystąpieniu tym wyraźnie pobrzmiewa charakterystyczne dla polskiego pojmowania dokumentalizmu oczekiwanie, że film dokumentalny „opisze świat", w tym w przede wszystkim jego szczególnie wrażliwe obszary politycznie. Widoczna jest też myśl, że dokument powinien kontestować rzeczywistość polityczną. Tytuł wystąpienia Szołajskiego jest zresztą wyraźnym i świadomym nawiązaniem do etosu lat 70. Tezy Szołajskiego, choć pisane w nowej sytuacji, usiłują ją jednak zdefiniować przez odwołanie do starych pojęć. W latach 90. wolny rynek mediów w Polsce dopiero się rozwijał i w tym sensie nie jest pozbawiony sensu zarzut Szołajskiego, że tematy szczególnie drażliwe ze względu na układ sił politycznych w Polsce, a do takich tematów z całą pewnością należy kwestia przerywania ciąży, antykoncepcji i szerzej obyczajowości seksualnej czy kształtu polskiego katolicyzmu, miały znacznie utrudnioną drogę na ekrany. „Utrudnioną" nie znaczy jednak „zamkniętą". Dobrym tego przykładem jest twórczość samego Szołajskiego, który w swoim fabularnym filmie *Człowiek z...* nawiązującym ironicznie do dzieł Wajdy polemizuje prześmiewczo z mitem „Solidarności", a w dokumentalnych filmach *Parafia księdza kustosza* oraz *Nowa opowieść o prawdziwym człowieku* samodzielnie próbuje wypełnić luki, które zdefiniował w cytowanej wypowiedzi. *Nowa opowieść o prawdziwym człowieku*, film pokazujący człowieka, który w wyniku ciężkiego wypadku został poszkodowany od pasa w dół, z kryzysu psychicznego wydobył się dzięki rozmaitym sposobom ożywiania własnego popędu seksualnego, a obecnie jest biznesmenem i właścicielem sieci sex-shopów, jest dla Szołajskiego okazją do spojrzenia na przemiany obyczajowe w Polsce lat 90. Natomiast *Parafia księdza kustosza*, pokazująca księdza, który w małej wsi polskiej zbudował monumentalną drogę krzyżową, przedstawia obrzędowy charakter polskiego katolicyzmu, lubującego się w patetycznych efektach, niekiedy na pograniczu kiczu.

Pojawił się też nurt filmów, które stroniąc od pokazywania masowych uroczystości i obrzędów religijnych, akcentowały duchowy, indywidualny charakter przeżycia religijnego (*Ziarnko* Wandy Różyckiej-Zborowskiej, *Sanna w centrum wszechświata* Waldemara Karwata i Andrzeja Pankiewicza, *Dusza z ciała wyleciała* Małgorzaty Szumowskiej).

W ostatnim okresie pojawiły się dwa szeroko dyskutowane filmy stawiające zagadnienie wolności twórczej w nowym świetle. *Arizona* Ewy Borzęckiej (1997) mieści się w nurcie, który Brian Winston nazwał *victim documentaries* [17]. Film opi-

suje środowisko rozwiązanego Państwowego Gospodarstwa Rolnego. Ludzie, którzy dotąd w nim pracowali, zostali zostawieni samym sobie, bez żadnych perspektyw ani środków do życia. Rytm ich życia wyznaczają dostawy taniego wina owocowego o dźwięcznej nazwie „Arizona". Ludzie ci, brudni, pijani, bełkoczący, znaleźli się w pętli destrukcji, nie rozumiejąc swojego życia, ani umiejąc, ani chcąc wyrwać się z miejsca, w którym wegetują. Film wywołał gorące spory o prawo dokumentalisty do tak bezwzględnego potępienia i ośmieszenia filmowanego człowieka. Skierowano przeciw niemu pozew do sądu. Sprawa jest w toku.

Jeszcze bardziej dramatyczne są losy filmu Henryka Dederko pt. *Witajcie w życiu* (1997), będącego bardzo zjadliwym pokazem sposobów, jakimi korporacja Amway przyciąga nowych dystrybutorów. Korporacja Amway skierowała pozew do sądu, oskarżając realizatora o bezprawne wykorzystywanie jej kaset promocyjnych. Pozwy skierowali też wypowiadający się w filmie dystrybutorzy Amwaya, twierdząc, że film godzi w ich dobre imię. Sąd wydał zakaz publicznego pokazywania filmu aż do czasu rozstrzygnięcia obydwu pozwów. Przeciw temu zaprotestowały środowiska twórców i dziennikarzy, uznając, że mamy do czynienia z pierwszym po roku 1989 przypadkiem cenzury. Obecnie (maj 1998) prowadzona jest intensywna kampania na rzecz „uwolnienia" filmu oraz dokonania takich zmian prawnych, aby w przyszłości uniemożliwić zatrzymywanie filmu przez sam fakt skierowania pozwu do sądu.

Zapewne, istnieje w Polsce coś w rodzaju „politycznej poprawności", oznaczającej, że tematy uznawane za drażliwe znajdują się pod specjalnym nadzorem. Istnieje też gra interesów, w której coraz częściej wykorzystywane są prawne instrumenty demokratycznego państwa. Na szczęście jednak pole gry jest wystarczająco szerokie, aby zmieściły się na nim różne tendencje polityczne, stylistyczne i obyczajowe.

MIROSŁAW PRZYLIPIAK

[1] M. Salska-Kaca, *Polski esej dokumentalny*, „Film na Świecie", 1988, nr 351–352.
[2] C. Dondziłło, *Młode kino polskie lat siedemdziesiątych*, Warszawa 1985, s. 18.
[3] M. Łoziński w wywiadzie z T. Sobolewskim, *Trzeba odnaleźć ten jeden delikatny ton*, „Kino", 1992, nr 8, s. 6.
[4] Tamże, s. 5.
[5] B. Nichols, *Blurred Boundaries*, Indianopolis 1994.
[6] H. Wanick, *Szajbus*, „Kino", 1992, nr 12.
[7] Ustawa o kinematografii z 16 lipca 1987, art. 4, pkt 16.
[8] E. Zajiček, *Poza ekranem*, Warszawa 1992.
[9] T. Lubelski, *PRL 45–89*, „Kino", 1990, nr 6.
[10] J. Wróblewski, *Co dalej*, „Kino", 1989, nr 9.
[11] B. Janicka, *Uciekł wielki krzyk*, „Kino" 1975, nr 7/8.
[12] M. Drygas, *Było wtedy ostre słońce. Jak powstawał film o Siwcu*, „Kwartalnik Filmowy", 1993, nr 1.
[13] Por. H. Rozen, *Traktat na dwa głosy*, „Kwartalnik Filmowy", 1993, nr 1; A. Werner, *Nikt nie usłyszał*, „Kino", 1991, nr 12.
[14] K. Biclas, *Miejsce dochodzenia (wywiad z Pawłem Łozińskim)*, „Gazeta Wyborcza", 21 X 1993.
[15] A. Madej, *Zaproszenie do rozmowy o Polsce*, „Kino", 1992, nr 12.
[16] K. Szołajski, *Świat nie przedstawiony*, „Kino", 1995, nr 7/8.
[17] B. Winston, *Claiming the Real*, London 1995, s. 40–47.

Świadectwo przełomu politycznego lat 1989/90 w wybranych filmach dokumentalnych Polski, Czech, Słowacji i Węgier

JADWIGA GŁOWA

W październiku 1991 roku odbyło się w Pradze kolokwium filmowców Czechosłowacji, Węgier i Polski, poświęcone alarmującemu stanowi kinematografii środkowoeuropejskich w okresie porewolucyjnym. Jak pisano w sprawozdaniu [1], dyskusję cechowały zwykłe dla okrągłych stołów niedostatki: jałowo medytowano o naszym (w znaczeniu naszych trzech państw) „Wspólnym Europejskim Państwie". Można było przy tym zauważyć, że poszczególne kinematografie różnią się zarówno poglądami na swoją socjalistyczną przeszłość, jak i poziomem pewności siebie w kwestii własnych możliwości ekonomicznych. Podstawowa zaś różnica polega na tym, mówiono, że Węgrzy i Polacy nie muszą się wstydzić za swoją socjalistyczną kinematografię, ponieważ właśnie w jej ramach, w ciągu ostatnich dwudziestu lat, powstały znakomite filmy, a w Czechosłowacji dobre dzieło było wtedy wyjątkiem. Demokratyczny przewrót był w Polsce i na Węgrzech wynikiem wieloletniego procesu, czytamy dalej w sprawozdaniu, nic więc dziwnego, że Polacy i Węgrzy nie spieszą się do kapitalizmu i chętnie znaleźliby „trzecią drogę", tymczasem w Czechach forsuje się radykalną Klausowską politykę rynkową, również w dziedzinie kinematografii.

Andrzej Wajda, zaniepokojony *śmiertelnym zagrożeniem polskiej kinematografii*, gdyż polski film zniknął z kin, w liście do uczestników kolokwium ostrzegał przed koprodukcyjnym „europuddingiem". List zamknął apelem: *Filmowcy byłych socjalistycznych państw, łączcie się!*

Niezbędnym warunkiem istnienia kultury filmowej jest dialog wewnątrz narodowych kinematografii. Nie można zachować ciągłości tej kultury, jeśli w danym kraju nie powstaje minimalnie 15–20 filmów rocznie. Amerykańskiego systemu produkcji nie można wprowadzić w naszej części Europy, ponieważ żadna z kinematografii, z wyjątkiem niemieckiej i rosyjskiej, nie ma wystarczająco licznej widowni. Polska, Czechy, Słowacja, Węgry nie mają takiej widowni osobno, ale mogłyby ją mieć razem, sugerował Jaroslav Boček [2].

Wydaje się, iż mieszkańcy Europy Środkowej ciągle są od siebie bardzo oddaleni, a tym, co ich głównie łączy w kulturze filmowej, są amerykańskie szlagiery w kinach Bratysławy, Budapesztu, Pragi i Warszawy, podsumował praskie kolokwium autor sprawozdania.

Czy poważne wątpliwości dotyczące szans rozwoju kinematografii w krajach Europy Środkowej można odnieść do rodzaju filmowego, jakim jest dokument? Czy konieczne byłoby przy tym założenie, iż film dokumentalny pozostaje ciągle częścią kinematografii, mimo że egzystuje niemal wyłącznie w (dla) telewizji?

Pomijam w tej chwili tę „historyczną (czy raczej ekonomiczną) konieczność", jaką jest zniknięcie filmu dokumentalnego z kin. Jego obecność w telewizji, a więc i wpływ na świadomość widzów stają się coraz bardziej znaczące. Dla wielu ludzi taki film, nadawany w porze wysokiej oglądalności, obok serialu emitowanego po głównym wydaniu dziennika, to jedyne dostępne „kino". Wystarczająco liczna widownia, o której podczas praskiego kolokwium mówił Jaroslav Boček, zasiada codziennie przed telewizorami Polski, Węgier, Czech i Słowacji. Parafrazując słowa Jaromíra Blažejovskiego, wypadałoby powiedzieć, iż telewidzowie Europy Środkowej są jednak od siebie bardzo oddaleni, a tym, co ich głównie łączy, są amerykańskie opery mydlane. Wiedza o tym, co się dzieje w sąsiednich narodowych kinematografiach, jest dziś dość ograniczona. Skąd mieszkaniec naszego kraju, który nie jest bywalcem Czeskiego Centrum lub Węgierskiego Instytutu Kultury w Warszawie, może wiedzieć, czy powstają teraz w Czechach i na Węgrzech filmy dobre albo złe, którzy ze znanych niegdyś autorów ostatnio wyemigrowali, czy młodym twórcom nie pozostała jedynie droga reżyserowania dubbingu?

Jaką wiedzą dysponuje polski widz na temat kina słowackiego, jeśli zdążył już sobie uświadomić, iż np. Juraj Jakubisko realizuje filmy za granicą, czyli w Pradze?

Jeśli dostęp do filmu fabularnego jest dość ograniczony, co można powiedzieć o znajomości filmu dokumentalnego, zwłaszcza współczesnego, którego twórcy działają jednak w krajach byłego „bloku"? Właśnie tego filmu najbardziej brakuje, a w nim znalazłby widz odbicie realnych problemów, które go dręczą, próbę ich rozpoznania, słowem – materiał do przemyśleń.

Moim zdaniem dopiero w latach dziewięćdziesiątych zaistniały w Europie Środkowej warunki powstania filmu dokumentalnego, który byłby istotnym źródłem wiadomości o świecie i ludziach oraz uczestniczył *w procesie wnoszenia wiedzy społeczeństwa o sobie samym*. Proces ten jest skomplikowany – pisali Julian Kornhauser i Adam Zagajewski w *Świecie nie przedstawionym* [3] – i uczestniczą w nim zarówno sztuka, jak i literatura, filozofia i publicystyka. Osiągnięcie przez społeczeństwo owej samowiedzy jest niezbędne dla jego zdrowia.

Jeśli nie sięgamy bądź nie możemy sięgnąć do niezafałszowanych źródeł wiadomości, to zaczynamy egzystować w krainie cudzych problemów, w jakiejś innej, wykreowanej rzeczywistości – o co dzisiaj łatwiej niż kiedykolwiek przedtem. Sądzę, że nie straciły na aktualności słowa, iż rozpoznanie rzeczywistości jest warunkiem sprawnego funkcjonowania kultury jako całości. Inaczej jej pozostałe funkcje karleją.

Niedostatek filmów obiektywnie informujących, opisujących rzeczywistość, był spowodowany między innymi faktem, iż film dokumentalny w istocie rzadko bywa zapisem historii. Szczególnie w odniesieniu do lat osiemdziesiątych w Polsce nie możemy o nim mówić jako o zapisie historii. Ogromna dobra wola polskich dokumentalistów, ich opowiedzenie się po stronie wyartykułowanych przez „Solidarność" wartości przyczyniły się wtedy do wykreowania robotników na zbiorowych bohaterów [4].

Oglądając w filmie dokumentalnym sceny z bohaterem zbiorowym (filmy o strajkach, pielgrzymkach religijnych, protestach politycznych), wierzymy w godność, szlachetność, odpowiedzialność każdej jednostki z osobna. O takim nastawieniu widza decyduje sam fakt skupienia się ludzi wokół jakiegoś szczególnego miejsca, odczuwany jako skupienie wokół wartości [5]. Czy takie zjawisko nie zachodzi również w czasie recepcji innych filmów?

Porównajmy dwa filmy zrealizowane w 1988 roku: *Górnicy 88* Andrzeja Piekutowskiego (dokument o strajku w kopalni Manifest Lipcowy) z węgierskim *Itt él a nép* (*Tu żyje lud*, autorzy: Zsolt Csalog, András Dér, Márta Elbert, Judit Ember) opowiadającym o budowie zapory w Nagymaros. Zbiorowość, szczególnie w sytuacjach zagrożenia, jest tu moralnie silna. Strajkujący polscy górnicy (sierpień 1988) i protestujący w Budapeszcie Węgrzy (15 listopada 1988) są straszeni tymi samymi prymitywnymi metodami: siły policyjne zbliżają się w nocy w błyskach oślepiających świateł, słychać bicie w tarcze, ogłuszający ryk motocykli, na których policja budapeszteńska wjeżdża w tłum. Solidarność strajkujących oraz wiecujących ludzi odsuwa w cień nawet instynkt samozachowawczy. Ogłuszeni i otoczeni przez zmotoryzowaną policję ludzie zachowują się godnie, nie ulegają złym instynktom, wbrew proroctwom psychologów tłumu.

Jednoznacznie pozytywny wizerunek zbiorowości, traktowanej jako podmiot wydarzeń historycznych, obecny jest także w słowackich kronikach filmowych [6] mówiących o przełomie politycznym roku 1989. Należy zaznaczyć, że kroniki te są całkowicie autorskimi dziełami znanych reżyserów filmu dokumentalnego.

Kino Žurnal Ivo Brachtla (48/89) ukazuje wydarzenia z listopada 1989 r. w Czechosłowacji. 17 listopada przed Teatrem Narodowym w Pradze odbyła się wielka demonstracja, która zapoczątkowała tamtejszą rewolucję. Zdjęcia tłumu ludzi stojących z płonącymi świeczkami naprzeciw uzbrojonej policji i wielki atak na demonstrantów w chwilę później stały się symbolem upadku komunizmu w kolejnym kraju Europy. Kronika ukazuje następnie manifestację studentów VŠMU w Bratysławie (21.11.1989); na ich wezwanie odpowiedzieli ludzie filmu i teatru. Zamknięto teatry, aktorzy wyszli na ulicę. Wieczorem 22 listopada na placu Słowackiego Powstania Narodowego (SNP) tłumy ludzi wyraziły swój protest przeciwko użyciu przemocy w Pradze 17.11.1989. Manifestacja wyzwala w ludziach poczucie solidarności: *Nikomu nie uda się oddzielić studentów, inteligencji i robotników – to jeden naród.*

Dziesięć dni po wydarzeniach praskich rozpoczyna się w Bratysławie wielki strajk, do którego przystępują największe zakłady. *Kino Žurnal* Lubomira Hornka (49/89) pokazuje zablokowane ulice miasta, a na nich ludzi, którzy przestali się bać, co świadczy o spotęgowaniu nastrojów rewolucyjnych. Idą, trzymając się za ręce; komentator w tym momencie mówi, że oto formuje się nowa społeczność. Jedna z przemawiających osób konstatuje, iż *w ciągu dziesięciu dni ludzie całkiem się zmienili, są dobrzy, otwarci na cały świat.* Na zakończenie manifestacji wszyscy śpiewają pieśń, panuje ogólna euforia. Kamera pokazuje twarze, na których maluje się wielkie wzruszenie.

Dwa polskie filmy, *Okrągły stół* Tadeusza Pałki i *Wybory 89* Pawła Kędzierskiego, oznajmiały upadek komunizmu. W obu tych filmach znaczną uwagę poświęca się zachowaniom tłumu. *Okrągły stół – polską rewolucję 1989 roku* (tak brzmi pełny tytuł filmu) rozpoczynają dobiegające z ulicy okrzyki: *Nie ma wolności bez „Solidarności"! NZS! „Solidarność"!* ZOMO atakuje maszerującą z transparentami młodzież – i czuje się już potrzebę wyrażania poglądów językiem polityki.

W filmie *Okrągły stół* oglądamy fotografie Erazma Ciołka, a na nich tłumy, niezliczone tłumy idące z transparentami po ulicach, ale i słuchające odczytów w przepełnionych salach, biorące udział w niezależnym, podziemnym życiu kulturalnym w latach osiemdziesiątych. Fotografiom towarzyszy refleksja: *Cóż było tak potężnego w polskim powstaniu, że wygrało? Nigdy nie było tak powszechnego poczucia wzajemnych więzi.*

Pomiędzy filmami *Tu żyje lud*, wymienionymi wyżej kronikami Brachtla, Hornka, *Okrągłym stołem* a dokumentami o pierwszych demokratycznych wyborach w Polsce, Czechach czy na Słowacji należy według mnie postawić wielką cezurę czasową, mimo że wybory są bezpośrednią i naturalną (jak się dziś wydaje) konsekwencją wydarzeń rejestrowanych na ulicach środkowoeuropejskich stolic. Bohater zbiorowy tamtych filmów nie jest już ten sam. Poczucie doskonałej jedności narodu, duchowej solidarności, okazało się nietrwałe. Ludzie przestali wierzyć w możliwość istnienia utopijnej wspólnoty. Kamery zaczynają wyławiać z tłumu zwykłych ludzi, którzy nie rozumieją istoty dokonujących się właśnie przemian, ale natychmiast domagają się poprawy swego losu.

Kino Žurnal 25/90, czyli *Volby* (*Wybory*, reż. Rudolf Ferko) przypomina na wstępie o ostatnich wolnych wyborach, które odbyły się w 1946 roku. Na czarnobiałych zdjęciach widzimy plakaty różnych partii. Przenosimy się do współczesności – na zadane w 1990 roku pytanie: *Czy wiecie, co to znaczy „wolne wybory"?* wielu ludzi nie umie odpowiedzieć.

W filmie Pawła Kędzierskiego *Wybory 89* został uchwycony początek gwałtownych sporów i podziałów politycznych, od tamtego czasu ciągle się pogłębiających. W Gdańsku pojawiły się w 1989 roku hasła typu: *Precz z Targowicą i pseudowyborami*, mówiono: *Komitet Lecha nie chce zwalczać, ale poprawiać komunę*. Kamera jest też obecna na Uniwersytecie Warszawskim, gdzie rozpoczyna się strajk okupacyjny w sprawie legalizacji NZS. Studenci mówią, że raczej nie będą głosować; docierają bulwersujące ich wiadomości, że prezydentem ma zostać Jaruzelski, *Wałęsa się z nim spotyka, jak to jest?* Raptem na ekranie telewizora pojawia się szokujący wtedy wszystkich obraz – kurtuazyjna prezentacja dwóch osób z przeciwnych stron barykady: – *Kuroń* – *Bardzo mi miło, Kiszczak.*

Zarówno w filmie *Okrągły stół* jak i *Wybory 89* pojawiają się sceny z demonstracji ulicznych, czasem dość dramatyczne, w których uzbrojeni funkcjonariusze przystępują do ataku, używając gazów łzawiących. Jednak w pierwszym z tych dokumentów, po ujęciach z wiecującym tłumem, następuje zmiana tonu wraz z wypowiedzią: *Trzeba się nauczyć języka polityki... nie wszystko na raz.* Po scenach manifestacji na Krakowskim Przedmieściu, okrzykach *Precz z komuną* oraz towarzyszącej im dynamicznej muzyce, słyszymy spokojną muzykę fortepianową, a za chwilę informację o pierwszych podjętych uchwałach. Ostatnie sceny mają utwierdzić widza w przekonaniu, iż wielkie emocje są teraz niepotrzebne, polskie powstanie zakończyło się zwycięstwem: *Jest tylko jeden zwycięzca – naród – nasza Ojczyzna.*

W zakończeniu *Wyborów 89* filmowcy głoszą *KONIEC KOMUNIZMU* – taki napis pojawia się na ekranie. Dokument wyraźnie ukazuje jednak zarzewie wielu konfliktów trwających do dziś, a przede wszystkim konieczność szybkiego przeprowadzenia następnych wyborów, mimo że pierwsze dopiero się zakończyły. Z gmachu, w którym odbywa się pierwsze posiedzenie sejmu (nazywanego „kontraktowym") kamera przenosi się na ulicę. Na transparentach i plakatach czytamy: *Jaruzelski musi odejść, KPN.*

Różnica między filmami realizowanymi na początku przełomu politycznego a dokumentami rejestrującymi rzeczywistość już mniej heroiczną niż wcześniejsze masowe zrywy jest także zauważalna w filmach czeskich. Ową różnicę spróbuję wykazać, odwołując się do przykładów o nieco innym charakterze niż wymienione tu filmy węgierskie, słowackie czy polskie.

Dokument, który według mnie jest wyrazem stanu ducha narodu z pierwszych dni wolności, *T G M Osvoboditel* w reżyserii Very Chytilovej (1990), opowiada o prezydencie Tomaszu Garrigue Masaryku. Pozornie jest to typowy film biograficzny, opierający się w ogromnej mierze na zdjęciach archiwalnych. Narracja jest prowadzona w pierwszej osobie – Masaryk niejako sam opowiada o swoim życiu, pokazuje miejsca, w których był obecny, ludzi, których spotykał, i cytuje fragmenty swoich licznych prac. Ważny jest jednak dobór cytatów, zwłaszcza w kontekście odzyskanej po raz kolejny przez Czechów wolności: *Gdy przypomnę sobie, jak byliśmy do tego nie przygotowani, a przecież finalizowaliśmy stuletnie starania* – mówi Masaryk. Czarno-białe zdjęcia ukazują nieprzeliczone tłumy maszerujące ulicami, witające Masaryka jako pierwszego prezydenta niepodległego państwa.

Kolorowe zdjęcia Hradczan i najazd kamery na flagę czeską przenoszą widza do współczesności. Przywołany jest w tym miejscu jakże aktualny fragment z pism polityka: *Poprzednia władza nie nauczyła ludzi podejmowania decyzji, samodzielnego myślenia i działania. Teraz mamy własne państwo.* Widokowi z okna zamku hradczańskiego, przez które dziś prezydent Havel może oglądać Pragę, towarzyszą słowa: *To nie bagatela być pierwszym prezydentem wolnego państwa, które nie miało tradycji rządzenia i reprezentacji. Czy to nie sen, pyta wielu* – słyszymy, oglądając zdjęcia archiwalne ciągle tak samo radosnych tłumów.

Istotne okazują się cytowane w filmie bardziej osobiste uwagi prezydenta: *Proszę mi wierzyć, niechętnie pokazuję się publicznie. Gdybym mógł żyć po swojemu, wystarczyłoby mi studiowanie lektury i pisanie. Nigdy nie chciałem być na pierwszym planie, na oczach ludzi. Jednak ani jako jednostki, ani jako narody nie żyjemy wyłącznie dla siebie (...). Naród, który by żył tylko dla siebie, byłby tak samo ubogi, jak żyjący wyłącznie dla siebie człowiek. Bez wiary w idee i ideały życie jednostek jest tylko wegetacją.* Po serii czarno-białych zdjęć ukazuje się krótka współczesna migawka z pałacu Lany. W drzwiach pojawia się Vaclav Havel, widząc jednak kamerę szybko wycofuje się do wnętrza, jak ktoś, kto nie chce być filmowany. Z tych samych drzwi, już w filmie archiwalnym, wychodzi Masaryk w towarzystwie dyplomatów. Następne cytowane kwestie dotyczą jednostek wywierających wpływ na bieg dziejów, postaci, które odgrywają wielką rolę w historii. Film, który jest hołdem złożonym Masarykowi, opowiada jednocześnie o Havlu. Symetria momentów historycznych, w których pojawiły się obie postacie, została podkreślona wybranymi z dzieł Masaryka sentencjami. Radość z odzyskania niepodległości znowu stała się udziałem tłumów. Film o Masaryku-Wyzwolicielu, zrealizowany w innym czasie, zawierałby zapewne inne akcenty.

W filmie Chytilowej obecny jest jeden element, którego trudno by się doszukać we współczesnych dokumentach innych krajów postkomunistycznych – autentyczne poczucie własnej wartości, duma bycia Czechem, przekonanie, że *udało nam się zyskać uznanie świata* oraz *powszechną sympatię*. Potwierdzenie słów Masaryka o sympatii świata dla Czechów i ich prezydenta znajdziemy w innym dokumencie z 1990 roku, którego autorem jest Vojtěch Jasný.

Przewodnikiem w filmie *Proč Havel?* (*Dlaczego Havel?*) jest sam Miloš Forman. O obu filmach z pewnością można powiedzieć, że podkreślają rolę jednostek w życiu narodu oraz znaczenie przywódcy w tworzeniu pozytywnego wizerunku kraju na arenie międzynarodowej. Niezależnie od tych ideologicznych czynników obecny w nich jest znak czasu – euforia pierwszych chwil demokratycznego przełomu.

Oglądając zdjęcia z samych demonstracji w Pradze w dniu 17.11.1989 w filmach zrealizowanych później niż np. kronika Brachtla, nie odnajdujemy już tego entuzjazmu. W dokumencie *Hladání stability* (*Poszukiwanie stabilizacji*) z roku 1992 w reżyserii Michaela Baumbru widać po prostu wielki falujący tłum, archiwalne zdjęcia filmowe pojawiają się w zwolnionym rytmie, a towarzyszący im komentarz mówi o upadku reżimu komunistycznego. Oglądamy wizyty przywódców religijnych i państwowych oraz tętniącą życiem ulicę, która mogłaby być ulicą w każdym innym kraju. Ludzie spieszą się, jak wszędzie, a w wizerunku miasta wybija się McDonald.

W filmie *Po letach* (1997, reż. Pavel Koutecký) sceny z demonstracji praskich z roku 1989 pojawiają się na prawach wspomnień o wspaniałej, pełnej ideałów młodości. Dokument analizuje kariery kilku przywódców z tamtego czasu. Działacz polityczny, który jeszcze kilka lat temu przemawiał do manifestantów, zostaje biznesmenem, a po krachu prywatyzacji próbuje wykorzystać swoje talenty muzyczne. Jeśli, jak sam mówi, odniesie sukces, będzie muzykiem, a jeśli nie – zostanie politykiem. Gdy zwierza się, iż stworzył jednak w życiu coś z niczego, ma na myśli własne potomstwo. Havel był chrzestnym ojcem jego dziecka. Drugi bohater, dawny szef pisma studenckiego, twierdzi, że *zawodowo – nic nie wyszło; jest jednak to, co najważniejsze – rodzina*. Obecnie chciałby zostać pisarzem. Trzeci z bohaterów, sygnatariusz Karty 77, zrobił największą karierę, został ministrem spraw wewnętrznych. Widzimy go, kiedy już z ulgą wyprowadza się ze swego gabinetu. Uważa dziś, że człowiekowi, który nie może nic zdziałać, zostaje rodzina. Były szef studenckiego pisma ujął to zjawisko w słowa: *Awangarda staje się konserwatywna.*

Film ujawnia bezradność przywódców rewolucji wobec zmian, do których sami się przyczynili. Ich rozczarowanie, iż transformacja ustrojowa wygląda nie tak, jak się spodziewali.

Bardzo znamienny jest fakt, że już filmy o pierwszych demokratycznych wyborach w krajach byłego bloku wschodniego są zapisem niespełnianych nadziei. Dokument o pierwszych w Republice Czeskiej wyborach do Senatu (*Což takhle dát si Senat*, reż. Martin Chlupáč) śledzi sposoby, jakimi posługują się kandydaci, żeby zjednać sobie zwolenników. *Tu nie chodzi o programy, ale o zdobycie sympatii* – twierdzi na wstępie pierwszy z nich. Ladislav Lis na przykład jeździ trabantem i z niego przemawia, częstuje wszystkich kozim mlekiem i serem. *Lis się nie dostał, ale ten ser był wyborny*; taki był skutek tej kampanii. Były minister zdrowia rozdaje alkohol w butelkach z nalepionym nazwiskiem, a motorniczy – reklamujące jego osobę karty telefoniczne.

Komentator nie szczędzi złośliwości wobec kandydatów. Po przemówieniu komunisty, który, jako nadal wierny poglądom, chciałby wejść do senatu, podsumowuje: *Ostatnia bomba komunizmu obok Kuby (...). Ale zostawmy już ten jurajski park polityki, zostawmy już tych nosorożców.*

Absurd przedwyborczego przedstawienia najbardziej chyba razi nas, mieszkańców Europy Wschodniej. Im większe były nadzieje związane z demokracją, tym bardziej tragiczna wydaje się dziś parodia instytucji, które miały być jej filarem.

Obok dokumentów ukazujących początki przełomów politycznych, przebieg wyborów, klimat, w jakim się one odbywały, chcę omówić pokrótce filmy opisujące przemiany ustrojowe i stan świadomości klasy oficjalnie uprzywilejowanej w dawnym systemie, czyli robotników. Dopiero teraz stało się możliwe, przynajmniej w Polsce, obiektywne przedstawienie tejże klasy. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych nasi dokumentaliści walczyli z peerelowskim mitem o kraju robotników i chłopów, sytuowali się więc po jednej ze stron konfliktu obywatel – władza. Obnażali fasadę, którą władza budowała, i realizowali filmy „w obronie robotników". Upominali się o ludzkie warunki pracy, poszanowanie godności człowieka, niczym aktywni działacze związków zawodowych.

Jaka jest sytuacja robotników w byłych krajach socjalistycznych? W jaki sposób film dokumentalny przez pryzmat ich losów ilustruje transformację polityczną?

Ciekawy przykład przemian w ich świadomości można odnaleźć w filmie węgierskim. W latach 1992–1995 Pál Schiffer zrealizował *Elektrę, czyli wprowadzenie do ekonomii politycznej kapitalizmu (Elektra, avagy Bevezets a kapitalizmus politikai gazdaságtanába)*. Sześciu robotników zatrudnionych niegdyś w Videotonie, jednym z największych przedsiębiorstw socjalistycznych, decyduje się założyć spółkę, aby w jakiś sposób zarobić na życie. Z biegiem czasu, gdy Elektra – Spółka z o.o. staje się przedsiębiorstwem prawdziwie kapitalistycznym, zanika poczucie solidarności między jej założycielami.

W latach 1996–1997 Pál Schiffer jeszcze raz powrócił do tematu, którym zajmuje się od początku lat dziewięćdziesiątych. W *Törésvonalak II. – Talpon maradni (Frakcje II. – Przeżyć)* zastanawia się, co nowy, wspaniały świat przyniósł dawnym pracownikom Videotonu. Niektórzy bohaterowie są filmowani tylko z tej przyczyny, że są bezrobotni, innym autor towarzyszy rok po roku, obserwując zmiany w ich życiu. Pewna rodzina traci pracę, później wiąże swoje nadzieje z zainwestowaniem skromnych oszczędności, w końcu dochodzi w tej rodzinie do rozwodu. Reżyser pokazuje też byłego brygadzistę, który zatrudnia się jako robotnik. Nie jest już rewolucjonistą, nawraca się i jako człowiek głęboko wierzący stara się być dobrym mężem, ojcem i dobrym pracownikiem. Inny bohater próbuje żyć niezależnie, coś sprzedawać, hodować króliki; widzimy go w końcu jako pracownika międzynarodowego holdingu. Ważniejsze niż wszystkie zmiany zewnętrzne, do których muszą się dostosować bohaterowie, są przemiany w ich myśleniu i odczuwaniu.

W byłych krajach socjalistycznych powstaje wiele filmów dotykających problemu bezrobocia, które bywa postrzegane jako zupełna klęska, problem nie do rozwiązania, choćby ze względu na skalę dokonywanych zwolnień. W ciągu pięciu lat na Węgrzech zwolniono z pracy 50 000 górników; celem ostatecznym jest zamknięcie wszystkich kopalń ze względu na nieopłacalność ich eksploatacji, o czym mówi *Integracja (Węgiel i elektryczność) (Integráltak – Szén-áram-lat*, reż. Gota Varga, 1994).

Polityka ekonomiczna wstrząsnęła społecznością górników. Tradycja zawodu przekazywanego z ojca na syna okazuje się w nowych warunkach całkowicie zbędna. Film *Nieszczęśliwi pod ziemią i na górze* (*Szerencse se fent, se lent*, reż. Bla Hegyi, 1994) przybliża dramatyczną sytuację trzech górniczych rodzin, które opowiadają o swoich przeżyciach.

W kontekście tych filmów niezwykła może się wydać *Bonanza!* [7] (*Olaj, olaj, olaj!* reż. Judit Kthy, 1995–1997). Być może XX-wieczni historycy nie docenili wpływu nauk technicznych i ekonomicznych na politykę – i odwrotnie. Na Węgrzech powstał Węgiersko-Amerykański Trust Naftowy (MAORT). Amerykanie dokonali zmian nie tylko w krajobrazie, ale i w warunkach pracy, a przede wszystkim w ludzkim myśleniu. „Zamerykanizowani" robotnicy mają o wiele lepsze warunki pracy i życia niż przeciętny robotnik pracujący w przemyśle ciężkim oraz społeczeństwo jako takie. Za wszystko, co teraz posiadają, będą musieli jednak w przyszłości zapłacić pewną cenę.

Polski dokument z 1993 roku *Koniec epoki kamienia węgielnego* (reż. Tomasz Dobrowolski) pozostanie świadectwem, że cztery lata po przełomie część „klasy pracującej" nie przyjmowała do wiadomości zachodzących w kraju zmian. Nie przypadkiem rzecz dotyczy górników. Podobnie jak w filmie Béli Hegyi, pojawia się problem zachowania górniczych tradycji jako elementu tożsamości. Górnicy nie pojmują, że można zwolnić z pracy kogoś, kto jest związany z kopalnią od pokoleń. Widzą w planach zamknięcia kopalni celowe działanie, zmierzające do wytępienia tradycji i kultury, o której zawsze sądzili, że jest „nie do zniszczenia". Powtarzają uparcie zapamiętane z lat siedemdziesiątych hasła: *Polska bazuje na węglu, Nasz cały przemysł oparty jest na węglu.* Górnikom, którzy mają poczucie własnej wartości (mówi się o górniczym stanie), wzmocnione wpajanym 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 pracę.

Irena Kamieńska, autorka niezapomnianych *Robotnic*, zrealizowała w 1993 roku dokument *Mgła*. Oglądamy w nim wieś utopioną w błocie. Był tutaj PGR, jak twierdzą dawni pracownicy, jeszcze nie najgorszy, ale go zlikwidowano. Opuszczone budynki, porzucony sprzęt tworzą klimat niedostępnej dla świata „zony". Po tej „zonie" krąży kobieta, która jakby czegoś pilnowała. Mieszkają tutaj wielodzietne rodziny żyjące z zasiłku dla bezrobotnych. Ich wymagania są niewielkie: *Żeby chociaż połowę tego zasiłku dopłacili.*

Pewna kobieta mówi: *Komuna to już nie wróci i może niech nie wraca, ale kiedyś mi się żyło lepiej* – to przekonanie podzielają chyba wszyscy mieszkańcy PGR-u. Charakterystyczne jest oczekiwanie, aby władza wreszcie coś zrobiła, bo *skoro władza się nie zainteresuje tym, to my nic nie zrobimy.* Brak ludziom obecnie jakiejś instancji odwoławczej, do której mógłby się udać zwykły szary człowiek. Taką instancją była według nich partia. Poznajemy więc poglądy i oczekiwania przyszłych wyborców lewicy. Chociaż nie wszyscy poszliby dziś głosować. Zawiedli się wiele razy, więc nie warto. Są tu również ludzie wykształceni, widzący jakieś możliwości wyjścia z trudnej sytuacji, ale chyba nic nie jest możliwe w tej wsi, rzeczywiście odciętej od świata. Poczucie bezsilności udziela się wszystkim, obezwładnia niczym tytułowa mgła.

Kobieta, która krąży między budynkami, była kiedyś stróżem dziennym: *Trzeba było chodzić na okrągło, żeby nie kradli, trzeba było pilnować, chodzić bez przerwy.* Niechcący ujawnia, jakie było źródło dodatkowych dochodów stróża mienia państwowego: *Za komuny skombinowało się paszę dla drobiu (...), nie opłaca się dziś go hodować.* Pracownicy PGR-u uważają za oczywiste, że: *W komunizmie wszyscy kradli, starczyło każdemu. Nie uniknie na pewno kapitalizm, żeby były kradzieże, bo nie upilnuje.*

W słowackim filmie *Velká škola dní* (1990, reż. Kvetoslav Hekoč) studenci patrzą zaniepokojeni na to, co się dzieje w wielkiej polityce; bo zauważają, że właściwie nic się nie zmieniło: *Będzie jeszcze gorzej, tak jak jest na przykład w Polsce, a bardzo bym nie chciał, aby tak się skończyło (...) jest to jakby widmo.* Ta rewolucja nie była do końca przemyślana, twierdzi jeden z bohaterów, była zbyt delikatna (powiedzielibyśmy w Polsce: zbyt aksamitna). Poczucie, że coś w czasie rewolucji zostało zaprzepaszczone, jakieś szanse zmarnowane, istniało już w 1990 roku. Później pojawiły się pytania nie tyle o koszty transformacji ustrojowej, ile o to, czy taka transformacja w ogóle nastąpiła. Czy potiomkinowskich wiosek nie zastępuje dziś czasem obraz rozpadu wszystkiego, co nieekonomiczne?

Lubomir Štecko w socjologicznym dokumencie *Rudniany – Na konci s dychom* (1994) przedstawia pozornie już banalne informacje dotyczące likwidacji kopalni na Spiszu. Przewodnim motywem filmu jest bezrobocie, ponure, rozpadające się budynki z rozbitymi oknami. W tych opuszczonych ruinach osiedlają się zdesperowani i niespokojni Romowie, niezadowoleni z wysokości zasiłków socjalnych. *Film wstrząsających faktów, rzeczywistości obnażonej aż do rdzenia, rzekomo nierozwiązywalnych problemów, które trzeba rozwiązać. Apel do sumienia, który pozostaje bez adresata. Jest to diagnoza ze znakiem zapytania* [8].

Inny film tego autora, *Dom Malinovských* (1993), opowiada historię rodziny, której przed wojną dobrze się powodziło, posiadała dom i pewne podstawy egzystencji. Po wojnie nowa władza uznała, iż Malinowscy okradali pracujący lud, kilku członków rodziny zamknięto w więzieniu, zasądzono im olbrzymią karę i skonfiskowano cały majątek. Nadeszły jednak lata dziewięćdziesiąte i Malinowscy mają na powrót prawo własności domu. Wszyscy pracują, prowadząc w domu coś w rodzaju gospody, w której odbywają się spotkania miejscowej społeczności, także religijne, oraz zabawy i wesela. Jednak w rodzinie nie układa się dobrze, są różnice zdań co do sposobu urządzenia domu. Jedna z sióstr mówi, że cztery czy pięć miesięcy wszystko jakoś się układało, a teraz jeden nie uznaje drugiego: *Przyniosły to te czasy* – taka panuje opinia. Ojciec życzyłby sobie, aby córki porozumiały się między sobą, najlepiej jeszcze za jego życia, *mają przecież swój rozum*. W ostatnim ujęciu widzimy z góry dom Malinowskich i najbliższą okolicę.

Dom nie przyniósł szczęścia. Pozostawiamy jego mieszkańców pełnych zwątpienia w możliwość dojścia do zgody. Reżyserowi udało się stworzyć metaforę zaniku więzi i braku porozumienia w odzyskanym Domu. Jego mieszkańcy najlepsze wspomnienia mają z tych chwil, kiedy stał się on na powrót ich własnością, podobnie jak bohaterowie wielu filmów powstałych po przełomie.

Niezależnie od skali sukcesów osiąganych w polityce, gospodarce czy kulturze, jest coś, co łączy kraje środkowoeuropejskie, a czego świadectwem jest film dokumentalny. Problemy związane przeżyciem przełomu politycznego są tutaj czytelne

i możemy o nich mówić bez odwoływania się do sloganów o Wspólnym Europejskim Państwie. I jeśli obserwatorzy z Zachodu chcieliby widzieć zrealizowane w ciągu ostatniej dekady dokumenty filmowe koniecznie jako świadectwo demokratycznych zmian, to dla nas pozostaną one źródłem wiadomości o świecie i ludziach", a przede wszystkim społeczeństwa o sobie samym. A to już jest „świat przedstawiony".

JADWIGA GŁOWA

---

[1] J. Blažejovský, *Kolokvium o středoevropských kinematografích*, „Film a doba", 1992, nr 1, s. 46.

[2] Tamże.

[3] J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974.

[4] Pisałam o tym w artykule *Fotografia idei*, „Universitas", 1994, nr 9–10, s. 72–80.

[5] Por. J. Głowa, *Portrety zbiorowe w dokumentalnych „filmach tłumnych"*, w: *Człowiek z ekranu. Z antropologii postaci filmowej*, pod red. M. Jankun-Dopartowej i M. Przylipiaka, Kraków 1996.

[6] Kroniki te zostały mi udostępnione dzięki uprzejmości dyrekcji oraz pracowników Národnego Centrum Pre Audiovizuálne Umenie w Bratysławie.

[7] Tytuł filmu w jego wersji angielskiej oraz streszczenie pochodzi z katalogu *29 Magyar Filmszemle. 29 Hungarian Film Week* 1988. Februr 6–10.

[8] V. Jablonick, *Mala úvaha o slovenskom dokumente devätdesiatych rokov*, „Filmová Revue", 199, nr 2–3, s. 6–8.

A ziemia była pustkowiem i chaosem...

O dokumentach wojennych Johna Forda i Johna Hustona

MIKOŁAJ JAZDON

John Huston zrealizował trzy filmy dokumentalne o amerykańskich żołnierzach na frontach II wojny światowej: *Raport z wysp Aleuckich* (*Report from Aleutians*, 1943), *Bitwa o San Pietro* (*The Battle of San Pietro*, 1945) oraz *Niech się stanie światłość* (*Let There Be Light*, 1946). Żaden z tych filmów nie uniknął ingerencji cenzury wojskowej. *Bitwa o San Pietro* została znacznie skrócona, a na początku nowej wersji filmu, rozpowszechnianej pod tytułem *San Pietro*, pojawił się generał Mark Clarke, by objaśnić strategiczne znaczenie prowadzonych działań. Natomiast wyświetlanie *Let There Be Light* zostało całkowicie zakazane. Film pokazano szerszej publiczności dopiero w kilkadziesiąt lat po nakręceniu. Cóż takiego było w tych wojennych dokumentach, że władze wojskowe przez długi czas utrudniały ich publiczne pokazy? Co różniło je od nagradzanych Oscarami filmów dokumentalnych Johna Forda?

Stany Zjednoczone, jako jedna z walczących stron, potrzebowały filmów popierających udział kraju w wojnie, ewokujących w widzach uczucia patriotyczne. Takie właśnie są obrazy Forda – pełne patosu freski wojenne, majstersztyki propagandy prowojennej.

Z kolei dokumenty Johna Hustona odsłaniają prawdziwe oblicze boga wojny. Zrealizowane pod jej koniec i już po jej zakończeniu, nie służą wspieraniu idei walki, lecz zadają pytanie o jej sens.

W dalszych rozważaniach nad twórczością dokumentalną Johna Forda i Johna Hustona skupię się na czterech filmach:

1) *Bitwa o Midway (The Battle of Midway*, 1942*)* w reżyserii Johna Forda zdobyła w 1942 r. Oscara w kategorii krótkometrażowego filmu dokumentalnego. Bitwa ta stanowiła punkt zwrotny w wojnie na Pacyfiku. Cios zadany cesarskiej flocie skutecznie powstrzymał parcie japońskiej machiny wojennej ku wybrzeżom Ameryki.

2) *7 grudnia (December 7th*, 1943*)* przyniósł temu samemu reżyserowi kolejnego Oscara. Obraz ten jest rekonstrukcją ataku na bazę amerykańskiej marynarki wojennej, dokonanego przez lotnictwo japońskie 7 grudnia 1941 r. Atak ten zapoczątkował udział Stanów Zjednoczonych w drugiej wojnie światowej. W dalszej części film opowiada o odbudowie zniszczonej floty.

3) *San Pietro* zostało zrealizowane przez Johna Hustona w 1945 r. Film opowiada o ciężkich walkach na froncie włoskim. Amerykańska piechota toczy bój o siedemsetletnie miasteczko w dolinie Liri.

4) *Niech się stanie światłość (Let There Be Light)* Huston nakręcił w 1946 r. w psychiatrycznym Mason General Hospital w Brentwood na Long Island. Przez trzy miesiące kamery Hustona rejestrowały przebieg leczenia nerwowo chorych żołnierzy, ofiar wojny.

Materiał nakręcony przez operatorów frontowych był częstokroć, ze zrozumiałych względów, chaotyczny, przypadkowy i z trudem montował się w jednolitą, spójną całość. Właściwy kształt nadawano mu na stole montażowym. W wielu wypadkach to płynący spoza kadru komentarz wzmacniał konstrukcję dramaturgiczną filmu. Ograniczony wpływ na stronę wizualną reżyser rekompensował sobie, kreując warstwę dźwiękową: dobierając muzykę, efekty specjalne, pisząc komentarz i powierzając czytanie wybranemu aktorowi. Klasyk filmu dokumentalnego Joris Ivens tak pisał o znaczeniu komentarza: *Nie zapominajmy, że posiadamy w filmie dokumentalnym potężny środek. Obraz transponuje, wzbogaca znaczenie słów i zdań. Na odwrót słowa i zdania komentarza podnoszą bardzo ekspresję obrazu. Pojawia się nowa wartość, wyższa od wartości każdego ze składników oddzielnie. Dokumentalista penetruje głębiej rzeczywistość przez właściwe użycie komentarza* [1].

Szczególną wagę do strony dźwiękowej, a co za tym idzie do komentarza, przywiązywał John Ford. Wymownym przykładem jest *Bitwa o Midway*. Pojawiająca się na początku filmu wiązanka charakterystycznych, tradycyjnych melodii amerykańskich osadza obraz w konkretnym kontekście kulturowym i poniekąd patetyzuje go. Cecha ta charakteryzuje też pewne partie komentarza, który gdzie indziej bywa lakoniczny bądź ironiczny, momentami zaś sprawia wrażenie, jak gdyby komentator – porwany rozgrywającymi się na ekranie wydarzeniami – nazbyt emocjonalnie zaangażował się w swą opowieść.

Ironiczny komentarz towarzyszy zdjęciom mew z Midway – narrator nazywa je *mieszkańcami wyspy, których generał Tojo poprzysiągł wyzwolić*. Prześmiewczo użyta muzyka [2] towarzysząca tym słowom w pewnym momencie przycicha. Komentator zauważa, że *coś zaniepokoiło ptaki, coś wisi w powietrzu, kryje się za zachodzącym słońcem* – pokazanym na kolejnych kadrach. Następuje seria ujęć na tle pogrążającego się w morzu słońca: czarne sylwetki wartowników, zamyślone twarze żołnierzy, ktoś przypala papierosa koledze, ktoś inny patrzy gdzieś w dal; kilka złocistych promieni wystrzeliwuje zza chmury skrywającej słońce. W tle unosi się nostalgiczna melodia *The Long River Valley*, jej brzmienie sugeruje nam, iż żołnierze myślą teraz o swych najbliższych, uświadamiamy sobie, że są częścią odległej stąd o setki mil Ameryki, której strzegą. Ukazanie żołnierza jako jednostki przywiązanej do domu i rodziny nie jest wynalazkiem Forda. Praktykowali to już znacznie wcześniej autorzy hitlerowskich kronik. Tak pisze o tym Siegfried Kracauer, przytaczając przykład z filmu *Zwycięstwo na Zachodzie*: *szeregowiec grający na organach w starym francuskim kościele zdaje się intensywnie marzyć o swych najbliższych. Muzyka organowa przechodzi w lekką piosenkę, a na ekranie pojawia się matka, ojciec i babka żołnierza. To ich bezpieczeństwa broni przed wrogą agresją armia niemiecka* [3].

Wróćmy jednak do *The Long River Valley*. Melodia ta stanowiła muzyczny leitmotiv zrealizowanych przez Forda dwa lata wcześniej *Gron gniewu*, historii ubogich farmerów z Oklahomy, Joadów, którzy w poszukiwaniu pracy i dachu nad głową wyruszają z rodzinnej Oklahomy do Kalifornii. W tym bardzo rodzinnym filmie mocno została wyeksponowana relacja między młodym Tomem Joadem a jego matką.

W niektórych partiach *Bitwy o Midway* reżyser zastąpił wszechwiedzącego narratora komentatorem-kobietą. Jej wiedza o przedstawionym świecie jest ograniczona, równa posiadanej przez ówczesnego przeciętnego widza. Ten „kobiecy" komentarz ma charakter spontanicznej relacji na oglądane obrazy; czasem przybiera formę dialogu, gdy poza kadrem pojawia się głos kolejnej postaci. *Czy to jedna z tych „latających fortec"?* – pyta kobieta, gdy na ekranie widzimy ujęcie bombowca. *Tak to ona* – potwierdza męski głos. Czasem zza kadru rozbrzmiewa radosny okrzyk, gdy kobieta rozpozna któregoś z żołnierzy: *Ależ on jest z mojego rodzinnego miasta, ze Springfield w Ohio!* Po sekwencji ataku lotniczego na ekranie pojawia się sunący pośród dymów ambulans: *Szybciej! Zawieźcie tych chłopców do szpitala! Pospieszcie się!* – woła z offu ten sam podekscytowany kobiecy głos. Tymczasem karetka znika, a na ekranie pojawiają obrazy całkowicie odmienne od tych, jakich spodziewaliśmy się po słowach troskliwej amerykańskiej matki: poczerniałe szkielety łóżek, zgliszcza i przysypany gruzem emblemat czerwonego krzyża. Ponury głos „właściwego" narratora komentuje: *Był szpital... i znak, który wróg winien respektować.*

The Long River Valley nie jest jedynym obecnym w filmie nawiązaniem do *Gron gniewu*. Płynący zza kadru ciepły kobiecy głos należy do Jane Darwell, odtwórczyni Ma Joad; natomiast na jej pytania odpowiada głos Henry'ego Fondy, ekranowego Toma Joada. Ford wykorzystał fakt, iż jego ciesząca się ogromnym powodzeniem u widzów ekranizacja powieści Steinbecka utrwaliła w zbiorowej pamięci Jane Darwell jako uosobienie matki-Amerykanki, a Henry'ego Fondę jako jej syna.

Reżyser użył komentarza (bardzo szeroko tutaj rozumianego), by zaangażować widza emocjonalnie w rozgrywające się na ekranie wydarzenia. Komentator, przedstawiając oglądanych na ekranie żołnierzy z imienia i nazwiska, pozbawia ich anonimowości, przybliża widzowi, sugeruje, iż może pośród tych, którzy pozostali nierozpoznani, znajduje się ich krewny lub znajomy.

Również w *7 grudnia* pojawia się dwugłos w komentarzu – w scenach rozmów narratora z poległymi (na ekranie widzimy grób, komentator pyta: *Kim jesteś żołnierzu?*), jak również w scenach, gdy po serii kłamliwych komunikatów japońskich o wielkości strat zadanych Amerykanom w Pearl Harbor komentator dezawuuje je, ukazując ujęcia z naprawy floty.

W filmach Forda komentarz wyręcza widza w interpretacji obrazu, wręcz narzuca mu odbiór zgodny z intencją reżysera. Początkowe sceny *7 grudnia* opowiadają o wydarzeniach krótko poprzedzających atak Japończyków. Komentator snuje idylliczną opowieść o niedzielnym wypoczynku utrudzonych pracowitym tygodniem mieszkańców wyspy, o marynarzach z bazy Pearl Harbor myślących o swych bliskich i o nadchodzącym Bożym Narodzeniu. Wszystko po to, aby ukazany kilka minut później atak był dla widza tym większym wstrząsem.

Całkiem inną rolę powierzył komentarzowi w swych filmach John Huston, który postawił sobie za cel dotarcie do istoty wojny, odkrycie jej rzeczywistego oblicza skrywanego w zdawkowych komunikatach wojennych.

Na początku filmu *San Pietro* pojawia się napis informujący, iż większość scen została nakręcona w polu rażenia artylerii i broni strzeleckiej wroga. Obrazom pola walki towarzyszą płynące spoza kadru słowa precyzyjnie określające czas i miejsce rozgrywających się wydarzeń. Komentarz jest suchy i lakoniczny. Głos mówiącego

7 grudnia (1943) reż. John Ford

Bitwa o Midway (1942) reż. John Ford

(komentarz czyta sam Huston) nie drży, nie zdradza podekscytowania, wymienia kolejne miejsca walk, kryptonimy jednostek wojskowych, straty. Posługuje się typowym językiem sprawozdań i komunikatów wojennych. Huston pozornie „zaniedbał" stronę werbalną. Ówczesny widz z łatwością rozpoznawał wykorzystany tu specyficzny i powszechny styl informacji frontowych zamieszczanych w prasie i emitowanych przez radio. Reżyser pokazywał, co naprawdę się kryje za chłodnym, statystycznym wykazem zajętych celów i poniesionych strat. W rzeczywistości obraz deszyfruje zamaskowaną zawartość komunikatu słownego. Gdy słyszymy z offu lapidarne zdanie o stratach poniesionych przez kompanię L, widzimy zbliżenia wykrzywionych bólem twarzy rannych żołnierzy niesionych na noszach. Wyświechtane określenia, jak: „ciężkie straty" i „oddali swoje życie", odsłaniają swe zatarte znaczenie, gdy kamera rejestruje ostatnią drogę poległych – stos worków z ciałami na ciężarówce. Skontrastowanie oficjalnej prawdy „ślepego" komunikatu z frontową rzeczywistością zarejestrowaną przez operatorów filmu uczyniło z niego porażający obraz.

Ivensowskie penetrowanie rzeczywistości za pomocą komentarza jest obecne także w drugim filmie Hustona. Oto kilka ujęć z *Niech się stanie światłość*: wnętrze centrali telefonicznej, młode telefonistki szybkimi ruchami przekładają wtyczki do kolejnych gniazdek; kamera jedzie wolno wzdłuż ciągu kabin telefonicznych, w których siedzą żołnierze-pacjenci. Komentator informuje zza kadru, iż na początku pobytu w szpitalu pozwolono tym weteranom wykonać bezpłatnie jeden telefon do dowolnego zakątka Stanów Zjednoczonych. *Po miesiącach i latach milczenia znów słyszą głosy swoich bliskich.*

W innej scenie oglądamy pogrążoną w półmroku salę ze śpiącymi. Przewracają się z boku na bok. Ktoś się budzi. Pielęgniarka pomaga mu ułożyć się na powrót do snu. Komentator mówi o powracającym we śnie koszmarze wojny...

Odmienność obu reżyserów w spojrzeniu na wojnę najwyraźniej widać w scenach pokazujących śmierć na polu walki. U Forda jest ona malownicza i heroiczna. Szczególnie wyraźne jest to w *7 grudnia*, gdzie wiele scen ataku zostało zainscenizowanych na potrzeby filmu. Śmiertelne serie z nieprzyjacielskich samolotów dosięgają marynarzy nie podczas panicznej ucieczki wśród wybuchów, jak to prawdopodobnie było w rzeczywistości, ale gdy otuleni dymem pożarów kierują w niebo karabiny i pistolety maszynowe. Z rąk zabitego broń podnosi kolejny nieustraszony matros. Oglądając te sceny, bez trudu rozpoznajemy, iż zagrali w nich aktorzy, a wszystkie sekwencje batalistyczne po mistrzowsku wykreował spec od filmów fabularnych.

Znamienne jest uczynienie przez Forda z obrazu samotnego żołnierza toczącego bój z ziejącym ogniem samolotem – znaku, symbolu walki, leitmotivu przewijającego się nie tylko w obu dokumentach, ale także w zrealizowanej po wojnie fabule *They Were Expendable*. Na rzecz tego znaku reżyser zrezygnował z innych obrazów starć z wrogiem. Człowiek kontra maszyna – dysproporcja między walczącymi jest oczywista, wiadomo też po czyjej stronie będzie sympatia widza.

U Hustona dotknięcie śmierci pozostaje nieuchwytne dla oka kamery. Bitwa o San Pietro nie ma w sobie nic z malowniczego fresku Forda. Oglądamy kikuty spalonych i ściętych pociskami drzew na pooranych wybuchami stokach. Nieprzyjaciel jest niewidoczny. Dla Hustona wrogiem w istocie jest sama wojna, jej śmiercionośny mechanizm tratuje na równi żołnierzy obu walczących stron. Reżyser uni-

ka pokazywania walczących w momencie, gdy dosięga ich śmiercionośna kula czy odłamek. Wojna to dalekie eksplozje granatów, skrzywione cierpieniem twarze rannych i ukryte w workach ciała zabitych.

Wojenny pochówek w dolinie Liri jest niezwykle skromny. Dla poległych nie ma trumien, tylko płócienne, białe worki – frontowe całuny. Jedno z ujęć pokazuje żołnierza naciągającego taki worek na ustawione pionowo, zesztywniałe ciało. Chwilę potem „pakunek" zostaje wrzucony na górę innych ciał, wznoszącą się pod plandeką wojskowej ciężarówki.

Inny obraz – bitewny cmentarz. Pole krzyży, na jego tle żołnierze kopią w błotnistej ziemi świeże groby. I znów trupy ubierane w płócienne worki, widać zastygłe, uwalane ziemią dłonie – zgięty palec został pewnie ściągnięty ze spustu, na którym zacisnął się w ostatniej chwili życia. Inne, wciąż żywe ręce, przybijają blaszane nieśmiertelniki do wąskich deseczek, które staną nad grobami zamiast krzyży.

Ceremonie pogrzebowe z *Bitwy o Midway* i z *7 grudnia* różnią się diametralnie od pospiesznych frontowych pochówków spod San Pietro. W pierwszym z filmów poległych żegnają wyżsi oficerowie (wśród nich major Roosevelt – syn prezydenta Stanów Zjednoczonych), salwa honorowa i chóralny śpiew unoszący się spoza kadru. Owinięte we flagi trumny wywożą w morze ścigacze, by tam dokonać pochówku.

Pożegnanie poległych w *7 grudnia* jest nie mniej uroczyste: bicie dzwonu, podniosły śpiew, kompania honorowa. Mszę odprawia kapłan ubrany w galowy mundur. Marynarze równocześnie podchodzą do mogił i jednocześnie zakładają na wbitych w nie chorągiewkach girlandy hawajskich kwiatów. U Forda poległy staje się bohaterem, zaszczytna *pompa funebris* ma świadczyć o tym, że ofiara życia nie zostanie zapomniana. Poległy zostaje wyróżniony z bezimiennej rzeszy walczących. Dla Hustona śmierć na polu walki oznacza odejście w zapomnienie, dołączenie do stosu anonimowych worków z ciałami.

W jednej ze scen *7 grudnia* – można by ją nazwać apelem poległych – kamera spogląda na świeżą mogiłę, widać prostokąt wzruszonej ziemi, na nim mały wieniec i chorągiewkę USA. Zza kadru pada pytanie: *Kim jesteście chłopcy? Niech któryś z was przemówi!* Po tych słowach pojawia się zdjęcie młodego mężczyzny w mundurze i zaczyna płynąć głos „poległego". Zza grobu przemawiają kolejno nowi bohaterowie, przedstawiają się według pewnego schematu – najpierw podają swoje imię i nazwisko, dodając, iż są z armii amerykańskiej lub marynarki wojennej. Następnie mówią, z jakiego stanu, miasta bądź miejscowości pochodzą, w tym momencie na ekranie pojawia się fotografia domu, skrzynki pocztowej z adresem lub godła rodzinnego miasta. Wreszcie pojawiają się zarejestrowane przez kamerę twarze członków rodziny. Głos przedstawia ich: *To moi rodzice*. Płynąca w tle smutna muzyka podkreśla nastrój zadumania. „Przemawiający" z zaświatów polegli nie są zlepkiem przypadkowo dobranych postaci. Ford pokazał armię jako kopię społeczeństwa amerykańskiego z całym jego wielonarodowościowym i wieloetnicznym charakterem. Owi polegli to Amerykanie o różnym pochodzeniu i kolorze skóry, mieszkańcy różnych stanów. Obok Irlandczyka pojawia się Murzyn, jest też Węgier, Meksykanin i Żyd.

Przybliżając współczesnemu widzowi sylwetki żołnierzy, reżyser uświadamia mu, iż są oni takimi samymi jak on mieszkańcami Stanów Zjednoczonych, a wojna, na której giną, jest także jego wojną. Dlatego film stał się też w pewnym stopniu

apelem, plakatem wojennym. Pod koniec dialogu z „umarłymi" komentator pyta ostatniego z nich: *Niech mi pan powie jedną rzecz, poruczniku. Jak to się dzieje, że wy wszyscy mówicie w tak podobny sposób?* Poległy: *Wszyscy jesteśmy bardzo podobni do siebie. Wszyscy jesteśmy Amerykanami.*

Dla Johna Hustona wojna to również kaleczący ludzi strach przed śmiercią, w której bliskości się znajdują. Bohaterowie filmów Forda nie odczuwają lęku, potrafią zmierzyć z nurkującym myśliwcem.

Niech się stanie światłość – to opowieść o żołnierzach dotkniętych neurozami wojennymi. Na początku filmu obserwujemy wchodzący do portu statek ze znakiem czerwonego krzyża. Dalej, rannych schodzących po trapie na ląd. *Oto ofiary wojny* – brzmią pierwsze słowa komentarza. Pierwsi schodzą sanitariusze, dźwigając nosze z ciężko rannymi, za nimi idą gęsiego ślepcy, trzymając wyciągnięte ręce na barkach poprzednika. Wreszcie ci, których kalectwa na zewnątrz nie widać. To ich terapię śledzi z kamerą Huston.

W jednej ze scen stoją naprzeciw siebie lekarz i pacjent, obaj w mundurach. Chory cierpi na neurozę bitewną – amnezję, nie pamięta nawet, jak się nazywa. Zostaje wprowadzony w stan hipnozy. Lekarz każe mu powrócić pamięcią do czasu bitwy na Okinawie, w której brał udział, być może tam uda się odnaleźć źródło choroby. Żołnierz stoi ze spuszczoną głową. Ma zamknięte oczy. Spokojnie relacjonuje przebieg wydarzeń. Nagle zaczyna się trząść, opowiada właśnie o eksplozjach, o tym, jak został ranny i zabrany z pola. Gdy mówi, że chce o tym wszystkim zapomnieć, wiemy, że źródło amnezji zostało znalezione. Odpowiednimi sugestiami lekarz zmienia nastawienie zahipnotyzowanego do przeszłości. Po przebudzeniu chłopiec pamięta już swoje nazwisko, imiona rodziców, odzyskuje normalny stosunek do wspomnień, tego, co minęło.

Film Hustona to dzieło poruszające. Kamera jest tu świadkiem niezwykle intymnych podróży do świadomości wprowadzonych w trans pacjentów. Obserwuje ich twarze, gdy wykrzywia je ból ponownie przeżywanych katuszy i rozpromienia radość z odzyskanego zdrowia – sparaliżowany odzyskuje władzę w członkach, zaś afatyk może znów swobodnie mówić.

W przeciwieństwie do Forda Huston pozostawia swych bohaterów bezimiennymi. W *San Pietro* widzimy zbliżenia żołnierskich twarzy, komentator nie mówi o nich nic ponadto, iż jest to piąty batalion. Na wojnie jednostka traci swą indywidualność, staje się częścią żołnierskiej masy – mięsem armatnim. Usta żołnierzy poruszają się, ich głos do nas jednak nie dociera, zagłusza go drobiazgowa relacja komentatora o położeniu wroga i jego sile.

W *Niech się stanie światłość* pacjenci również pozostają anonimowi. Wynika to pewnie z troski, by film nie zaciążył na powojennych losach jego bohaterów. Lecz chociaż nie znamy ich nazwisk, a może właśnie przez to, stają się oni przede wszystkim ludźmi okaleczonymi przez kataklizm.

Wojenna pożoga nie odróżnia walczących stron, śmiertelne żniwo zbiera wszędzie na równi. Niemieccy jeńcy spod San Pietro niewiele różnią się od amerykańskich piechociarzy. Gdyby nie słowa komentarza (to on wprowadza ten podział) nie wiedzielibyśmy, czy w niektórych scenach spoglądamy na zwłoki swoich, czy nieprzyjaciela. U Hustona „wrogiem" jest sam konflikt zbrojny. Nie obciąża on winą żadnej ze stron. Ostatnią ofiarą pokazaną w *San Pietro* jest kobieta – zginęła już po wyzwoleniu. Kto podłożył minę pod jej dom?

San Pietro (1944) reż. John Huston

Niech się stanie światłość (1946) reż. John Huston

W *Bitwie o Midway* oraz w *7 grudnia* nieprzyjaciel zostaje pokazany jako monstrum. To nie tyle sama wojna, ile on właśnie jest źródłem ludzkich cierpień. Zniszczenie go jest najszczytniejszym zadaniem amerykańskiego żołnierza. Ford unika pokazywania agresorów. W obu filmach znajduje się tylko jedno ujęcie pokazujące japońskiego żołnierza – w *7 grudnia* widzimy dryfujące w porcie zwłoki pilota zestrzelonej maszyny. Obraz nieprzyjaciela zostaje odczłowieczony i zreifikowany, zredukowany do atakującego samolotu czy miniaturowej łodzi podwodnej podstępnie wdzierającej się do portu. W pewnej scenie tego filmu wykorzystano animację rysunkową. Na ekranie pojawia się mapa Japonii. Z jej powierzchni wystrzeliwują jeden po drugim maszty radiowe i nazwy kolejnych japońskich miast. W tle wyrasta pysk monstrum – karykatura premiera Hideki Tojo. Chełpliwy głos opowiada, po angielsku z wyraźnym akcentem japońskim, o zwycięskim ataku na Pearl Harbor, wylicza zatopione okręty. W pewnym momencie komentator przerywa mu, by sprostować te informacje. Widzimy hawajską bazę zamienioną w gigantyczny dok remontowy: transporty robotników i sprzętu, nurkowie dokonujący podwodnych napraw, podniesione z dna okręty. Amerykańska flota Pacyfiku wcale nie przestała istnieć jak głosi Tojo, lecz tętni życiem i rośnie w siłę. Wróg okazuje się nie tylko barbarzyńskim najeźdźcą, ale i kłamcą.

Kto mieczem wojuje, ten od miecza ginie – rozbrzmiewa na zakończenie *7 grudnia* przestroga Chrystusa. Tym, co łączy dokumenty obu reżyserów, jest fakt wykorzystania w nich symboliki i idei chrześcijaństwa. Wojna jest kolejną krucjatą, a amerykańscy żołnierze jawią się w niej obrońcami chrześcijaństwa [4].

Już w początkowych napisach *San Pietro* pojawia się w tle figura świętego Piotra. To o nią, albo raczej o to, co symbolizuje, toczy się bitwa (w podobny sposób symbolem okazuje się figurka ptaka, której zdobycie stało się celem dla bohaterów *Sokoła maltańskiego*). Widzimy ją ponownie pod koniec filmu – stoi pośród zdobytych ruin średniowiecznego kościoła. Stamtąd wyrusza procesja, by niosąc ciało Chrystusa przez gruzy, uczcić zmartwychwstanie miasta.

Msza za poległych kończy oba filmy Forda. W *Bitwie o Midway* zamiast zamykającego „the end" rozbrzmiewa śpiewane z offu przez chór „amen"; w ten sposób zwycięska bitwa stała się złożoną Bogu ofiarą. Atak na Pearl Harbor zaskakuje młodych marynarzy podczas niedzielnej mszy – oto odpowiedź Johna Forda na pytanie „dlaczego walczymy".

Spalona dolina z początku *San Pietro* na powrót rozkwita w ostatnich sekwencjach. Za ciągnącym pług wołem idzie oracz. Mieszkańcy San Pietro powracają z górskich kryjówek do swych domów. Z ruin wyrusza procesja. Obrazy te mówią nam: po śmierci przychodzi odrodzenie. Po dramatycznej scenie ukazującej wydobywanie zwłok kobiety spod gruzu i lament jej męża następuje ujęcie siedzących na rumowisku kobiet karmiących piersią niemowlęta.

Nadzieja jest także obecna w filmowej opowieści o nerwowo okaleczonych żołnierzach, którzy pod koniec filmu powracają w pełni do zdrowia. Tytuł tego filmu został zaczerpnięty z biblijnego cytatu z księgi Genesis: *A ziemia była pustkowiem i chaosem; ciemność była nad otchłanią, a Duch Boży unosił się nad powierzchnią wód. I rzekł Bóg: Niech stanie się światłość. I stała się światłość* [5].

A jak wygląda nadzieja u Forda? Powróćmy do opisanej powyżej sceny rozmowy narratora z poległymi w *7 grudnia*. Ostatni z nich jest porucznikiem z Chicago. Kamera pokazuje jego rodziców i żonę, na jej kolanach siedzi niemowlę. *Ma pan te-*

raz dziecko, poruczniku – odzywa się komentator. – *Urodziło się trzy miesiące po Pearl Harbor. Ma na imię Billy – po panu i może ucieszy pana fakt, że przyszedł na świat w dniu pańskich urodzin. – To wspaniale, dziękuję!* – rozbrzmiewa głos zza grobu.

Warto wspomnieć na koniec, iż dokumentalne dokonania obu reżyserów nie pozostały bez wpływu na ich powojenną twórczość fabularną. W 1945 r. John Ford reżyseruje *They Were Expendable* – historię załóg amerykańskich ścigaczy na Filipinach w początkowym okresie wojny. Reżyser wykorzystał przy realizacji tego filmu doświadczenie zdobyte na bitewnym planie filmowym. Pierwowzory wielu z umieszczonych tam scen czy ujęć (na przykład samotny marynarz walczący z nadlatującym myśliwcem) można odnaleźć w Fordowskich dokumentach wojennych.

Grany przez Humphreya Bogarta bohater filmu Johna Hustona *Key Largo* jest weteranem frontu włoskiego. Walczył pod San Pietro wraz z poległym później kolegą. Teraz opowiada jego ojcu o bohaterstwie syna: *Pod San Pietro George z dwoma innymi pełnił służbę na stanowisku obserwacyjnym. Pod obstrzałem tamci dwaj polegli. George został sam. Przez trzy dni i trzy noce kierował naszym ogniem. Cały czas utrzymywałem z nim łączność, żeby nie zasnął, opowiadał mi o was przez telefon.* Być może pierwowzorem tego bohatera była autentyczna postać spotkana przez Hustona podczas kręcenia San Pietro? Pan Temple (ojciec George'a): *Nie chciałbym się narzucać, ale jedyną wiadomość mamy z listu Departamentu Stanu i ... nic więcej nie wiemy.* Reżyser pokazywał w swych dokumentach, co się kryło za podobnymi listami, przedstawiał okoliczności i miejsca, w których ginęli synowie amerykańskich matek. Ukazywał to, czego do tej pory rodzice poległych mogli się tylko domyślać. *Pojedziemy do Włoch na grób George'a. To kawałek ziemi, który należy do nas* – mówi pan Temple. Huston był na tych skrawkach amerykańskiej ziemi z kamerą. Przywiózł ich obraz do kraju na taśmie filmowej z myślą o tych widzach, którzy odnajdą na ekranie miejsca, gdzie ich bliscy polegli i pozostali na zawsze.

John Ford wyruszył ponownie z kamerą na pole bitewne podczas wojny koreańskiej. Hołd dla boga wojny odnajdziemy także w jego westernach. Z kolei John Huston dał wyraz swym antywojennym poglądom, ekranizując powieść Stephena Crane'a *Szkarłatne godło odwagi (The Red Badge of Courage)*. Podobnie jak dokumenty wojenne tego reżysera, tak i ten film nigdy nie został pokazany w formie, jaką pragnął mu nadać autor.

MIKOŁAJ JAZDON

---

[1] B. Michałek, *Sztuka faktów. Z historii filmu dokumentalnego*, Warszawa 1958, s. 141.

[2] Siegfried Kracauer tak pisał o roli muzyki w hitlerowskich kronikach: *Znamienną rolę odgrywa muzyka w filmie, zwłaszcza w „Zwycięstwie na Zachodzie". Towarzysząc następującym po sobie obrazom i kwestiom komentarza nie tylko pogłębia ich efekt, ale interweniuje na własną rękę; wprowadza nowe efekty lub zmienia sens jednostek treściowych, które ilustruje. Muzyka i tylko muzyka przekształca angielski czołg w zabawkę* (S. Kracauer, *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*. Tłum. E. Skrzywanowa i W. Wertenstein, Warszawa 1958, s. 241).

[3] Tamże, s. 244.

[4] Podobny efekt pragnęli osiągnąć w swych filmach hitlerowcy: *(...) hitlerowcy korzystali z każdej okazji, by pokazywać obrazy żołnierzy wchodzących i wychodzących z kościołów. W ten sposób filmy milcząco sugerowały, że Niemcy są obrońcami chrześcijaństwa* (S.Kracauer, dz. cyt., s. 244).

[5] *Biblia*. Nowy przekład z języków hebrajskiego i greckiego opracowany przez Komisję Przekładu Pisma Świętego, Warszawa 1980, s. 7.

Andrzej Fidyk z ekipą telewizyjną

Sztuka opowiadania

Z Andrzejem Fidykiem rozmawiał Wojciech Michera

Jest Pan jednym z najbardziej cenionych i utytułowanych twórców filmu dokumentalnego w Polsce. Pracuje Pan z dużym powodzeniem w Polsce i na Zachodzie. A przecież nie skończył Pan żadnej szkoły filmowej: jest Pan reżyserem – można powiedzieć – z zawodu, ale nie z wykształcenia.

Na wydziale polonistyki też nikt się nie nauczy, jak zostać wielkim pisarzem (przy czym słowa „wielki" nie odnoszę oczywiście do siebie). W twórczości (obojętne: pisarskiej czy filmowej) najważniejsza jest umiejętność opowiadania. A o tym mówią najprostsze reguły, których uczą się już dzieci w szkołach: ma być wstęp, rozwinięcie i zakończenie. Wszystko, co ponadto, jest darem. Są ludzie, którzy go nie mają, inni natomiast potrafią prowadzić ciekawą rozmowę nawet o niczym. Co do mnie – mam po prostu umiejętność opowiadania w taki sposób, żeby to było w miarę ciekawe.

Co Pana skłoniło do zajęcia się filmem i pracą reżyserską?

Do telewizji dostałem się z konkursu na kierowników produkcji i dwa lata pałętałem się tam nikomu niepotrzebny. Potem, dość przypadkowo, załatwiłem sobie etat dziennikarski i zostałem doczepiony do zespołu reporterów Krystiana Przysieckiego. Przysiecki miał kiedyś robić reportaż o kradzieżach z pociągów towarowych, ale ponieważ nie bardzo mu się chciało, temat zaproponował mnie. Poczułem wtedy, że to duża szansa i strasznie się sprężyłem, żeby film był ciekawy.

I za film „Idzie Grześ przez wieś" (z 1983) od razu dostał Pan nagrodę na Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie...

...za debiut. I to był właśnie moment decyzji. Wiedziałem, że nic nie umiem warsztatowo. Chciałem jedynie opowiedzieć tę historię tak, żeby się podobała, żeby momentami śmieszyła, momentami wzruszała. Rozpisałem sobie, jak ma być, i okazało się, że ludzie to kupują – publiczność w kinie „Kijów" reagowała bardzo żywiołowo. Wtedy stwierdziłem, że jeśli mój sposób opowiadania trafia do ludzi – czyli będąc sobą, mogę osiągać ciekawe efekty – to znaczy, że powinienem to robić.

Rozumiem jednak, że nie towarzyszyła Panu w życiu uporczywa myśl o konieczności robienia filmów?

Takiej myśli nie było we mnie nigdy. Nawet gdy zaczynałem pracę w telewizji, nie wiedziałem, że istnieje coś takiego, jak film dokumentalny. Ale zawsze umiałem dobrze obserwować, wyławiać zaskakujące rzeczy, które działy się wokół mnie, a na które inni nie zwracali uwagi.

W pewnym sensie dokumentalistą można być nawet bez kamery, jeśli się widzi więcej niż inni... Posiadł Pan niewątpliwie zdolność opowiadania. Skąd jednak, mimo wszystko, wzięła się umiejętność przekładania wyobrażeń na formę filmową?

Kiedy patrzę na ten pierwszy film, to się go wstydzę, bo jest strasznie prymitywny. Potem oczywiście uczyłem się rzemiosła i z czasem nabierałem doświadczenia.

Czuję się przede wszystkim człowiekiem telewizji, a dopiero w dalszej kolejności człowiekiem filmu i od początku rozumiałem, że nawet najważniejszy, najmądrzejszy na świecie film dokumentalny – jeśli jest nudny, źle opowiedziany, i jeśli telewidz przełącza kanał (co oznacza, że film nie został obejrzany) – to jest nic nie wart. Na międzynarodowych festiwalach filmów dokumentalnych przyjmuje się niestety inne kryteria oceny. Często jestem członkiem jury i bywa, że przegrywam dyskusje z kolegami.

Czy są bardziej „ideowi"?

Po prostu atrakcyjność filmu – skłaniająca normalnego człowieka do obejrzenia go – jest dla nich mniej ważna. Dla mnie zaś w sformułowaniu „film dokumentalny" słowo „film" jest nie mniej istotne niż „dokumentalny".

A czym jest „film dokumentalny"? Ciągle mamy pewne trudności z ustaleniem jego definicji – granice tego gatunku nie są oczywiste. Czym, z jednej strony (szczególnie tej telewizyjnej), różni się od reportażu; z drugiej zaś – od fabuły? Dokument dość często korzysta z takich środków, jak na przykład inscenizacja: czy nie jest to zaprzeczenie samej idei dokumentu?

Pyta pan o dwie sprawy. Jeśli chodzi o relację między dokumentem a reportażem, to rzeczywiście można by zgłupieć, chcąc ją tak do końca zdefiniować. Dla mojego komfortu psychicznego sam przyjąłem takie oto rozgraniczenie: film dokumentalny, w przeciwieństwie do reportażu, nie traci wartości nawet po latach. Reportaż natomiast został zrobiony, wyemitowany i już; nie musi zawierać wartości ponadczasowych. Te właśnie wartości określają granicę.

Pojechałem kiedyś (niech to moje doświadczenie posłuży za ilustrację), w 1989 roku, zrobić reportaż o gehennie polskich turystów jadących do Turcji. Był to czas, gdy Polacy dostali już paszporty, jeździli więc głównie na handel i na wszystkich granicach po kolei znęcano się nad nimi. Pojechaliśmy więc z małą ekipą, starym fiatem, jako turyści, co się dało – filmowaliśmy. Na granicy bułgarsko-tureckiej ujrzeliśmy wtedy niesamowity widok, trafiliśmy bowiem na historyczny moment – exodus Turków bułgarskich. Kilkaset tysięcy osób na przejściu granicznym: całe rodziny, z całym dobytkiem, starcy, dzieci, szafy na wózkach; wydawało się, że to coś zupełnie niebywałego. Postaliśmy tam parę dni i zrobiłem coś, co się wydawało wspaniałym filmem dokumentalnym: nikt czegoś takiego nie widział. Później jednak, gdy po latach zobaczyłem ten film na kasecie, nie zrobił na mnie żadnego wrażenia. Mieliśmy bowiem już za sobą Somalię, Ruandę, tyle wojen i okrucieństw pokazywanych przez telewizję, że to, co wtedy było mocnym obrazkiem, zrobiło się mało efektowne. A nie udało mi się wyciągnąć z tej sytuacji czegoś takiego, co jako sprawa do dzisiaj pozostałoby aktualne. Był to zatem reportaż – nie wytrzymał próby czasu. Jeśli natomiast chodzi o inscenizacje, to ja akurat nie korzystam z nich zbyt często.

W „Prezydencie" jest scena, w której do bohatera przychodzi urzędnik...

Rzeczywiście, urzędnik był podstawiony, natomiast bohater o tym nie wiedział. Z tym że podobna sytuacja zdarzała mu się rzeczywiście parę razy do roku. Żeby podstęp był jeszcze skuteczniejszy i nie wzbudzał wątpliwości, wpuściłem tego

*Rosyjski strep*tease (1992)

Sen Staszka w Teheranie (1993)

urzędnika dopiero gdzieś siódmego dnia zdjęciowego. Natychmiast jednak po nakręceniu rozmowy powiedzieliśmy bohaterowi prawdę, a on zaakceptował pomysł i nawet się z niego ucieszył. Sprawa ta wiąże się z moją etyką zawodową: gdyby bohater się nie zgodził, nie użyłbym tego materiału. Można więc powiedzieć, że była to inscenizacja tylko połowiczna. Urzędnik miał prowokować i dać bohaterowi szansę wyłożenia tych jego nieprawdopodobnych teorii (jak to z łajna zrobić w konsekwencji mleko). Wolałem, żeby nie wykładał tego na sucho, do kamery.

Generalnie uważam, że nie istnieje coś takiego jak obiektywna kamera, którą się postawi, coś sfilmuje i to akurat będzie prawda. To może być pozór prawdy – jeśli filmuje pan przez minutę „obiektywnie" to, co się dzieje na chodniku, a metr poza kadrem ktoś kogoś zabija.

Czyli nie znalazłby w Pana oczach uznania pomysł bohatera filmu Wima Wendersa „Lisbon story", który po to, by zachować absolutny obiektywizm kręconego filmu, nosi kamerę na plecach? To nie jest Pana metoda pracy?

Wie Pan, nie ma żadnej złotej recepty ani reguły. Jeśli dokumentalista przystępuje do pracy nad jakimś tematem, to dlatego, że z jakiegoś powodu go zainteresował. Jeden z etapów pracy polega więc na zrozumieniu jakiejś tam prawdy, tej głównej prawdy, którą chce się pokazać za pomocą filmu. I kiedy się już wie, co się chce pokazać, należy wtedy jakoś przetworzyć w sobie całą tę rzeczywistość – po to, żeby w sposób filmowy tę samą prawdę przekazać widzowi, korzystając z filmowych środków. Owe środki mogą być proste, ale i bardziej złożone, jak na przykład inscenizacja.

Zawsze mówię, że jakość filmu dokumentalnego zależy w 60–70 procentach od ilości pracy włożonej w jego przygotowanie, a niewielki procent to zdolności czy talent reżysera. Ale zdarzało się oczywiście, że świetne filmy wychodziły bez żadnych przygotowań. Twórca dokumentalny nigdy jednak nie ucieknie od niezbędnej w tym zawodzie uczciwości.

Ale przecież fabuła także szuka natchnienia w życiu. Powstało sporo filmów fabularnych „opartych na faktach". Może zatem środki typowe dla dokumentu są sztucznym narzucaniem sobie ograniczeń formalnych?

Dokument tym się różni od fabuły, że ma w sobie nieprawdopodobną siłę. Sceny, które w dokumencie potrafią wcisnąć w krzesło, w filmie fabularnym nie zrobią na panu takiego wrażenia – wiadomo, że nie są prawdą. Dobrym przykładem jest awantura, jaką miałem tutaj, w Redakcji Dokumentu, po emisji filmu *Heidi w Pornolandzie*, o dziewczynie pracującej w pornobiznesie. Mnóstwo ludzi nas zaatakowało za pokazywanie tzw. nieprzyzwoitych scen. A przecież, gdyby takie same sceny, zrealizowane identycznie, z taką samą pracą kamery, pokazać w filmie fabularnym, to pies z kulawą nogą nie zwróciłby na to wszystko uwagi.

Kiedy wiadomo, że to, co widać, dzieje się naprawdę, działają zupełnie inne emocje. Walka Gołoty na żywo robi na pewno większe wrażenie niż pojedynek bokserski Sylwestra Stallone w filmie fabularnym.

Reżyser filmu dokumentalnego to zatem bardziej intelektualista czy zwierzę? Czy najważniejsza jest praca koncepcyjna: pomysł, opracowanie tematu, przygotowania; czy też szczególny zmysł, węch pozwalający intuicyjnie pójść tropem, którego inni nie dostrzegali?

Istnieją różni twórcy. Jeślibyśmy szukali kogoś, kto stara się wszystko intelektualnie wykoncypować, to mógłby to być taki Marcel Łoziński. Jeśli zaś mówimy o zwierzęcym instynkcie, to przykładem byłaby Borzęcka. Ale taki podział nigdy nie jest absolutny; a najważniejsze, że oboje robią świetne rzeczy.

Co w pracy nad dokumentem można zaplanować?

Każdy ma swoją metodę pracy. Moja jest taka, że wyruszając na zdjęcia, staram się jak najlepiej do nich przygotować. I mam coś w rodzaju scenariusza bezpieczeństwa. Wiem, że niezależnie od okoliczności – to muszę zrobić. Daje mi on gwarancję, że nie zejdę poniżej pewnego poziomu. I zawsze go realizuję. Ale zarazem jestem niesłychanie otwarty na wszystko, co się dzieje, reaguję na wszelkie zmiany sytuacji. Niekiedy w czasie zdjęć widzę, że film zdecydowanie odchodzi w zupełnie niespodziewaną stronę – pozwalam wtedy samej rzeczywistości, by mną kierowała. Nie zapominam jednak nigdy o moim scenariuszu bezpieczeństwa, bo można łatwo zejść gdzieś na manowce i wtedy nic nie wyjdzie.

Niewątpliwie jednak jedną z podstawowych cech dokumentalisty – takiego, który gdzieś jedzie i rejestruje to, co się dzieje – jest umiejętność zauważenia, w czym jest kino, a w czym go nie ma. Zdarza się, że przegapimy coś, co w pierwszej chwili wydaje się całkiem normalne, i na drugi dzień człowiek puka się w łeb – właśnie to trzeba było nakręcić. To wyczucie jest rzeczywiście niesłychanie ważne.

Pracuje Pan w zasadzie ze stałą ekipą i często chwali Pan swoich współpracowników. W jakim więc stopniu Pana filmy są pracą zespołową, a w jakim dziełem autorskim?

Nic nie ujmując współpracownikom, moje filmy są dziełem autorskim. Najbardziej lubię taki moment, kiedy uda mi się zgromadzić budżet filmu, wsiadam do samolotu i lecę – wtedy wstępuje we mnie bardzo szczególny stan psychiczny. Czuję, że nie mogę wrócić bez dobrego materiału. Żeby nie wiem co, żebyśmy nawet napotkali sprawy nie do załatwienia, żeby wszystko się waliło – to i tak wrócę z dobrym materiałem. Rzeczywiście człowiek funkcjonuje wówczas na zupełnie innych obrotach umysłu. Tak – czuję się w stu procentach autorem i w stu procentach odpowiedzialny za każdą porażkę. Jeżeli operator zrobi złe zdjęcia, to jest to moja wina, a nie jego. Dziwię się zawsze, gdy któryś z kolegów mówi, że montażysta spieprzył robotę. Nie ma takiej możliwości, tu jest pełna odpowiedzialność jednego człowieka.

Jeśli od paru lat pracuję z tym samym operatorem i tym samym dźwiękowcem, to dlatego, że – po pierwsze – są dobrzy. A po drugie – bo się nawzajem lubimy, cenimy i myślimy na tej samej fali. Mam dzięki temu duży komfort psychiczny. Bo oprócz tego, że trzeba osiągnąć dobre efekty pracy, chciałbym też, żeby była ona przyjemnością, a nie męką. Jeśli w ekipie są ludzie, którzy się nie lubią, to wszystko zaczyna wszystkich drażnić. Szczególnie jeśli robi się takie filmy jak moje z ostatnich lat – zawsze są to bardzo ciężkie zdjęcia, w trudnych warunkach, na przykład w tropikach – wtedy ten czynnik ludzki staje się jeszcze ważniejszy.

No właśnie, proszę powiedzieć, jak się Pan przygotowywał do tych dużych produkcji, na przykład do brazylijskiego „Karnawału". Co Pan zrobił poza zebraniem sympatycznej ekipy?

Przy wszystkich filmach, które robiłem gdzieś daleko, schemat jest zawsze ten sam (zresztą nie ja go wymyśliłem – tak się właśnie pracuje na całym świecie). Najpierw staram się zebrać jak najwięcej wszelkich informacji, szukając ich gdzie tylko to możliwe. Następny etap to kontakty: od kolegów z Europy staram się zebrać jak najwięcej nazwisk. Jeśli mówimy o Brazylii, to szukałem tam współpracowników, którzy mogliby pełnić rolę – jak się to określa po angielsku – fikserów. To jest ktoś, kto wszystko załatwia, osoba, która pomaga zarówno wszystko zorganizować, jak i wspólnie ze mną myśli, bo zna realia i temat. Ustaliłem zatem listę tych potencjalnych fikserów i poumawiałem się z nimi, po czym poleciałem na dokumentację. Głównym zadaniem dokumentacji nie było jednak układanie przyszłego filmu, ale właśnie nawiązanie współpracy z miejscowymi ludźmi i ustalenie systemu współpracy przez następnych parę miesięcy do karnawału.

Ile miesięcy?

Byłem na dokumentacji trzy miesiące przed karnawałem. I okazało się, że z dwiema pierwszymi osobami z listy nie mogę się dogadać. Dobrze natomiast rozumiałem się z dwójką innych producentów, zaczęliśmy więc współpracę. Ustalone zostały warunki (także finansowe) i od tej chwili pracowali dla mnie aż do końca naszych zdjęć. Byliśmy w codziennym kontakcie telefonicznym albo faksowym – relacjonowali mi zarówno to, co sami przygotowują, jak i trwające w Brazylii przygotowania do karnawału, pytając, co mnie z tego interesuje, a co nie.

Czy to oni znaleźli na przykład tę głuchoniemą narratorkę – pomysł dość niezwykły, szczególnie jak na film o zjawisku złożonym z muzyki i tańca?

Ona nie wzięła się z przypadku. To jest przykład naszej współpracy. Ponieważ nasz rutynowy system współpracy zakładał, że mam wiedzieć sto procent tego, co się tam dzieje, codziennie przysyłali mi obszerne relacje: co słyszeli, co czytali w prasie. Padło też hasło, że w jednej ze szkół samby będzie defilowała kilkudziesięcioosobowa grupa głuchoniemych. Odpowiedziałem, że oczywiście ta sprawa mnie interesuje, choć nie wiedziałem jeszcze, co z nią zrobię. Gdy pojechałem na zdjęcia, to od razu poprosiłem o spotkanie z ową grupą głuchoniemych – wtedy też wyłowiłem dziewczynę.

Dlatego właśnie powiedziałem przed chwilą, że o sukcesie filmu w 60–70 procentach decyduje ilość włożonej pracy. Rzecz upraszczając – film jest dobry, jeśli ma w sobie dużo dobrych rzeczy, umiejętnie ułożonych i zmontowanych, jeśli każdy element, każde ujęcie jest w nim dobre. Najwięcej ciekawych rzeczy może wyłowić ten, kto ma stuprocentową wiedzę o realizowanym temacie. A jeśli wiem o nim tylko trochę, powiedzmy 40 procent, to taką też mam szansę znalezienia czegoś dobrego.

Czyli ma Pan już teren przygotowany, wie Pan, za które sznurki można pociągnąć...

No tak, ale nie wszystko się udawało. Mój pierwszy pomysł – i to on byłby najlepszy – polegał na tym, żeby przez cały czas towarzyszyć z kamerą owemu panu Miro – jednemu z bicheiros, którzy siedzieli w więzieniu. Miałem filmować, jak on z więzienia, przez telefon komórkowy, kieruje przygotowaniami do karnawału swojej szkoły samby. Wszystko więc było ustalone, dogadane, ale parę dni przed na-

szym przylotem w procesie nastąpił jakiś przełom i ich prawnicy odradzili jakiekolwiek kontakty z prasą, z telewizją. Nie było ważne, że jesteśmy ekipą z zagranicy, że robimy film, który będzie emitowany dopiero za rok... Szkoda, bo to by było zupełnie odlotowe. I w dodatku takie typowe dla Brazylii: tam wszystko jest takie, że sięga się prawą ręką do lewego ucha.

W tej sytuacji raptownie zacząłem szukać pomysłu na konstrukcję filmu i w efekcie okazała się nim głuchoniema dziewczyna. Ale po drodze był jeszcze inny pomysł. Jeśli pan pamięta, film zaczynam od...

Od śmietniska.

...a po śmietnisku pojawia się człowiek produkujący piękne kostiumy, któremu spalił się warsztat. Ponieważ sfilmowałem go jeszcze pełnego radości przed karnawałem, chciałem z niego zrobić bohatera, człowieka przegranego. On jednak tak strasznie rozpaczał, że o żadnej współpracy nie chciał nawet słyszeć (chociaż akurat te pieniądze by mu się przydały, bo stracił dorobek całego życia).

Jak wyglądała praca ekipy? Miał Pan dwie kamery. W jaki sposób jednak – w tak żywiołowym otoczeniu – udało się Panu tak koordynować ich działania, żeby w końcu uzyskać materiał nadający się do zmontowania?

Sam byłem zawsze przy jednym operatorze, natomiast z drugim, dzięki sprzętowi przywiezionemu z Anglii, miałem łączność przez słuchawki i mikrofonik. W czasie parady sposób ten okazał się jednak dość mało skuteczny – było za głośno. Ale na radiu miałem mały monitorek, pokazujący, co drugi operator ma w kamerze. I staraliśmy się, żeby – w tych sytuacjach, kiedy to potrzebne – zdjęcia się uzupełniały.

W którym momencie pojawia się ostateczna konstrukcja filmu? Wiadomo, że to cały proces, od pomysłu przez zdjęcia aż do ilustracji muzycznej na koniec. Który etap jest jednak najważniejszy? Czy montaż, kiedy może Pan spokojnie przejrzeć materiały i ustawić je jak klocki?

To zależy od filmu. W tym przypadku tak właśnie było – miałem tak dużo materiału, że długo nie wiedziałem, co się stanie główną linią konstrukcyjną (miałem w rezerwie parę innych wariantów, oprócz tego z głuchą dziewczyną). W Brazylii nakręciłem dwiema kamerami sto półgodzinnych kaset. Pierwszy raz mi się zdarzyło, że robiąc w domu wstępny montaż (na materiale przekopiowanym na kasety VHS), w pewnym momencie zrobiłem tydzień przerwy, bo zgłupiałem. Było za dużo możliwości. Dużo łatwiej się pracuje, gdy jakiś pomysł jest oczywisty – nawet jeśli mamy dużo materiału, to staramy się go tylko dopasować do wybranego wariantu.

Trzeba zresztą powiedzieć, że najlepsze rzeczy powstają wtedy, gdy pojawiają się problemy z gatunku nierozwiązywalnych – kiedy coś, co koniecznie trzeba zmontować, nijak zmontować się nie chce. Wtedy człowiek zaczyna tak intensywnie kombinować, że wpada na odlotowy pomysł, najlepszy na świecie – tylko dlatego, że prostszy pomysł się nie sprawdził. To są kapitalne momenty – pełnia szczęścia.

A jakie znaczenie ma dla Pana muzyka, którą ilustruje Pan zmontowany obraz?

Bardzo duże. W *Karnawale* jest ona oczywiście częścią filmu. Ale na przykład *Rosyjski striptiz* – wiele osób mówiło mi, że jeszcze po latach mają w uszach muzykę z tego filmu. Pamięta ją pan?

Tak, oczywiście! Jest grana na grzebieniu?

Nie, na jakiejś łusce ryby. Zobaczyłem kiedyś na ulicy gościa, takiego grajka. Wziąłem jego adres – okazało się, że mieszka we Władywostoku. No i w czasie zdjęć ściągnęliśmy go z stamtąd (to jest pół świata przecież!), żeby nagrać tych parę rzeczy. Bo wiedziałem, czułem, jakie to jest dobre. Ale oczywiście muzyka nie jest sprawą, od której zaczynam myślenie.

W Pana filmach widać skłonność do mieszania powagi z kpiną, śmiesznością. Niektóre hierarchie, podziały, z początku oczywiste, w pewnej chwili ulegają odwróceniu. Powaga okazuje się dość płytka, śmieszność tymczasem – niezwykle dramatyczna. Może to być dramat polityczny, ale także dramat poszukiwania w życiu jakichś mocnych wartości. Tak było z bohaterem filmu „Prezydent", prowincjonalnymi twórcami z Kazachstanu („Dojenie wielbłąda") albo rosyjskimi striptizerkami.

Mówiłem, że dokument ma niezwykłą siłę (różniącą go od fabuły), która działa na emocje widzów. I ja zupełnie świadomie, programowo, lubię ją wykorzystywać, czyli grać na emocjach widzów. Zastanawiam się, jakie zestawienia, jakie sklejki, połączenia albo rozdzielenia spowodują takie albo inne reakcje. W każdej sekundzie pracy nad filmem – przy pisaniu scenariusza, podczas zdjęć, na montażu – myślę o widzu, wchodzę w jego skórę. Nie myślę o sobie, tylko o człowieku, który będzie to odbierał. Staram się nie dać mu szansy na wyjście do kuchni po herbatę; i żeby to, co zobaczy, zapamiętał na całe życie.

Czy jest to myślenie wyłącznie o skuteczności oddziaływania, o przywiązaniu widza do fotela, czy także o przekazaniu za pomocą filmu jakichś idei? Dla mnie wartość Pana filmów polega przede wszystkim na tym, że przez wzbudzenie w widzu wątpliwości co do spraw pozornie oczywistych mówi się coś istotnego o samej rzeczywistości. Dlatego na przykład niesłychanie przejmujące było „Dojenie wielbłąda". Porządek dzielący świat na „dzikich Kazachów" i „wspaniałych Anglików", którzy przylatują niemal jak kosmici albo aniołowie, przynoszący prawdy objawione, wydaje się zupełnie oczywisty. Rzeczywistość tymczasem okazuje się bardziej złożona.

To film o dwóch kulturach, które się wzajemnie nie rozumiały. Jego siła polega chyba na tym, że jest tak bardzo dokumentalny, jak tylko można sobie to wyobrazić. Poza sceną końcową – z jurtą i wielbłądem – która miała być moim jedynym komentarzem. Siedzieliśmy tam parę tygodni, po prostu czekając i podpatrując: zero mojej reżyserskiej ingerencji. Są to wszystko sytuacje, których nie dałoby się wyłapać, gdyby się nie siedziało bardzo długo, z kamerą zawsze gotową do włączenia. Założenie było takie, że idę za tym, co się dzieje na miejscu. Nikt nie mógł przewidzieć, że nastąpi konflikt.

Jakie opinie wywołał ten film w Anglii?

Miałem z nim bardzo duże problemy. Gdyby nie zdrowy system ekonomiczny BBC, to nie ujrzałby światła dziennego. Mój film opowiada o ekspedycji angielskich filmowców do Kazachstanu, którzy uczą miejscowych twórców, jak zrobić telenowelę. Otóż pomysłodawcą i producentem całej tej ekspedycji była prywatna firma Porto Bello, która pieniądze na to przedsięwzięcie wzięła z angielskiego Ministerstwa Spraw Zagranicznych. Jest to potężna firma – wyprodukowali oni między in-

Dojenie wielbłąda (1995)

Dojenie wielbłąda (1995)

nymi czeski film *Kola*, który zdobył Oscara. A zatem ludziom z tej firmy dałem kasetę ze zmontowanym już moim filmem, a oni zapałali do niego czystą nienawiścią, przez półtora roku skutecznie blokując emisję.

Pomogło mi dopiero to, że kasety rutynowo ruszyły w obieg BBC. Dział handlowy zaczął je pokazywać na targach i porobił parę kontraktów z telewizjami. W pewnym momencie nie było wyjścia. Ponieważ jednak istniała groźba procesu, prawnicy BBC pod tym kątem przepatrzyli film i musiałem porobić w nim pewne zmiany. Wymagało to sprężenia intelektualnego, żeby filmu nie zepsuć, ale i się nie podkładać. W związku z tym w zeszłym roku pojechałem do Londynu jeszcze na tydzień monatażu. Trzeba było robić te przeróbki w wielkim tempie: skończyliśmy je w sobotę wieczorem, w niedzielę rano kurier zawiózł kasetę do Amsterdamu, w ciągu dnia zrobili tam wersję holenderską, a wieczorem w telewizji była emisja.

Czy ma Pan jakieś swoje metody pracy z aktorami, którzy przecież aktorami nie są? Czy często potrzeba jakichś szczególnych zabiegów, by zmusić ich do takich działań, które potrzebne są w filmie, a na które oni nie mają ochoty?

Najważniejsze, żeby człowieka otworzyć. Czasem chce pan uzyskać coś, co rozmówca uważa akurat za zupełnie nieważne, marginalne, i nie widzi powodu, żeby w ogóle o tym mówić. Wypracowałem więc sobie technikę polegającą na tym, żeby najpierw pozwolić rozmówcy powiedzieć wszystko, co mu leży na sercu – z pełnym szacunkiem, uwagą, nagrywając to. A jeśli on widzi, jak dużo się wkłada energii, żeby zarejestrować to, co dla niego jest tak ważne, niejako w rewanżu dopowie to, czego by sam z siebie nie mówił, a ja wiem, że dla filmu jest dobre.

Technika ta wymaga cierpliwości.

Tak, ale daje czasem dodatkowe owoce: zdarza się, że z tego materiału niespodziewanie wyławia się jakąś perełeczkę.

Pracy z ludźmi towarzyszy też jedna – tylko jedna – zasada etyczna: żeby nikomu nie zrobić krzywdy. Stojąc po tej stronie kamery, i pracując w tej firmie, dużo lepiej potrafię przewidzieć potencjalne skutki emisji filmu. Tego więc pilnuję, żeby nigdy nie zrobić nikomu krzywdy; ale więcej zasad nie mam.

W wielu filmach zachowuje Pan duży dystans do przedstawianej rzeczywistości. Często nawet rezygnuje Pan z komentarza autorskiego i zamiast tego przytacza Pan oryginalne teksty (tak było na przykład w „Defiladzie", ale nie tylko).

Najlepsze filmy robię wtedy, gdy mój stosunek do przedstawianej materii jest kompletnie obojętny. Jestem wówczas otwarty na wszystkie pomysły. Z tego właśnie przede wszystkim powodu od wielu już lat nie zrobiłem żadnego filmu w Polsce. Ludzie mają różne temperamenty i często im bardziej są zaangażowani, tym lepsze robią filmy. Ja jestem inny – nie czułbym się bezpiecznie, gdybym musiał kręcić film o tym, co dla mnie osobiście jest ważne. Nie chcę stanąć wobec sytuacji, że dla filmu byłoby lepsze coś, z czym ja się nie zgadzam. Taki dylemat byłby przerażający: czy wybrać to, co moim zdaniem jest słuszne, czy też to, co lepsze dla filmu?

Wolę więc kręcić gdzieś daleko, poza krajem. Tam zależy mi tylko na filmie i – jeśli nawet zakładałem, że coś ma być białe, a okazuje czerwone lub czarne – spokojnie wszystko zamieniam.

Filmem, w którym najwyraźniej czuje się osobiste zaangażowanie i brak dystansu, jest „Sen Staszka w Teheranie". Zresztą ten właśnie film wzbudził chyba najwięcej kontrowersji.

Tak, trochę ich było w swoim czasie… Wie pan, pierwszy raz w moim zawodowym życiu to los nas prowadził, a my potrafiliśmy na to zareagować. Było to bardzo fajne, więc na miejscu podjąłem decyzję o takiej właśnie narracji w filmie. Czułem, że widz to powinien kupić. Może początek trochę jest za rozwlekły…

Ale los Panu sprzyjał. Nie tak łatwo chyba (bez pomocy fikserów!) spotkać w Teheranie Irańczyka-Rosjanina, który nie tylko może opowiadać w zrozumiałym języku, ale jeszcze ma tak powikłaną historię.

Losowi trzeba pomagać. Pojechałem na te zdjęcia bez żadnych zobowiązań. Ekipa z telewizji była zaproszona na obchody trzeciej rocznicy śmierci Chomeiniego i gdybym nie przywiózł żadnych materiałów poza tymi z obchodów, nikt by nie mógł mieć do mnie pretensji. Tylko z drugiej strony głupio tak nic nie robić. A poza tym okoliczności były niezwykle trudne: musieliśmy siedzieć tam 10 dni (mieliśmy tańszą taryfę lotniczą i nie dało się wcześniej wyjechać), upał 40°, bez kropli alkoholu. Siedzieliśmy we czterech w pokoju hotelowym jak durnie. Mogliśmy więc dalej tak siedzieć albo – coś zrobić. No więc użyliśmy obu kamer.

Szczęśliwie miałem Betę, a nie taśmę filmową, bo wtedy ten film by nie powstał: nigdy bym nie podjął decyzji, że spuszczamy bardzo drogą taśmę, filmując puste dachy. Bo na ogół tam nic nie było. Ale wreszcie wyłowiliśmy tę perełeczkę.

Ten wątek przedziwnych losów bohatera wypatrzonego na jednym z dachów w Teheranie jest rewelacyjny. Równocześnie jednak pojawiły się w filmie opinie o charakterze, powiedziałbym, kulturoznawczym. Jak nigdy chyba wcześniej, pozwolił Pan sobie też na daleko idącą, osobistą ocenę przedstawionej rzeczywistości. Pokazał Pan niezwykle efektowne sceny religijnej ekstazy, a raczej szału, z uroczystości w Teheranie, zestawiając je ze zdjęciami z seansu jakiegoś szarlatana w Moskwie. Czym się Pan kierował, łącząc te dwie sceny? Kryteriami estetycznymi, podobieństwem emocji? Szczerze mówiąc, zabrakło mi tu trochę komentarza wznoszącego się ponad potoczne skojarzenia i emocje; szczególnie że pokazuje Pan także obrzęd religijny w prawosławnej cerkwi.

Oczywiście, zawsze były dla mnie ważne emocje, zawsze chciałem, żeby moje filmy były jakimś widowiskiem. Zarazem od początku interesował mnie system totalitarny, a *Defilada* była ukoronowaniem tej fascynacji. Nie bardzo potrafiłem od niej uciec także później, na przykład w *Rosyjskim striptizie*. Jest to film o seksie, ale przede wszystkim – o systemie. W Iranie w sposób przerażający dotarło do mnie, że to, co się tutaj dzieje, to także jest ideologia totalitarna. Tyle że w tym akurat wypadku narzędziem stała się religia; takim, jakim w Korei była wiara w Kim Ir Sena.

A co do Rosji – ludzie tam są teraz ogłupiali, bo po upadku komunizmu kompletnie rozpadł im się system wartości, w który tak czy inaczej wszyscy wierzyli. To była ich jedyna ideologia, dlatego gdy raptem zniknęła, oni natychmiast zaczęli szukać innej. Zrobili się bardzo podatni na wszystko, czym mogliby ten brak zastąpić. Gładko więc wchodzili w to, co proponował im jeden z drugim hochsztapler czy hipnotyzer. W Rosji wyraźnie to czułem – otumanienie jednostki przez jakieś okoliczności zewnętrzne.

W „Śnie Staszka" (wracam do moich wątpliwości) cytuje Pan w pewnym momencie fragment Koranu dotyczący zasad chłosty i kamienowania. Zabrzmiał on jak jakieś teksty propagandowe. Może się wydawać, że przez umieszczenie w komentarzu tego cytatu zachowuje Pan obiektywizm, daje Pan mówić pokazanej kulturze jej własnymi słowami. Odczułem to jednak jako pewną niezręczność, bo mimo wszystko chodzi o tekst mający ogromną tradycję. Mam wrażenie, że chciał Pan raczej pokazać swoje oburzenie wobec religijnego szaleństwa niż zjawisko to wytłumaczyć.

W Iranie chodziło mi zasadniczo o pokazanie wykorzystywania religii do celów politycznych. To zjawisko jest tam ewidentne: na uroczystości religijnej ku czci Chomeiniego okrzyki są sterowane, wznoszone z pełną nienawiścią: *Śmierć Izraelowi*, *Śmierć Ameryce*, *Palestyna zwycięży*. Nienawiść polityczna jest włożona w religię. Wiadomo, że to nie jest nienawiść religijna, tylko za pomocą religii ktoś piecze swoją polityczną pieczeń.

Rzeczywiście, największe wrażenie robili na mnie nie ci, którzy w transie rzucali się i bili po głowie, ale człowiek, który w głowę stukał się delikatnie jedną ręką, w drugiej bowiem trzymał krótkofalówkę czy telefon komórkowy. Widać było, że całkiem dobrze panuje nad sobą i nad sytuacją.

Chciałbym dodać, że robiąc film na jakiś temat, zawsze szukam dla tego tematu ekstremalnego przejawu. Jeżeli jest to system totalitarny – nic lepszego na świecie nie wymyślono niż Korea Północna; jeżeli rozpad systemu wartości – najlepszym przykładem będzie z kolei Rosja (choć dzisiaj ci ludzie pomału zaczynają się zbierać).

Mam wrażenie, że „Defilada" jest filmem w Pana twórczości szczególnym. Chociażby dlatego, że we wszystkich innych zawsze mamy do czynienia z jakimś sporem, konfliktem dzielącym przedstawioną rzeczywistość na dwie strony: hodowca świń i urzędnik, Kazachowie i Anglicy, Iran i Rosja, rosyjscy strażnicy komunistycznej moralności i ci, którzy traktują seks z zadziwiającą otwartością. Zawsze pojawia się jakaś granica wewnątrz filmu. Tymczasem w „Defiladzie" żadnego konfliktu nie ma. Niejako cały przedstawiony świat znajduje się po jednej tylko stronie; granica przebiega raczej między tym światem i widzem. Jak wiadomo, w filmie tym cały komentarz został skomponowany z oryginalnych tekstów koreańskich.

Ale w *Defiladzie* pewna granica, czy też pewna zmiana, jednak się pojawia: na początku jest śmiesznie, a potem robi się coraz groźniej. Pamiętam reakcje sal kinowych na festiwalach: podczas pierwszej połowy filmu ludzie się ciągle śmiali, a potem – mimo że na ekranie widać było tak samo śmieszne rzeczy – już coraz mniej.

W Korei Północnej uzmysłowiłem sobie, że głównym sposobem utrzymania tam systemu w czystej postaci było całkowite odcięcie narodu od informacji ze świata – dla nas zupełnie niewyobrażalne. Teraz żyje tam trzecie pokolenie ludzi, którzy kompletnie nie wiedzą, jak wygląda świat. Rodzice ich nie nauczą, bo też tego nie wiedzą. Rodzice i dziadkowie byli nieustannie indoktrynowani za pomocą nauk o wielkim wodzu, które są tak traktowane jak religia. Nie można nie ulec tej religii, bo nie istnieje wybór. Dotarło do mnie, że ta koreańska propaganda ma wielki sens – tam;

natomiast poza tym krajem musi wywoływać całkowicie odwrotny skutek. Ale nie doszedłem do tego od razu. Teraz to się wydaje bardzo proste, ale musiałem przejść pewną drogę myślową. Później jednak z żelazną już konsekwencją (nawet wbrew ekipie, która nie wierzyła, że ten pomysł zadziała), nie szukałem żadnej „drugiej strony", robiłem ten film tak, jak oni sami robią swoją propagandę. Wiedziałem, że poza Koreą to musi dać stuprocentowo odwrotny i piorunujący efekt.

To jedyny chyba też film, w którym nie ma wątku indywidualnego. Rozumiem, że z przyczyn życiowych – nikogo takiego nie można było znaleźć. Ale daje to dodatkowy efekt, wrażenie bezosobowości tego świata.

No tak, bohaterem filmu na pewno był system. Przy czym ja nie jestem takim bardzo typowym dokumentalistą; gdybym nim był, to bym dużo chętniej pochylał się nad pojedynczym człowiekiem. I wszystkie te filmy byłyby bardziej o człowieku niż o innych sprawach, którym są jednak poświęcone. Bo mnie najbardziej fascynują wielkie zjawiska społeczne. Można wprawdzie znaleźć bohatera, który sam będzie stanowił ich przenośnię; ale, szczerze mówiąc, lubię, jak się dużo dzieje, duże widowiska. Robię to świadomie. Wiem, że mógłbym odnosić większe sukcesy festiwalowe, gdybym inaczej konstruował moje filmy. Postępuję jednak zgodnie z tym, co lubię, i co jest we mnie.

Często jednak pojawia się w Pana filmach temat niemożności porozumienia: między ludźmi albo między kulturami, tradycjami.

To tak po prostu wyszło. Nie miałem żadnej wymyślonej ideologii. Kiedy zaczynam się zajmować jakimś tematem, to szukam w nim spraw, które najbardziej się nadają, żeby zrobić z nich fillm.

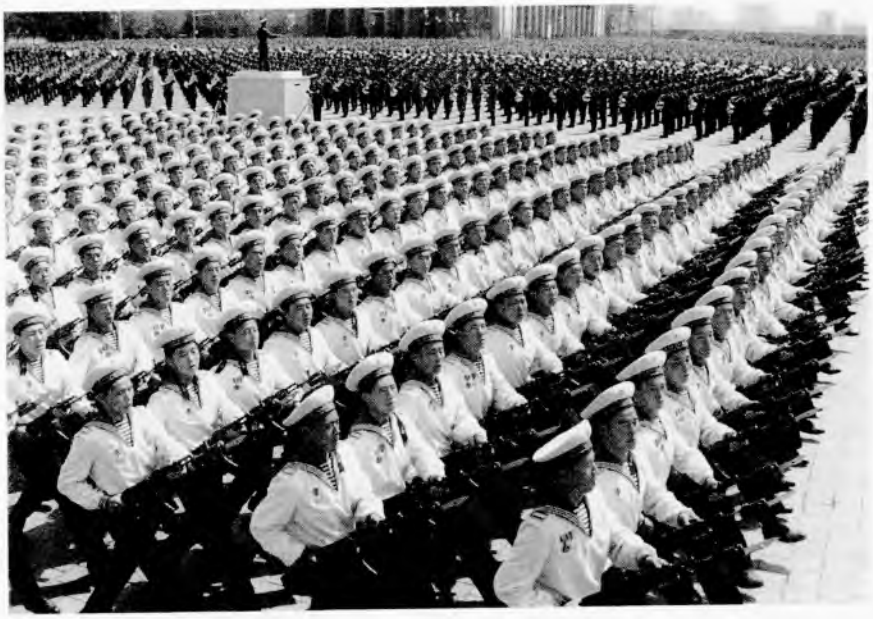
A czy kiedykolwiek było w Panu jakieś poczucie misji społecznej?

Broń Boże, nigdy! Chcę robić dobre filmy, które ludzie chcieliby oglądać, które będą mądre, które dadzą do myślenia. Ale nie ma we mnie natury człowieka, który widząc gdzieś jakąś niesprawiedliwość, chce naprawiać świat – robiąc na przykład program interwencyjny.

A czym się Pan kieruje jako producent i twórca telewizyjnej strategii programowej? Od dwóch lat jest Pan szefem Redakcji Dokumentu w I programie TVP.

Gdy objąłem tę redakcję, na biurku leżało ze czterysta propozycji uskładanych przez poprzednie dwa lata. Ale nie było wśród nich ani jednej, która by dotyczyła tego, co się dzieje w Polsce po 1989 roku. Były tematy kombatanckie z czasów wojny, z okresu „Solidarności", albo tematy z końca świata, typu o Nowej Gwinej lub Nowej Zelandii. Czy zatem polscy twórcy dokumentu nie zauważyli, że coś się wokół nich zmieniło? A może – i to była prawdziwa przyczyna – poprzednie kierownictwo telewizji nie odczuwało potrzeby robienia filmów o tym, co się teraz dzieje (a dzieje się przecież strasznie dużo).

Na początku więc przede wszystkim zachęcałem ludzi do myślenia o tematach aktualnych. Uznałbym za swój wielki grzech – człowieka mającego wpływ na polski dokument – gdyby ten polski dokument nie zauważył w filmowy, artystyczny sposób, wielkich zmian, które zachodzą w Polsce.



Defilada (1989)

Po drugie – nigdy wcześniej w telewizji polskiej nie było dobrego programu z filmami dokumentalnymi. Nie odkrywałem tu żadnej Ameryki; miałem po prostu dość dobrą wiedzę o tym, co się robi z sukcesem w innych telewizjach. Przykładem może być telewizja brytyjska, gdzie akurat taki gatunek jak film dokumentalny najlepiej funkcjonuje – jest to jeden z niewielu krajów, gdzie ma on dużą oglądalność (ludzie to lubią, a filmy są świetne). Korzystałem też z doświadczeń mojego kolegi z Finlandii, Jarmo Joskalainena, który skonstruował tam świetny program z filmami dokumentalnymi.

Mój główny pomysł programowy był taki, że nie tylko mamy robić filmy, ale i doprowadzić do powstania stałego programu z określonym tytułem. Wtedy nie będzie nawet tak ważny tytuł konkretnego filmu, ale liczyć się będzie skojarzenie, że to trzeba obejrzeć, bo wiadomo, że będzie dobre.

Wykonaliśmy też dużą pracę marketingową (jak żadna inna redakcja telewizyjna): nawiązaliśmy ścisłą współpracę ze wszystkimi wielkimi dziennikami regionalnymi. Dziennikarzom zapewniliśmy komfort, bo zawsze wysyłamy im z dużym wyprzedzeniem kasety z filmami, które mamy emitować, oraz opis ułatwiający napisanie komentarza. Stąd między innymi wzięła się ta nasza spora oglądalność. Nie tylko dlatego, że filmy są najlepsze z możliwych (i polskie, i zagraniczne), ale i z tego powodu, że bardzo dużo się o nich pisze.

W programie *Czas na dokument* dajemy 50% polskich filmów, 50% zagranicznych. Mieszanie tych filmów powoduje też, że polscy twórcy widzą, jak ma być ustawiona poprzeczka. A zagraniczne filmy to wyłącznie absolutna czołówka światowa, którą wyławiamy z trudem na festiwalach, na targach, gdzie się da.

Poza tym filmy te mają być zróżnicowane. To kryterium stało się ważne szczególnie teraz, gdy propozycje o tematyce współczesnej napływają już samoistnie i przestał to być nasz priorytet. Chcę, żeby film dokumentalny w swoisty sposób po-

kazał to wszystko, co się dzieje na świecie, a dzieją się rzeczy najróżniejsze. Od *Heidi w Pornolandzie* do zamówionego przez nas filmu *Ruch Marksa i obrońców krzyża*, który wygrał festiwal filmów katolickich w Niepokalanowie. Oba filmy są bardzo dobre, a dotyczą dwóch różnych biegunów.

Nad czym Pan teraz pracuje?

Montuję właśnie film, który nakręciłem w Indiach, podróżując po tym kraju z kinem objazdowym i próbując zrozumieć fenomen kinematografii hinduskiej. Jak wiadomo, właśnie tam powstaje najwięcej na świecie filmów. A co ważniejsze – odbiór tych filmów odbiega od naszych przyzwyczajeń. Ze względu na mentalność ukształtowaną przez miejscową tradycję filozoficzną i religijną świat obrazu filmowego jest tam traktowany jako bardziej rzeczywisty niż to, co my nazywamy realnym światem. Z tego powodu na przykład popularni aktorzy bez większych problemów wygrywają w wyborach politycznych, bo utożsamia się ich z granymi przez nich postaciami.

Kiedy film będzie gotowy?

Myślę, że po wakacjach.

Czekamy więc na premierę. Dziękuję Panu za rozmowę.

Rozmawiał: WOJCIECH MICHERA

Warszawa, czerwiec 1998

ANDRZEJ FIDYK – (ur. 1953 roku w Warszawie) reżyser i scenarzysta ponad 40 filmów dokumentalnych zrealizowanych dla telewizji polskiej i brytyjskiej. Absolwent Wydziału Handlu Zagranicznego SGPiS. Początkowo pracował w biurze handlu zagranicznego. Do Telewizji trafił w 1980 roku w wyniku konkursu na kierowników produkcji. Po dwóch latach znalazł się w redakcji reportażu i dokumentu. Zrobił swój samodzielny reportaż, za który na Festiwalu Filmów krótkometrażowych dostał nagrodę za debiut. Od lata 1996 – szef Redakcji Filmów Dokumentalnych Programu I Telewizji Polskiej, twórca programu *Czas na dokument*.

Ważniejsze filmy zrealizowane dla TVP:

Idzie Grześ przez wieś
Nagroda: „Brązowy Lajkonik" za debiut reżyserski na XXIII OFFK, Kraków 1983

Ich teatr
Nagroda: „Brązowy Lajkonik" za najlepszy film telewizyjny na XXV OFFK, Kraków 1985.

Prezydent
Nagrody: Nagroda im. Josefa von Sternberga za najbardziej oryginalny film XXXIV Międzynarodowego Tygodnia Filmowego, Mannheim 1985; Grand Prix w kategorii filmów dokumentalnych na MFF w Murcia, Hiszpania 1986; „Srebrny Smok" na XXIII MFFK, Kraków 1986; „Srebrny Lajkonik" na XXVI OFFK, Kraków 86; I Nagroda Europejskiej Fundacji Obrazu i Dźwięku „Femis" „Aaton" podczas Festival „Cinema du Reel", Paryż 1987/III.

Defilada
Nagrody: Nagroda im. Villy de Luca na Międzynarodowym Konkursie Radiowo-Telewizyjnym Prix Italia, 1989; Grand Prix „Złoty Gołąb" na MFF w Lipsku, 1989; „Złoty Dukat" na XXXVIII MFF w Mannheim, 1989; „Złoty Ekran", 1990; „Srebrny Lajkonik" na XXIX OFFK w Krakowie; 1989;

Sen Staszka w Teheranie
Nagrody: „Silver Sesterce", Nagroda FIPRESCI i Nagroda Publiczności na 25 MFF Dokumentalnego w Nyon, Szawajcaria 1993; Nagroda za scenariusz na I Festiwalu Polskiej Twórczości Telewizyjnej, 1993.

Filmy zrealizowane dla BBC:

1991 *Diabeł w Moskwie* (*The Devil in Moscow*) Borderland (serial)
1992 *Rosyjski striptease* (*The Russian Striptease*)
1995 *Carnaval – największe party świata* (*Carnaval – The Biggest Party in the World*)
Dojenie wielbłąda (*East of Eastenders*)

Film dokumentalny dzisiaj

KAZIMIERZ KARABASZ

Gdy myślę o dzisiejszej sytuacji naszego filmu dokumentalnego, wydaje mi się, że ma sens przytoczenie fragmentu wstępu, jaki napisałem do moich *Notatek dokumentalisty*, wydawanych w Dziale Wydawniczym PSFTviT w Łodzi.

Skończył się film dokumentalny w kinie. Zjawia się on tylko na paru tradycyjnych festiwalach i przeglądach dla miłośników i pasjonatów (na szczęście jeszcze dość licznych). Zaś to, co oglądamy w telewizji z etykietą „film dokumentalny", jest najczęściej dalekim echem dokumentu jako gatunku filmowego.

Przestały mówić obrazy, zaczęli mówić ludzie. W mniej lub bardziej znaczących sytuacjach, a nawet zupełnie bez jakiegokolwiek pretekstu, po prostu – na zadany temat – wprost do kamery... I płyną słowa, słowa, słowa.

A skąd przyszły widz dowie się, jak wyglądał ten nasz świat w końcu XX wieku? Świat zwykłych ludzi i ich codziennej egzystencji?

Oczywiście, jakąś częścią jego obrazu będą niewątpliwie zdjęcia z katastrof lotniczych, powodzi i innych klęsk żywiołowych. A także porażające zdjęcia z lokalnych wojen, okrucieństw plemiennych, głodujących ludzi. A również, fascynujące reportaże z przewrotów politycznych, kampanii wyborczych czy wielkich akcji społecznych.

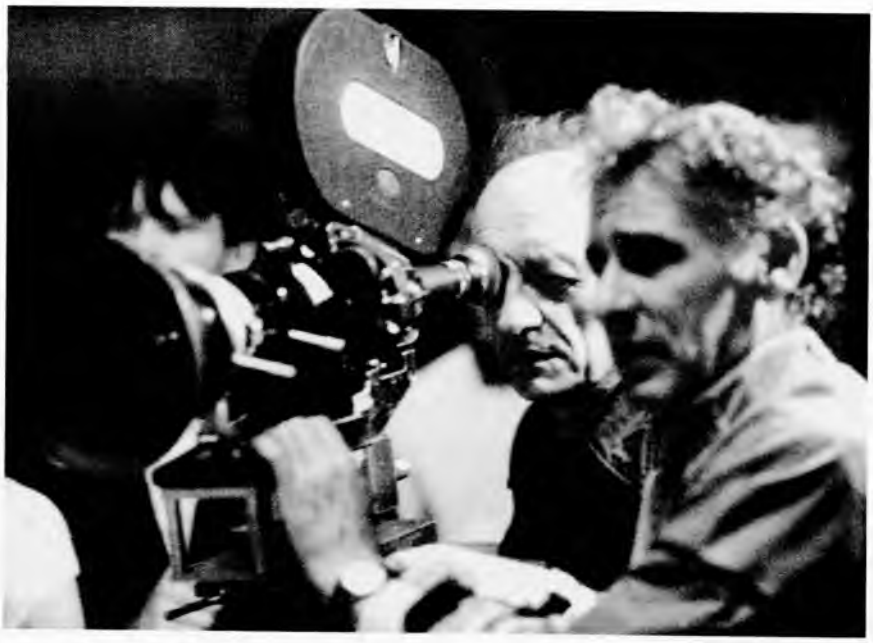
Niewątpliwie, jakąś częścią będą.

Tak jak inną część stanowią nie kończące się talk-show, debaty polityków, rozmowy z „gwiazdami", quizy, transmisje sportowe... Jednak, czy to wszystko – choćby nie wiem jak dramatyczne i błyskotliwe – może zastąpić nasz głód obrazu normalnego życia ludzi? Jutro – ale także dziś?

Powstał „dokument telewizyjny", który opiera swoje istnienie – prawie wyłącznie – na pewnych i łatwych tematach ekstremalnych. Na efektownym i głośnym „co?" i możliwie równie chwytliwym „jak?" Cała reszta jest dla redaktorów telewizyjnych zwykłym nudziarstwem, które nikogo (ich zdaniem) nie interesuje. Oni płacą, oni decydują.

Czyżby więc wszystkie nadzieje na filmy o codzienności zwykłego człowieka trzeba było zawiesić na kołku? Na szczęście zawsze znajdują się autorzy, których ta codzienność interesuje bardziej niż gejzery polityki lub kolejna rocznica państwowo-ważna. I oni chcą utrwalić ją swoimi kamerami, wędrując – odganiani jak natrętne owady – po różnych telewizyjnych redakcjach. Aż znajdzie się wreszcie ktoś, kto machnie ręką i łaskawie „zaryzykuje" jakieś pieniądze (średnio pewnie jedną dziesiątą tego, co kosztuje rejestracja najbanalniejszego koncertu rockowego) na ten marginesowy film o zwykłych ludziach – ich jakiejś tam sprawie, rozterce, kłopocie, lęku, marzeniu...

A przecież to właśnie te filmy pozostaną. Lepsze czy gorsze. To one będą stanowiły ważną część opisu naszych dni. Na tych obrazach ludzie będą rozpoznawać sie-



bie, swoje przeżycia, nadzieje, dążenia. A ich dzieci odczytają z tych taśm nasz czas może intensywniej niż z niejednego podręcznika...

Co potrafię do powyższego dodać? Dwie uwagi wydają mi się szczególnie istotne dla – teraz już wyłącznie – telewizyjnego dokumentu. Pierwsza ma charakter programowy, druga – ekonomiczny.

Uwaga programowa

Mam wrażenie, że coraz częściej i intensywniej zaczyna działać kryterium oglądalności. Ta znana i prawie bezbłędnie stosowana reguła w gospodarowaniu serialami i filmami fabularnymi – zaczęła funkcjonować także na obszarze dokumentu. Stąd preferencje dla tematów przyciągających dużą widownię: niezwykłe zdarzenia, egzotyczne środowiska, wyjątkowe życiorysy, efektowne zjawiska, patriotyczne rocznice... Czy tego wszystkiego nie powinno być? oczywiście, że powinno. Jednak w jakichś rozsądnych proporcjach z filmami dokumentalnymi ukazującymi nasz czas codzienny, drążącymi trapiące nas problemy, szukającymi odpowiedzi na trudne pytania zwykłych ludzi – a więc filmami próbującymi dotrzeć głębiej, pod powierzchnię efektownej reportażowej notacji...

Te zaś, niestety, są bardzo nieliczne. I w dodatku emitowane około północy. W tym czasie oglądalność według wiarygodnych statystyk wynosi od pół do jednego procenta. To co prawdopodobnie musi być regułą w telewizjach prywatnych (reklamy), nie powinno mieć miejsca w telewizji publicznej. Ma ona – nie tylko przecież moim zdaniem – jeszcze inne obowiązki wobec widza. Nie chcę używać dużych słów, ale jedno określenie powinno zostać wyrażone: jest to obowiązek dostarczania widzowi materiału do przemyśleń i refleksji, a nie tylko chwilowej ekscyta-

cji. Takie filmy nie powinny docierać tylko do jednego procenta potencjalnych odbiorców. W ten bowiem sposób realizuje się, między innymi, już wiele lat temu sformułowane przez socjologów zjawisko: telewizja zamiast dostarczać ludziom obraz świata, dostarcza zaledwie świat w obrazach.

Uwaga ekonomiczna

Nie wszystkie realizacje mogą być wtłoczone w sztywny gorset kosztorysowych przepisów. Niektóre z wyżej postulowanych tematów są po prostu bardzo trudne, zdjęciowo i organizacyjnie. To znaczy, są pracochłonne i czasochłonne. A to są cechy obce wypróbowanym metodom produkcji telewizyjnej – szybkim i możliwie „bezbolesnym". Jak sobie z takimi tematami dać radę? Na pewno większą elastycznością organizacyjną, a nie mechanicznym, urzędniczym egzekwowaniem przepisów. Tę cechę elastyczności miała organizacja produkcji filmów dokumentalnych przez kilka dziesięcioleci. Dlaczego by nie mogła mieć teraz, w systemie, którego podstawą jest brak doktrynerstwa w każdej dziedzinie?

Sumując: bez istotnych zmian na obu wspomnianych wyżej obszarach, wątpię w jakąś naprawdę znaczącą poprawę dokumentu telewizyjnego. Stanie się on niestety (w pewnym stopniu już się stał) zaledwie towarem, który trzeba – w jak najefektowniejszym opakowaniu – sprzedać. A jego funkcje prognozowania, analizowania i diagnozowania rzeczywistości? One wydają się pojęciami z lamusa, o których decydenci telewizyjni – jak sądzę – chyba poważnie nie myślą.

KAZIMIERZ KARABASZ

FILMOGRAFIA

KAZIMIERZ KARABASZ – (ur. 6 V 1930 roku w Bydgoszczy) reżyser i scenarzysta filmów dokumentalnych i fabularnych. W 1956 roku ukończył PWSF w Łodzi i rozpoczął współpracę z WFD w Warszawie. Od 1961 roku wykładowca PWSFTViT w Łodzi.W 1982 roku został mianowany profesorem nadzwyczajnym i dziekanem Wydziału Reżyserskiego szkoły filmowej. **Nagrody:** Nagroda MKiS III st. (1962); Nagroda MKiS II st. (1970); Nagroda MKiS I st. (1980); Nagroda Państwowa I stopnia zespołowa (1964); Krzyż Oficerski i Kawalerski OOP. Publikacje: *Cierpliwe oko* (1979), *Bez fikcji* (1985).

1956 *Gdzie diabeł mówi dobranoc* (reż., scen.: z Władysławem Ślesickim; zdj.: Stanisław Niedbalski; prod.: WFD w Warszawie; 11 min.)

1957 *Ludzie z pustego obszaru* (reż., scen.: z Władysławem Ślesickim; zdj.: Stanisław Niedbalski; prod.: WFD w Warszawie; 16 min.)

1958 *Z Powiśla* (zdj.: Stanisław Niedbalski; prod.: WFD w Warszawie; 11 min.)

1959 *Dzień bez słońca* (współpr. z Władysławem Ślesickim)

1960 *Trochę inny świat* (zdj.: Ryszard Golc; prod.: WFD w Warszawie; 7 min.)
Muzykanci (zdj.: Stanisław Niedbalski; prod.: WFD w Warszawie; 263 m, 35 mm, cz.-b., 10 min.)
Nagrody: I nagroda – „Złoty Lew Św. Marka" w kategorii filmów dokumentalnych na XI MFFDiK w Wenecji, 1960 VIII; Wyróżnienie w zestawie, uznanym za najlepszy na III MFF w Cork (Irlandia), 1960/IX; Grand Prix na III MFFDiK w Lipsku, 1960/XI; Nagroda Specjalna na VI MFFK w Tours, 1960/XII; Nagroda Polskiej Krytyki Filmowej „Syrenka Warszawska" za najlepszy film krótkometrażowy 1960; Główna Nagroda i wyróżnienie Jury Towarzystwa Uniwersytetów Ludowych na VII MFFK w Oberhausen, 1961/II; I nagroda – „Złote Wrota" w kategorii krótkiego metrażu na V MFF w San Francisco, 1961/XI; I nagroda – „Smok Wawelski" na I OFFK w Krakowie, 1961; II nagroda na III MFFK w Meksyku, 1961 XII; Wyróżnienie na MFF Etnograficznych i Socjologicznych we Florencji, 1962;
Ludzie w drodze (zdj.: Stanisław Niedbalski; prod.: WFD w Warszawie; 11 min.)

Nagrody: I Nagroda w kategorii ff. dok. na MFF w Wenecji, Włochy 1961; Wyróżnienie na VI MFF w Cork, 1961; Nagroda Specjalna Jury na IV MFFK w Tours, Francja XI/1961; I nagroda na II MFF w Rio de Janeiro, 1961.

1961 *Węzeł* (zdj.: Stanisław Niedbalski; prod.: WFD w Warszawie; reportaż; 10 min.)

1962 *Jubileusz* (zdj.: Stanisław Niedbalski, Antoni Staśkiewicz; prod. WFD w Warszawie; 13 min.

Pierwszy krok (zdj.: Antoni Staśkiewicz; prod. WFD w Warszawie; 11 min.)

Nagrody: I nagroda – „Złoty Smok Wawelski" w kat.ff oświatowych na II OFFK w Krakowie, 1962; Nagroda specjalna jury na VIII MFFK w Tours, 1962; Nagroda za reżyserię na V MFFK w Lipsku, 1962.

Tu, gdzie żyjemy (reż., scen.: z Lidią Zonn; zdj.: archiwum; prod.: WFD w Warszawie; 7 min.)

Warszawianki

1963 *Ptaki* (zdj.: Stanisław Niedbalski; prod. WFD w Warszawie; 15 min.)

W klubie (zdj.: Stanisław Niedbalski; reportaż; cz.-b.; 35 i 16 mm; 170 m; prod.: WFD w Warszawie)

1965 *Na progu* (zdj.: Stanisław Niedbalski; prod. WFD w Warszawie; 24 min.)

Urodzeni w 1944 (zdj.: Stanisław Niedbalski; prod.: WFD w Warszawie; 27 min.)

Chwila ciszy (tylko współscen. z Władysławem Ślesickim)

Pusty obszar (film fab., nieukończony, według scenariusza Jerzego Skolimowskiego)

1967 *Rok Franka W.* (zdj.: Stanisław Niedbalski; prod.: WFD w Warszawie; 61 min)

Nagrody: Wyróżnienie Jury Towarzystwa Uniwersytetów Ludowych na MFFK w Oberhausen, 1968; Grand Prix – „Złoty Lajkonik" na VIII OFFK w Krakowie, 1968.

1969 *Sobota Grażyny A. i Jerzego T.* (zdj.: Stanisław Niedbalski; muz.: Zbigniew Rudziński; mont.: Lidia Zonn; prod.: WFD w Warszawie; 52 min.)

Nagroda: Wyróżnienie na XV MFFK w Oberhausen, 1970.

Zgodnie z rozkazem

Kronika miesiąca Jerzego Z. (dł. m., dla TV)

1970 *Przypis* (zdj.: Edward Bryła; prod.: WFD w Warszawie; 20 min.)

1971 *Sierpień* (dł. m.)

1972 *Przed...* (zdj.: Antoni Staśkiewicz, cz.-b., 35 mm; prod. WFD w Warszawie)

1973 *Krystyna M.* (zdj.: Antoni Staśkiewicz; prod.: WFD w Warszawie; 34 min.,)

1974 *Punkt widzenia* (zdj.: Antoni Staśkiewicz; prod.: WFD w Warszawie; 18 min.)

1976 *Pryzmat* (tv film fab.)

Nagroda: Nagroda „Gazety Olsztyńskiej" na I Festiwalu Telewizyjnych Filmów i Widowisk Teatralnych w Olsztynie, 1977.

1977 *Lato w Zabnie* (zdj.: Tadeusz Rusinek; cz.-b., 35 mm; prod.: WFD w Warszawie; 20 min.)

We dwoje (tv film fab.)

1978 *Przenikanie* (dł. m.,tv)

1979 *Wędrujący cień* (tv film fab., 16 mm, kolor, 67 min., prod. TWF Poltel) scen.: Kazimierz Karabasz; zdj.: Ryszard Janowski, muz.: Andrzej Trzaska; wyk.: Hanna Kulina, Adam Ferency.

Dialog (zdj.: Stanisław Niedbalski; muz.: Jerzy Woy-Wojciechowski; cz.-b.; 14 min, 16 i 35 mm; 426 m; prod. WFD w Warszawie)

1982 *Próba materii* (zdj.: Zbigniew Wichłacz i archiwum Muzeum Woli, redakcji tygodnika „Stolica" i zbiory prywatne A. Sempolińskiego; muz.: Jan Wołek; mont.: Lidia Zonn; cz.-b.; 35 mm; 2450 m; 85 min.; prod.: WFD w Warszawie)

1984 *Cień już niedaleko* (reż., scen.: Kazimierz Karabasz; zdj.: Czesław Swirta; muz.: Zbigniew Rudziński; sc.: Anna Bohdziewicz, Andrzej Płocki; kier. prod.: Stefan Łojek; wyk.: Mariusz Dmochowski (Józef), Jarosław Kopaczewski (Henryk), Włodzimierz Kwaskowski (Leon), Michał Bajor (asystent dyrektora), Jerzy Janeczek (Marek), Jerzy Kryszak (urzędnik); prod.: PRF „Zespoły Filmowe" – Zespół „Rondo"; cz. – b., 2395 m.)

1985 *Pamięć* (zdj.: Zbigniew Skoczek; prod. WFD w Warszawie; 97 min.)

1990 *Widok z huty* (zdj.: Zbigniew Skoczek; prod.: WFD w Warszawie; 61 min.)

1991 *Na przykład ul. Grzybowska 9* (zdj.: Krzysztof Pakulski; prod.: WFD w Warszawie; 25 min.)

1993 *Okruchy* (film dok.; 35 mm, 28 min.; zdj.: Krzysztof Pakulski; mont.: Lidia Zonn; dźw.: Spas Christow; prod.: SF „Kronika")

1997 *Portret w kropli* (zdj.: Stanisław Szabłowski; prod. SF „Kronika"; 22 min.)

Film dokumentalny – misja czy komercja?

KRYSTYNA MOKROSIŃSKA

Definicja

Wszelkie rozważania o kondycji polskiego filmu dokumentalnego w 1998 r. należy zacząć od definicji gatunku. Jest to trudne zadanie, bo z subiektywnego odczucia wielu autorów wynika fakt, iż filmem dokumentalnym nazywa się zarówno publicystyczne programy oparte na zapisie dokumentalnym, proste rejestracje notacyjne, jak i inscenizacje sprowadzone często do poziomu prymitywnej manipulacji rzeczywistością.

Wprawdzie jest to gatunek trudny do wtłoczenia w ścisłe ramy ale skłonna jestem przyjąć, iż filmem dokumentalnym jest utwór, którego tworzywem są fakty, poglądy, opinie, toczące się według swoich wewnętrznych praw, a autor rejestruje je, powstrzymując lub ograniczając swój wpływ na nie tylko do zabiegów koniecznych i dyskretnych. Cechą szczególną, wyróżniającą film dokumentalny od innych utworów, których tworzywem są fakty, jest uzyskanie w procesie kształtowania utworu znaczeń uogólnionych, metafory – czy takie ukształtowanie struktury utworu, które umożliwia odbiorcy refleksję i pogłębioną analizę przedstawionych spraw, zdarzeń, problemów, poglądów, idei.

Trudności w kwalifikacji gatunkowej biorą się również z nieprecyzyjnego prawa autorskiego posługującego się terminem „utwór audiowizualny" i uznającego prawa autorskie wszystkich osób biorących udział w tworzeniu jego ostatecznej wersji. Dowolność interpretacyjna tych zapisów doprowadziła w TVP SA do absurdalnego żądania pracowników telekin uznania twórczego charakteru ich działań, skoro ostateczny efekt emisyjny zależy również od nich. Innym absurdem stało się odejście od artystycznych kolaudacji dzieł objętych ochroną prawa autorskiego, czego przykładem niech będzie powołanie w jednym z ośrodków telewizyjnych ciała o nazwie Komisja Kolaudacyjna składającego się z funkcyjnych pracowników Dyrekcji Anteny. Dochodzi wreszcie do nieuczciwego podpisywania kosztorysów utworów nazwanych filmami dokumentalnymi tylko z uwagi na wyższe wyceny.

Kolaudacje artystyczne powinny być nie tylko miejscem spotkania twórcy z oceną pierwszych widzów jego dzieła – widzów przygotowanych fachowo do takich dyskusji (krytyków, reżyserów, scenarzystów, operatorów czy kompozytorów muzyki filmowej). W tym też gremium powinno się kwalifikować dzieło jako film dokumentalny, bądź nie. Reżyserski dyplom nie gwarantuje bowiem, że każda działalność filmowa jego posiadacza jest filmem. Zdarza się również, że młody dzienni-

karz realizujący krótki felieton filmowy lub reportaż stworzy dzieło godne miana filmu dokumentalnego – i właśnie komisja kolaudacyjna powinna decydować o takich kwalifikacjach gatunkowych.

Artyście wszystko wolno?

Zmiany ustrojowe w Polsce zaowocowały, niestety, brakiem odpowiedzialności wielu osób – w tym również twórców. Realizacja tematów „chwytliwych", za wszelką cenę, dla komercyjnego efektu ekranowego, stała się szczególnie niebezpieczna w filmie dokumentalnym. W związku z likwidacją kategorii zawodowych, a jednocześnie brakiem licencji dla twórczych i pomocniczo-twórczych zawodów filmowych, dostęp do zawodu zależy zbyt często od układów i znajomości, a nie wiedzy, umiejętności i talentu. Te problemy coraz częściej stają się przedmiotem publicznych dyskusji o etyce zawodu.

Ponieważ na ogólne zapisy Konstytucji Rzeczpospolitej Polskiej powołują się zarówno „liberałowie", jak i „konserwatyści", przypomnijmy:

Artykuł 30

Przyrodzona i niezbywalna godność człowieka stanowi źródło wolności i praw człowieka i obywatela. Jest ona nienaruszalna, a jej poszanowanie i ochrona jest obowiązkiem władz publicznych.

Artykuł 31

2. Każdy jest obowiązany szanować wolności i prawa innych.

Jak zwykle w sprawach interpretacyjnych ostateczny werdykt wyda sąd. Ostatnio kilka spraw stało się przedmiotem jego prac.

Emisja filmu *Witajcie w życiu* reżysera Henryka Dederki została wstrzymana po interwencji firmy Amway – negatywnego bohatera filmu. Ponieważ niektóre instytucje strzegące prawa w Rzeczypospolitej mają podobnie jak twórcy kłopoty z odnalezieniem się w nowej wolnej rzeczywistości, wydano polecenie zniszczenia kopii filmu – ta decyzja została odczytana jednoznacznie negatywnie, a protest podpisali posłowie, dziennikarze, intelektualiści od skrajnej prawicy po skrajną lewicę.

Mam nadzieję, że w tym wypadku sąd zastosuje p r e c e d e n s d z i a ł a n i a w i n t e r e s i e d o b r a p u b l i c z n e g o – będzie to miało kolosalne znaczenie dla prawa mediów do demaskowania zła, cwaniactwa i wszelkiej nieuczciwości.

Kolejna sprawa sądowa dotyczy *Arizony* Ewy Borzęckiej. Opisywane szeroko w prasie metody realizacji utworu – m.in. prowokowania sytuacji, np. przez obdarowanie bohaterów filmu alkoholem, spowodowały, że występujące tam osoby poczuły się poddane manipulacji, ośmieszone i w rezultacie złożyły doniesienie do prokuratury.

Sprawa stała się również przedmiotem orzeczenia Komisji Etycznej w TVP SA. Zanim poznamy orzeczenie sądu, chciałam tylko przypomnieć głośną przed laty sprawę filmu *Pieskie życie* (*Mondo cane*), którego autor zakończył karierę zawodową potępiony przez środowiska filmowe za nieetyczne postępowanie. Nie przypominam tego przykładu w kontekście utworu Ewy Borzęckiej (co do którego mam poważne wątpliwości, czy jest filmem dokumentalnym), ale żeby uzmysłowić, iż istnieją granice etyki zawodowej i że autorowi nie wszystko wolno.

Granic etyki nie sposób wyznaczyć – tak jak istnieje pojęcie „wąskiego" i „szerokiego sumienia", tak twórcy zawsze będą się dzielić na tych z wąskim i tych ze zbyt szerokim poczuciem wolności twórczej. Granice muszą wyznaczyć sobie sami twórcy, z pomocą środowiskowych ciał samorządowych – takich jak Komisja Etyki Mediów, sądy koleżeńskie Stowarzyszenia Filmowców Polskich i Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich, czy obdarzeni mandatem zaufania rzecznicy dyscyplinarni.

Dwie strony ekranu

Wyrzucony z sal kinowych film dokumentalny zmienił charakter. Widz zasiadający przed ekranem telewizora patrzy filmowemu bohaterowi w oczy z bliska. Właśnie ta możliwość intymnego kontaktu zmienia film dokumentalny, daje mu szansę rozmowy, w miejsce publicystycznych ocen umożliwia refleksję, pogłębioną analizę – może właśnie dlatego przestał praktycznie istnieć tzw. film oświatowy – bliższy nauce niż emocji.

Wzrosła natomiast gwałtownie popularność filmów tzw. popularnonaukowych – przyrodniczych, podróżniczych itp., ze względu, jak sądzę, na emocjonalny kontakt widza ze światem mu nie znanym, wywołującym refleksję nad jego własnym miejscem w tym świecie.

Dane mi było obserwować publiczność na wielu przeglądach i festiwalach. W 1997 r. przewodniczyłam jury na Niezależnym Przeglądzie Form Dokumentalnych NURT 97 w Kielcach. Widownię stanowili młodzi ludzie – studenci miejscowych dwóch szkół dziennikarskich. Przyszli, bo mieli zadane napisanie recenzji. Po przerwie większość została – już z własnej woli. I tak było przez wszystkie dni przeglądu. Na kończącym imprezę forum dyskusyjnym wystosowali pismo do władz TVP SA, do Sejmu i Senatu, domagając się zmiany polityki programowej telewizji publicznej i promowania w czasach najwyższej oglądalności filmów dokumentalnych. Ta inicjatywa pociągnęła następną – tym razem już z udziałem przedstawicieli lokalnych stacji telewizyjnych, radiowych i prasy postanowiono założyć Towarzystwo Miłośników Filmów Dokumentalnych (sic!).

Badania telemetryczne oglądalności w telewizji publicznej potwierdzają wzrastające zainteresowanie filmem dokumentalnym, szczególnie polskim – to bardzo ważne bo telewizja publiczna pozostała ostatnim bastionem tego gatunku.

Szansa czy przeszkoda?

We wszystkich opracowaniach „strategicznych" rozwoju telewizji publicznej docenia się misyjną rolę filmu dokumentalnego, wspomina się nawet o stworzeniu w przyszłości tematycznego kanału dokumentalnego emitującego te filmy przez satelitę. Rzeczywistość jest znacznie mniej różowa. I nie chodzi tu o finanse, choć trzeba przyznać, że jest to dość droga produkcja, ale o miejsce w ramówce. Od siedmiu lat kieruję Działem Form Dokumentalnych 2. Programu i jestem przekonana, że co najmniej połowa ze zrealizowanych tu kilkuset filmów wyemitowana w dobrej porze oglądalności byłaby odebrana jako premiera – ich faktyczne premiery były bądź w godzinach nocnych, bądź w pasmach naturalnie niskiej oglądalności – np. znakomity, nagradzany na wielu festiwalach cykl Małe Ojczyzny można obejrzeć w soboty o godz. 13.00, kiedy większość widzów kończy weekendowe zakupy. Niestety,

przegrywamy w konkurencji z gatunkami komercyjnymi, przyciągającymi reklamy. Jak nie przemyślana to polityka, niech świadczy wypowiedź członka Komisji Interwencyjnej – węgierskiego odpowiednika Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji. Analizując sytuację na węgierskim rynku mediów elektronicznych, zwrócił on uwagę na fenomen pewnej prywatnej stacji radiowej, która widząc powszechny odwrót kierownictw mediów publicznych i komercyjnych od programów popularnonaukowych, historycznych, dokumentalnych, nastawiła swoją stację na specjalizację w tej podobno niekomercyjnej dziedzinie, i błyskawicznie zyskała bardzo duże audytorium odbiorców.

Przykład widowni NURTU 97 potwierdził również moje przekonanie, że nie doceniamy potrzeb polskiej widowni. Film dokumentalny ma większą niż inne gatunki szansę dotrzeć do widza, zmusić go do przemyśleń, do przełamania bierności. Ma tę szansę, bo nie poucza, bo daje wiedzę, daje szansę na pogłębioną własną refleksję, bo pozwala się wzruszyć, zdenerwować, ale co najważniejsze, traktuje widza poważnie w tej intymnej z nim rozmowie. Jest to wielka szansa dla współczesnego filmu dokumentalnego w kulturotwórczej misji telewizji publicznej.

Paradoks polega na fakcie, że nikt temu nie przeczy, natomiast dla wielu tematów stosuje się swoistą cenzurę – emisję w porze, kiedy część widzów nie jest w stanie już oglądać telewizji: około północy.

Tak było np. z filmem *Imperium GRU i KGB w Polsce* – emisja nie reklamowana o 0.30, *Portrety przemocy* – o bezkarności MO – o 23.30 (bez zapowiedzi – a było to w przeddzień wyroku w sprawie kopalni Wujek), *Zabieg* – o syndromie poaborcyjnym i sposobie wychodzenia z niego – o 23.10. W wypadku pierwszego z wymienionych filmów jeden z dzienników wydrukował całą listę dialogową, uznając, iż film ten powinni znać wszyscy Polacy. W wypadku filmu o aborcji kilka ośrodków psychoterapii poprosiło o kopie filmu, chcąc je wykorzystywać w swoich pracach, natomiast jeszcze przed emisją zaprotestowały stowarzyszenia popierające aborcję – co najciekawsze, z góry zakładając, że film jest nieprawdziwy, jednostronny. Po emisji protestów nie było, natomiast pora emisji społecznego, politycznego i historycznego filmu dokumentalnego pozostała nie zmieniona.

W rozlicznych sprawozdaniach dla Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji, dla Sejmowej i Senackiej Komisji Kultury i Środków Masowego Przekazu podaje się wykaz filmów i programów spełniających misję telewizji publicznej. Na ich podstawie można stwierdzić, że TVP SA naprawdę produkuje i emituje ważne w spełnianiu jej misji pozycje, problem jednak powstaje w chwili, kiedy układ ramowy programu właśnie te pozycje spycha na margines.

KRYSTYNA MOKROSIŃSKA

Krystyna Mokrosińska – absolwentka Wydziału Filologii Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, Wydziału Dziennikarstwa UW i podyplomowego studium realizacji telewizyjnej PWSFTViT w Łodzi. Od wielu lat związana z Telewizją Polską. Członek ZG SFP, od lipca 1998 p.o. prezesa Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich. W latach 1982–1989 objęta zakazem pracy w TVP, wynikającym z przepisów stanu wojennego. W 1989 roku realizowała filmowe programy autorskie w studiu Solidarność. Od 1992 roku szefowa Działu Form Dokumentalnych Programu II TVP. Autorka m.in. cyklu telewizyjnego

Ginące zawody (1981), zrealizowanych dla WFO filmów *Wielki kryzys, Całe życie Polaka, Dzieło Sejmu Wielkiego* oraz filmów dokumentalnych wyprodukowanych w TVP – *W duchu i prawdzie* (reż. z Jackiem Moskwą; wyróżnienie na VII FF Katolickich w Niepokalanowie, 1992) i *Młodsi od swoich wyroków* (1994)

Krystyna Mokrosińska, fot. Ireneusz Sobieszczuk dla PAT

Kilka paradoksów o filmie dokumentalnym

JÓZEF GĘBSKI

Pierwszą cechą filmowca jest niecierpliwość,
drugą cechą jest jego cierpliwość.
Jean Epstein

Filmy dokumentalne Adolfa i Władysława Forbertów, Jerzego Bossaka, Ludwika Perskiego, Tadeusza Makarczyńskiego, Stanisława Różewicza, Wojciecha Hasa, Andrzeja Brzozowskiego zostały dziś zapomniane i skazane na niebyt. Młodzież szkolna (a nauczam dziejów filmu licealistów) nie zna tych twórców, nie słyszała o ich filmach. Nazwiska wymienionych przeze mnie pionierów polskiego dokumentalizmu powojennego zdumiewają nawet studentów szkoły filmowej, którzy zresztą nigdy nie mają dobrego zdania o swoich preceptorach. Instytucjonalnie zlikwidowano Polską Kronikę Filmową (działa w konspiracji jako Studio Filmowe KRONIKA), zaś wielkiej chwały Wytwórnia Filmu Dokumentalnego zajmuje się raczej podnajmem lokali użytkowych niż produkcją filmów dokumentalnych.

Na szczęście zachowały się dwa programy telewizji, które patronują tworzeniu filmów dokumentalnych, realizowanych najczęściej na materiale elektronicznym, rzadziej na taśmie filmowej 35 mm.

Mecenat kierowników tych redakcji obejmuje nadal tematy syntetyczne, głębokie i nawiązujące do najlepszych osiągnięć poprzednich lat.

Aktualna sytuacja filmu dokumentalnego skłoniła mnie do sformułowania następujących jego cech.

Film fabularny i film dokumentalny to syjamskie bliźnięta

Pierwszy w dziejach kina seans filmowy opierał się na filmach dokumentalnych. W istocie i *Wjazd pociągu*, i *Wyjście robotników z fabryki* zapowiadały przygodę kina rejestrującego naturalny wygląd ludzi i rzeczy, sugerowały diagnozy społeczne. Potem, zgodnie z daną człowiekowi skłonnością do bajania, film wkroczył w dziedzinę fikcji. Ale też, ilekroć filmowi groziła wtórność, zjawiał się mądry artysta, który zawracał „bzdurny film fabularny" na drogę dokumentu.

Czymże bowiem byłoby kino, tak skłonne do samopowtarzalności, gdyby nie pojawił się talent Anglików: Paula Rothy'ego i Johna Griersona. Ich skromne filmiki dokumentalne o poławiaczach śledzi i budowniczych statków w stoczni penetrowały, zapomniane przez film fabularny, regiony świata ludzi ubogich. Od tej pory fabuła syciła się rzekomą prawdą rzeczywistości, realizatorzy więc przynajmniej jedną scenę umieszczali w naturalnym plenerze. Wabiono widza prawdą, tak jakby prawda była dezyderatem widowni.

Po wojnie kino wylansowało neorealizm, oparty na dokumentalnym aspekcie fabuły. Na ekranie pojawiły się nieznane postacie, ulica ze swą brzydotą, świeciło

naturalne słońce, a w tle poruszali się „prości ludzie". Absolutnym i ostatecznym triumfem dokumentalizmu w fabule okazała się jednak dopiero twórczość Jacques'a Tatiego, który stworzył komedię złożoną z obserwacji dokumentalnej.

Dokument legł u podstaw Nowej Fali – której twórcy filmowali wprost na ulicy, bez gwiazd i z wykorzystaniem bezpośredniego dźwięku.

Krzysztof Kieślowski swoje odejście od dokumentu motywował tym, że dokument ma jednak wyraźne tabu. Nie pokaże prawdziwej śmierci – bo to niemoralne, ani aktu seksualnego – bo to pornografia, ani tortury – bo to okrucieństwo. A jednak, gdy ten rejestr tematyczny został zawłaszczony przez film fabularny, dokument przełamał i to tabu.

Fabułę i dokument różni tylko sposób zdobywania materiału.

Dokument jest tak zmienny jak interpretacja dziejów

Bolesław Matuszewski pracował w służbie Lumière'owskiej fabryki „Kinematografów". Miały one służyć jako pomoc naukowa w pracowniach fizycznych. Matuszewski okazał się jednak niespokojnym duchem. Kto wie, czy to nie dzięki niemu, kino stało się tym, czym jest dziś. Jako człowiek znający nieźle język rosyjski został oddelegowany do Rosji, aby tam uwiecznić na taśmie kilka scen z carem rezydującym w Petersburgu. Matuszewski wykonał te i inne „ruchome fotografie" i przekonał się, że tkwi w nich ogromna moc. Należy je gromadzić – nauczał – bowiem są żywą pamięcią epoki.

Jego taśma uratowała dyplomatę oskarżonego o niestosowne zachowanie w obecności dostojnika. Przejrzana w gronie rzeczoznawców, potwierdziła, że skandalu nie było, a film... pozostał świadkiem historii.

Mistrz kłamstwa, Goebbels, wiedział, że trzeba utrwalać i rozpowszechniać kronikę wojny. Co tydzień obrazy triumfalnych czynów niemieckich żołnierzy, opatrzone buńczucznym komentarzem, utwierdzały naród niemiecki w jego dumie. Dziś te same niemieckie taśmy są dowodem przestępstwa, barbarzyństwa i ludobójstwa.

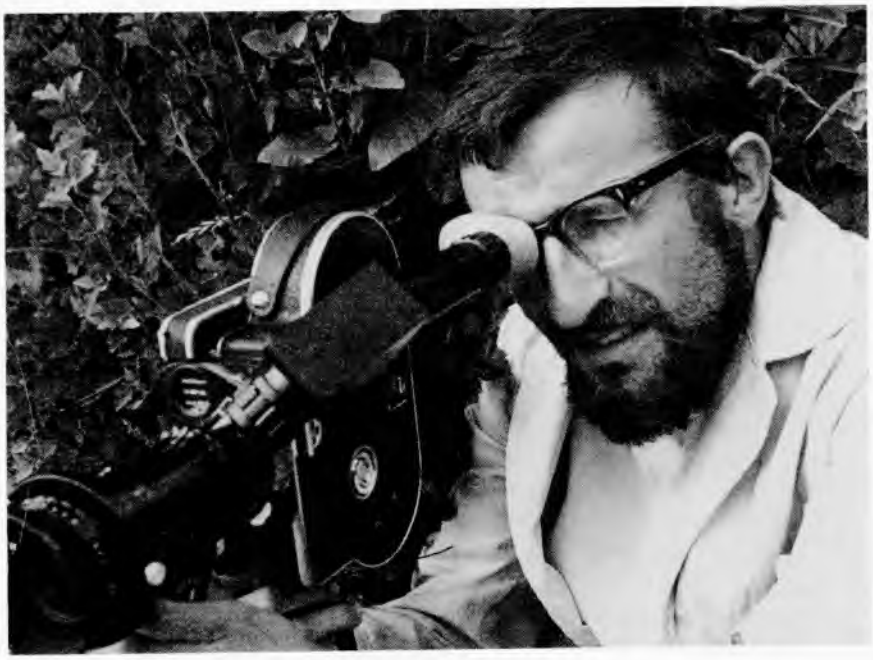
Film dokumentalny poddaje się manipulacji politycznej.

Język dokumentu podlega ewolucji

Dokument został wyparty z kin do telewizji, a tam zepchnięto go w pory najmniejszej oglądalności. I tak powstało swoiste getto intelektualne, gromadzące wąską, wymagającą widownię. Widz z pilotem w dłoni jest surowym Katonem poczynań realizatorskich. Ma możliwość wyboru spośród kilkudziesięciu programów telewizyjnych, emitowanych w tym samym momencie. To, niezależnie od nieodzownych działań marketingowych, narzuca autorowi wymóg perfekcjonizmu. Już więc nie tylko temat, nie tylko przesłanie ideowe, nie tylko bohater, decydują o sukcesie. Film dokumentalny stał się azylem dla aktywności intelektualnej i filozoficznej. Dokumentalista musi być nie tylko znawcą tematu, ale także mistrzem formy. Owo „filozofowanie formą" wyznacza nowy nurt kina dokumentalnego. Tę drogę wyznaczył z pewnością dekadent Godard. Nie bał się powtórzeń dobrych kadrów, zwalniania czy rozfazowania ich. Wpisywał w kadry fragmenty tekstu, czerpiąc z techniki właściwej współczesnemu plakatowi. Pojawiał się sam na ekranie. Dyskutował z postaciami, interweniował, lub zawierzał inteligencji widzów. Często sam był bohaterem dzieła.

Taki film dokumentalny jest budowany jak esej lub jak traktat społeczny czy fiozoficzny. Ma tytuły rozdziałów, swoją interpunkcję, posługuje się cytatami, nierzadko

Nie zabijaj (1992)



Józef Gębski

Nie zabijaj (1992)

jest autotematyczny i nazywa się „filmem o..." Komentarz czytany głosem poprawnego lektora, jako wszystkowiedzącego oświatowca, został zastąpiony pytaniami stawianymi przez twórcę i jego refleksjami. Niekiedy na ekranie widać maszynopis scenariusza. Godard bez obawy prezentuje migający obraz złożony z kilku taśm podających, poszukując właściwych środków wypowiedzi na elektronicznym stole montażowym.

Coraz częściej w filmie dokumentalnym pojawia się inscenizacja.

Tajemnica filmu dokumentalnego tkwi nie tyle w ujęciach, ile raczej pomiędzy ujęciami

Wojna jest dobrą strawą dla filmu dokumentalnego. *Wojna hiszpańska* Jorisa Ivensa z 1936 r. dała pierwszy impuls do nowej wojny „kinematograficznej".

Uczestniczyłem kiedyś w Huesca, w Hiszpanii, w przeglądzie filmów dokumentalnych z czasów hiszpańskiej wojny domowej. Liczne rolki taśmy zawierały często te same ujęcia. Komentarz miał przydawać obrazom prawdy – raz reprezentowanej przez frankistów, innym razem przez republikanów. Ten sam kadr rannego żołnierza raz przedstawiał działanie zbira, kiedy indziej, w innym kontekście – ofiary o czystych rękach. Widownia hiszpańska reagowała oklaskami albo gwizdami na to samo ujęcie – które odzwierciedlało podwójne oblicze jej historii.

Kroniki z czasów pierwszej i drugiej wojny światowej również karmiły wszystkie opcje polityczne. Ponadto ci, co pracują na froncie, i ci, co pracują dla frontu, mają zupełnie inny obraz wojny. Jeszcze inaczej wygląda ona na Wall Street w Nowym Jorku, inaczej w Londynie, a inaczej w Auschwitz czy Kielcach.

Często filmowe obrazy zmagań wojennych były wykonywane po bitwie albo na zupełnie innych terenach, a co większe wybuchy rekonstruowano podczas ćwiczeń polowych.

Powstanie w warszawskim getcie nie miało swoich operatorów działających po stronie powstańców, a jednak zachowało się wiele taśm, które są wiarygodnym świadectwem jego przebiegu i tragedii.

Obrazy wojny w Jugosławii i Kosowie, wojny w Afryce i te na Bliskim Wschodzie były preparowane przez różne strony konfliktów, ale także przez zagraniczne, prywatne studia telewizyjne, które miały na uwadze efekt emisyjny. Falsyfikat okazywał się często więcej wart niż oryginał. Oto medialny świat.

Dzięki takiej perswazji miliony widzów stawały się kibicami, stronnikami, rzecznikami chwilowych, modnych watażków, jednodniowych idei, chwilowej słuszności.

Już nawet hollywoodzkie filmy z „fabryki snów" realizuje się z dokumentalną dokładnością. A kampanie wyborcze, afery korupcyjne, strategie ekonomiczne są falsyfikatami rzeczywistości.

Dokument jest twórczością

Film dokumentalny jest twórczością, choć Kieślowski uważał, że dokumentalista to ukryty za obrazem sługa rzeczywistości.

Kocham dokumentalne filmy Herzoga. Jego film o szybach naftowych w płonącym Kuwejcie kojarzył mi się z malarstwem romantyków niemieckich i z dramatami Grünewalda, geniusza renesansu nadreńskiego.

Inny film Herzoga – o kacyku afrykańskim Bokassie, który ufał tylko małpie trzymanej w klatce, która paliła papierosy, a o świecie wiedziała tyle samo, co jej pan, nasuwał skojarzenie z dramatem szekspirowskim.

Wydaje mi się nieporozumieniem wyciąganie jakichkolwiek wniosków o społeczeństwie na podstawie filmu opisującego społeczeństwo. Tak zwana czarna seria nie była tym samym, co opisywane np. w „Po prostu" analityczne wyprawy w głąb środowisk przestępczych. Po latach okazało się, że większość kadrów „hiperautentycznych" była zainscenizowana. Przy ówczesnej niskoczułej taśmie, mało dyskretnej kamerze i niemrawym dźwięku – ujęcia z prostytutkami i chuliganami z Targówka były wykonywane „`a la mani`ere" prawdy, z udziałem statystów. Zadaniem tych filmów było poruszenie widza w sali kinowej i zaniepokojenie uśpionych sukcesami działaczy organizacji młodzieżowych, którym wydawało się, że w pełni panują nad duszami młodzieży.

Film Michaiła Romma *Zwyczajny faszyzm* należał do cyklu rosyjskich rozpraw z faszyzmem hitlerowskim. Kiedy wszedł na ekrany, tchnął jakąś dziwną oryginalnością. Zebrał w czasie pełnometrażowego seansu wszystko to, co wówczas wiedziano na temat wojny. A przecież ujęcia były powszechnie znane. Niemal każde z nich było już na ekranie kilkakrotnie. Ale osobisty, wygłaszany przez reżysera komentarz – nadał filmowi wybitnie autorski charakter. Romm polemizował z prezentowanym obrazem, ponieważ wiedział już dużo o faszyzmie i jego głównych aktorach. A widzowie, w przekonaniu że żaden film nie może już o faszyzmie powiedzieć więcej, odebrali go jako arcydzieło.

Ale pomiędzy kadrami, jakby „po drugiej stronie lustra", w momentach, których w filmie właściwie nie było, czaiła się obietnica, że może powstanie film o totalitaryzmie sowieckim. Ale taki film dotychczas nie powstał.

Kiedy dwanaście lat temu zaczynałem swój pierwszy film o Gułagu, miałem nadzieję, że będzie to dopisek do tamtego filmu.

Metodą analizy powiększanych detali, tkwiących w dawnych obrazach, można w obrazach późniejszych dostrzec zapowiedź trendów późniejszych. To, co nowe, tkwi pomiędzy starymi kadrami.

Najlepsze są te dokumenty, które jeszcze nie powstały

Planowałem film, w którym chciałem odwiedzić wszystkich pokonanych kolegów po fachu i odpytać ich, czego zrobić nie zdołali, jakich pomysłów zaniechali. Ten karkołomny zamiar wydawał się wykonalny, ale przeszkodził mi brak możliwości produkcyjnych. W ciągu ostatnich lat wykruszyło się wielu artystów i nie dowiedziałem się niczego na temat ich tajemnic twórczych.

Wielu autorów filmowych zajęło się pedagogiką w kilku szkołach filmowych. Przyjęli rolę opiekunów młodych artystów, w sytuacji kiedy sami jako artyści nie mogą się odnaleźć.

Sam zrealizowałem trzy pełnometrażowe filmy z wyprawy na Kołymę, Workutę i do Miednoje. Zrobiłem serię filmów o zbrodniach stalinowskich i o Kresach pod okupacjami.

Dokument nigdy się nie starzeje

W istocie jest to jedyny gatunek filmowy, który nigdy nie traci na wartości. Ten, kto robi film dokumentalny, nigdy nie pracuje na darmo. Jego czas – o ile jeszcze nie nadszedł – nadejdzie. Każdy metr taśmy będzie miał swoją wartość. Nie tak dawno robiłem film o Wojsku Polskim internowanym w Szwajcarii, w latach 1940–1944. W ostatniej chwili przyniesiono mi, wyciągniętą z prywatnego magazynu, szwajcarskiego reżysera zapomnianą rolkę amatorskiej taśmy filmowej. Realizator stwierdził, że zrobił rzecz niewiele wartą, wręcz niedramatyczną, zbyt familijną. Na szczęście taśmy nie zniszczył. Po pięćdziesięciu latach owe amatorskie taśmy, prezentujące ludzi

w ich codziennych, banalnych czynnościach, pozwoliły mi opowiedzieć o grozie wojny. Każda taśma z wojennych czasów ma dziś niebywałą wartość. Warto wspomnieć o rolkach wyjętych z angielskich myśliwców Dywizjonu 300. Zamontowana w nich kamera uruchamiała się, kiedy karabin zaczynał strzelać. Niezwykłe są filmy z wyzwalanych obozów koncentracyjnych. Stacja „Planéte" wyświetliła niedawno film Alfreda Hitchcocka nakręcony podczas wyzwalania obozu w Belsen-Bergen. Film uznano wówczas za tak okrutny, że wytwórnia zadecydowała o odłożeniu go do archiwum i skazaniu, w stanie nie wykończonym, na wieczną niepamięć. Właśnie ten stan niewykończenia, jawnych ubytków w dźwięku, czarnych łat w miejscach uszkodzonego ujęcia – uczynił z tych zdjęć arcydzieło dokumentu.

Każda taśma hitlerowskiego Wohenschau jest dziś dokumentem epoki. To samo dotyczy kronik rosyjskich i Polskiej Kroniki Filmowej z komentarzem czytanym przez Andrzeja Łapickiego.

Nierzadko, po latach, ze starych taśm można wreszcie zrobić film p r a w d z i w y. Czekamy więc na filmy, które przewartościowałyby kroniki filmowe z dawnych lat i odkryły ukryty w nich sens.

Film dokumentalny jest dokumentem, a w rękach artysty może stać się sztuką.

JÓZEF GĘBSKI

FILMOGRAFIA

JÓZEF GĘBSKI – (ur. 30 V 1939 roku w Kielcach) reżyser i scenarzysta filmów dokumentalnych i fabularnych. Ukończył Wydział Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego (1965). Uczestniczył w studenckim amatorskim ruchu filmowym. W 1969 roku ukończył Wydział Reżyserii PWSFTViF. W latach 1969–1975 współpracował z Antonim Halorem, z którym zrealizował także swój pierwszy film fabularny (1973). Autor artykułów poświęconych komedii filmowej. Wykładowca w warszawskiej Akademii Filmu i Telewizji. **Nagrody:** Wyróżnienie WFD w Warszawie konkursie na scenariusz filmu dokumentalnego *za Stare taśmy, stare papiery* (1985).

1969 *Załoga* (tv. z Antonim Halorem)
Czy chciałbyś pojechać na Wyspy Kanaryjskie? (z Antonim Halorem)
Testament (tv, z Antonim Halorem; zdj.: Jan Hesse; cz.-b.; 28 min; 786 m; 35 mm; prod. WFD w Warszawie)
Nagroda: „Srebrny Lajkonik" za najlepszy film telewizyjny na X OFFK w Krakowie, 1970.

1970 *Drzewo szczęśliwe* (f. anim., wycinankowy, barwny, 35 mm; reż., scen.: z Antonim Halorem, zdj.: Wacław Fedak; prod. Studio Małych Form Filmowych „Se-Ma-For")
Muzeum (f. anim., z Antonim Halorem)
Sopot 70

1971 *Czarne-zielone* (reż., scen.: z Antonim Halorem; zdj.: Ryszard Wróblewski; cz.-b.; 35 i 16 mm; prod.: WFD w Warszawie)
Nagroda: Dyplom honorowy na XI OFFK w Krakowie, 1971.
Człowiek równa się człowiek (f. anim., rysunkowy, 35 mm; reż., scen.: z Antonim Halorem; zdj.: Wacław Fedak; prod. Studio Małych Form Filmowych „Se-Ma-For")

1972 *Nieustraszeni wykonawcy Mozarta* (f. anim., wycinankowy, barwny, 35 mm; reż., scen.: z Antonim Halorem prod.: Studio Małych Form Filmowych „Se-Ma-For")
Czarne słońce (dok. tv; reż., scen.: z Antonim Halorem)
Saga rodu Z. (tv, m.in. z Antonim Halorem; prod.: WFD, cz.-b.; 35 mm)
Jeden plus jeden (reż., scen.: z Antonim Halorem; zdj.: Ryszard Wróblewski; barwny; 35 mm; prod. WFD w Warszawie)
Nagroda: Wyróżnienie na IV MFFK w Tampere, Finlandia 1974.
Opis obyczajów (dł. m., film fab.) współreż. i współscen. z Antonim Halorem; zdj.: Stefan Matyjaszkiewicz; sc.: Bolesław Kamykowski; wyk.: Marek Frąckowiak (Michał), Urszula Gawryś (Krystyna), Grażyna Długołęcka (Lena), Wanda Grzeczkowska (Znajda), Maciej Góraj (Janusz), Zofia Mrozowska (profesor), Zdzisław Leśniak (asystent), Wojciech Grzegorczyk – Poniewierka (Mruk ojciec), Maria Hornik (babka), Stanisław Bąk (młody), Iwona Biernacka (młoda), Włodzimierz Skoczylas (ksiądz); prod.: PRF „Zespoły Filmowe" – Zespół „Silesia"

1973 *Plac Czerwony* (reż., scen.: Z Antonim Halorem; zdj.: Ryszard Wróblewski; muz.: Henryk Kuźniak; cz.-b. i barwny; 35 i 16 mm; prod.: WFD w Warszawie)
Notatnik 14-ty (reż., scen.: z Antonim Halorem; barwny, 35 i 16 mm, prod.: WFD w Warszawie)
Adam i Ewa
Planować sukces (reż., scen.: z Antonim Halorem; zdj.: Ryszard Wróblewski; cz.-b., 35 i 16 mm; 298 m; prod.: WFD w Warszawie)

Oto Polska
Joan Baez
Wszystkie moje dzieci (dł. m.; dokument fabularyzowany; barwny, 35 mm; 1752 m; reż., scen.: z Antonim Halorem; zdj.: Ryszard Wróblewski; muz.: Waldemar parzyński; sc.: Wojciech Majda; dźw.: Nikodem Wołk-Łaniewski; ko.: Irena Włodarczyk, Anna Włodarczyk; cha.: Krystyna Chmielewska, Halina Ber; prod.: WFD w Warszawie; pr.: 21 I 1975)

1975 *Do dnia* (reż., scen.: z Antonim Halorem; zdj.: Ryszard Wróblewski; muz.: Waldemar Parzyński; barwny; 35 mm; 279 m, prod.: WFD w Warszawie)
Klowni (z Antonim Halorem)
Kto? (reż., scen.: z Antonim Halorem; zdj.: Ryszard Wróblewski; muz.: Waldemar Parzyński; barwny, 35 mm; prod.: WFD w Warszawie)
Radość o skowronku

1976 *Próba rekonstrukcji* (zdj.: Ryszard Wróblewski, cz.-b., 35 i 16 mm, prod.: WFD w Warszawie)
Mój smog (zdj.: Ryszard Wróblewski; sc.: Roman Wołyniec; wyk.: Stanisław Kokesz; film aktorski; barwny; 35 mm; 291 m; prod.: WFD w Warszawie)
Rozalia i Wojciech Grzegorczykowie poeci ludowi w jesieni życia (zdj.: Ryszard Wróblewski; barwny; 35 mm; 281 m; prod.: WFD w Warszawie)
Jak się buduje dom

1977 *Hi – hi* (zdj.: Ryszard Wróblewski; cz.-b., 540 m; prod.: WFD w Warszawie)
Labirynt (zdj.: Ryszard Wróblewski; cz.-b., 35 mm., 250 m)
Plamy na słońcu (zdj.: Ryszard Wróblewski; barwny; 35 mm; 255 m; prod.. WFD w Warszawie)
Budimex w Libii
Stara i nowa barka

1978 *Recordissimo* (f. anim., wycinankowy; barwny, 35 mm, 252 m; zdj.: Jan Tkaczyk; prod.: Studio Miniatur Filmowych w Warszawie)
Moje uniwersytety (zdj.: Ryszard Wróblewski; cz.-b., 35 mm, 225 m, prod.: WFD w Warszawie)
Odcinek trzynasty (tv film fab., reż. i scen.)
Na Anioł Chłopski (zdj.: Ryszard Wróblewski, cz.-b., 35 i 16 mm, 512 m)

1979 *Okno na cały świat* (f. anim., barwny, 35 i 16 mm, 85 m, prod. WFD w Warszawie)
Co z ciebie wyrośnie (zdj.: Ryszard Wróblewski; cz.-b., 35 i 16 mm, 292 m, prod. WFD w Warszawie)
Dębowa Kłoda (scen.. Jerzy Gębski i Włodzimierz Stępiński; zdj.: Ryszard Wróblewski, Andrzej Mularczyk; cz.-b., 35 i 16 mm, 302 m., prod.: WFD w Warszawie)
Na Chełmskiej (współreal. z Ludwikiem Perskim; prod.: WFD w Warszawie)
Przywrócić kształt
Zamość – miasto otwarte

1980 *Z ziemi* (zdj.: Ryszard Wróblewski; barwny, 35 mm., 285 m)
Kanclerz i hetman
Skupisko (zdj.: Ryszard Wróblewski, cz.-b., 35 mm, 273 m, prod. WFD w Warszawie)

1981 *Przed* (zdj.: Waldemar Grodzki; cz.-b., 35 i 16 mm, 482 m, prod. WFD w Warszawie)
Kilka słów prawdy
Atrakcje turystyczne
Filip z konopi (film fab., dł. m., reż. i scen.; pr. 1983) reż., scen.: Jerzy Gębski; dialogi: Maria Czubaszek; zdj.: Stefan Matyjaszkiewicz; muz.: Wojciech Karolak; sc.: Andrzej Borecki; mont.: Jadwiga Zajiček; wyk.: Jerzy Bończak (Andrzej Leski), Magda Wołłejko (Krystyna, jego żona), Filip Gębski (Łukasz, ich syn), Irena Byrska (matka Krystyny), Bożena Dykiel (Jańcia), Wiesław Gołas (fryzjer Czesław), Kazimierz Brusikiewicz, Wiesław Drzewicz, Zenon Laskowik, Bronisław Pawlik i inni; prod.: PRF „Zespoły Filmowe" – Zespół Filmowy „Iluzjon".

1982 *Pomiar* (zdj.: Waldemar Grodzki; reportaż; cz.-b.; 35 i 16 mm; 472 m; prod.: WFD w Warszawie)
Śmierć fabryki (zdj.: Waldemar Grodzki; reportaż; cz.-b., 35 mm; 280 m; prod.: WFD w Warszawie)
Bawiłem w Oświęcimiu (zdj.: Waldemar Grodzki; 35 i 16 mm; 524 m; prod.: WFD w Warszawie)
Nagroda: Wyróżnienie jury CIDALC na XX MFFK w Krakowie, 1983; Wyróżnienie MON, 1983.

1983 *Niczyje* (zdj.: Cezary Makowski; reportaż; cz.-b., 16 i 35 mm; 301 m; prod.: WFD w Warszawie)
Dunikowski (tv)

1984 *Smażalnia story* (film fab.) scen.: Andrzej Bartosz, Wiesław Janicki; zdj.: Maciej Kijowski; muz.: Rudolf Schuberth, Grzegorz Bakuła; sc.. Roman Wołyniec; dekor. wnątrz: Dorota Ignaczak; mont.: Elżbieta Kurkowska; ko.: Barbara Tańska; cha.: Edward Kubacki i Leszek Kubacki; kier. prod.: Czesław Jacenko; wyk.: Zbigniew Buczkowski (Redaktorek), Zdzisław Smektała (Broda), Wiesław Drzewicz (naczelnik), Ryszard Pietruski (dyrektor fabryki szczotek), Leon Niemczyk (architekt), Jan Himilsbach (dyrektor gorzelni), Tadeusz Bartosik (prezes GS), Iwona Kubicz (Kasia); prod.: PRF „Zespoły Filmowe" – ZF „Iluzjon"; 35 i 16 mm; 2357 m)
Operacja (scen.: Józef Gębski, Włodzimierz Stępniewski; zdj.: Waldemar Grodzki; reportaż; barwny; 35 i 16 mm; 241 m; prod.: WFD w Warszawie)
Niemożliwe możliwe (scen.: Tadeusz Gajda, Józef Gębski; zdj.: Waldemar Grodzki; cz.-b., 35 i 16 mm; 326 m; prod.: WFD w Warszawie)
Dwa dni urlopu (zdj.: Waldemar Grodzki; reportaż; cz.-b.; 35 i 16 mm; 295 m; prod.: WFD w Warszawie)

1985 *Warszawskie maje*
Kielecka szkoła krajobrazu (tv)
PKF – Wydanie specjalne 47/50 (real. z Czesławem Sandelewskim)

Portret artysty we wnętrzu (reż. z Czesławem Sandelewskim; zdj.: Zbigniew Skoczek; barwny; 35 mm; 282 m; prod.: WFD w Warszawie)
Zemsta Fredry, czyli o naturze humorysty (tv)
203 sprawiedliwych (zdj.: Waldemar Grodzki; cz.-b.; 35 i 16 mm; 255 m; prod.: Waldemar Grodzki; prod.: WFD w Warszawie)
Nagroda: Nagroda profesjonalna za próbę odnowienia form dokumentalnych na XXVI OFFK w Krakowie, 1986

1986 *Rondo* (zdj.: Waldemar Grodzki; reportaż; cz.-b.; 35 mm; 300 m, prod. WFD w Warszawie)
Matura z pejzaży
Jeden dzień (zdj.: Waldemar Grodzki; reportaż; cz.-b., 35 mm; 295 m; prod.: WFD w Warszawie)
Ja wierzba
Niech nas o to głowa boli
Gwiezdne wojny
E. Hartwig
Plakaty przyjaźni
Wiadomo Wiech (tv, film fab.)

1987 *Tłum* (zdj.: Waldemar Grodzki; zdj. trickowe: Lech Aleksandrowicz; cz.-b., 35 mm, 285 m; prod. WFD w Warszawie)
Czas Czyngiza (film z cyklu *Przebudowa*; zdj. Waldemar Grodzki; reportaż; barwny i cz.-b.; 35 mm; 295 m; prod. WFD w Warszawie)
O różnych punktach widzenia
Bajkalska głębia (film z cyklu *Przebudowa*; zdj.: Waldemar Grodzki; barwny; 35 mm; 285 m; prod. WFD w Warszawie)
Dzień dłuższy niż wiek

1988 *Mody polskie* (2 odcinki)
Sybiracy (dł. m.)
Sołtys z Wąchocka czyli jak ponownie wygrać wybory (zdj.: Waldemar Grodzki; cz.-b., 35 i 16 mm; 332 m; prod.: WFD w Warszawie)

1989 *Tainsza – biała plama*
Makarczyński – co to jest dokument
Kadrówka
Ekshumacja

1990 *Z Archipelagu Gułag* (dł. m.)
Tajemnica Beksińskiego

1991 *Klawisz*
Elementarz polski

1992 *Nie zabijaj* (film.dok., zdj.: Waldemar Grodzki; cz-b, 35 mm, 75 min., prod. Studio Filmowe „Kronika")
Nagroda: Dyplom honorowy na IV Festiwalu Mediów „Człowiek w zagrożeniu" w Łodzi, 1993.
Picasso, czyli jak się to zaczęło (zdj.: Waldemar Grodzki; muz.: Janusz Bogucki; prod. TVP; 28 min.)
Nagroda: „Prix Balaton Dij" – główna nagroda w kategorii dokumentu o tematyce kulturalnej podczas Central European Initiative Balaton Fesztival w Keszthely na Węgrzech, 1993.
Film znaleziony w Katyniu (zdj.: Waldemar Grodzki; muz.: Janusz Bogucki; prod. Studio Filmowe „Kronika" dla ZVP; 29 min.)

1993 *Gorączka chleba* (film dok., zdj.: Waldemar Grodzki; mont.: Zenon Kraśkiewicz; Beta SP; 28 min.; prod.: SF „Kronika")
Gorączka uranu (film dok., zdj.: Waldemar Grodzki; mont.: Zenon Kraśkiewicz; Beta SP; 28 min.; prod.: SF „Kronika")
Gorączka złota (film dok., zdj.: Waldemar Grodzki; mont.: Zenon Kraśkiewicz; Beta SP; 28 min.; prod.: SF „Kronika")
Kino ma prawie 100 lat (cykl filmów dok., 14 odcinków po 15 min.; współreal.: Jan Słodowski; zdj.: do pierwszych 8 odc. Waldemar Grodzki, do 6 odcinków Paweł Śmietanka; Beta SP; prod.: SF „Kronika")
Syndrom głodu (film dok., Beta SP, 28 min., scen.: Józef Gębski; zdj.: Waldemar Grodzki; mont.: Zenon Kraśkiewicz; prod.: SF „Kronika")
Zbrodnia na Kołymie (zdj.: Waldemar Grodzki; prod.: TVP i Studio Filmowe „Kronika"; 3 x 25 min.)
Kolaboracja (zdj.: Marek Krajewski; prod. TVP, 30 min.)
6 dni po bitwie
Babilon
Hatra – perła pustyni
Gliniane tablice
Cztery stolice Asyrii

1994 *A tam Polska właśnie* (film dok.; BCT; 20 min. 10 sek.; prod. TVP Pr. I; pr. 14 II 1994)
Przebaczenie (film dok.; współreal.: Leszek Winnicki; zdj.: Leszek Winnicki; prod.: Double W Production dla TVP S.A; 28 min. 35 sek.; prod. TVP Program II)
Jerzy Toeplitz
Tajemnica arcydzieła (zdj.: Waldemar Grodzki; muz.: Janusz Bogucki; prod.: Studio Filmowe „Kronika" dla TVP S.A; 28 min.)

1995 *Armia Krajowa – Armia Podziemna* (film dok.; prod.: Fundacja Filmowa Armii Krajowej dla TVP Program I; 60 min.)
Belsen Bergen (film dok.; prod.: Double VV Production Leszek Winnicki; 25 min)

1996 *A.K. na Wileńszczyźnie* (film dok.; 50 min. 10 sek.; prod. TVP 1)
A.K. na Nowogródczyźnie (film dok.; 50 min. 30 sek.; prod. TVP1)
Golgota Wschodu
Rozbić więzienie
Kotwicz
1997 Zaścianek polski (7 odcinków)
Niemen rzeka niezgody
Wokół Ostrej Bramy
Ksiądz warszawski
17 dni września (dok., 20 min., prod. TVP S.A, Program I Redakcja Wojskowa)

1998 *We Lwowie*
Kettling
Nostalgia Brooklynu (w realizacji)

Każdy film jest formą manipulacji

Z Andrzejem Trzosem-Rastawieckim
rozmawia Beata Kosińska-Krippner

Kiedy studencki DKF, do którego Pan należał, dostał stare kamery i studenci postanowili kręcić filmy, Pan nie bardzo wiedział, jaką ma pełnić funkcję w grupie zdjęciowej. Co w takim razie było tak fascynujące w filmie, co Pan w nim odkrył, że będąc absolwentem – a potem przez pięć lat także pracownikiem naukowym Politechniki – podjął Pan studia w szkole filmowej?

Do dziś trudno mi odpowiedzieć na to pytanie. Co było fascynującego? Przygoda? A może także to, że uprawiając ten zawód nigdy nie robi się dwa razy tego samego...? Nie wiem. Oczywiście sam proces „dojrzewania" wyglądał w ten sposób, że najpierw robiliśmy filmy amatorskie, potem zaczęliśmy współpracować z Dziennikiem Telewizyjnym, potem z innymi redakcjami. To bardzo wciągało. Ciągle jednak było to na granicy amatorstwa. Kiedyś wreszcie zdałem sobie sprawę, że muszę podjąć decyzję. Jedyną, moim zdaniem, rozsądną drogą do zawodu była szkoła filmowa. Powiedziałem sobie, że jeżeli nie zdam egzaminu wstępnego za pierwszym razem, rzucę zabawę w film. Inna sprawa to pytanie, dlaczego reżyseria. Jak się nic nie umie, najlepiej zostać reżyserem.

Dlaczego wybrał Pan film dokumentalny? Czy uważa Pan, że dokument to powołanie?

Nie. Moim zdaniem to przede wszystkim profesja. Dlaczego wybrałem na początku film dokumentalny? To oczywiście splot przypadków, ale także to, że niemal natychmiast mogłem realizować filmy samodzielnie. W fabule było to niemożliwe. Szybko jednak zacząłem ciążyć ku fabule, a właściwie realizować filmy z pogranicza. To było trochę obrazoburcze w tamtych latach. Przecież wszystko musiało mieć swoje szufladki. Inni ludzie „odpowiadali" za dokument – inni za fabułę.

Jaka jest Pana definicja filmu dokumentalnego?

Rozumiem, że to jest prowokacja. Każda definicja dotycząca sztuki jest natychmiast do obalenia. Z całą pewnością możemy powiedzieć, że gdzieś w połowie lat 70. granica pomiędzy filmem fabularnym a dokumentalnym bardzo się zatarła. Inna sprawa, że pojawiła się telewizja, gdzie często to coś, co oglądamy, choć nazywane filmem dokumentalnym, wcale nim nie jest. Ale o to niech się martwią władcy telewizji.

Czy istnieje czysty dokument?

Moim zdaniem – nie. Andy Warhol próbował go robić – ustawiał na wiele godzin pracującą kamerę i nie ingerował... pytanie jednak czy jest to film.

Czyli dokument jest zbudowany z okruchów autentyczności i tylko daje wrażenie prawdy, jest drogą do niej?

Buduję czasem swoje filmy fabularne z okruchów dokumentalnych, jednak zarówno sposób ich kręcenia, jak i określony montaż powoduje, że stanowią one

szczególną formę kreacji. Kiedyś postawiono mi zarzut – chodziło o film o Starzyńskim, że moje „podróbki" są trudne do odróżnienia od autentycznych materiałów zachowanych z tego okresu. Odrzuciłem ten zarzut, nie tylko dlatego, że jest to film fabularny, ale także dlatego, że nie wmawiałem ludziom, że to autentyk. Jeśli coś sprawia wrażenie autentyku, to – moim zdaniem – bardzo dobrze. Tym silniejsze wrażenie film wywiera na widzu. Przecież w gruncie rzeczy o to chodzi.

Czy kreacja i inscenizacja w filmie dokumentalnym to pozbawiona skrupułów manipulacja podporządkowana pomysłowi, idei, którą twórca pragnie zrealizować za wszelką cenę, czy jest to wynik, nazwijmy to, wyższej konieczności – mam tu na myśli sytuację podobną do tej, o której mówił Pan kiedyś, a mianowicie, że realizując film o przyczynach znachorstwa, nie miał Pan możliwości wykorzystania autentycznych scen. Szukanie ich było z góry skazane na niepowodzenie. Został więc Pan zmuszony do napisania scenariusza, mając do dyspozycji jedynie autentycznych ludzi zamieszanych w historię pewnego procesu, i zdecydował się Pan na „dorobienie" anegdoty, której aktorami mieli być świadkowie procesu. Czy inscenizacja to naginanie filmowego obrazu świata do intelektualnych czy emocjonalnych kategorii?

Słowo „manipulacja" ma zawsze wydźwięk pejoratywny. A jednak po zastanowieniu się stwierdzimy, że każdy film jest formą manipulacji. Przypomina się następujące zdarzenie. Kiedyś realizowałem film o człowieku, który walcząc podczas wojny, został kaleką. Wykorzystywał to swoje kalectwo, trudniąc się przemytem. Nikt nie chciał skazać bohatera drugiej wojny światowej. Mimo to pewien sędzia zdecydował się na ten krok. Pojechał jednak do więzienia, gdzie odbył długą rozmowę ze skazanym. Przekonywał go o konieczności rozpoczęcia normalnego życia. Sędzia wierzył, że jest to jeszcze możliwe. Po latach sędzia zapomniał o całym zdarzeniu. To było bardzo ładne, świadczące o tym, że prawdopodobnie wiele razy zajmował się w ten sposób skazanymi przez siebie ludźmi. Ta rozmowa była jednak bardzo ważna dla naszego bohatera. Zmienił się. Stał się normalnym, a może nawet wybitnym człowiekiem. Kiedy doszło do realizacji filmu, pytam sędziego przed kamerą: *Pan pamięta skazanego....? – Ależ tak* – pada odpowiedź i dalej sądzia cytuje mi fragmenty rozmowy... Zdecydowałem się zamanipulować i do dziś dnia uważam, że zrobiłem słusznie. W filmie sędzia nie pamięta tej rozmowy.

Kiedyś elementy kreacji wprowadzano do filmu dokumentalnego z wielkim trudem. Jerzy Bossak uważał, że posługiwanie się inscenizacją jest w zasadzie niedopuszczalne, obniża wiarygodność relacji, wprowadza fałsz. Dopuszczał posłużenie się inscenizacją jedynie jako ramą, chwytem konstrukcyjnym, pretekstem dla dokumentalnego wydobycia z tematu zawartych w nim treści lirycznych czy epickich. Dziś inscenizacja w dokumencie nie budzi już takich kontrowersji. Jaka jest Pana ocena moralna i artystyczna inscenizowania w dokumencie?

Uważam, że inscenizacja musi być tak dobrze zrobiona, żeby widz w nią wierzył. A czy jest to materiał wykreowany przez reżysera, czy autentyczny, to nikogo nie powinno obchodzić. Tak naprawdę wszyscy używają inscenizacji. Te walące się ściany z filmów o drugiej wojnie światowej to jest materiał Różewicza nakręcony podczas wysadzania domów we Wrocławiu i wszyscy teraz te zdjęcia wykorzystują. To nie ma żadnego znaczenia, bo wiemy, że w czasie działań wojennych budynki się waliły. Czy na taśmie jest dom autentycznie walący się podczas wojny, czy potem, niczego nie zmienia. Sens ma bowiem opowieść, powiedzmy o wojnie, w której zdjęcia te zostały użyte, sens miała opowieść o człowieku, któremu pomógł inny wspaniały człowiek, a że to

Andrzej Trzos-Rastawiecki, fot. Leszek Winnicki

zrobił mimochodem, a potem chciał się przystroić troszkę w piórka, nie jest istotne. Tak naprawdę on temu człowiekowi pomógł. To była prawda i ja to nakręciłem, mimo że mu skłamałem. Manipulacja jest w każdym filmie. Na przykład to, co nazywamy nożyczkami (choć już dawno to nie są nożyczki). Przecież to, że utnę w tym albo innym miejscu, że zderzę to ujęcie z innym to też jest manipulacja. Natomiast w kategoriach etycznych trzeba oceniać każdy film indywidualnie. Nie da się tego uogólnić. Pamiętam taką zabawną scenę po nakręceniu *Radia Błyskawica*. Otóż Adam Hanuszkiewicz powiedział do jednego z aktorów tego filmu: *Słuchaj, ty wiesz, że szalenie do ciebie podobny był jeden powstaniec*. A on mówi: *To ja panie dyrektorze. – Ale ja rozmawiam z tobą na serio*. Był przekonany, że to autentyczne zdjęcia archiwalne. Ma być tak zrobione, żeby widz wierzył. Ważne jest, o czym film opowiada. Weźmy kroniki wojenne, w których oglądamy wybuchy. Przecież nie mogli tego kręcić podczas prawdziwego wybuchu, pod obstrzałem. Autentyczny wybuch jest gdzieś daleko, można go uchwycić tylko przez przypadek. A te wspaniałe eksplozje, które oglądamy – tu biegną, tu strzelają – to jest wszystko nieautentyczne. Najpierw się zakopuje materiał wybuchowy, potem operator staje w bezpiecznej odległości, nastawia ostrość, uruchamia kamerę i wtedy dopiero następuje wybuch. Tego się nie da zrobić inaczej. We współczesnych sprawozdaniach telewizyjnych z wojen jest już trochę inaczej.

Czy fabuła była dla Pana dopełnieniem artystycznego wyrazu, twórczej ekspresji, czy po prostu próbą innej formy?

Zajmowałem się dokumentem kilka lat i po pewnym czasie zaczęło mi się wydawać, że dokument jest formą dość ograniczoną. W dokumencie brakowało mi możliwości, żeby opowiedzieć o pewnych rzeczach, o których chciałem opowiadać. Pozostawała inscenizacja. Forma, tak jak ją wtedy rozumiano, stwarzała istny ka-

ftan, obrożę. Zaczęło się więc odchodzenie. Zrobiłem mój pierwszy film fabularny *Trąd*. Dlaczego miałem inscenizować knajpę, skoro mogłem pójść do knajpy? Dlaczego miałem brać statystów, którzy udają półświatek, kiedy mogłem zaprosić przedstawicieli półświatka? Oczywiście pojawiają się także problemy, bo nie ma trudniejszej rzeczy, jak związanie zarejestrowanego dokumentu z materiałem aktorskim. To jest skomplikowane. Trudne zadanie dla aktorów. Muszą być nieprawdopodobnie autentyczni, bo każdy fałsz wychodzi w takiej sytuacji w trójnasób.

Dlaczego nakręcił Pan „Jestem przeciw" jako fabułę? Czy dokument byłby mniej sugestywny, czy może był kłopot z filmowaniem prawdziwego środowiska narkomanów?

Nie, nie. Tam grają też narkomani i dlatego Rafał Wieczyński nie dostał nagrody w Hiszpani w Valladolid. Był najpoważniejszym kandydatem. Zagrał tak autentycznie, że wzięto go za narkomana. Pewna aktorka, która zasiadała w jury, powiedziała: *To jest niemożliwe, żeby narkoman dostał nagrodę.* I nie dostał. Dopiero później przewodniczący jury dowiedział się, jak wielką popełnił gafę i obaj z Rafałem dostaliśmy od niego olbrzymie listy z przeprosinami. Po prostu Rafał za dobrze zagrał. *Jestem przeciw* nakręciłem jako fabułę, gdyż po prostu uważam, że ludzie wolą fabułę, ale jak fabuła jest właśnie taka przemieszana, to lubią jeszcze bardziej.

Serial „Archiwista" to po części fabuła, a po części dokument. Dlaczego uważa Pan, że historia pokazana tylko dokumentalnie bez człowieka jest niepełna i powierzchowna? Czy dokumentem nie można mówić o zasadach, a tylko o faktach? Czy wprowadzenie fabuły do dokumentu nie odbiera dokumentowi uniwersalności, podumowującej roli, zwężając go do historii jednostkowej? Czy może takie udramatycznienie dokumentu jest obliczone na łatwiejsze dotarcie do widza, zwłaszcza młodszego?

Bardzo wiele różnych pytań. Oczywiście wprowadzenie indywidualnego bohatera powoduje, że widz się z nim utożsamia. A więc zwykle woli tę formę. Szczególnie jeżeli jest możliwe wprowadzenie suspensu. *Archiwista* na początku miał być czystym dokumentem. Potem wprowadziłem fabułę i teraz żałuję, że tak mało, należało to jeszcze bardziej sfabularyzować. Szalenie trudno jest jednak indywidualne losy wpleść w historię.

Mirosław Przylipiak napisał o trwającej wielkiej eksploracji archiwów filmowych, rewindykacji historii. Oczywiście wynika to z atrakcyjności materiałów archiwalnych, w Polsce tym silniejszej, że powojenna historia była przedmiotem fałszerstw i przemilczeń. Stąd ostatnio zalew filmów o takich faktach, jak zbrodnia katyńska, referendum 1947 roku, działalność Biura Bezpieczeństwa Publicznego itd. Co Pan sądzi o jego stwierdzeniu, że kino dokumentalne, dawniej polegające na chwytaniu chwili, rejestrowaniu teraźniejszości, teraz bardzo wyraźnie zwróciło się ku przeszłości, stało się nieomal gatunkiem poświęconym czasom minionym? Czy Pana jako twórcę interesuje jeszcze robienie dokumentów chwytających chwilę, czy zwrócił się Pan teraz na dłużej ku przeszłości?

Tu są dwa elementy. Jeżeli na film historyczny można jeszcze znaleźć pieniądze, bo jest on tańszy – wliczając materiały archiwalne, to o fundusze na współczesny film np. o młodzieży warszawskiej czy młodzieży Pragi jest znacznie trudniej, bo taki film wymaga dużo większych nakładów finansowych ze względu na długość realizacji. Taki film trzeba kręcić miesiąc, półtora. To znaczy przez półtora miesiąca trzeba zatrudniać ludzi, płacić za sprzęt, światło, obsługę, trzeba kręcić w różnych wnętrzach i płacić za każde wnętrze – przecież wszystko dziś kosztuje. Filmy,

o których wspomina pan Przylipiak, są natomiast realizowane metodą wywiadów i to właśnie wymaga mniejszych nakładów. Na fabułę jeszcze można dostać pieniądze, ale na dokument nikt pieniędzy nie da, nawet jeśli pomysł jest interesujący. Ja rzeczywiście trochę odszedłem od filmów o życiu współczesnym i zająłem się historią – zrealizowałem film o powstaniu, nakręciłem *Archiwistę*. Teraz robię film o Piłsudskim. Dlaczego? Bo uważam, że człowiek, który ma taki udział w kształtowaniu historii Polski (tak naprawdę, gdyby nie on, nie wiadomo, czy Polska powstałaby) powinien mieć film (do tej pory powstały tylko paszkwile).

Proszę opowiedzieć o Pana doświadczeniach z cenzurą, czy mocniej odczuwał Pan jej ingerencję w filmie dokumentalnym, czy fabularnym?

Olbrzymi problem z cenzurą miałem przy *Trądzie* i przy *Zapisie zbrodni*. Po *Trądzie* groziło mi, że nie będę robił więcej filmów. Powiedziano mi to wprost i bardzo długo nie chciano mi zatwierdzić kolejnego scenariusza. Pamiętam taką zabawną scenę (zresztą jest to opowieść bardziej o Ministerstwie Spraw Wewnętrznych). Otóż jesteśmy z Ryszardem Kłosińskim, kierownikiem literackim zespołu „Kadr", w ministerstwie. Pytamy, co ze scenariuszem *Zapisu zbrodni*. Szef kinematografii na to: *Panowie, wy go chcecie robić, a ja go nie chcę robić, no to sami rozumiecie.* Mówię: *Panie ministrze, to właściwie po co to wszystko było, po co kazał nam pan to przerabiać, po co recenzje pisał pan Kudaś- Bronisławski?* (To był rzecznik prasowy MSW.) Pan minister pyta dyrektora departamentu: *Co napisał rzecznik?* W odpowiedzi usłyszał: *Że można robić.* Minister zwrócił się do nas i mówi: *No to robicie, panowie! O co chodzi?*

To była pierwsza część historii, a druga była taka: *Zapis zbrodni* podobał się także w MSW. Uznano, że jest to bardzo dobra okazja do zareklamowania milicji i innych służb, pokazania, że są potrzebne itd. Jestem w foyer kina „Wars" na konferencji prasowej, a te odbywały się wtedy z naprawdę wielką pompą. Przyszła masa ludzi zwabionych wieloma aferami, jakie wywołał mój wcześniejszy film *Trąd*. Konferencja przebiega wspaniale i w pewnym momencie wstaje ktoś (już nie pamiętam nazwiska) i pyta: *A ja właściwie nie rozumiem, po co kręcić film na taki temat, co z tego będzie miała młodzież wiejska?* Już wiem, że jest źle. Wstaje druga osoba i w podobny sposób pyta, co z tego będzie miała młodzież robotnicza. Teraz wiem, że jest jeszcze gorzej. Ale obok mnie siedzi, przez cały czas milcząc, konsultant filmu z ramienia Ministerstwa Spraw Wewnętrznych W tym momencie wstaje i mówi: *A myśmy w resorcie oglądali ten film, nam się podobał i takie właśnie filmy będą kręcone.* I usiadł. Po chwili ciszy, jaka na moment zapadła, konferencja potoczyła się dalej cudownie.

Czy można jeszcze dziś mówić o stylu lub kierunku narodowym polskiego dokumentu, czy występują zdaniem Pana jakieś podobieństwa, np. tematyczne lub formalne, realizowanych obecnie filmów? Czy w ogóle istnieją dzisiaj style narodowe?

Trudno mi mówić o kinie światowym. Jeśli chodzi o filmy polskie, to w tym, co oglądam, widać trochę ucieczkę od rzeczywistości. Faktycznie występuje przewaga historii. Natomiast jeśli chodzi o wspólny styl, to wracamy do telewizyjnego wywiadu czy reportażu. Ze względu na nośnik zmienił się charakter filmu, ze szkodą artystyczną dla filmu dokumentalnego, który podaje pewne fakty, ale rzadko kiedy pozwala je przeżyć, zaś istotą filmu jest wyzwalanie w widzach emocji.

Pana „Pielgrzym" jest nie tylko przebiegiem wydarzeń, ale też wydobywa ich intensywność emocjonalną. W jakim stopniu przy realizacji filmów o takiej tematy-

ce, jak pielgrzymka papieska, można stylizować, planować, kreować? Planowanie jest tu chyba bardzo ograniczone, nigdy nie wiadomo, co będzie ciekawe?

Odwrotnie, wiadomo. Należy się tylko zastanowić, jak wydobyć to, co się odbywa naprawdę, a nie ograniczać się do zewnętrzności. Początkowo nie wiedziałem, jak się do tego filmu zabrać. To był rok 1979. Oczekiwania były ogromne. Zastanawiałem się nad tym wszystkim i nagle dowiedziałem się, że papież ma gotowe wszystkie homilie. I to był dla mnie klucz. Skoro homilie są gotowe, wcześniej przygotowane, nie będą przypadkowe tzn., że papież chce nas, Polaków, z czymś zostawić. Wniosek z tego był taki, że najważniejszą sprawą będą homilie. To znaczy, że muszę się nastawić na to, że dramaturgię zbuduje sam papież. I to się sprawdziło.

Przy „Credo" miał Pan 7 ekip zdjęciowych. Jaka jest rola, jak wygląda praca reżysera przy tylu ekipach? Ile w takiej sytuacji zależy od bystrości operatorów i na ile mają oni wolną rękę?

Pracowałem z najlepszymi operatorami. Najpierw z nimi omawiałem, co może im się „trafić". Potem oni mi relacjonowali, co udało im się zrealizować, a czego nie, co wydało im się ciekawe, co mogliby jeszcze zarejestrować następnego dnia. Rozdzielałem więc zadania, np.: „ty skupisz się na komunii, ty kręcisz ołtarz" itd. Natomiast ja koncentrowałem się na homiliach. Teksty dostawałem na 3–4 min. przed rozpoczęciem się mszy i w ciągu tego czasu musiałem wybrać fragmenty, które wydawały mi się najważniejsze.

Czy nastąpiła zmiana w poetyce dokumentu ostatnich lat, czy zmienia się jego język?

Niezwykle rozszerzyła się inscenizacja i wszyscy traktują to jako oczywiste. Czasami jest ona robiona świetnie, czasami bardzo źle. Jeśli więc chodzi o język, to stało się tak, że rzeczywiście często nie wiemy co jest fabułą, a co dokumentem. Reszta zaś to sprawa techniki – lepsze kamery, taśmy, większe możliwości.

Jakie są możliwości gatunku? Czy może się już wyczerpały, np. przy wydobywaniu znaczeń z faktów? Jakie są ograniczenia? Czy w filmie dokumentalnym trudniej jest pokazywać stany duchowe niż mówić o faktach?

Myślę, że możliwości są ogromne. Co do reszty – trudno uogólniać.

W 1965 roku mówił Pan, że poszukiwania tematyczne były niekiedy ograniczone ze względów technicznych (niedoskonałość sprzętu itp.) i to zmuszało czasem do schematycznych rozwiązań. Czy dzisiaj natrafia Pan na podobne trudności i ograniczenia w tropieniu tematów ?

„Tropienie tematów" to żywcem wzięte z telewizji. Ja tego nie robię. Natomiast współczesna technika pomaga nam. Rzeczywiście kiedyś nie mogłem nakręcić wspaniałej sceny właśnie z powodu sprzętu. Byłem pod ziemią z ratownikami górniczymi podczas zawału kopalni. Niestety taśmy wtedy były zbyt mało czułe.

Czy w swojej twórczości poszukuje Pan ciągle nowych rozwiązań formalnych?

„Twórczość" zawsze jest związana z poszukiwaniem.

Skąd Pan czerpie informacje o tym, co ludzi zainteresuje?

Jedyny klucz jaki mam – to, co mnie ciekawi.

Władysław Forbert powiedział kiedyś, że w przeciwieństwie do filmu fabularnego autor scenariusza nie jest współautorem filmu. Jest to zaledwie pomysł lub dokumentacja, według których reżyser i operator tworzą film, zresztą rasowy dokumentalista sam pisze scenariusz. Podobnie uważali Jerzy Hoffman i Edward Skórzewski – przed

laty twierdzili, że dobry dokumentalista to bezpośredni obserwator życia: sam wybiera temat, dokumentuje go na potrzeby filmu. Jaka jest według Pana rola scenariusza?

Autorem filmu dokumentalnego jest reżyser, ale czasem rzeczywiście pomysł na film wychodzi od kogoś innego. A scenariusz? Otóż dokument wymaga pewnej rzeczy. Podam przykład. Robiłem film o lądowaniu w Normandii i napisałem scenariusz, który zaczynał się tak: *Świt – pusta plaża, mgły.* Przyjechałem, a tam – cudowny dzień, na wale atlantyckim masa dzieci, które huśtają się na drzwiczkach od bunkrów, obok siedzą Francuzki i robią swetry na drutach, a dokoła chodzą osiołki. Teraz miałem dwie możliwości – albo próbować znaleźć pomiędzy tymi ludźmi kawałek pustej plaży i na siłę się trzymać scenariusza, albo zastanowić się nad tym, czy czasem nie byłoby sensownie nakręcić to, co widzę. Wybrałem drugi wariant. To dopiero miało prawdziwie dramatyczną wymowę. Wspaniała plaża, bawiące się dzieci i tylko na horyzoncie widok zatopionych barek. Zderzyłem to, co było, z tym, co się tam autentycznie teraz działo. Nie mogłem się trzymać scenariusza. Jak widać scenariusz dokumentu musi być elastyczny. Dotyczy to również fabuły. Robiłem film fabularny pod tytułem *Skazany,* mówiący o granicach eutanazji. Grali tam Wojtek Pszoniak i Zdzisław Kozień. Kozień grał ojca Pszoniaka. Między nimi była teoretycznie wystarczająca różnica wieku, ale po tygodniu zdjęć przyszedł do mnie Wojtek i powiedział: *Wiesz, Andrzej, ja się nie czuję w roli syna, ja jestem za dojrzały.* Wtedy przerwałem zdjęcia, siadłem i zmieniłem scenariusz: z ojca i syna powstało dwóch braci. Wydaje mi się, że robiąc kino, należy być do końca bardzo elastycznym, bo w każdym filmie, i fabularnym, i dokumentalnym, pojawia się wiele elementów przypadkowych. Natomiast obcy scenarzysta nakłada nam gorset.

Jakie znaczenie ma w filmie dokumentalnym muzyka? Czy uważa Pan, że w filmie musi być specjalne miejsce dla muzyki albo można się obyć bez niej, tak jak Jerzy Bossak, który nie uznawał muzyki jako środka upiększającego?

Dla mnie muzyka w filmie dokumentalnym ma nieprawdopodobnie duże znaczenie. Ścieżka dźwiękowa dodaje bardzo często filmowi zupełnie nowe wartości, odpowiednio dobrana rozszerza zakres oddziaływania filmu.

Czy równie istotna jest dla Pana w filmie dokumentalnym plastyka?

Dbam o stronę plastyczną moich filmów, starając się wybierać jak najbardziej interesujących operatorów.

Maria Zmarz-Koczanowicz powiedziała, że filmy montują się same. W montażu okazuje się, który materiał jest najlepszy. Montaż ujawnia płycizny pomysłów, ale też odkrywa nowe rzeczy. Jaką rolę według Pana odgrywa montaż w filmie dokumentalnym?

Należę do reżyserów, którzy niezwykle ważną rolę przypisują montażowi. Montaż zawsze był dla mnie ważny. Lubię montować, lubię montażystów. Montaż to jest bardzo ważne uszlachetnianie materiału.

Jaki jest Pana stosunek do festiwali filmu dokumentalnego? Jakie są kryteria oceny filmu dokumentalnego, co się ocenia – sensacyjny temat czy ciekawą formę i czy kryteria te różnią się od kryteriów oceny filmu fabularnego?

Ocenia się różne rzeczy. Właściwie na każdym festiwalu jest inny mikroklimat. To bardzo dziwne, że człowiekowi wydaje się wtedy, że pewne rzeczy są ważne. Festiwal się kończy i często zmieniamy kryteria. Niemniej uważam festiwale za bardzo ważne, bardzo potrzebne. Festiwale utrzymują, a nawet podwyższają poziom. To jest weryfikacja najlepszych twórców.

Jakie jest forum odbiorców filmu dokumentalnego? Czy współczesny widz czeka na dokument i czego oczekuje od filmów dokumentalnych?

Moim zdaniem czeka na dokument, a to dlatego, że – jak mi się wydaje – jest już zmęczony różnymi wariantami *Policjantów z Miami*, zwłaszcza polskim wariantem z mafią rosyjską. Każdy oglądał przecież po kilkaset odcinków tego typu filmów.

Co Pan sądzi o rozpowszechnianiu i promocji filmów dokumentalnych?

Dla mnie podstawową sprawą jest liczba widzów oglądających moje filmy, a więc według mnie ogromną rolę odgrywa tu telewizja.

Czy zgodziłby się Pan ze stwierdzeniem Józefa Gębskiego, że fabuła powiela teraz schematy, które już raz osiągnęły sukces, a dokument mieści wszystko, co nowe i wartościowe, co jest sztuką filmową, jest azylem działalności intelektualnej?

Trudno to oceniać, bo jednego roku jest coś ciekawego w dokumencie, a drugiego jakiś wspaniały film fabularny. Dokument rejestruje, opisuje, odsłania rzeczy, o których nie wiedzieliśmy i których się nie spodziewaliśmy. Ze względu na zakres tematyczny dokument jednak rzadko kiedy miał szansę być zaczynem jakiejś ciekawszej myśli intelektualnej.

Czy film dokumentalny starzeje się?

Na ogół nie. Dobrze zrobiony starzeje się minimalnie. Ale nie robi się filmów dla wnuków, robi się dla współczesnych, bo film żyje dziś. To nie jest malarstwo, to nie jest poezja, muzyka, której twórca może być odkryty za sto lat. Pod tym względem film jest jak teatr.

Czy pracę dokumentalisty można i należy oceniać w kategoriach etyki? Czy w dokumencie wszystko jest dozwolone?

Nie – to oczywiste.

Czy istnieje profesjonalna, dobra polska krytyka filmowa w zakresie filmu dokumentalnego?

Myślę, że przede wszystkim krytyka powinna się zająć filmami, o których naprawdę się mówi, a nie tym, co sobie wymyśliła. Nie wiem, czy to zdanie do końca słuszne. Koterie spychają pewne rzeczy na margines. Krytyka nie idzie za tematami, które są naprawdę głośne, o których ludzie mówią. Krytyki to nie intersuje, ona ma własne tematy, reżyserów, o których trzeba pisać. Tylko efekt jest taki, że krytyka sama sobie w ten sposób szkodzi.

Czy spotkał się Pan z przeinterpretowywaniem Pana filmów?

Nie. Spotkałem się natomiast z tym, że krytyki w ogóle nie interesuje *Archiwista, Kukliński, Radio Błyskawica*. Jeśli *Radio Błyskawica* powtarzano w telewizji cztery razy, to znaczy, że zobaczyło film parę milionów ludzi. To o czymś świadczy, ale krytyki to nie intersuje. Przez całą Polskę przetoczyły się artykuły, z prawa i z lewa, a krytyka filmowa milczała. Oczywiście film mógł się nie podobać, to należało mi przyłożyć. A tu... filmu nie ma. Podobnie z *Archiwistą*. *Archiwistą* zajęli się publicyści, ale nie było ani jednej oceny formalnej, nawet druzgocącej. Czy to dotyczy tylko mnie? Oczywiście nie. Jeżeli więc jest to problem ogólny, to chyba nie najlepiej.

Z Andrzejem Trzosem-Rastawieckim
rozmawiała Beata Kosińska-Krippner

FILMOGRAFIA

ANDRZEJ RYSZARD TRZOS-RASTAWIECKI – (ur. 23 VI 1933 roku we Lwowie) reżyser i scenarzysta filmów dokumentalnych i fabularnych. Ukończył Wydział Mechaniczny Politechniki Krakowskiej (1957) oraz PWSFiT w Łodzi (1961). W latach 1962–1986 pracował w WFD w Warszawie. Związany z zespołem filmowym „Kadr" i Telewizją Polską.

1959 *Według rozkazu* (etiuda dokumentalna zrealizowana podczas studiów)

1960 *Szkoła bez tablic* (etiuda dokumentalna zrealizowana podczas studiów)

1963 *Wokół sprawy* (kr. m.)

1964 *Po prostu zwykli ludzie* (kr. m.)

1965 *Śmierć w środkowym pokoju* (śr. m., 25 min., cz.-b., 35 mm, tv film fab.) scen.: Ireneusz Iredyński; zdj.: Tadeusz Wieżan; wyk.: Aleksandra Śląska, Maria Gella, Maria Kaniewska, Stanisław Niwiński, Zdzisław Maklakiewicz.
Zadanie do wykonania (zdj.: W. Florkowski; cz.-b.; 35 i 16 mm; 296 m; prod. WFD w Warszawie)
Etiuda sportowa (kr. m.)

1966 *Dwa i pół kilograma siły* (zdj.: Bronisław Baraniecki; wyk.: W. Baszanowski, A. Dziedzic; reportaż; cz.-b.; 35 i 16 mm; 286 m; prod.: WFD w Warszawie)
Pawiak (zdj.: Jerzy Gościk; muz.: Włodzimierz Kotoński; cz.-b.; 35 i 16 mm; 249 m; prod.: WFD w Warszawie)
Przechodzień (film instruktażowy; cz.-b.; 35 i 16 mm; 300 m; prod.: WFD w Warszawie)

1967 *Koń a sprawa polska* (anim.; tylko scen.; real.: Krzysztof Dębowski)
Korowód (kr. m.)
Mocne uderzenie – opus 2 (współreż. z Krzysztofem Szmagierem)
72 godziny w Polsce (kr. m.)
Godziny szczytu (kr. m.)

1968 *Michał* (scen.: Andrzej Trzos-Rastawiecki i Jerzy Iwaszkiewicz; zdj.: Bronisław Baraniecki; 485 m; prod.: WFD w Warszawie)
Nagroda: Nagroda Związku Dziennikarzy ZSRR w konkursie filmów krótkometrażowych na VI MFF w Moskwie, 1969.
Na Bałtyku/On the Baltic (kr. m.; na zlecenie ONZ)

1969 *Anna* (scen.: Andrzej Trzos-Rastawiecki i Jerzy Iwaszkiewicz; zdj.: Bronisław Baraniecki; muz.: Waldemar Kazanecki; 490 m; prod.: WFD w Warszawie)
Egzamin (zdj.: Zygmunt Samosiuk i Michał Pec; muz.: Andrzej Kurylewicz; 642 m; prod.: WFD w Warszawie)
Nagrody: Nagroda Klubu Krytyki Filmowej SDP „Syrenka Warszawska" za najlepszy film krótkometrażowy sezonu 1969 /1970 przyznan na X OFFK w Krakowie, 1970; Nagroda im. Krzysztofa Komedy ufundowana przez Polskie Stowarzyszenie Jazzowe przyznana na X OFFK w Krakowie za opracowanie muzyczne do filmu oraz za całokształt twórczości kompozytorskiej w dziedzinie filmu krótkometrażowego, 1970; wyróżnienie na IV MFFK w Guadalajara, Meksyk 1972;
Rocznica (kr. m.)

1970 *Podpisanie kapitulacji* (reż.: z Krzysztofem Szmagierem; scen.: z Alfredą Czarnecką i Krzysztofem Szmagierem; zdj.: z archiwum WFD w Warszawie i z archiwum Centralnej Wytwórni Filmów Dokumentalnych w Moskwie; 487; prod.: WFD w Warszawie)
Champion (zdj.: Bronisław Baraniecki; muz.: Jerzy Maksymiuk; 468 m; prod.: WFD w Warszawie)
Nagrody: Nagroda Włoskiego Centrum Sportowego na XXVI Międzynarodowym Konkursie Filmów Sportowych w Cortina d'Ampezzo, Włochy 1971; II nagroda w kategorii reportaży filmowych na II Ogólnopolskim Turnieju Filmów Sportowych w Zakopanem, 1973.
Najlepszy kolega (śr. m.; tv film fab., pr.1980)
Śpiewa Krystyna Jamroz (tv, kr. m.)

1971 *Trąd* (film fab., dł. m.;) scen.: Aleksander Ścibor-Rylski; zdj.: Antoni Nurzyński; muz.: Tomasz Stańko; sc.: Jerzy Groszang; wyk.: Zygmunt Malanowicz (Stanisław Czermień), Jerzy Matałowski (Witek Czermień), Witold Pyrkosz (Matusiak), Henryk Hunko (Kunz), Anna Górska (Elżbieta), Elżbieta Kępińska (Krystyna), Henryk Bąk (Sitko), Janusz Kłosiński (dozorca w halach), Roman Kłosowski (Maks), Zdzisław Maklakiewicz (Tuś) i inni; 2260 m; prod.: ZRF „Wektor", WFF Wrocław; pr. 21 XII 1971.
Nagrody: Wyróżnienie za odważne podjęcie drażliwego problemu społecznego i wyróżnienie dla Zygmunta Malanowicza na I Międzynarodowych Spotkaniach Filmowych „Młodzież na ekranie" w Koszalinie, 1973.

1973 *M – jak motoryzacja* (kr. m.)
Pięciu z nas (tv, kr. m.)

1974 *Zapis zbrodni* (film fab., dł.m.) scen.: z Maciejem Krasickim; zdj.: Zygmunt Sa-

mosiuk; muz.: Henryk Kuźniak i Jerzy Maksymiuk; sc.: Wiesława Chojkowska; wyk.: Mieczysław Hryniewicz (Kazek Reduski), Wacław Radecki (Bogdan Wrona), Jerzy Bończak (Zenek), Wojciech Górniak (Mietek), Tomasz Neuman (Władek), Ryszard Jabłoński („Afro" Stefan); prod.: PRF „Zespoły Filmowe" – ZF „Kadr", WFD Warszawa; 2430 m; pr. 20 IX 1974.
Nagrody: Nagroda Główna na I FPFF w Gdańsku, 1974; „Złoty Dukat" i Nagroda FIPRESCI na Międzynarodowym Tygodniu Filmowym w Mannheim, 1974; „Złote Grono" VII LLF w Łagowie, 1975; Grand Prix „Wielki Jantar 75" i nagroda Społecznego Komitetu Przeciwalkoholowego na III Koszalińskich Spotkaniach Filmowych „Młodzi i film", 1975.

1975 *Skazany* (film fab., dł.m.) zdj.: Zygmunt Samosiuk; sc.: Zbigniew Warpechowski; wyk.: Wojciech Pszoniak (Ryszard Bielczyk), Zdzisław Kozień (jego brat), Zygmunt Hübner (prokurator), Piotr Pawłowski (sędzia), Zbigniew Zapasiewicz (adwokat), Gabriela Kownacka (Kasia), Irena Karel (Krystyna); prod.: PRF „Zespoły Filmowe" – ZF „Kadr", WFF Łódź; 2385 m; pr. 2 II 1976
Nagrody: „Złote Grono" – nagroda Stowarzyszenia Filmowców Polskich za konsekwentne penetrowanie problemów moralno-obyczajowych współczesności, a w szczególności za film *Skazany* oraz „Złote Grono" – nagroda Koordynacyjnej Rady Artystycznej Kin Studyjnych za szczególne walory moralne i dojrzałość artystyczną na VIII LLF w Łagowie, 1976; Nagroda za najlepszą rolę męską dla Zdzisława Kozienia na XXIV MFF w San Sebastian, 1976; Nagroda za scenariusz i dla Zdzisława Kozienia za kreację aktorską na III FPFF w Gdańsku, 1976.

1976 *Enigma* (scen.: z Janem Kaliszem; real.: z Jadwigą Zajiček; zdj.: Antoni Staśkiewicz, Janusz Kreczmański; cz.-b.; 35 i 16 mm; 462 m; prod.: WFD w Warszawie)

1977 *Fiat 126p* (kr. m.)
Fiat 125p (kr. m.)
A-1 (kr. m.)

1978 *...gdziekolwiek jesteś, Panie Prezydencie...* (film fab., dł.m., cz.- b.) scen.: Władysław Terlecki i Andrzej Trzos-Rastawiecki; zdj.: Zygmunt Samosiuk; muz.: Jerzy Maksymiuk; sc.: Zenon Różewicz, Andrzej Kowalczyk, Jerzy Szeski; wyk.: Tadeusz Łomnicki (Stefan Starzyński), Jack Recknitz (dziennikarz z USA), Ryszard Sobolewski (gen. Rómmel), Tadeusz Tarnowski (gen. Czuma), Tadeusz Szaniecki (gen. Kutrzeba) i inni; prod.: PRF „Zespoły Filmowe" – Zespół Filmowy „Tor";
Nagrody: Nagroda Specjalna na V FPFF w Gdańsku, 1978; Grand Prix na MFF Historycznych w Cordobie, 1979.

1979 *Pielgrzym* (dł.m., film dok.)
Nagrody: „Don Kichot" Polskiej Federacji DKF na XIII LLF w Łagowie, 1981.
Papież z Polski (zdj.: Piotr Kwiatkowski; 16 i 35 mm; 400 m; prod. WFD w Warszawie)

1981 *Dzieci Kampuczy* (kr. m., na zlecenie UNESCO)
Chłopcy ulicy (kr. m., na zlecenie UNESCO)
Narkotyki z Tajlandii (kr. m., na zlecenie UNESCO)
Kampucza (kr. m., na zlecenie UNESCO)

1984 *Credo* (film dok.; dł. m.)
cykl II Rzeczypospolita nieznana: COP, Poznań, Wilno, Warszawa (film dok.)

1985 *...jestem przeciw,* film fabularny, reż., scen.: Andrzej Trzos-Rastawiecki; zdj.: Przemysław Skwirczyński; muz.: Zespół „Siekiera"; sc.: Zenon Różewicz; wyk.: Rafał Wieczyński (Jacek), Anna Gornostaj (Jola Pietrzyk), Jolanta Piętek (Kasia), Daniel Olbrychski (Grzegorz), Ewa Dałkowska (dr Krystyna), Mieczysław Hryniewicz (Iskierka), Zbigniew Zapasiewicz (ojciec Jacka); prod.: PRF „Zespoły Filmowe" – Zespół „Kadr"
Nagrody: „Srebrne Lwy Gdańskie" na X FPFF w Gdańsku, 1985; Nagroda Kinematografii, 1985.

1989 *Po upadku. Sceny z życia nomenklatury* (scen. na motywach powieści Tadeusza Siejaka *Próba*: Andrzej Trzos-Rastawiecki, Tadeusz Siejak, Maciej Krasicki; zdj.: Krzysztof Tusiewicz; muz.: Zbigniew Raj; dźw.: Grażyna Niewińska, Aleksander Gołębiowski; sc.: Władysław Bielski; ko.: Hanna Morawiecka, Irena Iwaniuk; mont.: Anna Skowrońska-Zbrowska; wyk.: Zbigniew Zapasiewicz (Ratajczak), Barbara Sołtysik (Anna), Olga Sawicka (Maria), Anna Nehrebecka (kobieta płacząca), Jerzy Bończak (Wiśniewski), Kazimierz Kaczor (Soloch); prod.: ZPPF – Zespół Filmowy „Kadr"; real.: WFDiF w Warszawie i WFF w Łodzi; 84 min.

1994 *W drodze* (film dok.; BCT; 52 min.; prod.: OTV Kraków; pr.: 18 X 1994)

1995 *Archiwista* (fabularyzowany dokument; 4 odcinki po 60 min.; scen.: Andrzej Trzos-Rastawiecki; zdj.: Krzysztof Tusiewicz; muz.: Henryk Kuźniak; s.: Magdalena Dipont; wyk. Izabela Kuna, Sławomir Orzechowski, Edward Skarga; prod. TVP)

1997 *Pontyfikat* (scen.: ks. Mieczysław Maliński, Andrzej Trzos-Rastawiecki; zdj.: Jacek Petrycki; film dok.; 66 min., prod. MT Art dla Programu 2 TVP SA.)
Pułkownik Kukliński (f. dok., prod. MT Art)

W drodze do Ostrowca

Wyjątki i impresje z dziennika filmowego*

CHANA POLLACK

"מען קריגט בייא אונז זעהר שיינע אונד גיטע זאכען"

Jeden: Spotkanie z kuratorem „Muzeum opowieści"

W czwartek było Boże Ciało, wszystkie archiwa i muzea były więc zamknięte. Filmowa podróż urywa się dość nagle w Gdańsku. Nie byłam przygotowana na jej zakończenie, podobnie jak nie byłam przygotowana na to, by ją rozpocząć. Przyjechałam, ciągnąc ze sobą tłumacza i kierownika produkcji, gotowa zanurzyć się w gdańskich archiwach, w oczekiwaniu że być może uda mi się odnaleźć listę pasażerów, a przynajmniej nazwę statku, który opuścił Gdańsk w 1923 lub 1924 roku, kierując się do jednego z portów Kanady. To jedyna informacja, jaką w tej chwili mam na temat podróży mojej babci z Ostrowca Świętokrzyskiego najpierw do Gdańska, a potem dalej do Toronto w Kanadzie, które miało się stać ostatecznym celem jej podróży. Jednak uzyskanie dodatkowych informacji w Archiwum Narodowym w Gdańsku, gdy się dysponuje jedynie fragmentarycznymi danymi: datą opuszczenia Polski i punktem docelowym – jak mi to wszyscy stale powtarzają – nie jest możliwe. Wszystkie informacje w gdańskim archiwum są skatalogowane w taki sposób, że punktem wyjścia jest nazwa statku, a nie, jak można by mieć nadzieję, data. Nie ma wykazu, który latom podporządkowywałby nazwy statków i spis podróżnych opuszczających tutejsze porty. Ale stało się jeszcze gorzej. Spotkaliśmy pewnego człowieka, który zajmuje się poszukiwaniami archiwalnymi dla licznych zainteresowanych klientów; zaprosił nas do swojego biura, które mieści się w tamtejszym ośrodku kultury, i próbował mnie przekonać, że poszukiwania mogą zabrać miesiąc, a nawet dwa – ale dla mnie może on to wszystko robić bez względu na czas, ponieważ zna sposoby, jak można wykorzystać ar-

* Są to wyjątki z mojego dziennika filmowego prowadzonego w czasie pracy nad filmem w ramach Fulbright Research Scholar w Polsce pod opieką dra Zbigniewa Benedyktowicza i Zakładu Antropologii Kultury, Filmu i Sztuki Audiowizualnej w Instytucie Sztuki PAN. Natchnieniem do pracy nad filmem stał się zbiór listów mojej babci napisanych w jidysz w latach 1920–1923, kiedy mieszkała jeszcze w Ostrowcu Świętokrzyskim. Przez te listy, pisane do męża, który opuścił już Polskę, prześwieca intymny krajobraz żydowskiej kobiety żyjącej w małym polskim miasteczku niedługo po pierwszej wojnie światowej. Jej mąż wyjechał z Ostrowca w 1920 roku, szukając własnej drogi do „złotej krainy", jak powszechnie wówczas mniemano o Ameryce i Kanadzie. Listy zostały przetłumaczone przy pomocy dr Ewy Geller z Instytutu Germanistyki w Uniwersytecie Warszawskim. Projekt filmu ostatnio uzyskał również grant z Canada Council for the Art.

Port w Gdańsku, lata 20.

chiwa, nawet mając tak nikłe informacje jak te, które mu dostarczyłam. Nie chciał jednak powiedzieć nic na temat tego, jak zamierza prowadzić poszukiwania ani też ile ta jego wytrwałość ma w przybliżeniu kosztować. Przez tłumaczkę stwierdził tylko, że to nie jest istotne. W tym momencie mniej już zaczęło mnie zajmować historyczne znaczenie opuszczenia Polski w latach międzywojennych przez moją babcię i poczułam się wchłonięta przez wciąż powracający problemem zaufania pomiędzy Polakami i Żydami. Pod koniec XX wieku, 50 lat po wojnie, po Holocauście zostałam ponownie wessana w wąskie gardło historii, gdzie pewien człowiek, który wydawało się, pojawił się znikąd – być może to sam prorok Eliasz, wcielony w kuratora małego „Muzeum opowieści" – dzierży klucz do szybko znikającego, tonącego wraku osobistego dramatu. Ze smutkiem odrzuci-

łam pomoc Eliasza i ruszyłam dalej, sądząc, że nie mogę chyba zaufać takiej ofercie, skoro nic uprzednio nie słyszałam o „Muzeum opowieści". Być może zaważył na tym mój zachodni cynizm.

Narobiwszy zamieszania wśród tamtejszych archiwistów i dyrektorów Muzeum Oceanicznego, zarzuciłam plecak na ramię i wsiadłam do pociągu wiozącego mnie z powrotem do Warszawy. Długi Targ w Gdańsku jest piękny. Oddaję cześć sławnej stoczni gdańskiej, a potem zastanawiam się nad historycznym Gdańskiem mojej babci, który obejmował stałą ludność miejscową, mieszkającą tu i pracującą, jak również tę, która żyła tu jedynie przejściowo, w oczekiwaniu na bilet lub pozwolenie na emigrację. Podobnie jak moja babcia z dwójką małych dzieci, byli to ludzie, którzy przejeżdżali przez Gdańsk szybko, zdobywali wizę i pozwolenie na wyjazd, płacąc obligatoryjną łapówkę gotówką lub też przedmiotami kultu (jej szabasowe świeczniki), i opuszczali Polskę, wchodząc nocą na pokład.

Dwa: Lalka w historii

Tłumaczka w drodze powrotnej do Warszawy zapadła w *szluf**. Sądząc, że wyczerpałam biedaczkę, postanowiłam już sama jechać do Krakowa. Być może w głębi lądu znajdę lepsze natchnienie do rozważań o życiu mojej babci na terenie Gór Świętokrzyskich. Zastanawiam się, czy kiedykolwiek podróżowała po Polsce, choćby do Krakowa? Od ciotki, która się tutaj urodziła, wiem, że były kiedyś w dużym mieście, przypuszczalnie w Warszawie, ponieważ to właśnie w takim mieście moja ciotka, która miała wówczas trzy lata, zobaczyła na sklepowej wystawie lalkę. Ta lalka tak bardzo jej się spodobała, że zdecydowała, iż musi ją mieć. Babcia twierdziła, że to zbyt kosztowna zabawka i nie stać ich na nią. Jednak moja ciotka pozostała niezachwiana w swojej decyzji i zagroziła płaczem. Babcia, wiedząc, że wkrótce czeka ich kontrola medyczna niezbędna dla uzyskania zgody na wjazd do Kanady, chciała tego koniecznie uniknąć, ponieważ, jak było wszystkim wiadomo, płacz pozostawia na oczach ślady przypominające jaglicę. Ktoś, kto ujawniał choćby najmniejsze ślady choroby oczu, z pewnością nie otrzymałby pozwolenia na wyjazd na Zachód. Kupiła więc lalkę mojej ciotce.

W szabasowy ranek wędruję po pchlim targu w Krakowie bez specjalnego celu, ale jak zawsze w trakcie moich wędrówek w Polsce – szukam bezwiednie czegoś bardzo szczególnego. Być może lalki, która byłaby wizualnym kluczem do opowieści o exodusie, który miał miejsce znacznie później i nie z pustyni synajskiej, lecz z gór Ostrowca Świętokrzyskiego. Na targu nie natykam się na nic takiego. Znajduję tam oczywiście lalki, nawet stare, ale w większości są one pogrążone w typowej dla zabawek śpiączce, z jednym okiem otwartym, spoglądającym przed siebie szklistym stoickim spojrzeniem, a drugim mocno zaciśniętym. Zazwyczaj brak im ręki, którą utraciły „na służbie", niezmiennie są też całkowicie nagie. Spotykam jednak także zabytki, które przypominają rzeczy wykopane w trakcie poszukiwań archeologicznych po cywilizacji, która nie powróci, by upomnieć się o swoje dobra. *Puszka** z Warszawy, pusta oprawka do *megilla**, *menora**, która jest repliką Ściany Płaczu, uzupełnioną modlącymi się *chasydami**, a nawet pięknie zdobione balsaminki na *besamim**. Wszystko to jest drogie, kosztuje powyżej 1800 złotych. Inna ciotka z Kanady prosiła mnie, by sprawdzić dla niej cenę pewnych judaków, które

Babka autorki z bratem

chciałaby kupić w prezencie synowi. Pomagała mu stworzyć kolekcję. Poprosiłam ją, by rozważyła wraz ze mną problem pochodzenia tych przedmiotów, uwzględniwszy ironię, jaka się wiąże z płaceniem ponad 1800 złotych za przedmioty, które przypuszczalnie przed wojną należały do rodzin żydowskich. Obecnie istnieje, oczywiście, olbrzymi rynek na takie prawdziwe memorabilia. Ciotka stwierdziła, że taki zakup pokrewny jest wykupowi. To także można odszukać w tradycji żydowskiej, ponieważ w przeszłości płaciliśmy najwyższe podatki jedynie po to, by pozwolono nam istnieć i wyrządzano jak najmniej zła. W ten sposób odkupujemy zatem także siebie samych.

W Gdańsku w sklepie z antykami zauważyłam puchar *kiddusz**, na którym widniała hebrajska inskrypcja. Spoczywał tam niewinnie w gablotce, jak gdyby był takim samym przedmiotem-fetyszem, jak powiedzmy 16 mm projektor umieszczony na półce nad drzwiami, czy też stół i krzesła z jadalni, które mieściły się

w głębi tego pomieszczenia. Kto może wiedzieć, w jaki sposób rzeczy te trafiają do sklepów ze starzyzną; co skłania do sprzedaży na pchlim targu wedle wysokich stawek, które odzwierciedlają obecną cenę rynkową, czegoś, co zostało najwidoczniej zapomniane, porzucone w czasie ucieczki, zostawione po drodze, czy też dane w charakterze łapówki przyjacielowi lub sąsiadowi, by zapewnić sobie bezpieczeństwo jeszcze przez jeden dzień, czy choćby przez godzinę. Wydawało się, że przedmioty te, umieszczone na derkach czy stołach wystawowych na pchlim targu i w sklepach ze starzyzną, istnieją poza czasem, jakby zostały wykopane z piasków Synaju.

Trzy: Tutaj. Wszystkie piękne rzeczy

Przypadkiem natknęłam się na dźwięk, który wydał mi się spinającym tematem dla mojego filmu. Z kąta sklepu z antykami, gdzie po raz pierwszy spostrzegłam wystawiony na sprzedaż puchar kiddusz, dobiegł mnie dźwięk tykania starego zegara. Jego systematyczny ruch i regularny dźwięk tykania przypomniał mi ciężkie kroki i mozół, który często trzeba podjąć, by dotrzeć do sedna własnego filmu. Przypomniało mi to pieszą wędrówkę z Berlina do Paryża reżysera Wernera Herzoga, by oddać hołd niemieckiej artystce Lotte Eisner (*Walking on Ice*). Krok za krokiem przemierzał on drogę między dwoma krajami, nim jego stopy nie stały się tak obolałe, że nie szedł już, a raczej liczył kroki. To cienka, ale bardzo mocna książeczka – ewokacja świętej pielgrzymki artysty.

W lodówce już ponad osiem miesięcy trzymam 16 milimetrowe rolki kolorowego filmu, które cierpliwie oczekują na moje instrukcje. Na półce w szafie spoczywa magnetofon i mnóstwo czystych kaset, spragnionych, bym umieściła na nich nalepki z napisami. Mam specjalny mikrofon, „lavalier", do prowadzenia wywiadów i nagrań z bliska, a także mikrofon służący do nagrywania z daleka bardziej wyrazistych dźwięków. W końcu moja ukochana 16 mm kamera Bolex spoczywa uśpiona w oczekiwaniu na przyszłą pracę. Dźwięk jej trzydziestosekundowej sprężyny wielokrotnie rozlegał się w tym roku, ale ani razu nie działo się to w Ostrowcu Świętokrzyskim, miejscu, gdzie w latach 1920–1923 powstawały listy pisane przez moją babcię, oczekującą na słowo od mego dziadka, a jej męża. W 1920 roku wyjechał on z Ostrowca do Antwerpii, by w końcu z Antwerpii udać się do Toronto w Kanadzie. Czekała na niego cierpliwie, spisując opowieść o życiu jakie wiodła w Ostrowcu w głębokiej prozie w jidysz. Te osobiste dokumenty stały się natchnieniem mojej pielgrzymki do Polski, a w przede wszystkim do Ostrowca Świętokrzyskiego, i podobnie jak w przypadku pulsujących bólem stóp Herzoga, także ja napotkałam swoją porcję pomieszania i niepokoju. Czy możliwe jest filmowanie w Polsce inaczej niż na czarno-białej taśmie? Czy można zrobić kolorowy film z osobistej podróży opartej na historii? Czy kolor nie jest zbyt radosny, zbyt nowoczesny, zbyt żywy i pogodny, zbyt jazzy, by oddać atmosferę międzywojennych lat w Polsce? Znalazłam kompromis, kupując kilka ostatnich dostępnych rolek kolorowego filmu Agfa 16 mm, 400 ASA. Kupiłam je od innego niezależnego filmowca, który chciał kręcić swój pierwszy długometrażowy film na Agfie, ale potem zmienił zdanie i postanowił użyć Fuji. Jadąc do Polski, pogodziłam się z myślą o dużym ziarnie, które miło oddaje wrażenie dawności, ale ponieważ film był kolorowy, nie mogłam już obstawać przy wyobrażeniu, że moż-

na oddać Polskę jedynie w szarościach, skrytą w ciemnościach archiwalnych barw. Nakręciłam nieco taśmy, lecz kiedy filmowałam archiwa, zapowiadany kolor okazał się niestety bardzo ziarnisty, co ponownie podkreślało szarość i monotonię raczej niż naturalną paletę kolorów Polski. Tak więc mój film spoczywa w lodówce, oczekując na kupca, a ja postanowiłam kontynuować na Kodaku ze zględu na jego większą wibrację i mniejsze ziarno. Tak właśnie widzę Polskę. Ale oczywiście 16 milimetrowy film Kodaka trzeba specjalnie zamawiać we Francji, a Francuzom potrzeba przynajmniej dwóch tygodni na przysłanie przesyłki do Warszawy.

Od młodej żydowskiej pary podróżującej przez Europę Środkową usłyszałam pewien dowcip o Francji, Warszawie i Moskwie. Brzmi on mniej więcej tak: dwoje ludzi podróżuje pociągiem, jeden z Moskwy do Paryża, a drugi z Paryża do Moskwy; pociągi zatrzymują się w Warszawie, podróżni wysiadają, sądząc, że dotarli do miejsca swego przeznaczenia. Ale to tylko dygresja – jedynie po to, by dorzucić nieco słabego humoru, którego jak istniejącej w świecie palety kolorów, często wydaje się brakować w tym projekcie i w tej historii. W Kodaku szukałam pomocy, by uzyskać kolorowy, lecz pozbawiony ziarna Ostrowiec, tak

Babka autorki

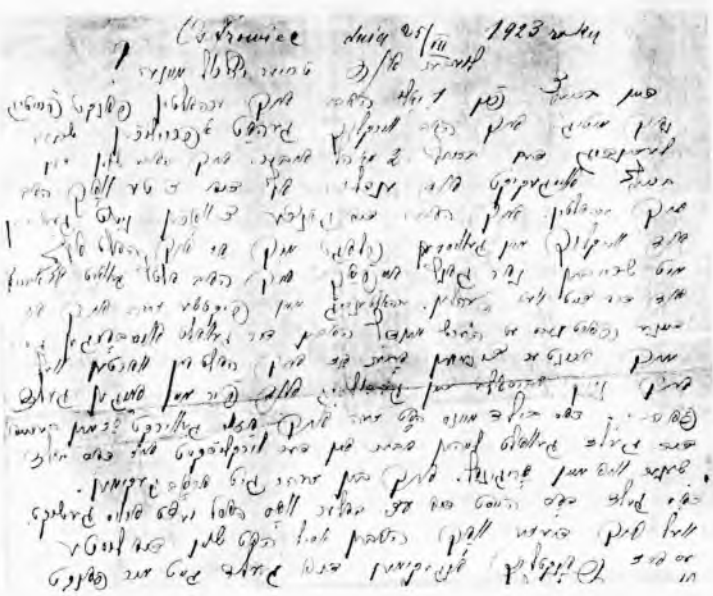
więc Ostrowiec będzie pełen kolorów, choć nie będzie w nim żydowskiego życia, ale to już inny problem. W jaki sposób mogę być świadkiem tej pustki, nie robiąc jednocześnie filmu dokumentalnego o życiu w małym miasteczku po Holocauście? Jak można składać hołd historii sprzed Shoah w Polsce, bez materialnych świadectw tej społeczności: nie ma już synagogi w Ostrowcu, choć widnieje ona pośród udokumentowanych drewnianych synagog w Polsce; i chociaż nie ma już śladu społeczności żydowskiej w Ostrowcu, żydowski cmentarz z nielicznymi pozostałymi macewami został ponownie zorganizowany przy wsparciu członków przedwojennej żydowskiej społeczności ostrowieckiej, zamieszkującej obecnie w Izraelu. Mieści się na wzgórzu, w sąsiedztwie miejsca, gdzie mieszkali w Ostrowcu Żydzi, w pobliżu domu, gdzie wyobrażam sobie moją babcię siedzącą i piszącą przed wojną listy.

Nie chciałabym obrazów grobów w moim filmie, ponieważ listy mojej babci w całości dotyczą życia. I tak powinno być, gdy się chce uwzględniać życie Żydów w Polsce na równi ze śmiercią, która ich tu spotkała. Jej listy są dla mnie mapą, a każda strona stopniem w drodze do osiągnięcia tego celu. Jak napisała w liście do dziadka z 1923 roku, ostatnim liście jaki posiadamy – *można tu znaleźć wszystkie piękne rzeczy.*

CHANA POLLACK
Tłum. SŁAWOMIR SIKORA

Chana Pollack – absolwentka wydziału reżyserii San Francisco Art Institute. Autorka filmu *Fetal Position*. Realizowała w Polsce film *Polin; Selected Chapters*. Współpracowała z Pracownią Antropologii ISPAN.

Fragment listu pisanego przez babkę autorki do męża w Kanadzie.



SŁOWNIK

Balsaminka pojemnik na *besamim* – (hebr. „wonne korzenie, wonności, przyprawy"), wonne zioła używane w czasie ceremonii hawdala kończącej szabat i witającej nowy tydzień. Zioła były umieszczane w zdobionym pojemniku, często przypominającym zamkową wieżę, który uczestnicy ceremonii przekazywali sobie nawzajem: wdychano ich aromatyczne olejki, medytując nad szabatem, który minął, oraz nadchodzącym nowym tygodniem.

Chasydzi – (hebr. „pobożni") nazwa używana w stosunku do zwolenników chasydyzmu, ruchu mistyczno-religijnego i społecznego zapoczątkowanego na Podolu przez Izraela Baal Szem Towa XVIII w. Chasydyzm przeciwstawiał się judaizmowi rabinicznemu. Odwoływał się biedoty i tych, których nie stać było na głębszą edukację religijną. Rozpowszechniał się przez legendy i opowieści, a także sławne nigunim, przejmujące, smutne, bezsłowne melodie. Głosił radość życia przez ekstazę religijną, taniec i śpiew. Rozwinął swój własny rytuał religijny, założył własne synagogi, lecz nigdy nie oderwał się od judaizmu.

Kidusz – (hebr. „uświęcenia") ceremonia odmawiania modlitwy i błogosławieństwa nad pucharem wina z okazji rozpoczęcia szabatu i innych świąt. Naczynie było zazwyczaj wykonane ze srebra lub szkła i zwykle zdobione słowami z kiddusz lub błogosławieństwa, a także owocami lub winnym gronem.

Megilla – (hebr. „zwój") zwój pergaminu najczęściej z tekstem Księgi Estery, czytany w czasie święta Purim. Trzymany w zdobionej srebrnej oprawce.

Menora – ośmioramienny świecznik używany w czasie świąt Chanuka.

Prorok Eliasz – po raz pierwszy występuje on w Księdze Królewskiej, gdzie pojawia się jako zwiastun zapowiadający żydowskiego Mesjasza. W religijnej, literackiej i ludowej tradycji Żydów aszkenazyjskich stał się on postacią mistyczną, od której oczekuje się profetycznego posłania oraz ulgi w trudnych czasach. Magiczna moc, którą posiada, pozwala mu między innymi pojawiać się wszędzie, gdzie się go potrzebuje – przebrany za zwykłego człowieka niesie pomoc w potrzebie.

Pustynia synajska – pustynia na Bliskim Wschodzie, po której – jak się wierzy – przez czterdzieści lat wędrował naród żydowski po ucieczce z niewoli egipskiej. Także miejsce, gdzie się znajduje góra Synaj, na której Mojżesz, przywódca Żydów w czasie ucieczki z Egiptu, otrzymał od żydowskiego Boga tablice z dziesięciorgiem przykazań. W żydowskiej literaturze używana powszechnie jako metafora dzikości oraz wędrówki pozbawionej celu i nadziei.

Puszka – tradycyjne pojemnik (puszka) na jałmużnę zbieraną od całej społeczności żydowskiej. Dobroczynność była uważana za jedną z najbardziej cenionych wartości, dlatego puszki powszechnie spotykało się w domach, ustawione w kuchni na ladzie lub parapecie, oraz w innych miejscach, gdzie przechodzili często członkowie rodziny; puszki ustawiano też w miejscach odwiedzanych często przez społeczność żydowską, np. w synagogach.

Szluf – zapracowany i dobrze zasłużony sen.

Świecznik szabatowy – szabat, lub też szabas w wymowie Żydów aszkenazyjskich, trwa od zachodu słońca w piątek aż po zachód słońca w sobotę. Zabroniona jest wówczas wszelka praca. Jest to czas świątecznego odpoczynku. Świece szabatowe zapala kobieta o zachodzie słońca w piątek. Zmawia się wówczas modlitwę na powitanie szabatu. Tradycyjny świecznik szabatowy jest wykonany ze srebra lub miedzi i skromnie zdobiony. Panna młoda dostaje go zazwyczaj w prezencie ślubnym i służy on jej przez resztę życia. Jest jednym z niewielu domowych przedmiotów o rytualnym znaczeniu przeznaczonych dla żydowskiej kobiety.

Prezentacje

Marcel Łoziński, fot. Mikołaj Łoziński

Polityka, psychologia i człowiek – twórczość Marcela Łozińskiego

KRZYSZTOF KORNACKI

Chcąc otworzyć pole zainteresowań tematycznych twórcy konstatacją z gatunku „generalnych", można powiedzieć, iż szczególną atencją darzy Łoziński analizy i opis świadomości – zarówno społecznej, jak i (z biegiem czasu coraz bardziej w tonacji lirycznej) – jednostkowej. Szczególnym rodzajem tych analiz są autotematyczne penetracje dokumentalizmu, metody, którą posługuje się realizator w swojej praktyce twórczej. Jego dzieła odznaczają się charakterem demaskatorskim względem potocznej świadomości, kwestionując psychospołeczne klisze i „toksyczne" schematy.

W biografii twórczej Łozińskiego najważniejszą, centralną cezurą dla praktyki twórczej jest rok 1989. Data umowna i symboliczna, mająca znaczenie o tyle, o ile traktowana jako granica oddzielająca dwa modele polskiej instytucji kinematograficznej, dwa modele kultury – dekretowanej i autonomicznej. Mechaniczne nieomal przywoływanie w interpretacjach historyczno-filmowych roku 1989 jako daty granicznej świadczy o tym, jak wielką rolę w opisie interesujących nas zjawisk mają wydarzenia polityczne zmieniające mechanizm ustrojowy państwa [1]. Te ostatnie dla Łozińskiego będą miały znaczenie szczególne. Twórczość żadnego chyba dokumentalisty polskiego nie była poddana tak daleko posuniętej ingerencji organów kontrolnych, jak twórczość Marcela Łozińskiego. Dla przykładu – z dwunastu filmów zrealizowanych do roku 1980 dla kinematografii lub telewizji (plus króciutkie „scherzo" dokumentalne *Okno na podwórze* – 1979; nie liczę filmów zleconych) tylko cztery, a więc *Wizyta* (1974), *Zderzenie czołowe* (1975), *Film nr 1650* (1976) oraz *Dotknięcie* (1978) były obiektem w miarę normalnych praktyk dystrybucyjnych [2]. Najczęściej film trafiał na półkę, zdarzały się także przypadki wycinania scen bez wiedzy autora (casus *Koła Fortuny* – 1972). Po krótkim okresie „boomu" od sierpnia 1980 do grudnia 1981 (niektóre z filmów artysty zostały pokazane nawet w telewizji) znów przyszedł czas nieobecności Łozińskiego w kulturze polskiej. Miało to duży wpływ na recepcję jego dzieł, do roku 1989 praktycznie nie znanych szerokiej widowni. Ten opóźniony „start" w świadomości społecznej to była cena, jaką autor płacił za nonkonformistyczną treść swoich dzieł i konsekwencję, z jaką je realizował. Wizerunek artysty-opozycjonisty pogłębia osobiste zaangażowanie w opozycję polityczną, bliskie kontakty z osobami ją tworzącymi, publiczne wystąpienia o treści jeśli nie opozycyjnej (te nie byłyby publiczne), to przynajmniej krytycznej. Wszystkie te elementy można odnaleźć w biografii Łozińskiego, o czym świadczą jego filmy (takie jak np. *45–89*), wywiady, a także świadectwa historyków [3].

Twórczość artysty jest reprezentatywna dla opozycyjnego rysu polskiej kinematografii do roku 1989, ale reprezentatywna, jeśli można tu użyć takiego określenia, „w nadmiarze". Nadmiar ten przydaje się w praktyce dydaktycznej – zmienne koleje praktyki twórczej Łozińskiego można by uczynić „przewodnikiem" po ostatnim dwudziestoleciu kultury PRL, „nicią Ariadny", dzięki której przebrnęłoby się przez dzieje kultury PRL, a w niej kinematografii, bez ryzyka ominięcia co znaczniejszych wydarzeń i procesów. Tym bardziej że dla polskiej kinematografii, już nie tylko tej sprzed Czerwca, ale i późniejszej, charakterystyczna jest również ewolucja zainteresowań tematycznych twórcy – od krytycznych dokumentów lat 70. mających znamiona publicystyki, przez próbę „mówienia wprost" w krótkim okresie od sierpnia 1980 do grudnia 1981, następnie „nieobecność" w dekadzie stanu wojennego, gwałtowne ożywienie w postaci bardzo ważnych i bardzo dobrych filmów „rozliczeniowych" po przełomie 1989, aż do kameralnych, intymnych dokumentów o człowieku.

W każdym z tych okresów objawiał się jednak, mniej lub bardziej, ale zawsze wyraźnie, rys kontestatora zastanych prawd zastygłych w świadomości społecznej. Nawet w ostatnim, „intymnym", okresie twórczości ta cecha jest mocno widoczna, dodatkowo spotęgowana publicznymi enuncjacjami twórcy.

TWÓRCZOŚĆ ŁOZIŃSKIEGO PRZED 1989 ROKIEM – „PSYCHOLOGIA I POLITYKA"

Jesteśmy dziećmi epoki, epoka jest polityczna...

Artysta wchodził w aktywne życie twórcze na początku dekady lat 70. wraz z całą formacją kulturową, którą określa się często, przez opozycję do dotychczasowego oficjalnego obrazu kultury PRL oraz w odniesieniu do wieku jej wyznawców – jako Młodą Kulturę [4]. Do rangi manifestu pokoleniowego urosło zwłaszcza wystąpienie młodych dokumentalistów podczas forum towarzyszącego Ogólnopolskiemu Festiwalowi Filmów Krótkometrażowych w Krakowie w roku 1971 [5]. I chociaż zabrakło na nim filmu Łozińskiego, zajętego w tym czasie realizacją dojrzałej etiudy *Absolutorium* (inny tytuł *Klasa*), to bliskość tematyczna i stylistyczna jego późniejszych o kilkanaście miesięcy dzieł oraz wiek (rocznik 1941) nakazują umieszczać jego dorobek w nurcie wyznaczonym przez twórczość kilku innych centralnych postaci tego pokolenia filmowców, Kieślowskiego, Królikiewicza, Piwowskiego, Zygadły czy Wiszniewskiego.

Mirosław Przylipiak wylicza kilka charakterystycznych cech dokumentalizmu tego pokolenia. Jedną z nich był obyczaj terminowania w dokumencie po ukończeniu artystycznie ukierunkowanej szkoły, jaką była łódzka Filmówka. Miało to wpływ na stylistykę tych dzieł i ich temperaturę emocjonalną. Ale o ile w większości wymienionych przypadków owo „terminowanie" prędzej czy później kończyło się akcesem do filmu fabularnego, o tyle „reżyser" Łoziński został już na zawsze (przynajmniej do momentu pisania tych słów) „realizatorem" Łozińskim, jeśli trzymać się dokumentalnej terminologii. Jedynie *Jak żyć?* (1976) można by sytuować w kontekście filmu fabularnego, ale ten „wyjątek od reguły", jak się przekonamy, wcale tym wyjątkiem być nie musi.

Natomiast za cechę kluczową dokumentalizmu tego pokolenia uznaję 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". (Cechę wszechogarniającej kontekstualności politycznej da się zresztą rozciągnąć na całą powojenną kinematografię polską.)

Polityczne „interludium" lat 1980-1981 było okresem największego (do drugiej połowy lat 90.) zainteresowania twórczością Łozińskiego. Jasne jest jednak, iż owa „polityka" goszcząca w filmach Łozińskiego i jego kolegów nie miała nic wspólnego z relacją z prawdziwych wydarzeń politycznych czy prezentowaniem sylwetek głównych aktorów sceny politycznej PRL. Ograniczenie opisu do spraw z ostatnich stron lokalnych gazet nie wynikało oczywiście tylko i wyłącznie z zakazów instytucjonalnych (jak one funkcjonowały, dobrze pokazuje przypadek *Robotników 80* zrealizowanych przez Zajączkowskiego i Chodakowskiego) [6], ale było także w dużym stopniu efektem niepełnego, intuicyjnego obrazu tej rzeczywistości, jaki mieli realizatorzy rozpoczynający praktykę twórczą w początkach lat 70. Dlatego łatwiej było dokonywać opisu „tego, co na dole", co było lepiej rozpoznane, bliższe doświadczeniu (jest symptomatyczne, iż pierwszy film Łozińskiego zrealizowany poza szkołą filmową dla TVP nosi tytuł *Widziane z dołu*).

Ale o ile zakres spraw, które poruszali dokumentaliści lat 70. w większości przypadków był ograniczony, to wielka była ich ambicja, aby diagnozy, które niosą ich filmy, obowiązywały dla całej rzeczywistości społeczno-politycznej PRL. *Było wiadomo, że kiedy Kieślowski kręcił „Fabrykę", nie miał to być tylko film o trudnej sytuacji Ursusa, a kiedy Zygadło w „Szkole podstawowej" pokazywał donosicielstwo i łamanie charakterów w jakiejś konkretnej szkole, miał na myśli nie tylko szkołę. Wszystkie te filmy dotyczyły czegoś, co dziś nazywasz systemem. Były rodzajem metafory, pars pro toto* [7]. Mówienie nie wprost, posługiwanie się językiem ezopowym było kolejną ważną cechą dokumenatlizmu ósmej dekady. Charakterystyczne jest, iż w celu zwiększenia skuteczności tego rodzaju społecznej komunikacji stosowano często zabiegi inscenizacyjne zwiększające potencjał uogólnienia. Tworzono filmy o modelowych społecznościach połączonych wspólnotą interesu i doświadczeń. Stosowano przy tym zabieg ich wyodrębnienia przestrzennego, zamknięcia, rejestrowano sytuacje, w których, ze względu na charakter poruszanych spraw, dochodziło do konfrontacji poglądów i postaw. Mocno ograniczano zakres podstawowej informacji na temat osób i miejsc pojawiających się na ekranie. Przywoływano miejsca o silnie instytucjonalnym charakterze, takie jak szkoły, zakłady pracy, urzędy; sytuacje takie jak narady, dyskusje, zorganizowane wyjazdy; problemy o wielkim dla ówczesnej ideologii ciężarze gatunkowym (samorządność, wykonanie planu, obowiązki partii i jej członków, rola mediów itd.) – wszystko po to, aby stworzyć układ względnie odosobniony, w którym łatwiej było przeprowadzać eksperyment społeczny, ujawniający światopogląd i postawę społeczną jednostek, bo te właśnie najbardziej interesowały polskich dokumentalistów. Realizatorzy sięgali często po ten specjalny rodzaj metafory, jaką jest synekdocha (owa „część za całość"). O wiele częściej niż ze stosunkiem zastąpienia znaczeń (jak np. w *Rejsie* Piwowskiego, gdzie statek wraz z pasażerami jest metaforą społeczeństwa), mamy do czynienia w twórczości Łoziń-

skiego, Kieślowskiego, Zygadły i innych z rozciągnięciem znaczeń poza jedną filmowaną sytuację. Jednocześnie owa sytuacja zawiera się w ogólnej sytuacji społeczno-politycznej kraju, stając się jej egzemplifikacją. Filmy te, mówiąc metaforycznie, ujawniały „kod genetyczny" organizmu, jakim było społeczeństwo Polski ósmej dekady, kraju realnego socjalizmu. Jak zobaczymy, twórczość Łozińskiego, a przynajmniej duża jej część, jest wzorcowym przykładem wymienionych powyżej cech dokumentalnej synekdochy lat 70. Z tego też powodu nacisk był kładziony na użyte „kreacyjne" środki wyrazu, estetyczne naddanie, które stanowiło o sugestywności i oryginalności dzieła, ale podważało status dokumentalny filmu. Najbardziej reprezentatywnym przedstawicielem tego nurtu (i jednocześnie najbardziej skrajnym w forsowaniu określonego modelu dokumentu kreacyjnego) był Wojciech Wiszniewski [8]. Twórczość Marcela Łozińskiego nie przynależy do tak pojmowanego modelu dokumentalizmu, pewne jednak, dość liczne, cechy tej poetyki można odnaleźć w jego filmach (zwłaszcza w *Zderzeniu czołowym* /1975/ czy *Moim miejscu* /1985/) – przyjdzie nam jeszcze wrócić do tego problemu.

Identyfikacja: „jednostka społeczna"

Łoziński wielokrotnie tłumaczył decydentom broniącym jego dziełom dostępu na ekrany, że tworzy filmy psychologiczne. Decydenci jednak dobrze wiedzieli, że psychologizm tych filmów nie jest czysty, że występuje z domieszką „substancji wybuchowej" – polityki. Potwierdził to autor – w jednym z wywiadów przyznał, iż interesuje go *połączenie psychologii i polityki* [9]. Nie chodziło jednak, bo i nie mogło, o politykę w sensie dosłownym – filmy Łozińskiego ukazują natomiast w sposób bezkompromisowy koszt oficjalnej polityki PRL, skutki indoktrynacji odnajdywane w świadomości jednostek i całych grup społecznych, potwierdzane w zachowaniach i „rytuałach" będących widomym znakiem stanu społecznej mentalności. Twórca zajął się dodatkowo opisem mechanizmów owej indoktrynacji, głównie w aspekcie wykorzystywanych do tego celu mediów. Twórczość Łozińskiego przed 1989 rokiem obejmuje następujące kręgi problemowe: 1. opozycja; jednostka a społeczno-polityczne mechanizmy unifikujące ją; 2. mentalność zbiorowości i zachowanie będące przejawem tejże mentalności; 3. rola mediów w mechanizmie indoktrynacji politycznej. Filmy z tego okresu to dobry przykład opisu materializującej się ideologii, „ideologii w natarciu".

Jeśli przyjąć, iż jednym z najważniejszych wyróżników klasycznego dokumentalizmu jest to, iż koncentruje się on na człowieku, to staje przed nami problem cech owego „człowieczeństwa". Filmy Marcela Łozińskiego sprzed 1989 roku są filmami nie tyle o człowieku, ile o jednostce. To rozróżnienie nie jest bynajmniej zabawą słowną. Jednostka jest zawsze oceniana w perspektywie społeczeństwa (stąd tautologiczna zbitka „jednostka społeczna"), człowiek – nie. Pomiędzy zdaniami „człowiek jest częścią społeczeństwa" a „jednostka jest częścią społeczeństwa" istnieje podstawowa różnica w sposobach definiowania podmiotu. W pierwszym przypadku przywołana jest antropologiczna perspektywa opisu – człowiek jest wprawdzie częścią społeczeństwa, ale przede wszystkim jest autonomicznym bytem, całością właśnie, i ta jego cecha istotna ma pierwszeństwo przed wyróżnikami socjalnymi. Dokumentalista stawia sobie w takim przypadku pytania uniwersalne o fenomen ludzkiego życia, o jego momenty graniczne (narodziny, śmierć), o pojęcia takie, jak

Absolutorium (1967)

Jak żyć (1976)

Egzamin dojrzałości (1978)

Próba mikrofonu (1980)

miłość i szczęście (tradycja Flaherty'ego). W drugim przypadku perspektywa opisu jest ewidentnie socjalna, uzależniona od relacji jednostka – społeczeństwo (tradycja Griersonowska). Głównym bohaterem (w znaczeniu statusu podmiotowego) dzieł Łozińskiego w pierwszym okresie jego twórczości jest obywatel PRL-u z jego ówczesną mentalnością.

Zacznę jednak od wyjątku najbardziej odstającego od opisanego powyżej modelu, w którym można odnaleźć głębokie ślady człowieczeństwa – portretu Urszuli Flis, bohaterki filmu *Wizyta* (1974). Utrzymująca sama trzynastohektarowe gospodarstwo, opiekująca się zniedołężniałą matką młoda kobieta poświęca dużo czasu na czytanie klasyki, kilkudniowe wyjazdy do dużych teatrów, korespondencję ze znanymi osobami ze świata kultury. Jej zachowanie nie przystaje do modelu rolnika ani w odczuciu jej sąsiadów, ani dziennikarki piszącej o niej artykuł, która w takiej postawie widzi brak zdecydowania, domaga się od niej jednoznacznego wyboru pomiędzy wsią i statusem rolnika, a miastem i statusem inteligenta. Dziennikarka (znana swego czasu Marta Wesołowska z „Polityki") funkcjonalizuje swoją rozmówczynię, postrzega dwie role społeczne, niemożliwe do pogodzenia w jednej osobie. Urszula zaś żarliwie, ze łzami w oczach, broni swojego wyboru przed bezpardonową napastliwością dziennikarki, tak jak gdyby broniła jedności swojego człowieczeństwa, swojej tożsamości. Film jest egzystencjalnym szkicem niejako „mimo woli", chociaż w penetracji jednostkowego ducha sięga głęboko. *Wizyta* miała ukazać fakt i metody ingerencji mediów w rzeczywistość, którą opisują, narzucając jej własne klisze. Pierwotny zamysł twórczy ulega jednak naruszeniu w zetknięciu z materią rzeczywistości, z niezwykle silnym autentyzmem osobowości bohaterki, która wnosi więcej, niż założono. Aby ratować wyrazistość idei, realizator wprowadza w końcowej partii filmu postać drugiej dziennikarki, tym razem radiowej, która pragnie zrobić kolejny wywiad z Urszulą Flis, oczywiście „na swoich zasadach" – zabieg ten jednak jest odbierany jako sztuczny, nazbyt formalny [10].

Owo zderzenie jednostki z rygorami społeczno-politycznymi łatwiej udaje się osiągnąć Łozińskiemu w filmie o znamiennym tytule *Zderzenie czołowe* (1975 – Grand Prix na OFFK w Krakowie w 1976). To historia maszynisty, który na pół roku przed odejściem na emeryturę, po wielu latach nienagannego wykonywania zawodu popełnia błąd i doprowadza do zderzenia pociągów. Odsunięty od zawodu traci szansę na święto uroczystego pożegnania, które staje się udziałem innych maszynistów – ostatni uroczysty wjazd pociągu na stację, orkiestra, kwiaty, wielka pompa. I dla kontrastu zdjęcia tego samotnego człowieka, który dopóty był akceptowany przez środowisko zawodowe, przez przełożonych, dopóki sumiennie i nienagannie (jak automat) odtwarzał narzuconą mu rolę społeczną. Wielka feta pożegnania kontrastuje w tym filmie z codzienną, szarą, automatyczną i niemiłosiernie męczącą pracą maszynistów. Jak niedwuznacznie wskazuje realizator, ta monotonia staje się przyczyną katastrofy. Nasuwa się banalne stwierdzenie o jednostce, która jest ofiarą systemu.

Z socjalnym ograniczeniem opisu jednostkowego bohatera, pomimo pozorów pełni, mamy także do czynienia w znanym *Królu* (prod. 1974, premiera 1978 – nagroda główna na Przeglądzie Filmów Krótkometrażowych w Rzeszowie w 1978). W tym pięciominutowym filmie leciwy mężczyzna opowiada o swoim życiu. Uderza w tej opowieści konformizm, umiejętność przystosowania się do zmieniającej się sytuacji historycznej. Najpierw żołnierz w kampanii wrześniowej, następnie krawiec

szyjący mundury faszystowskim oficerom, potem milicjant umacniający władzę ludową, następnie zaś właściciel zakładu krawieckiego szyjącego mundury dla oficerów wojska (nigdy ich nie szył dla żołnierzy od porucznika „wzniż", jak sam mówi), wreszcie na stare lata właściciel kawiarni, w której gości od czasu do czasu ważne osobistości partyjne i państwowe z Warszawy – Król (jak mówią o nim inni) nie ukrywa zadowolenia z siebie. Taki obywatel Piszczyk na opak [11]. Udowadnia, iż jest klasycznym produktem konformizmów społecznych obowiązujących w danym czasie, nie wchodzi na poziom człowieczej samoświadomości.

Wątek opozycji: jednostka – unifikujące mechanizmy społeczne i polityczne, odnajdujemy także m.in. w filmie telewizyjnym *Widziane z dołu* (1971), w którym interes włodarzy PGR-u zostanie skonfrontowany z interesem jego pracowników, a także w filmie *Happy end* (1972). Napięcie pomiędzy interesem jednostkowym a społecznym będzie zresztą stale obecne w twórczości Łozińskiego aż do lat dziewięćdziesiątych.

Psychospołeczne portrety zbiorowości

Indywidualność bohatera filmów Łozińskiego w pierwszej połowie dekady potem ustępuje miejsca bohaterowi zbiorowemu. Twórca jak najdosłowniej zrozumiał obowiązek powiedzenia prawdy o stanie świadomości całego społeczeństwa i mechanizmach jego funkcjonowania. Autor dokonuje w tych filmach wiwisekcji mentalności społecznej mieszkańców kraju nad Wisłą. Klasycznego przykładu dostarcza film pt. *Happy end* (zrealizowany w 1972 roku razem z Pawłem Kędzierskim). Trwa burzliwa narada w przedsiębiorstwie produkującym silniki – inżynier Kocoń (w tę rolę wcielił się dokumentalista Andrzej Chodakowski) odpowiedzialny za kontrolę jakości nie dopuścił do sprzedaży partii silników. Stało się to jedną z przyczyn niewykonania planu. Rozpoczyna się nagonka na tego człowieka. Zarzuty techniczne szybko ustępują miejsca osobistym: inżynier pije wódkę z pracownikami, życie osobiste kompletnie mu się nie układa. Zarzuty „sięgają zenitu", potwierdza je oględnie dyrektor przedsiębiorstwa. I wtedy okazuje się, iż spotkanie to nie odbywa się w zakładzie pracy, ale (jak informują napisy końcowe) w Ośrodku Szkolenia Kadr Kierowniczych, że mieliśmy do czynienia z rodzajem zaaranżowanej psychodramy. Najbardziej poruszające są słowa owego „podstawionego" inżyniera: *W pewnym momencie rzeczywiście poczułem, że jestem winny.* Śmiech, który rozlega się po tym oświadczeniu (powtórzony kilkakrotnie przez realizatora), kończy film pozornym tylko happy endem. Tak naprawdę *Happy end* wzbudza grozę, długo jeszcze odczuwaną przez widza.

W drugiej połowie dekady powstały zaliczające się już do klasyki polskiego dokumentu dzieła: *Jak żyć?* (1976), *Egzamin dojrzałości* (1978) i *Dotknięcie* (1978) *Próba mikrofonu* (1980) oraz , niejednoznaczne w swej wymowie, ale przez to interesujące i domagające się interpretacji. 7 października 1980 roku na walnym zebraniu załogi Wytwórni Filmów Dokumentalnych w Warszawie, w którym uczestniczył także wiceminister kultury i sztuki, Marcel Łoziński pytał: *Dlaczego widz nie otrzymał (...) 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 myśleniem prywatnym a myśleniem na pokaz?*

Gdy się ogląda wymienione powyżej dzieła Łozińskiego, trudno uniknąć odpowiedzi: „Ależ takie filmy powstały, zrobił je... Marcel Łoziński". *Egzamin dojrzałości* jest właśnie filmem o tym, co zostało nazwane przez jego autora schizofrenią społeczną. Jest opisem ustnego egzaminu maturalnego z przedmiotu historia i propedeutyka. W filmie zostały wyraźnie wydzielone dwie przestrzenie: korytarza, w którym czekają na swoją kolej maturzyści, oraz sali egzaminacyjnej, przy czym w tej drugiej kamera nigdy nie pokazuje egzaminatorów, ale koncentruje się na egzaminowanych. Padają pytania: o wzór osobowy członka partii, o cechy, jakie tenże powinien posiadać, o przewodnią rolę PZPR. Wykute formułki łatwo padają z ust uczniów. W razie problemów z odpowiedzią – pomoc w postaci leżących na stole tekstów konstytucji PRL, statutu PZPR i panie z komisji, które „ciągną za uszy" sparaliżowaną tremą maturzystkę. Dla kontrastu – rozmowy egzaminowanych na korytarzu, słowa buńczuczne, pełne pogardy dla treści pytań, wątpliwości w prawdziwość nakazanych odpowiedzi. Dwie różne mentalności: prywatna i publiczna. W końcowych kadrach filmu młodzi ludzie odbierają świadectwa maturalne – zdali „egzamin dojrzałości", pokazali, iż potrafią dobrze wkomponować się w społeczeństwo, którego jedną z cech podstawowych jest *sprzeczność pomiędzy myśleniem prywatnym a myśleniem na pokaz*. Niezwykle sugestywny jest koniec filmu – rytmiczne przechodzenie od sceny uroczystego rozdania świadectw, wyczytywania kolejnych nazwisk – do sceny symbolicznej, w której młodzi ludzie śpiewem zadają pytanie: *Czy będziemy tworzyli piękno?* Trzykrotnie nazwisko i śpiew, nazwisko i śpiew... Nie sposób nie dostrzec tu pragnienia rytualizacji. Bardziej jednak niż rytuał inicjacji fragment ten przypomina apel poległych. Umarłych dla prawdy, bez której, jak wiadomo, nie sposób tworzyć piękna.

Jak żyć? (1976) to najbardziej chyba znany i jednocześnie najbardziej kontrowersyjny film Łozińskiego, którego czystość rodzajowa – film dokumentalny czy fabularny – nie jest jasna. Znowu ulubiona przez Łozińskiego sytuacja modelowa – na obozie młodych małżeństw w lecie 1976 r. zorganizowanym przez ZSMP Rada Obozu ogłasza konkurs na wzorową rodzinę... Panuje atmosfera pozornej wolności, w której konkursowa obserwacja przypomina inwigilację, a komunikaty – rozkazy. Jedna z rodzin nie godzi się na narzucanie harmonogramu dnia (czyny społeczne, wieczorki „rozpoznawcze", jak mówi komendant, konkursy itp.), w efekcie otrzymuje naganę, a w końcu staje się ofiarą samosądu ze strony innych uczestników obozu. Jak zobaczymy, jest to film o totalitarnym porządku społecznym i stosunku jednostek do niego. Taką wymowę osiągnął jednak Łoziński, wkraczając w materię filmowanej rzeczywistości z dużym repertuarem zabiegów inscenizacyjnych. Czy nie posunął się za daleko? Odsyłam do ostatniej części artykułu.

O ile *Jak żyć?* wzbudza wątpliwości zakresem ingerencji w materię opisywanej rzeczywistości, to z kolei *Dotknięcie* (1978) może niepokoić brakiem wyraźnej intencji autorskiej. W filmie tym w klasyczny sposób wraca charakterystyczna cecha dokumentalizmu tamtych lat – kontekstualność jako cecha praktyki komunikacyjnej. Dzieła Łozińskiego (i nie tylko) z interesującego nas tu okresu są otwarte na rzeczywistość zewnętrzną, nasiąkającą nią jak gąbka. Na tym mechanizmie bazuje metaforyczny aspekt tego kina. Rzeczywistość nie jest jednak, jak często podkreślał sam Łoziński, „autorem". Trzeba jej nadać zorganizowaną strukturę w postaci przesłania autorskiego. W *Dotknięciu* realizator przedstawił praktykę bioenergoterapeutyczną Harrisa, Amerykanina, bardzo swego czasu popularnego w Polsce. Zobrazo-

wał tłumy Polaków zgromadzone w miejscu, w którym ten młody wówczas człowiek spotykał się ze swoimi pacjentami. Jak można się domyślać, jest to miejsce należące do Kościoła, gdzieś w tle mignie zakonnik. Długa kolejka oczekujących formuje się w duże koło. W polskiej kulturze taki obraz prowokuje symboliczne konteksty, nieodmienne przywołuje trawestacje chocholego tańca, z których w kinie najbardziej znaną jest ostatnia scena z *Eroiki* Munka z noweli *Ostinato lugubre*. Zmęczony, szary tłum, podwójnie uwięziony: w przestrzeni i w kręgu własnych kompleksów narodowych, niemocy, szukający nadziei w irracjonalnych wyobrażeniach, niezdolny do czynu. W miejscu tym, jak sugeruje realizator, znaleźli się wszyscy, nawet chorzy ze szpitali, którzy przyjeżdżają ambulansem. Przeciwstawiona im zostaje aktywna jednostka, ucieleśnienie indywidualizmu, wiary we własne siły, często te niemal nadprzyrodzone (tak przynajmniej pojmują je czekający w kolejce).

W zależności od wiedzy pozaźródłowej i światopoglądu widza można odbierać ten film różnorako. Jest to film wieloznaczny. Odczytanie znaczeń pozostanie na poziomie dowolnej interpretacji, z uwagi na zbyt małą liczbę jasnych znaków co do intencji autorskich. Na dobrą sprawę nie wiadomo, czy są one krytyczne, czy też są wyrazem solidarności z tym szarym tłumem, współczucia dla społeczeństwa, dla którego jedyną ucieczką jest irracjonalna wiara. A jeśli krytyczne, to czy również w stosunku do Kościoła? Do władzy? Pytania można mnożyć. Jeszcze więcej nasuwa się ich, gdy się ogląda króciutkie, trwające dwie minuty *Okno na podwórze*. Czy zakratowane okno magla, w którym mężczyzna prasuje bieliznę z taką samą codzienną monotonią, jest metaforą społecznego zamknięcia, unieruchomienia (jak w filmie pod tym samym tytułem autorstwa Hitchcocka), „bezwyjściowości", czy też może jest to symboliczny obraz jakiegoś kryzysu twórczego realizatora?

Rozprawa z metodą, cz. 1

Łoziński jest najbardziej konsekwentnym przedstawicielem tendencji refleksyjnej w polskim filmie dokumentalnym. Jak żaden inny polski dokumentalista, wracał często do problematyki „samoświadomości" mediów, wskazując na ich rolę w indoktrynacji psychospołecznej. Zajmował się tą tematyką zarówno w czasach PRL-u, jak i po Czerwcu – w różnych okresach w różnych aspektach autotematycznego zagadnienia: etycznym, społeczno-politycznym, „metodologiczno-warsztatowym", a ostatnio znów w wymiarze etycznym. Twórca wracał do tej problematyki, pomimo iż praktyka ta coraz bardziej zwężała obszar dokumentalnej metody opisu świata. Wracał, pomimo iż jest to zabieg bolesny, wymagający ciągłej weryfikacji wykorzystywanej metody.

Pierwotnie funkcję przedstawiciela mediów w *Wizycie* miała spełniać ekipa filmowa – byłoby to jednak zbyt pretensjonalne, jak stwierdza autor, a ponadto zapewne kłopotliwe ze względów realizacyjnych. Ostatecznie „namiastką" ekipy filmowej jest para wysłanników „Polityki": dziennikarka i fotograf (w którego wcielił się Erazm Ciołek). Interesująca jest w filmie funkcja fotoreportera – narzuca się swoją obecnością, „przestawia" rozmawiające kobiety, Urszulę Flis traktuje jak modela, ustawia w sztucznych, długo komponowanych pozach. Wyczuwa się, że twórca filmu próbował nieobecność kamery filmowej w jakimś stopniu zastąpić kamerą fotograficzną. Dziennikarka reprezentuje postawę ekspansywną. Niezależnie od intencji (wydaje się, że są one szczere, że Wesołowska naprawdę przejmuje się losem Urszuli), wysłannicz-

ka „Polityki" stara się „wtłoczyć" życie bohaterki reportażu we własne kryteria oceny ludzi i rzeczywistości. W *Wizycie* wiele się mówi o bezpardonowości mediów, narzucaniu ocen i ideologii, o gwałcie zadawanym osobom, które stają się obiektem zainteresowania mediów. Film jest postulatem o etykę dziennikarską, o zachowanie granic ludzkiej prywatności, o przewidywanie skutków ingerencji we wnętrze człowieka. To etyczne credo dokumentalisty, wypowiedź bardzo osobista. Jak mocno autor był przywiązany do tego dzieła i problemów w nim poruszanych, niech zaświadczy fakt, iż po 23 latach powróci do tematu, kręcąc niejako dalszy ciąg historii o Urszuli Flis i swoich zmaganiach z granicami dokumentalnego opisu rzeczywistości.

Wątek autotematyczny podlega przeobrażeniom w miarę upływu czasu. O ile w *Wizycie,* zgodnie z tendencją obecną w kinie polskim pierwszej połowy lat 70., obcujemy jeszcze z uniwersalnie pojętą problematyką etycznej granicy mediów, to już w zupełnie innym celu, bo i w zupełnie innym czasie, samoświadomość mediów jest obecna w *Próbie mikrofonu.* Film powstał (i trafił na półki) na kilka miesięcy przed wydarzeniami Sierpnia i oczywiste jest, że twórca, tak czuły na problematykę współczesności społeczno-politycznej, nasycił swój dokument treściami, które dokładnie oddają tematykę i temperaturę dyskusji nad ówczesną sytuacją kraju. Wszystko, co w tym dokumencie da się wydestylować w formie dookreślonych znaczeń, nabierze niezwykłej aktualności w czasie Sierpnia.

Próba mikrofonu jest najpełniejszą, najbardziej reprezentatywną metaforą (synekdochą) życia społeczno-politycznego PRL bezpośrednio przed końcem dekady i końcem rządzącej 10 lat ekipy partyjno-państwowej. Kumuluje tematy reprezentatywne dla twórczości Łozińskiego. Również pod względem użytej formy i metody przekazu dokumentalnego jest to dzieło (jak zobaczymy później) klasyczne dla realizatora. W filmie tym misternie zostały splecione główne wątki problemowe: psychospołeczny portret zbiorowości, odpowiedzialność mediów i (w mniejszym stopniu) rola jednostki. Oto prowadzący radio w przedsiębiorstwie „Pollena-Uroda" przygotowuje audycję: zadaje robotnikom i robotnicom pytanie o ich rolę we współgospodarzeniu przedsiębiorstwem, o zakres ich aktywności przy decydowaniu o mieniu (nominalnie) społecznym. Padają odpowiedzi wskazujące na to, iż pojęcia „decydować", czy „gospodarzyć" kojarzą się robotnikom z solidnym wypełnianiem swoich, tzn. narzuconych przez „górę" obowiązków. Radiowiec nie daje za wygraną, „współ-gospodarzenie", czy „współ-decydowanie" (gdzie owo „współ-" znaczy w praktyce „zależny od władzy") tłumaczy na korzyść pierwotnego znaczenia tych pojęć. Z czasem nieśmiało i enigmatycznie wyłania się z wypowiedzi pracowników prawda – nie mają żadnego wpływu na funkcjonowanie przedsiębiorstwa, to, o co pyta radiowiec, to tylko puste słowa. Ta część filmu unaocznia po pierwsze, jak odmiennych znaczeń nabierają w języku oficjalnej propagandy proste pojęcia; po drugie – jak silny jest mechanizm „społecznej schizofrenii" i jak on funkcjonuje – robotnicy zmuszeni do opowiedzenia się w sytuacji publicznej (której „upublicznienie" dodatkowo potęguje fakt, iż ich wypowiedź rejestruje mikrofon i kamera filmowa) reagują tą „oficjalną", automatyczną częścią swojej osobowości, słowami, które decydenci powinni usłyszeć. W drugiej części filmu odbywa się w obecności władz przedsiębiorstwa i „przedstawicieli" samorządu robotniczego kolaudacja audycji – padają zarzuty pod adresem prowadzącego radiowęzeł, iż nachalnie narzucał robotnikom znaczenie pojęć, zamiast tłumaczyć je zgodnie z oficjalnym ich rozumieniem. Pojawiają się także argumenty, które w normalnych, demokratycznych oko-

licznościach miałyby swój ciężar gatunkowy: rządzić i decydować mogą nie wszyscy, ale ci, którzy posiadają odpowiednie ku temu zdolności i nabyte umiejętności. W danej sytuacji jednak argumenty te „wygodnie" izolują załogę zakładu od podejmowanych decyzji. Koniec końców zakładowa cenzura nie dopuszcza audycji do emisji.

Film odzwierciedla „patriarchalną" strukturę ówczesnej stratyfikacji społecznej PRL i przepaść pomiędzy rządzącymi a członkami społeczeństwa. Centralna rola w tym układzie przypada właśnie mediom. Dokument pokazuje, iż w sytuacji całkowitej kontroli „próba mikrofonu" pozostaje próbą. To, co pokazane na taśmie, znajdowało odzwierciedlenie w kinematografii w „teorii muru" – dokumentaliści w usiłowaniach przeforsowania tematu lub skierowaniu ich filmów na ekran rozbijają się o „mur" Ministerstwa Kultury i Sztuki [12].

Aktualna sytuacja społeczno-polityczna determinowała także treść ostatniego z trzech wymienionych dokumentów refleksyjnych. *Ćwiczenia warsztatowe* to film o wymowie negatywnej, nie będący żadnym postulatem, nie przynoszący żadnej nadziei na możliwość pozytywnego wykorzystania mediów. Film jest poglądową lekcją manipulacji, audiowizualnym materiałem rejestrowanym przez kamerę telewizyjną. Reporterka zadaje przechodniom pytanie na temat „dzisiejszej młodzieży". Odpowiedzi nie są pocieszające – starzy oceniają ją jednoznacznie negatywnie, młodzi oceniają siebie jako wierzących w wartości, ale pozbawionych nadziei na poprawę życia społecznego i optymistycznych perspektyw na przyszłość. I nagle na to samo pytanie te same osoby odpowiadają zupełnie inaczej – optymistycznie, ujawniając wiarę „we wspaniałą młodzież". Długo trzeba się przypatrywać twarzom, ustom osób mówiących, aby dostrzec rozbieżność usłyszanych słów i ruchu warg – zabieg postsynchronów jest dokonany z prawdziwą maestrią. Gdyby widz nie widział i nie słyszał prawdziwych wypowiedzi, mógłby nie dostrzec manipulacji. *Ćwiczenia warsztatowe* są pozbawione jakiejkolwiek ideologii, czy też może są rodzajem antyideologii. Bardzo konkretne w swym warsztatowym wymiarze, bez skłonności do metaforyzowania znaczeń, bez zastępowania kamery innym medium – ujawniają widzowi montażowe chwyty manipulacyjne pozostające na usługach twórcy przekazów niefikcjonalnych. To tak, jakby autor, ukazując to, co jest chlebem powszednim zawodu dokumentalisty, co jest często konieczne – zabiegi montażowe, operowanie dźwiękiem z offu, postsynchrony itp. – chciał odsłonić swoje wszystkie karty, aby nikt ich nie użył do celów propagandowych. Dosadny pragmatyzm *Ćwiczeń warsztatowych* jest wprost proporcjonalny do pozbawionego ideowych racji pragmatyzmu władzy, która w latach 80. bez legitymacji społecznej rządziła za pomocą mediów właśnie, w tym zaś szczególnie – telewizji. Jakże odmienne spojrzenie na rolę i funkcję (nawet tę postulatywną) mediów między odległymi od siebie zaledwie o 4 lata filmami. Łoziński, tworząc *Ćwiczenia warsztatowe*, obnażając swój dokumentalizm „aż do warsztatu", symbolicznie odrzucał dokumentalną przeszłość odchodzącego PRL-u i czyścił pole dla nowej problematyki, dla innego już (w świadomości odbiorców) Marcela Łozińskiego.

Od obecności do nieobecności

Zmiana zainteresowań realizatora nie była gwałtowna i radykalna – trwała prawie całą dekadę lat 80., skromną, jeśli chodzi o ekranową obecność, bogatą – jeśli chodzi o dynamikę ewolucji artystycznej realizatora. W zmienionej sytuacji komu-

nikacyjnej po 1980 roku przestało wystarczać aluzyjne „kino moralnego niepokoju" czy dokumentalizm lat 70. Powrót do nich w nie zmienionej formule był w praktyce niemożliwy. Znakiem tego czasu były takie filmy, jak *Człowiek z żelaza,* nasycony faktograficzną materią opisu, pokazujący prawdziwych „aktorów" ówczesnych wydarzeń społecznych, czy *Robotnicy 80,* kronika strajku. Jak mówił w wywiadzie Łoziński, krytycznie oceniając to, co było dotychczasową praktyką dokumentalizmu polskiego, *szalenie rzadko udawało się dokumentalistom uczestniczyć w przełomowych chwilach, działały mechanizmy zachowawcze, mechanizmy strachu. A nie mieć pewnych rzeczy na taśmie to zbrodnia. Ludzie na to czekają, chcą tak strasznie obejrzeć kawałek prawdy. Nieprawda, że ludzi nie obchodzi nic poza nażarciem się kiełbasą* [13]. „Mówienie wprost" stawało się podstawową strategią twórczą. Ta strategia odpowiadała także Łozińskiemu. Objawiło się to z jednej strony w odważnych wystąpieniach twórcy na forum publicznym, z drugiej zaś – z podjętych w owym czasie planów realizacyjnych. Po kolei wchodzą na ekrany kin i telewizorów jego filmy. Duża liczba wystąpień publicznych twórcy – wywiady, spotkania, zebrania – na których artysta mówi o dotychczasowych nieprawidłowościach systemu objawiających się zarówno w dokumencie, jak i w całej rzeczywistości społeczno-politycznej, utrwalają wizerunek realizatora jako twórcy zaangażowanego politycznie w proces odnowy polskiej kinematografii, polskiej kultury. Symptomatyczna dla tego czasu jest bardzo emocjonalna wypowiedź Łozińskiego dla „Profili": *Nasza kinematografia jest w agonii – trzeba to sobie wyraźnie uświadomić. Niczego nie zmienią działania pozorne, zbliża się katastrofa (...) Bez kinematografii w obecnej dobie nie ma już kultury, więc gdy zagrożona jest kinematografia, zagrożona jest kultura (...) Nasze kino umiera i od nas wszystkich zależy, czy przetrwa. Napisze to pan?* – kończy pytaniem do prowadzącego wywiad [14].

Cechą strategii „mówienia wprost", jak można wywnioskować z ówczesnych wypowiedzi Łozińskiego i realizacji, których się podjął, był po pierwsze opis prawdziwych wydarzeń społeczno-politycznych, wyrzeczenie się języka ezopowego, aby wyrazić określone treści, po drugie zaś – wybicie się ponad opis, w kierunku szukania prawdziwych przyczyn negatywnych zjawisk przeszłych i współczesnych. *Chciałbym zrobić film o służbie bezpieczeństwa, o KOR, siłach marcowych, które doprowadziły do bicia studentów, o propagandzie tamtego okresu, o ideologiach tamtego okresu. O mętach próbujących dołączyć do odnowy* [15]. Ale twórca musiał czekać 8 lat, aby to, co było rejestrowane w roku 1981, przybrało formę gotowego dzieła i ujrzało światło dzienne. Zgodnie z zamiarem Łoziński podejmuje się realizacji filmu o historii politycznej PRL, o wszystkich tych wydarzeniach, o których wspominał w wywiadzie. Ciekawe jest jednak potraktowanie tematu – o kolejnych wydarzeniach z kart najnowszej historii Polski opowiadają aktywni jej uczestnicy. Przywołują je tak, jak je zapamiętali, wnosząc własną perspektywę oceny. Znowu więc w głównej roli występuje „psychika", tym razem jako narzędzie oczyszczenia świadomości społecznej z nieprawdziwego obrazu powojennej historii PRL. Mówią w formule „gadających głów" Jan Józef Lipski, Lechosław Goździk, Jacek Kuroń i Zbigniew Bujak. Gdy *45–89,* bo taki jest ostateczny tytuł filmu, pojawi się na ekranie telewizyjnym w 1990 roku, pojawi się już w zupełnie innej sytuacji komunikacyjnej, trafi do zupełnie innego widza, po dekadzie, która obok dekady lat 50. była najbardziej niepotrzebną i wrogą wartościom społecznym dekadą w historii powojennej Polski.

Najważniejszą konsekwencją wynikającą z gwałtownego przerwania procesu komunikacji społecznej przez stan wojenny był stan nieobecności: nieobecność wartościowych filmów na ekranach i zastąpienie ich importowaną (i nie tylko) tandetą; nieobecność wybitnych twórców w oficjalnym życiu kulturalnym i zastąpienie ich najczęściej drugorzędnymi wyrobnikami; nieobecność racjonalnej polityki kulturalnej władz i działanie w myśl zasady „im gorzej, tym lepiej"; nieobecność wartościowego widza, który odwrócił się od polskich filmów i został zastąpiony przez niższego wiekiem zjadacza filmowego popcornu. *Dla czasu, kiedy internowani wrócili do domów, a rygor stanu wojennego rozrzedzał się w swoją późniejszą osobliwą jakość – charakterystyczne były nie rozpacz, nie smutek (...) tę epokę znamionowała raczej niepowaga, prowizoryczność, tymczasowość, tonacja na pół serio* [16]. Syndrom nieobecności zaciążył także nad twórczością Marcela Łozińskiego. Do 1989 roku zrealizował zaledwie 3 filmy (nie licząc zleceniowego *Szklanego domu* o alkoholizmie): *Ćwiczenia warsztatowe*, *Moje miejsce* i *Świadkowie*, przy czym ten ostatni przynależy już wyraźnie do kolejnego etapu twórczości realizatora. Obok absencji ilościowej twórczość artysty dotknęła także, jeśli można tak powiedzieć, „absencja jakościowa". W *Ćwiczeniach warsztatowych* negacja bierze górę nad asercją, zdemaskowany zostaje formalny wymiar użytych środków wyrazu, służących przede wszystkim do manipulacji.

Syndrom nieobecności najbardziej jednak zaciążył nad *Moim miejscem*. Film ten ukazał ograniczenia stylistyki kina dokumentalnego siódmej dekady przeniesionej automatycznie w lata 80. W kinematografii poprzedniego dziesięciolecia w społecznej komunikacji używano, jak widzieliśmy, „kodu ezopowego", technik metaforyzowania rzeczywistości, w celu przełamania cenzuralnego kordonu. Po kilkunastu miesiącach „Solidarności" taki sposób komunikacji zdewaluował się – nie niósł już ze sobą wartości rewelatorskich, wyraźnie przegrywał ze społecznym pragnieniem faktów, których w latach stanu wojennego w oficjalnym obiegu było jak na lekarstwo. Aluzja zagościła na trwałe w kabarecie, spopularyzowanej, bezpiecznej formie kontestacji. Widzieliśmy, iż metoda „mówienia wprost" była obecna w praktyce realizacyjnej i wypowiedziach Łozińskiego..

Moje miejsce jest obok *Zderzenia czołowego* najbardziej kreacyjnym dokumentem pod względem wykorzystanych środków wyrazu. Film traktuje o personelu Grand Hotelu w Sopocie, pokazywanym od najniższej kondygnacji do najwyższej. Są tu wszyscy – zaludniający dolne segmenty budynku: palacz, rozlewacz wody, babcia klozetowa, pracownica magla, urzędujący już wyżej szatniarz, kucharz, degustator, cukiernik, pokojówki, kelner, portier, który *musi mieć oko na wszystko*, pracownicy administracji i na samej górze dyrektor. Modelowość tej społeczności – uwydatniona kompleksowością wymienianych zawodów i funkcji społecznych w wyraźnie sugerowanej (dół – góra) stratyfikacji społecznej – jest uderzająca. Zabiegi formalne: obiektyw szerokokątny, jednolita kolorystyka zdjęć, komentarze osób z offu przy jednoczesnej wizualnej narracji „trzecioosobowej", muzyka w funkcji komentatorskiej – wszystko to sprawia, iż z łatwością identyfikujemy autorską intencję stworzenia metafory polskiego społeczeństwa. Każda z osób jest przeświadczona o ważności swojej funkcji, rozlewacz wód wprost stwierdza, iż bez jego pracy hotel nie funkcjonowałby. Próbując dostosować się do wymogów urzędowej nomenklatury, jedna z kierowniczek mówi: *Przedstawiam całą załogę swoją i uważam – wszystkie panie wykonują wszystkie prace związane z ciężkimi pracami,*

które znajdują się na naszym terenie i naszym zakładzie pracy, której dyrekcja ma takie życzenie. Ponadto widzowi towarzyszy powracający obraz wszędobylskich i wszystkowiedzących portierów (aluzja do tajnej policji), a na końcu wspólne zdjęcie zadowolonego personelu pod przewodnictwem dyrektora, a potem coraz dalsze plany hotelu filmowanego z morza, aż w kadrze znajdują się tylko fale bujające kamerę.

Niestety, jak powiedzieliśmy, taka forma komunikatu społecznego mocno się zdewaluowała. Można domniemywać, że podobnie jak w przypadku *Dotknięcia* autor zawierzył sile kontekstualizacji – liczył na to, iż współczesność „napełni" film aktualnymi kontekstami, „otworzy" metaforę. Niestety film ten jest dotknięty wadą oddalenia – oddalenia od konkretu, od prawdziwego kontekstu społeczno-politycznego Polski .

TWÓRCZOŚĆ MARCELA ŁOZIŃSKIEGO PO 1989 ROKU – *IŚĆ MAKSYMALNIE GŁĘBOKO*

Człowiek jest zawsze fascynujący.
Dawniej interesował mnie w kontekście społecznym, politycznym.
Teraz chcę robić coś innego. Iść maksymalnie głęboko.
(Marcel Łoziński)

Porównując twórczość Łozińskiego przed i po 1989 roku nie sposób, wydaje się, zaprzeczyć stwierdzeniu, iż po Czerwcu prezentuje się ona zdecydowanie korzystniej. W świadomości osób obserwujących nie tylko rozwój dokumentu filmowego, znawców kina, ale także wszystkich obserwatorów i komentatorów kultury Marcel Łoziński odniósł duży sukces artystyczny (świadczy o tym choćby Wielka Nagroda Kultury przyznana twórcy w 1996 roku). I jest to sukces jak najbardziej zasłużony. Gdyby jednym słowem określać specyfikę drugiego okresu twórczości, to narzuca się tu słowo – „pełniejsza". Przy niepodważalnych osiągnięciach twórczych Łozińskiego przed rokiem 1989 dostrzega się pewne ich ograniczenia, będące w gruncie rzeczy konsekwencją ograniczeń płynących z oficjalnego paradygmatu kultury PRL. Mówiliśmy już o społeczno-politycznej tendencji jako dominującej w tematyce dzieł filmowych tego okresu, tendencji obecnej także w twórczości Łozińskiego.

Przełom ustrojowy i idące z nim w parze otwarcie na swobody twórcze stały się dla Łozińskiego momentem oczyszczającym. Dając możliwość wolnego, w teorii przynajmniej nieograniczonego wyboru zmusiły go do określenia na nowo credo swojej twórczości i wyrażenia go w filmach, do przełamania ograniczeń płynących z kondycji „obywatela PRL".

Dotknąć narodowej traumy, oczyścić mentalność zbiorowości

Proces ten wyznaczają trzy realizacje, które pozornie tylko ze współczesnością nie mają nic wspólnego – są sięgnięciem do korzeni już nie tylko społecznej, ale także narodowej świadomości Polaków końca XX wieku, niekiedy zaś ocierają się o problem psychobiologicznych uwarunkowań zbiorowości. Zakres funkcji pełnionych przez te filmy jest wypadkową kilku (co najmniej trzech) tendencji: tendencji do zaznajomienia z traumatycznymi datami z polskiej historii (funkcja pamięci), ten-

Moje miejsce (1985)

Wszystko może się przytrafić (1995)

dencji do oczyszczenia zbiorowej świadomości z fałszywych i bolesnych obrazów (funkcja katarktyczna) i tendencji do zakwestionowania moralnie bezpiecznych schematów pojmowania przeszłości (funkcja sumienia). *Świadkowie* (1988), *45–89* (1989) i *Las Katyński* (1990) – trzy filmy, w których, już nie dzięki metaforom i niedopowiedzeniom (środkom pośrednio tylko wyrażającym prawdziwe znaczenie kryjące się za nimi), twórca mógł docierać do korzeni faktów traumatycznych dla Polaków i pokazywać, jak trauma odkłada się w świadomości.

Znaczenie wydarzenia, jakim był „pogrom kielecki" dla historii kraju nad Wisłą, trudno przecenić – Polacy, członkowie narodu, który uważa się i jest uważany przez społeczność międzynarodową za ofiarę krwawej wojny, dokonują trudno wytłumaczalnej zbrodni na żydowskich mieszkańcach domu przy ul. Planty. Niezależnie od przyczyn tego wydarzenia, pozostawiając na marginesie prowokację służb bezpieczeństwa, zadziwiające, a jednocześnie zatrważające są psychologiczne przyczyny uruchomienia samonapędzającego się mechanizmu eksterminacji dokonywanej przez ludzi, którzy sami byli jej poddani przez wiele lat. Ta masowa zbrodnia dokonana przez spokojnych dotychczas obywateli, którzy oddają się krwawym bachanaliom i z budzącą grozę systematycznością zabijają matki, małe dzieci i starców, ujawnia nie tylko tkwiące przynajmniej w części społeczeństwa uprzedzenia przeradzające się w nienawiść, która w końcu znajduje ujście. Ujawnia także ślady jakiegoś anonimowego, biologicznego atawizmu – instynktu zabijania. Taki przynajmniej obraz masowej zbrodni wyłania się z wypowiedzi jej naocznych świadków. Rozmowy z nimi nakręcono jeszcze w 1987 roku – realizator zdążył więc porozmawiać z tymi, którzy w momencie realizacji zdjęć byli już przysłowiową „jedną nogą w grobie". To oni opowiadają, często z mrożącymi krew w żyłach szczegółami, o zapamiętanych sytuacjach. Autor nie stara się w żaden sposób, choćby chronologicznie, porządkować wydarzeń – bo też i nie porządek faktograficzny był jego intencją, ale nie poddający się całkowitej racjonalizacji mechanizm działania tłumu. Poza opisem tego feralnego dnia, wyłaniającym się z opowiadań świadków, ważny jest również ich stosunek do tych wydarzeń ujawniający się często mimochodem, przez sposób mówienia, emocjonalne nastawienie czy terminologię. Wśród wielu osób żywo reagujących na to wydarzenie, potępiających zbrodnię zdarzają się także tacy, którzy „na zimno", nieledwie z uśmiechem w kącikach ust opowiadają o tragedii „Żydków", tym jednym, pomyłkowym, wypowiedzianym mechanicznie określeniem ujawniając lekceważący stosunek do zbrodni dokonanej przez, bądź co bądź, ale jednak sąsiadów i znajomych. W tych wypowiedziach, w których trudno doszukać się choćby przejawów samoświadomości, zmumifikowane są jak gdyby elementy mentalności zbiorowej tego feralnego lata 1946, świadomości tych, którzy nawet jeśli nie mordowali, to biernie i kto wie czy nie aprobująco, przyglądali się okrutnej zbrodni. W filmie tym akcent jest więc położony na „funkcję sumienia". W kontekście nowych, bolesnych faktów zmusza on Polaków do powtórnej autoidentyfikacji.

Las Katyński to dzieło, które w twórczości Łozińskiego nie ma odpowiednika, dzieło, które jako pierwsze i jak na razie jedyne, niesie taki sam ciężar narodowej mitologii, jak filmy szkoły polskiej. *Las* to rodzaj dokumentalnego tryptyku z częściami o różnej wymowie i randze artystycznej. *Podróż, Polityka* i *Świadkowie* – trzy części, z których najciekawsze są pierwsza i ostatnia. Pierwsza część prowokuje przemyślenia, które niejako automatycznie są konfrontowane z kanoniczną w wypadku tragicznych wydarzeń w dziejach narodu polskiego tradycją romantyczną.

Treścią tej najciekawszej stylistycznie części filmu jest podróż krewnych zamordowanych oficerów do Kozielska, a następnie na miejsce ich kaźni – do Lasu Katyńskiego. Pociąg – w innych okolicznościach normalny środek transportu, tu, ze względu na doświadczenie Polaków, przez półtora wieku wywożonych na wschód (kierunek ten w geografii polskiego romantyzmu nieodmiennie kojarzy się z niewolą), szybko nabiera znaczenia przenośnego. Podczas podróży obcujemy ze wspomnieniami jej uczestników: żon, dzieci, kolegów pomordowanych żołnierzy. Przekazy pamięci, wspomnienia o zmarłych, odwiedzanie tragicznych miejsc – wszystko to skłania do porównań z obrzędem zaduszek, w kinie polskim mocno obecnym, m.in. w twórczości Tadeusza Konwickiego, ale również Andrzeja Wajdy, jak choćby w sławnej scenie z lampkami z filmu *Popiół i diament* [17]. Nad symbolicznym grobem w Katyniu pochylają się uczestnicy tej bolesnej podróży, biorący udział w ekshumacji zwłok w roku 1943 jeniec czyta symboliczne świadectwo i przypomina o swojej obietnicy znalezienia rodziny umarłego, przy którym znalazł zdjęcie rodzinne. Wielkie plany twarzy ludzkich – płacz, wzruszenie, nastrój żałoby, do którego dostosuje się także deszczowa aura.

W prologu filmu córka jednego z rozstrzelanych oficerów ujawnia głęboką wizję – pragnienie wielkiego transportu, złożonego z wielu wagonów, w wagonach zaś trumny pełne ziemi z Katynia. Całość zaś podążająca powoli, żałobnie do Polski. Materializacja tej wizji miałaby moc terapeutyczną: stałaby się symbolicznym zadośćuczynieniem prochom zmarłym, ale nade wszystko uspokoiłaby, rozdarte pamięcią o zamordowanych na obczyźnie, zbiorowe sumienie Polaków. W tym kontekście nie dziwi, że w tyłówce filmu pojawia się napis informujący, iż powstał on z inspiracji Andrzeja Wajdy. Symboliczny potencjał materiału dokumentalnego pokazanego w tej części filmu (sytuacji, miejsc, osób) skłania do odrzucenia, do negatywnej oceny kreacyjnego, ewidentnie formalnego zabiegu , jakim jest ukazanie spowitego dymami i prześwietlonego ostrymi refleksami światła lasu. Obraz ten, mający ewokować nastrój tajemniczości, rodem z telewizyjnej inscenizacji dramatu romantycznego, rozbija jednolitą stylistycznie materię pierwszej części filmu, w którym ciężar narodowej mitologii niesie sama rzeczywistość. Skłonność do estetycznego naddania, obecna w twórczości Łozińskiego, występuje tym razem przeciwko dziełu.

Jego druga część zatytułowana *Polityka* jest najkrótsza i jednocześnie najsłabsza. Jest ciągiem wypowiedzi (w formule „gadających głów") osób będących w czasie wojny ważnymi postaciami na scenie politycznej, członków rządu polskiego na emigracji w Anglii, oraz przedstawicieli administracji Winstona Churchila. W swoich wypowiedziach ukazują działania rządu londyńskiego po odkryciu zbrodni katyńskiej oraz działania Churchilla prowadzące do tuszowania, bagatelizowania tych wydarzeń ze względu na sojusz z ZSRR. Znaczenie tych wypowiedzi nie wykracza poza znaną tezę o „niewdzięczności i zdradzie Zachodu" i pozostaje na poziomie faktów znanych z podręczników historii. Jeśli nawet założyć, iż intencją realizatora było ukazanie „całej prawdy" o Katyniu, zadośćuczynienie „funkcji pamięci", to w kontekście pozostałych części filmu widać, jak bardzo nie przystaje do całości druga jego część. Jej informacyjny, „oświatowy" charakter mocno kontrastuje z symboliczną, artystyczną formą wypowiedzi w części pierwszej.

Świadkowie, ostatnia część tryptyku, styka nas, podobnie jak w filmie o pogromie kieleckim, ze świadectwem żywej pamięci tych, którzy znali Las Katyński jako miejsce zbrodni – mieszkańców tego miejsca. Trudno wydobyć od nich jakiekol-

wiek informacje – zamknięci w sobie, obezwładnieni strachem przed wciąż czujną, jak sami twierdzą, bezpieką, dają się w końcu namówić na zwierzenia. Udaje się to realizatorowi głównie dzięki wprowadzeniu na plan zdjęciowy osoby pośredniczącej pomiędzy filmowaną rzeczywistością a kamerą – kobiety, córki polskiego oficera (tej samej, która wtajemnicza widza w swoją wizję transportu z trumnami). Z ich wspomnień wyłania się obraz cmentarzyska, które stalinowski aparat represji uczynił wielkim grobem ofiar wielu nacji, nie tylko Polaków. Ta część *Lasu Katyńskiego* niesie ze sobą wnikliwy portret psychologiczny zbiorowości, portret, którego najistotniejszą cechą jest strach – ten, z którym przez pół wieku trzeba było żyć pod jednym dachem, który z takim trudem jest przełamywany w rozmowach z córką oficera polskiego. Objawia się tu charakterystyczna cecha temperamentu Łozińskiego – obserwacja tych ludzi „uczłowiecza ich", każe rozumieć przesłanki ich postępowania. Tym samym realizator po raz kolejny kwestionuje fałsz stereotypu, wyobrażenie o Rosjanach jako odpowiedzialnych za zbrodnię. Nie znaczy to jednak, że rozgrzesza ich całkowicie – tych, którzy na to zasługują (jak ów były naczelnik archiwum NKWD w Smoleńsku, nierzadko cyniczny w swych wypowiedziach, bez skruchy) ocenia negatywnie.

Pierwszą filmową syntezą PRL nazwał film *45–89* Tadeusz Lubelski [18]. Monumentalne, bo trwające aż trzy i pół godziny, podzielone na cztery części dzieło (I: 1945-1956; II:1956-1970; III:1970-1981; IV:1981-1989) miało ambicję przypomnienia całej historii powojennej kraju. Ale było to przypomnienie znamienne, ponieważ rolę wizualnego drogowskazu po ważnych datach spełniają, paradoksalnie, obrazy z oficjalnych kronik, znane szerszemu ogółowi, wiele z nich utrwalonych w charakterze audiowizualnej kliszy funkcjonuje mocno w świadomości społecznej (jak choćby ten sławny obraz niezliczonego tłumu na placu Defilad, pokazywany tysiąckroć przy omawianiu roku 1956 nieodmiennie przywołujący uczucie nadziei i otwarcia). Oficjalne treści płynące z kronik są zbite na zasadzie kontrapunktu z wypowiedziami czterech znanych osób: Jana Józefa Lipskiego, Lechosława Goździka, Jacka Kuronia i na końcu (od trzeciego odcinka) najmłodszego z nich – Zbigniewa Bujaka. Ich wspomnienia demaskują po pierwsze propagandowy przekaz, ukazując to, co się działo za kulisami wydarzeń, których głównymi aktorami byli Bierut, Gomułka, Gierek i inni. Po drugie wskazują na prawdziwy obraz kolejnych „zakrętów i długich prostych" polskiej historii. O ile Kuroń i Goździk wnoszą do filmu poczucie autentyzmu i bliskości centralnym wydarzeniom w dziejach PRL, poparte prawdą płynącą z emocjonalnych (każdego na swój sposób) wypowiedzi, prawdą ich jednostkowego, częstokroć bardzo dramatycznego życia, to w wypowiedziach Lipskiego, choć nie pozbawionych osobistych „wycieczek", wyczuwa się pragnienie wiązania w zrozumiałą całość porozrzucanych fragmentów polskiej historii społecznej i politycznej. Dzięki połączeniu dwóch sposobów patrzenia na polskie dzieje – jednostkowego świadectwa uwiarygodnionego rangą dających je osób z organizującą całość szerszą refleksją socjohistoryczną – zbliżamy się do ideału wypowiedzi o charakterze podręcznikowym, łączącym świadectwo źródła z syntezą uogólnienia. Do edukacyjnego ideału *45–89* zbliża się jeszcze mocniej przez fakt ukazywania również obrazów tworzonych przez propagandę PRL-u, źródła nieprawdy osiąganej metodami manipulacji, nieprawdy do niedawna funkcjonującej jako prawda właśnie. Opatrywanie tych przekazów komentarzem negatywnie waloryzuje ich poznawczy charakter, rozpoczynając proces oczyszczania świadomości społecznej

z zafałszowanych i narzucających się częstokroć automatycznie, „toksycznych" obrazów – archetypów wizualnych PRL. Z punktu widzenia wartości edukacyjnych trudno ten film przecenić – manipulację, którą w warstwie języka dokumentalnego demaskował Łoziński w *Ćwiczeniach warsztatowych*, w warstwie oficjalnego, obowiązującego do niedawna obrazu historii ukazywał film *45–89*.

Łoziński tę samą metodę, której użył do zaprezentowania historii lat 1945–1989, próbował zastosować wobec rzeczywistości społeczno-politycznej lat 1989–1995 w filmie zatytułowanym *Po zwycięstwie: 1989–1995* (1995), w założeniu będącym niejako piątym odcinkiem cyklu. Użył tu często stosowanej w publicystyce klamry: od upadku władzy komunistycznej w 1989 roku do przejęcia przez postkomunistów, wybranych w demokratycznych wyborach pełni władzy ustawodawczej i wykonawczej. Film nie ma jednak tego ładunku obiektywizmu, jaki niosły cztery części historii PRL. Jest to raczej dokumentalna interpretacja najnowszych wydarzeń społeczno-politycznych przez pryzmat jednej opcji politycznej – w tym wypadku spod znaku Unii Wolności, której sympatykiem jest Łoziński. Centralnym wydarzeniem, w ramach tej opcji, atomizującym postsolidarnościowy obóz polityczny i antagonizującym powstałe po jego rozpadzie polityczne formacje była tzw. wojna na górze. Jej głównym sprawcą był Lech Wałęsa, jak jasno wynika z wypowiedzi komentatorów (zmarłego Jana Józefa Lipskiego „zastąpił" Henryk Wujec, co ma wpływ na obiektywizm ocen). Wypowiedzi dawnych opozycjonistów, a dzisiejszych aktorów życia politycznego, są przetykane fragmentami współczesnych kronik filmowych oraz relacji telewizyjnych. I chociaż wielu może się zgadzać z oceną wydarzeń prezentowanych przez Łozińskiego, to odczuwa się, że filmowi brak obiektywizującej siły z jego poprzednich odsłon polskiej historii. Poprzednio brała się ona z jednolitości historycznego wzorca dziejów powojennej Polski. Z jednej więc strony była oficjalna historia PRL, materializowana w dobrze znanych oficjalnych kliszach propagandowych, traktowanych jako świadectwo indoktrynacji i „obiektywnej nieprawdy", której nikt nie kwestionował, z drugiej zaś – komentarz podważający pokazywany materiał, z którego wyłaniał się obraz „historii prawdziwej". W *Po zwycięstwie* audiowizualny materiał kronikalny nie został zbity na zasadzie kontrastu z komentarzem, ale na zasadzie tautologii – jest ilustracją (czasem tendencyjną) poszczególnych wypowiedzi. Historia, o której opowiada Łoziński, jest wciąż jeszcze żywa, a mechanizm obiektywizacji historii, szczególnie w państwie demokratycznym, jest procesem długotrwałym.

W stronę głębokiego humanizmu. Rozprawa z metodą, cz. 2

Wspomniano już, że twórczość Łozińskiego w latach 90. znamionuje stopniowe przechodzenie od problematyki społeczno-politycznej do problematyki, którą można określić jako egzystencjalną lub antropologiczną. Jak to jednak bywa w przypadku ewolucji twórczej, inercja dotychczasowej problematyki wpływa na tempo zmian i ich zakres. W przypadku Łozińskiego sprawa się dodatkowo komplikuje ze względu na różnorodność zainteresowań tematycznych dokumentalisty z temperamentem poznawczym twórcy. Obok wspomnianych filmów „rozliczeniowych" pojawi się w tym okresie film będący obserwacją społeczną w dawnym stylu (podobny do *Króla*, chociaż zdecydowanie słabszy i bardziej kreacyjny *Autoportret* z 1990), dokument polityczny *Po zwycięstwie: 1989–1995*, a także film *Siedmiu Żydów z mo-*

jej klasy (1992) mówiący o przesłankach wyjazdu tytułowych Żydów z Polski, o ich dzisiejszym stosunku do kraju. O przyczynach jego powstania mówił: *A ponieważ nie potrafię sobie dziś poradzić z tzw. tematem współczesnym, potraktowałem ten film trochę jako ucieczkę przed teraźniejszością i przekonywałem sam siebie, że to rzadka szansa, aby pokazać, co się zmieniło* [19].

Film nawiązywał (podobnie jak *Absolutorium* z 1971 r.) do biografii twórcy. Próba autoidentyfikacji dawała szansę na głęboką introspekcję, na świadectwo egzystencji. Niestety, z ambitnych zamierzeń twórcy pozostał tylko wątek żydowski. *Owszem, jest film o poszukiwaniu własnej tożsamości, ale można było pójść w tym kierunku dużo głębiej* [20].

W nominowanym do Oscara filmie *89 mm od Europy* Łoziński wykorzystał poetycki potencjał tkwiący w sytuacji, którą zaobserwował, wracając z realizacji filmu *Las Katyński* na przejściu granicznym w Brześciu. Odbywa się tam „rytuał" (określenie Tadeusza Lubelskiego) zmiany podwozia wagonów kolejowych na dostosowane do szerokości torów w krajach byłego Związku Radzieckiego (większych o tytułowe 89 mm). W wielkiej hali grupa robotników uwija się, aby jak najszybciej dokonać zmiany, pracę zaś obserwują turyści z krajów Europy Zachodniej. Bogactwo znaczeniowe przynoszą zawarte w tym filmie układy opozycji: od sytuacyjnych (turyści – robotnicy), do metaforycznych, będących konsekwencją wyjściowej opozycji pomiędzy przybyszami a „gospodarzami" hali. Dokument rozpoczyna się więc obrazami czekających na pociąg robotników, przedstawionych w prostych sytuacjach – odpoczywają, jedzą. Prolog przybliża bohaterów w ich zwykłych czynnościach, daje kredyt zaufania, który zostanie wykorzystany przez realizatora w scenach konfrontujących robotników z turystami. Ci ostatni siedzą wysoko w wagonach, dodatkowo uniesieni na dużych lewarach (opozycja: góra – dół), pokazywani z żabiej perspektywy, wyglądający przez okno, z twarzami chłodno i wyniośle obserwującymi pracę robotników, bez oporów robiący zdjęcia. Momentami ekscentryczni, jak starsza pani drobiąca na wysokich obcasach za uciekającym pieskiem. Dla kontrastu – mężczyźni w brudnych ubraniach roboczych, zatopieni w swojej pracy i w tej pracy autentyczni. Przez swoisty prolog, wybór planów, kątów ujęć i montaż twórca uwydatnia i waloryzuje opozycje, chcąc wyraźnie zarysować niejako dwa obozy, pomiędzy którymi znajduje się przepaść. Do niedawna były to obozy o nazwach: socjalistyczny i kapitalistyczny. Dzisiaj, gdy zmienił się układ polityczny w Europie, podział, jak się okazuje, pozostaje. Bo politykę można zmienić, ustrój można zmienić, ale różnice cywilizacyjno-kulturowe pozostaną. Pozostanie kontrast pomiędzy sytą, ale wyjałowioną z wartości, skomercjalizowaną Europą, a biednym materialnie (ale czy bogatszym duchowo?) Wschodem. Ale czy owe 89 mm to rzeczywiście tak dużo? Czy różnice płynące z uwarunkowań kulturowych są silniejsze niż podobieństwa pomiędzy homo sapiens? Jest w tym filmie scena będąca odpowiedzią na powyższe pytania: mały chłopiec podchodzi do jednego z robotników i zaczyna z nim rozmawiać. Robotnik ujęty serdecznością chłopczyka z radością odpowiada – na chwilę nieprzekraczalna, wydałoby się, przepaść między podróżującymi a robotnikami zostaje zasypana. Scena ta to wyznanie wiary w możliwość porozumienia. Postać dziecka ma tutaj zresztą szczególną wymowę – trzeba tak jak ono z ciekawością świata pozbawioną stereotypowego oglądu otworzyć się na siebie, na to, co między nami jest wspólne: na nasze człowieczeństwo.

89 mm od Europy

Syn Tomaszek, chłopczyk z filmu *89 mm od Europy*, pomógł osiągnąć Łozińskiemu to, co w filmie dokumentalnym jest niezwykle trudno osiągalne, a co jest jednocześnie marzeniem każdego chyba dokumentalisty. Przy jego pomocy udało się artyście uzyskać niezwykle głębokie świadectwo człowieczeństwa – ideał dokumentalizmu. W roku 1995 Łoziński zrealizował film *Wszystko może się przytrafić*, dzieło bezpretensjonalne i szczere. Dokument o tym, co jest dla człowieka najważniejsze – o życiu ocenianym przez pryzmat przeczuwanej śmierci. Filmem tym osiągnął przeciwległy w porównaniu z pierwszym okresem twórczości biegun – zadał pytania egzystencjalne, zupełnie ignorując społeczno-polityczne wyznaczniki jednostkowego bytu. A jednocześnie, jak na humanistę przystało, stworzył film pełen melancholijnej nadziei i delikatnie kiełkującego optymizmu. Sceneria – ogród pełen zieleni. Bohaterowie, starzy ludzie siedzą na ławkach, nie spieszą się, odpoczywają, a mały chłopiec w czerwonej kurtce początkowo beztrosko jeździ na hulajnodze, fika koziołki na łące, potem podchodzi do staruszków i nawiązuje rozmowę. Czas wydarzeń – dzięki brakowi jakichkolwiek „pozaogrodowych" odniesień – właściwie nieokreślony, bliski trwaniu. Zieleń, staruszkowie i mały chłopiec. Do tego znane szlagiery muzyki klasycznej nadające całości delikatny klimat niedzielnych spacerów do parku sprzed wieku; jest też paw rozkładający ogon. Rozmowy: *Czy kiedy ja będę stary, to Pan będzie żył*? staruszek: *Widzisz ludzie tak długo nie żyją*; chłopiec: *A może się tak przytrafić. W życiu wszystko może się zdarzyć, ale to są rzadkie przypadki. I też można spotkać rzadkie przypadki. Ale to jest bardzo rzadkie. Małego dinozaura można spotkać.* W swoich wynurzeniach starzy ludzie mówią o wojnie, którą przeżyli, a która zmarnowała im życie; o Bogu, w którego trzeba wierzyć, po to, by szanować matkę i ojca; o zdrowiu jako najważniejszej wartości w życiu; o samotności, która czyni życie gorzkim; o śmierci. Chłopiec: *Jeśli ktoś umarł, to nie znaczy, że nigdy, nigdy go nie zobaczysz. Może tak się zdarzyć, że śmierć będzie, później skończy się śmierć i ożyje. Może tak być.*

W dialogach staruszków z chłopcem dokonuje się bezustanna konfrontacja dziecięcej irracjonalnej wyobraźni ze zdroworozsądkowym punktem widzenia płynącym z dziesiątków lat osobistych doświadczeń, pozbywania się złudzeń. Jednocześnie w pozornej irracjonalności chłopca tkwi metoda – Tomek jest pozbawiony krępujących wyobraźnię ograniczeń porządkowania świata, jest jak Mały Książę, który zamiast kapelusza dostrzega połkniętego węża boa. I wnosi nadzieję, która choćby na moment udziela się starym ludziom – za tę chwilę ciepła rewanżują się chłopcu szczerą spowiedzią, która zmienia z kolei jego widzenie świata, sprawia, że niepostrzeżenie dorośleje. Wszystko to zaś w scenerii Ogrodu, z którego człowiek wyszedł, i do którego, jeśli się w to wierzy, wróci z powrotem.

Wszystko może się przytrafić otrzymało Grand Prix – Złotego Smoka na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie w 1995 roku. Nagroda ta stała się materialnym dowodem aktywnej obecności Łozińskiego w kulturze polskiej, szczególnie III Rzeczypospolitej. Rok później przyszła Wielka Nagroda Fundacji Kultury, potem program w TVP z cyklu *Kocham kino* poświęcony twórczości artysty (zaprezentowano 5 filmów wybranych przez twórcę: *Moje miejsce, Król, Wizyta, Próba mikrofonu* i *Ćwiczenia warsztatowe*), liczne komentarze prasowe i telewizyjne wokół najnowszego filmu realizatora *Żeby nie bolało*, przewodnictwo jury XXXV MFFK w Krakowie w 1998 roku. Marcel Łoziński stał się jak nigdy „persona grata", osobą wpływającą na opinię publiczną. Zwłaszcza zaś

w materii kina dokumentalnego, a ściślej – etycznej powinności dokumentalisty. W dziesiątej dekadzie, gdy naturalnym środowiskiem wszelkiego rodzaju form dokumentalnych jest telewizja, nie jest to problematyka marginalna. Pytanie o etyczne granice współczesnego dokumentalizmu staje się jednocześnie pytaniem o moralność mediów zdominowanych przez formy audiowizualne. Łoziński porusza kwestię moralności dokumentalisty w czasach, w których zagrożenie nie płynie już ze strony łatwo identyfikowalnej ideologii, ale w momencie pozornego jej braku.

Żeby nie bolało to powrót Łozińskiego do *Wizyty* – filmu sprzed 23 lat. W *Wizycie* widoczne było pęknięcie między założeniem twórcy zrealizowania filmu o ingerencji mediów w rzeczywistość a pogłębionym szkicem egzystencjalnym. *W Żeby nie bolało* obydwa tematy stają się obiektem zainteresowania twórcy – portret Urszuli Flis z jednej strony, z drugiej zaś – zabieg określania granic owego opisu, zabieg konstytuowania na oczach widza etycznego modelu dokumentalizmu autorstwa Marcelego Łozińskiego. Rola bohaterki przy określaniu tego modelu jest niebagatelna – to ona wyznacza granice, z tą najważniejszą: *robić film tak, żeby nie bolało*. Symptomatyczne są różnice pomiędzy dwoma filmami w sposobach inscenizacji, kadrowania oraz doborze postaci. *Żeby nie bolało* rozpoczyna się bardzo obszernymi fragmentami z *Wizyty* stanowiącymi bogaty materiał porównawczy dla analizy poglądów autora na temat granic dokumentu oraz przynoszącymi garść informacji „wyjściowych" o bohaterce filmu. W *Wizycie* zdjęcia były kręcone w konwencji „z ukrycia" (w konwencji, ponieważ bohaterowie filmu wiedzieli, iż są filmowani). Dziennikarka Marta Wesołowska prezentowała ekspansywny, narzucający rozmówczyni tezę, sposób dialogu z Urszulą. Swoją wymowę miało również zachowanie fotoreportera – przestawiającego „modele", ingerującego swoim warsztatem w rozmowę bohaterek. W *Żeby nie bolało* Łoziński ostentacyjnie zrywa z tą praktyką. Nie ma już kamery z ukrycia, w ukrycie schodzą natomiast pozostałe postaci, eksponując główną bohaterkę. W drugim planie fotografuje rozmowę fotoreporter (ten sam co przed dwudziestoma trzema laty Erazm Ciołek), na drugi plan (metaforycznie) odchodzi dziennikarka „Gazety Wyborczej" Agnieszka Kublik – uważnie słuchająca, współczująca, delikatnie pytająca. Ta widoczna zmiana niektórych parametrów w obrazowaniu podobnej sytuacji znaczy tyle samo co proste odautorskie wyznanie na temat nieingerowania w przedstawiany świat z wypaczającą obraz tezą, co Karabaszowska wierność rzeczywistości.

Usunięcie realizatora w cień w drugiej (jeśli prolog uznać za pierwszą) części filmu jest symbolicznym „rzuceniem snopu światła" na postać Urszuli Flis, wsłuchanie się w jej niezwykły życiorys, dopełnienie owego szkicu egzystencjalnego z *Wizyty*. Bohaterka mówi o śmierci matki, o swojej nieustającej miłości do książek, do ich bohaterów. Czyni nieśmiało wyznanie o miłości do mężczyzny, który ją psychicznie zranił; mówi o krótkich chwilach wątpliwości i długich chwilach pogodzenia z życiem. Na koniec, na pytanie o najważniejszą wartość w życiu odpowiada: *Uprzedzam, że będzie bardzo wzruszające. Przejść przez życie tak, aby nie robić ludziom krzywdy i jakoś dojrzeć do śmierci, tzn. kiedy ona nadejdzie – nie bać się, nie protestować*.... W ostatniej części filmu realizator powraca ponownie do wątku autotematycznego w sposób zgoła niekonwencjonalny – filmuje bohaterkę w formule „gadających głów", umieszczając ją centralnie przed kamerą, od czasu do czasu jako przeciwujęcie ukazując ekipę realizacyjną (siebie, operatora Jacka Petryckiego, dźwiękowca Małorzatę Jaworską)... na nieruchomej fotografii. Mamy więc statycz-

ne zdjęcie ekipy kontrastujące z „żywą" osobą bohaterki. I dialog pomiędzy Urszulą Flis a filmowcami: *Myślisz, że człowieka tak łatwo poznać*; Łoziński: *Nie, bardzo trudno.* Statyczność zdjęć odbiera członkom ekipy ich siłę – materialność obecności na ekranie. Jest więc kolejnym znakiem usuwania ingerencji, przesunięciem granic dokumentalizmu „do tyłu".

Aneks do ostatniego filmu Łozińskiego dopisało życie – tak się złożyło, że jego ostatnie w momencie pisania tego artykułu dzieło rymuje się w swej wymowie z publicznymi wystąpieniami artysty, szczególnie tymi z okazji festiwalu krakowskiego w 1998 roku i kontrowersyjnego werdyktu jury sekcji polskiej tego festiwalu, przyznającej Grand Prix – Złotego Krakowskiego Lajkonika – filmowi *Arizona* Ewy Borzęckiej. Film traktuje o mieszkańcach jednego z dawnych PGR-ów. Widz ma przed oczyma obraz zdegenerowanych ludzi, pijanych tytułowym winem, bliskich zezwierzęcenia – obraz brutalny i drastyczny. Łoziński, pytany wielokrotnie o swój stosunek do tego filmu, za każdym razem poddawał go miażdżącej krytyce. Początkowo próbował bagatelizować (*kiepski film i nie warto byłoby o nim mówić, gdyby nie to, że mi przypomina stare czasy* [21], gdy jednak jury Ogólnopolskiego Festiwalu Filmów Krótkometrażowych przyznało filmowi Grand Prix – cały swój autorytet dokumentalisty rzucił przeciwko sposobowi realizacji i wymowie filmu. *Uważam ten film za niemoralny i nieprawdziwy. Po pierwsze, 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 (...) To jest zwykłe epatowanie najbardziej brutalnymi scenami z życia chłopstwa, odwołujące się do najniższych instynktów widza (...) Nie ma w tym filmie śladu refleksji na ten temat, żadnego osadzenia w aktualnej rzeczywistości (...)* [22].

Twórca, występując przeciwko *Arizonie,* krytykuje jednocześnie współczesny dokumentalizm wyrosły na dominacji telewizji. *Maniera telewizyjna przytłamsiła prawdziwy dokument.* Rzeczywistość pokazywana w mediach jest *równie zafałszowana jak kiedyś, tylko inaczej – poprzez nadmiar, magmę obrazów, która się leje, poprzez brak autorskiego punktu widzenia* [23]. Prawda jest wartością złożoną i należy zadać sobie trud ponad sam akt rejestracji, chcąc do niej dotrzeć. Łoziński nie występuje przeciwko telewizji – *to nie telewizja jest zagrożeniem. Zagrożenie jest w nas samych, w realizatorach* [24]. Sam zresztą już od dłuższego czasu korzysta z jej możliwości produkcyjnych i technologicznych, wykorzystuje w swojej poetyce formułę reportażu filmowego lub jego elementy. Występuje natomiast przeciwko skłonności atakowania odbiorcy bodźcami audiowizualnymi w celu przyciągnięcia jego uwagi, bez świadomości konsekwencji etycznych takiej praktyki. I na koniec to, co najważniejsze, co wyłania się z wypowiedzi Łozińskiego, a co, wbrew pozorom, nie jest wartością bezdyskusyjną, daną raz na zawsze, chociaż z pewnością za taką chcielibyśmy ją uważać – humanistyczny model człowieczeństwa. *Nie wolno pokazywać ludzi jak robactwa (...), „Arizona" to jest czarne na czarnym. A człowiek nie jest czarny; człowiek jest i czarny, i biały, i szary.* Chociaż wciąż jeszcze te twierdzenia wydają się bezdyskusyjne, to trzeba pamiętać, iż ów szlachetny model człowieczeństwa (człowiek jest z zasady dobry), którego broni autor *Żeby nie bolało,* jest jednym z antropologicznych modeli, w które wierzymy – i wiara jest jedyną jego legitymacją. Swoimi filmami i postawą Marcel Łoziński uzmysławia, jak w epoce przewagi audiowizualnej estetyki nad etyką owa wiara ulega powolnej erozji, a miejsce

dotychczasowego zajmuje inny model antropologiczny człowieka, bardziej chłodny, przedmiotowy i statystyczny.

Czy dotknąwszy drugiego, egzystencjalnego bieguna twórczości, Łoziński skieruje swoje kino w kierunku bieguna przeciwległego? Oto jego odpowiedź: *Chciałbym uchwycić to, co się zmieniło po roku `89 w naszych głowach i sercach* [25].

METODA ŁOZIŃSKIEGO

Dokumentalizm Łozińskiego nie jest zjawiskiem stylistycznie jednorodnym, odwołuje się do różnych modeli dokumentalizmu, chociaż wydaje się, że przewagę wśród nich zdobywa model artystyczny, traktowanie filmu dokumentalnego jako rodzaju sztuki. *Film dokumentalny – to film zajmujący się rzeczywistością, ale spotkanie kamery i rzeczywistości nie tworzy jeszcze filmu dokumentalnego. Film dokumentalny – to rzeczywistość plus autor z jego wrażliwością, poglądami, indywidualnością* [26]. W tych zdaniach odnajdziemy charakterystyczne dla poglądów i praktyki twórczej Łozińskiego napięcie pomiędzy rzeczywistością a autorskim stosunkiem do niej. Powstające dzięki tej metodzie filmy autor określił u początków swej kariery jako „półotwarte", czyli takie, które sytuują się pomiędzy biegunami wyznaczonymi z jednej strony przez „filmy zamknięte", z drugiej zaś przez „otwarte". Tym pierwszym określeniem Łoziński przywoływał jeden z podstawowych modeli kina dokumentalnego – model retoryczny [27]. „Film zamknięty" jest to, upraszczając, dokumentalna ilustracja narzuconej przez realizatora tezy i jako taki wzbudza w oczach autora nieufność i obawę przed łatwym zafałszowywaniem rzeczywistości (przykładem uczciwego filmu zamkniętego jest, zdaniem Łozińskiego, *A propos Nicei* (1929) jego wuja – Jeana Vigo) . „Filmy otwarte" – są otwarte na rzeczywistość, przedstawiają ją jak gdyby (określenie Łozińskiego) obiektywnie, jednocześnie odsłaniając zawarte między wierszami przesłanie autora. W tym wypadku poglądy realizatora nie równają „filmu otwartego" z dziełami z nurtu „kina bezpośredniego", najbardziej reprezentatywnego dla modelu obserwacyjnego – jego praktyki i zasad jako pozbawionych autora Łoziński nie akceptował. Na przykład o filmach Depardona, w których ich realizator stosuje metodę pozbawionej planu rejestracji (m.in. nocnej pracy policji), mówił: *...nie wymagają ode mnie, jako widza, żadnej refleksji. Nie czuję za nimi autora, to znaczy człowieka, który chciałby mi coś powiedzieć, który trafiłby w to, co czuję, który zmusiłby mnie, żebym choć przez chwilę zastanowił się nad tym światem, nad sobą...* [28]

W dokumentalnym dorobku Łozińskiego można odnaleźć tylko pewne elementy kojarzone zwyczajowo z praktyką kina obserwacyjnego, ale spełniają one zawsze u niego określoną funkcję – w filmach *Wizyta* i *Wszystko może się przytrafić* realizator twórczo wykorzystał metody rejestracji ukrytą kamerą. W pierwszym z tych przypadków wybór konwencji „z ukrycia" łączył się z tematem filmu (nieetyczne żerowanie mediów na bohaterach). Jednocześnie jednak ujęcia realizowane z ukrycia, w oddaleniu od bohaterek, za pomocą obiektywów o długich ogniskowych, pozwalały stworzyć układ, w którym rozmawiającym ze sobą Marcie Wesołowskiej i Urszuli Flis łatwo przyszło zapomnieć o udziale kamery i stworzyć intymną przestrzeń dialogu. Z kolei sukces filmu *Wszystko może się przytrafić* jest efektem tyleż bezpośredniości i inteligencji syna realizatora, ile zastosowanej w tym filmie metody filmowania z ukrycia. Świadectwo życia, jakie przekazują bezwiednie bohatero-

wie filmu, jest dzięki temu przejmująco szczere i niewymuszone. Jakkolwiek, jak słusznie stwierdza Przylipiak, użycie „ukrytej kamery" jest w pewien sposób zabiegiem nieetycznym (mającym znamiona podglądactwa i wskazującym na fakt, iż człowiek jest istotą „grzeszną", bo nie ujawnia wprost swojej prawdziwej natury, „przybiera maski"), to *Wszystko może się przytrafić* powiększa niewielką niestety liczbę ważnych dzieł dokumentalnych, które wykorzystują tą metodę wcale nie dla taniej sensacji czy rubasznej zabawy, ale dla powiedzenia głębokich prawd o człowieku [29].

Filmy Łozińskiego, chociaż ich autor unika kojarzenia z modelem retorycznym, niejednokrotnie wchodziły z nim w kontakt. Można uznać te filmy *za należące do dziedziny retoryki w szerokim sensie, gdzie retoryczne jest wszystko, co posiada jakąś uchwytną kompozycję i zmierza do wywołania zaplanowanych reakcji widza* [30]. Szczególnie twórczość Łozińskiego przed 1989 rokiem, o silnie publicystycznych cechach sytuuje się w tak pojmowanym modelu retorycznym. Twórca nie kwestionuje natomiast możliwości wpływania dokumentem na rzeczywistość, ale w nią nie wierzy: *Nie wierzę, że coś można dokumentem zmienić. Chociaż na samym początku, kiedy robiłem z Pawłem Kędzierskim „Happy end", myślałem, że można* [31]. A jednak przy okazji sprawy *Arizony* Łoziński mocno podkreślał postulowaną rolę, jaką w tej sprawie powinien odegrać dokumentalista i jego film.

W odróżnieniu jednak od postawy „propagatora" Łozińskiego wypada raczej nazwać „artystą". Jego aktywność twórcza wpisuje się w silną w Polsce tradycję pojmowania praktyki dokumentalisty jako działalności artystycznej. O tym, że dorobek twórcy *Mojego miejsca* można kojarzyć z artystycznym modelem dokumentalizmu, decydują następujące immanentne (przynależne jego sztuce) oraz pozatekstowe przesłanki: po pierwsze – Łoziński był reprezentantem formacji artystycznej, której liczni członkowie (m.in. Wiszniewski, Królikiewicz, Koterski i in.) tworzyli „dokumenty kreacyjne", wykorzystujące wysublimowany zestaw środków wyrazu. Dodatkowo wszyscy oni kończyli łódzką Filmówkę, przystań kina artystycznego, uczelnię o wysokich wymaganiach estetycznych. Dlatego też nie dziwi, że elementy kreacji znalazły się w twórczości Łozińskiego. Można tu przywołać *Zderzenie czołowe*, w którym obcujemy ze starannym zakomponowaniem przestrzeni wizualnej i dźwiękowej, odrealnianiem jej, jak choćby w powtarzających się, tworzących „rytualną szarą codzienność" scenach pobudki maszynistów filmowanych „szerokim kątem", jak w scenach z kamerą subiektywną, w których patrzymy niejako oczami bohatera, jak w symetrycznie zakomponowanej, a jednocześnie noszącej znamiona groteskowości scenie przedstawiania życiorysu przez „sztywnego" kolejarza. Do tego można dodać zabiegi z warstwą audialną filmu, „podrasowane", uwydatnione dźwięki – sapanie lokomotywy, lecąca z kranu woda itp. Również o *Moim miejscu* można powiedzieć, iż jest „dokumentem kreacyjnym" (mając oczywiście świadomość, iż owa kreacyjność jest wartością stopniowalną). Metaforyczność przestrzeni hotelu mająca symbolizować Polskę lat 80. jest uwydatniona takimi chociażby zabiegami, jak: użycie szerokokątnego obiektywu, jednolita, narzucona przez realizatora nienaturalna tonacja barwna, a także charakterystyczny wątek muzyczny o funkcji komentatorskiej. Należy także pamiętać o ujęciach lasu prześwietlanego kontrastowym światłem z *Lasu Katyńskiego*, charakterystycznej scenografii *Autoportretu* (1990) – na tle śmietnika bohater czyta fragmenty swojej książki – symbolicznych ujęciach z *Egzaminu dojrzałości*, o kontrapunktowym zastosowaniu obrazu i dźwięku w *Królu* i wielu innych momentach.

W twórczości Łozińskiego da się więc odnaleźć wiele elementów kreacji, ale jednocześnie nie można w stosunku do niej użyć kwantyfikatora „kreacyjna" – za bardzo ślady estetycznego naddania są w niej porozrzucane, można mówić raczej o pewnym braku konsekwencji w wykorzystywaniu performatywnych środków wyrazu. Nie bez wpływu na artystyczny poziom dzieł realizatora pozostaje także metaforyczne potraktowanie tematu.

Ponadto za artystycznym modelem dokumentalizmu Łozińskiego przemawia także stała obecność wątków autotematycznych, tradycyjnie sytuowanych w kontekście dokumentu jako sztuki. Wobec wymienionych przesłanek, dających prawo do klasyfikowania filmów Łozińskiego jako wypowiedzi artystycznych, podkreślana mocno przez niego konieczność obecności autorskiego punktu widzenia w przekazie dokumentalnym, zwyczajowo łączona z dziełem sztuki, uwydatnia tylko artystyczną identyfikację tej twórczości.

Przyjrzyjmy się teraz temu, co jest charakterystyczne dla metody pracy Łozińskiego, metody dochodzenia do ekranowego efektu. Nie przez przypadek w przywoływanej już przeze mnie pracy teoretycznej, w której realizator przedstawił koncepcję „filmu półotwartego", jako motto tych rozważań przywołał słowa Felliniego: *Realizować film – to znaczy znaleźć moment równowagi między własną ideą a sugestiami rzeczywistości* [32]. Toteż mogą dziwić następujące słowa, wypowiedziane przez twórcę w roku 1992, po wielu latach praktyki dokumentalnej: *Z grubsza idzie o to, że na początku może być albo rzeczywistość, albo myśl, którą chcesz przekazać. W pierwszym przypadku próbujesz znaleźć głębszy sens tej rzeczywistości. U mnie na ogół najpierw jest pomysł. Potem szukam takiej rzeczywistości, która dokładnie przylegałaby do tego, co chcę powiedzieć* [33]. Wydaje się więc, że owa równowaga pomiędzy rzeczywistością a ideą autorską zostaje naruszona; więcej – iż mamy do czynienia z inkryminowanym przez Łozińskiego filmem zamkniętym, dokumentalną ilustracją tezy. Aby rozwiązać ten pozorny paradoks, należy się odwołać do psychologii tworzenia. Jako przykład twórczości otwartej Łoziński przywoływał dzieła swojego nauczyciela, Kazimierza Karabasza. W filmach tego ostatniego autorskie przesłanie (bo jak mówiliśmy, żaden film, zdaniem Łozińskiego, nie powinien być go pozbawiony) wyłania się z cierpliwej i długotrwałej obserwacji rzeczywistości. Twórca jest na nią otwarty, uczulony na każde jej drgnienie. Z racji temperamentu poznawczego takiego dokumentalistę można nazwać analitykiem. Łoziński zaś w swojej twórczości skłania się ku syntezom, złożonym ideom, które są generowane z pomniejszych tez, poglądów, obserwacji. Próba przekazywania tych złożonych idei za pomocą filmu dokumentalnego może się spotkać z zarzutem apodyktycznego narzucania rzeczywistości własnych poglądów. Ale nawet dokumentalna synteza rodzi się z wcześniejszej obserwacji dokumentalisty – zestaw złożonych tez funkcjonujących w świadomości twórcy, tworzących jego światopogląd, bierze się właśnie z obserwacji świata. Tyle tylko, że – inaczej niż w twórczości Karabasza – przedmiot tej obserwacji nie staje się automatycznie przedmiotem, tematem filmu. Artysta o skłonnościach syntetycznych, taki jak Łoziński, generuje te szczegółowe obserwacje w idee. Tak uprawomocnioną empirycznymi obserwacjami świata złożoną ideę pragnie następnie „sprzedać" widzowi. Szuka więc dla niej właściwej sytuacji społecznej, właściwego miejsca czy pojęcia, które odpowiadałoby tej tezie, tzn. niosłoby potencjał uogólnienia zdolny udźwignąć złożoną prawdę. Oczywiście nie oznacza to, iż twórca taki jak Łoziński jest nieczuły na przypadkowość rzeczy-

wistości, iż nie dokonuje spontanicznej rejestracji jakiegoś wydarzenia czy sytuacji, które „pchają się pod kamerę". Ale muszą one mieć ten symboliczny potencjał, być ilustracją jakiejś, tkwiącej już w autorze, złożonej prawdy. Autorska idea otwiera całe bogactwo symbolicznych znaczeń tkwiących w danej sytuacji, sytuacja zaś przez fakt, że się wydarzyła, dodaje znaczeniom siły płynącej z materialności. Sam realizator, odsłaniając kulisy realizacji takich filmów jak *Król*, czy *89 mm od Europy*, wskazywał na fakt, iż to nie on szukał tych sytuacji, ale one niejako „znalazły go".

Nie zawsze jednak udawało się twórcy przekazać swoją myśl przez rejestrowany fragment rzeczywistości. Łoziński, odnajdując sytuację mogącą stać się materialnym nośnikiem jego idei, starał się nie narzucać filmowanemu fragmentowi rzeczywistości swojej tezy, gdy owa rzeczywistość w jakimś stopniu stała w sprzeczności lub niedokładnie przylegała do idei autorskiej. *Jeśli idea nie zgadza się z materią rzeczywistości, znaczy, że albo to, co chcesz powiedzieć, jest nieprawdziwe, albo znalazłeś zły przykład na to, co chcesz powiedzieć. Ponieważ jednak zabrnąłeś w film i nie ma już odwrotu, jedynym uczciwym wyjściem jest pójść za rzeczywistością. Ale to jednak jakaś twoja przegrana, bo nie udało ci się wyrazić tego, co chciałeś* [34]. Przykładem takich kłopotów są filmy *Wizyta* i *Siedmiu Żydów z mojej klasy*.

Łoziński stosując taką ostrożną strategię unikał tworzenia filmów jednoznacznie retorycznych, filmów zamkniętych, naginających rzeczywistość do tezy – nie unikał natomiast metod „otwierania" rzeczywistości. Znaczy to tyle, iż wprowadzał na plan zdjęciowy elementy inscenizacji, dzięki którym umożliwiał zajście lub przyspieszał procesy, które pragnął zarejestrować. *Czasami trzeba tę rzeczywistość „uruchomić", dać jej jakiś „zapłon", wyzwolić pewne sytuacje – pozwolić wydobyć jej ukrytą prawdę, tak trudno dostępną „obiektywnej" kamerze dokumentalnej. O tej metodzie, zastosowanej w „Wizycie", autor tak mówił: Stwarzam sytuację, która jest kompletnie wiarygodna, prawdziwa, mogła się stać, a nawet się stała. Więc to nie manipulacja. To rodzaj inicjacji. Stykam ze sobą dwie kobiety. Marcie mówię: masz zrobić jak najlepszy reportaż, inny od tego, co dotąd z Urszulą robiono. Urszuli mówię: ona przyjechała tu z gotowym obrazem twojej osoby, nie daj się zmanipulować, i kiedy będzie mowa o wartościach, o sensie życia, spróbuj kontratakować (...) I w tym momencie sterowanie się kończy. Daję tylko rzeczywistości impuls, tak, aby sytuacja rozwijała się w stronę przez nas zamierzoną. I dalej wszystko się dzieje zgodnie z materią, jak mówił Karabasz, czyli z rzeczywistością* [35]. Inscenizacja, w potocznym rozumieniu dokumentalizmu sprzeczna z paradygmatem kina dokumentalnego, jest zabiegiem bardzo często wykorzystywanym przez dokumentalistów. Łoziński nadaje inscenizacji funkcję k a t a l i z a t o r a. Jeśli autor chce wydobyć na światło dzienne poglądy pewnej grupy społecznej, które przeczuwa, domyśla się ich treści, nie może tylko filmować ludzi czy zadawać im indywidualnych pytań bez ryzyka braku reakcji lub jej zafałszowania przez mechanizmy autoprezentacji. Wystarczy jednak postawić tych ludzi wobec sytuacji spornej, sytuacji, która wymaga opowiedzenia się bohaterów po którejś ze stron zaaranżowanego konfliktu, aby poglądy osób filmowych ujawniły się w pełni. Tak było w *Wizycie*, tak było też w *Happy endzie*, *Jak żyć? Próbie mikrofonu*. Funkcję katalizatora poza zaaranżowanymi sytuacjami spełniają jednocześnie „podstawieni" przez realizatora ludzie, będący nośnikami pewnych jasnych, często bezkompromisowych postaw, żeby przypomnieć Edwarda Zymana, którego realizator wykorzystał zarówno w *Happy endzie* i w *Jak żyć* (był najgorliwszym wyrazicielem tzw. oficjalnej linii, zmuszając jednocześnie

do opowiedzenia się pozostałych członków filmowanej społeczności), Martę Wesołowską w *Wizycie*, rodzinę Rozhinów w *Jak żyć?* czy radiowca z *Próby mikrofonu*, córkę oficera zamordowanego w Katyniu w trzeciej części *Lasu Katyńskiego* i ostatnio ze znakomitym skutkiem – syna Tomaszka. Trudno sobie wyobrazić, aby staruszkowie filmowani we *Wszystko może się przytrafić* otworzyli się tak przed dorosłym człowiekiem, choćby byli także nieświadomi obecności kamery.

Z uwagi na fakt, iż w całej twórczości Łozińskiego tym, co najbardziej interesowało twórcę, był stan świadomości (zarówno całych grup społecznych, jak i pojedynczych bohaterów), nie dziwi tak duża liczba sytuacji przedstawiających ludzi, którzy mówią, wyrażają poglądy, wspominają, przemawiają itp. Wszak słowo jest najpopularniejszym nośnikiem idei, dlatego jego obecność w filmach autora jest jak najbardziej uprawomocniona. Przekaz werbalny ma przewagę nad przekazem ikonicznym, to on jest właśnie nośnikiem idei. Jest to wyraźnie widoczne zarówno w pierwszym okresie twórczości Łozińskiego, gdzie bardzo popularną figurą inscenizacyjną były narady i rozmowy (m.in. *Absolutorium, Widziane z dołu, Happy end, Film nr 1650, Jak żyć?, Egzamin dojrzałości, Próba mikrofonu*), obecne nawet w filmach realizowanych na zamówienie (casus *Biologów*). Także w latach 90. realizator często wracał do tej figury (m.in. w *Lesie Katyńskim, Siedmiu Żydach z mojej klasy*). Ponadto, wykorzystując w mniejszym lub większym stopniu w drugim okresie swojej twórczości charakterystyczną dla reportażu telewizyjnego formułę „gadających głów" (*45–89, Świadkowie, Las Katyński, Po zwycięstwie: 1989–1945, Żeby nie bolało*), autor potwierdza prymat słowa mówionego jako nośnika treści psychologicznych nad przekazem ikonicznym, czasami doprowadzając do twórczej konfrontacji warstwy wizualnej z werbalną, jak np. w *45–89*, lub interesująco ją uzupełniając (jak w *Lesie Katyńskim* i *Wszystko może się przytrafić*). Niemniej zdarzały się w twórczości autora próby przekazania idei za pomocą samego obrazu – mniej udane jak w przypadku *Dotknięcia* czy *Okna na podwórze*, oraz bardzo udane, jak w przypadku filmu *89 mm od Europy*. Również ze względu na psychologiczny aspekt rzeczonej twórczości nie dziwi tak duża liczba planów bliskich, zbliżeń twarzy ludzkich w proporcjach materiału wizualnego filmów Łozińskiego.

Zastosowanie metody – *Jak żyć?*

Używanie metody „otwierania" rzeczywistości budziło kontrowersje, szczególnie kiedy zakres zabiegów inscenizacyjnych był duży. Tak było w wypadku realizacji sławnego *Jak żyć?*, któremu zarzucano manipulację rzeczywistością i jej zafałszowywanie. Łoziński wprowadził na plan kilka „zaprogramowanych" centralnych dla filmu postaci, w tym przewodniczącego Rady Obozu (znany z *Happy endu* Edward Zyman) oraz małżeństwo Rozhinów – sceptycznie ustosunkowane do dyscypliny obozowej, zaaranżował konkurs i wymyślił regulamin konkursu na wzorowe małżeństwo, wymyślił nagrodę (pralkę, przedmiot westchnień Polaków w latach 70.). Aby odpowiedzieć, czy przekroczył, czy też nie, właściwe dokumentalizmowi granice inscenizacji, czy to, co stworzył, to jeszcze film dokumentalny, wyjdę od opinii teoretyka: inscenizacje *w których inscenizuje się całe sytuacje albo wprowadza się w tkankę rzeczywistości np. aktora, którego rolą jest „wzburzyć" rzeczywistość, „nacisnąć ją", „uruchomić", ujawnić jej rzeczywiste oblicze (...) są uprawnione, jeżeli element fikcjonalny, zaprogramowany przez ekipę, pełni rolę pomocni-*

Żeby nie bolało (1974), fot. Erazm Ciołek

Żeby nie bolało (1998), fot. Erazm Ciołek

czą, oddziałuje na rzeczywistość, która sama jest prawdziwa i niezmienna. Nie są natomiast dopuszczalne, jeżeli elementy fikcjonalne, wprowadzone przez ekipę, stają się głównym tematem filmu i ważnym składnikiem jego podstawowej zawartości myślowej. Trafnie ujął to Krzysztof Kieślowski: *(...) Jeśli robimy film o podrywaczach, to możemy współpracować z pięknymi dziewczętami. One swoim zachowaniem uzgodnionym z ekipą filmową dążą do wydobycia z podrywaczy pełni zachowań. Jeżeli robimy film o pięknych dziewczynach, możemy współpracować z podrywaczami. Niedopuszczalne na gruncie przekazu niefikcjonalnego jest natomiast, by robiąc film o podrywaczach, programować ich zachowania* [36].

Czy zabiegi inscenizacyjne pełnią w *Jak żyć?* rolę tylko pomocniczą? Jeśli rzeczonym „podrywaczem", tematem filmu, jest prawdziwy obraz obozów letnich organizowanych przez ZSMP podczas *Akcji Lato 76* – odpowiedź byłaby negatywna. Zbyt wiele jest w tym filmie elementów fikcjonalnych, aby bez obawy autorskiej nadinterpretacji zgodzić się na ów obraz. Jak słusznie zauważył Maciej Zalewski, dyscyplina obozu pokazywanego przez Łozińskiego na innym obozie mogła *rozmazać się w letniej atmosferze wczasów dla aktywu* [37]. Potwierdzeniem tego stanu niech będzie fakt przyznania przez ogólnopolskie władze ZSMP filmowanemu obozowi wyróżnienia dla najlepiej przeprowadzonego obozu akcji letniej. Można się więc domyślać, iż prawdziwy obraz tego rodzaju zlotów był dużo bardziej siermiężny, podobny do tradycyjnych w PRL wycieczek pracowników za miasto (suto kropionych alkoholem).

Ale *Jak żyć?* nie jest o tym. Odpowiedź na pytanie o temat filmu prowokuje wypowiedź Łozińskiego, w której tłumaczy on, dlaczego wprowadził do filmu małżeństwo Rozhinów: *Orientowałem się trochę, jaka sytuacja panuje na takich obozach i z przerażeniem konstatowałem, że ludzie są nad wyraz bierni i właściwie można z nimi zrobić wszystko (...) Więc bałem się trochę, że w takim stanie ogólnej apatii może się nie znaleźć nikt (podkr. – K.K), kto odważy się powiedzieć nie, gdy mu będą robić z mózgu wodę* [38]. Obawa twórcy była poparta intencją stworzenia sytuacji modelowej, zobiektywizowanej, w której zachowania jednostek nie ograniczałyby się do uległości. *Taki obóz wydał mi się dobrym przykładem na powiedzenie czegoś o życiu społeczno-politycznym kraju i ludzi, o tamtych latach. Po prostu część za całość* [39]. Znowu więc mamy do czynienia z tym szczególnym rodzajem metafory, bazującej na jednostkowych konkretach, a mówiącej prawdy syntetyczne o rzeczywistości PRL. W takim kontekście *Jak żyć?* to film o totalitarnym porządku społecznym i stosunku do niego jednostek. Łoziński ukazuje w związku z tym dwudzielną strukturę społeczną opartą na schemacie władza – społeczeństwo, w którym komunikacja odbywa się tylko w jedną stronę: z góry na dół; następnie pokazuje oficjalny wzorzec osobowy i schemat postępowania (konkurs „Wzorowa rodzina"), narzucany tradycyjną metodą kija i marchewki (nagroda pralki i nieokreślone, ale groźnie brzmiące ostrzeżenia komendanta obozu), którego realizacja jest oceniana za pomocą właściwych systemom niedemokratycznym metod inwigilacji (podglądanie, wypytywanie małżonków, dzieci, wieczorek „rozpoznawczy"); indoktrynacja odbywa się za pomocą mediów, tu symbolizowanych przez obozowy radiowęzeł.

Ten zarysowany schematycznie totalitarny porządek społeczny zmusza jednostki (młode małżeństwa) do określenia swojej postawy w stosunku do oczekiwań komendantury. Ów stosunek charakteryzuje się uległością, brakiem kośćca moralnego. Małżeństwa godzą się na podglądanie, podpytywanie, ingerencję w intymną sferę

pożycia małżeńskiego. Kontaktują się ze światem zewnętrznym „oficjalną" częścią swojej osobowości. Młode (nie zawsze) małżeństwa zachowują się stosownie do konkretnej sytuacji społecznej, czyli tak, jak tego wymagała oficjalna zetesempowska „etykieta". Kieruje nimi obawa przed restrykcjami ze strony komendantury, w większym stopniu niż atrakcyjność nagrody. W kategoriach wewnętrznej wolności nie zwalnia to ich od oporu. Ale paradoks systemu totalitarnego (a obóz ten jest jego namiastką) polega na tym, że ofiara systemu staje się jednocześnie jego sprawcą, gdy ulegając sile, nie sprzeciwia się, przybierając barwy ochronne. Z kolei społeczność obozowej władzy z różnych powodów (kariera lub naiwna wiara), zachowuje się tak, jak tego wymaga ideologia. Film Łozińskiego traktuje o ideologii przybierającej na naszych oczach materialny kształt, o „ideologii w natarciu".

Wprowadzenie elementów inscenizacji nie zmienia znaczeń filmu, ale przyspiesza ich pojawianie się, kumuluje i wyjaskrawia. Małżeństwo Rozhinów, będące obozową „opozycją", wprowadzone przez autora ze względu na jego obiektywistyczne „zacięcie", nie przeszkadza w samoidentyfikacji obozowej społeczności w warunkach ideologicznego nacisku, natomiast dodatkowo wyzwala drzemiące w niej negatywne atawizmy, agresję zmierzającą do ostracyzmu osób wyróżniających się nonkonformizmem wbrew zasadzie „wszedłeś między wrony, kracz jak i one". Zaprogramowanie niektórych członków Rady Obozu, szczególnie bezkompromisowego Zymana, ustalenie zasad konkursu i rygorystyczne ich przestrzeganie wyjaskrawia treść oficjalnej ideologii, której kanoniczność władze młodzieżowego związku potwierdzą wspomnianą nagrodą.

Tak naprawdę opis największej ingerencji w świat obozowy zostawiliśmy na koniec. Jest nią obecność ekipy filmowej. Mająca spełniać funkcje obserwacyjne, jest, jak słusznie zauważa Zalewski, uczestnikiem obozu, wymuszając od wszystkich jej uczestników działania „na pokaz". Organizatorzy, świadomi obecności ekipy filmowej, starali się, by obóz wypadł jak najlepiej. *Logika absurdu polega na tym, że im bardziej ostentacyjnie poddawany jest on opisowi, tym dokładniej odsłania swoje ograniczenia* [40].

Dzięki wprowadzeniu na plan tak wielu zabiegów inscenizacyjnych Łoziński zbliżył się do modelu filmu fabularnego. W *Jak żyć?* można odnaleźć elementy narracji, którą stymuluje logika konkursu (porządek czasowy, przyczynowo-skutkowy), są postaci grane przez aktorów-naturszczyków. Dodatkowo film ten powstawał w koprodukcji z Zespołem „X" Andrzeja Wajdy i oficjalnie był uważany za pełnometrażowy film fabularny (Łoziński musiał robić film z Zespołem „X", ponieważ WFD nie miała prawa do robienia filmów długometrażowych, a każdy długometrażowy był uważany przez władze kinematografii za... fabularny; dlatego też po zrealizowaniu filmu Łoziński musiał napisać scenariusz). Wszystko to sprawia wiele terminologicznego zamieszania – symptomatyczny jest przykład najnowszego *Leksykonu polskich filmów fabularnych*, w którym jest on określony jako *pełnometrażowy dokument* [41]. Mówi się także o formie pośredniej pomiędzy fabułą i dokumentem, nie wskazując, na którą stronę kładziony jest akcent. Dzieło Łozińskiego to film dokumentalny, z dużą liczbą zabiegów inscenizacyjnych. Ale tych w nadmiarze nie pozbawiony był także *Nanook* Flaherty'ego. *Jak żyć?* pozostaje dokumentem autorytatywnego porządku społecznego i mentalności społecznej Polski i Polaków połowy lat siedemdziesiątych.

KRZYSZTOF KORNACKI

Dziękuję mojej żonie, Agnieszce, za pomoc

[1] M. Przylipiak, *Polski film dokumentalny po roku 1989*, w niniejszym numerze „Kwartalnika Filmowego".
[2] M. Łoziński, *Jak żyć*, rozmawia M. Niezabitowska, „Kultura", 1980, 19 października.
[3] Zob. A. Friszke, *Opozycja polityczna w PRL 1945–1980*, Londyn 1994, s. 250.
[4] T. Lubelski, *Film fabularny*, w: *Encyklopedia kultury polskiej. Film, kinematografia*, pod red. E. Zajička, Warszawa 1994.
[5] C. Dondziłło, *Młode kino polskie lat siedemdziesiątych*, Warszawa 1985.
[6] Zob. *Rozmowa o murze*, „Film na świecie", 1981, nr 3.
[7] M. Łoziński, *Trzeba odnaleźć ten jeden delikatny ton*, rozmawia Tadeusz Sobolewski, „Kino", 1992, nr 8, s. 5.
[8] M. Przylipiak, dz. cyt.
[9] M. Łoziński, *Jak żyć*, dz. cyt.,
[10] Zob. M. Łoziński, *Scenariusz a realizacja w filmie dokumentalnym*, „Film na świecie", 1976, nr 3-4.
[11] Zob. J. Głowa, *Bohater indywidualny – obywatel PRL-u i jego stan świadomości w filmie dokumentalnym*, w: *Człowiek z ekranu. Z antropologii postaci filmowej*, Kraków 1996.
[12] Zob. *Rozmowa o murze*, dz. cyt.; M. Łoziński, *Teoria muru*, rozmawia Marek Oramus, „Film na świecie", 1981 nr 3.
[13] M. Łoziński, *Rozmowa o murze*, dz. cyt. s. 82.
[14] M. Łoziński, *Część za całość*, rozmawia Julian Ratajczak, „Profile", 1981, nr 7.
[15] M. Łoziński, *Rozmowa o murze*, dz. cyt. s. 81.
[16] T. Lubelski, *Solidarność osobnych*, „Kino", 1989, nr 10, s. 3.
[17] Zob. interpretację tej sceny w: M. Przylipiak [realizator], *Czy było kiedy tylu fajnych chłopców i dziewcząt?* – film dokumentalny, produkcja: Akademicka Telewizja Edukacyjna, Gdańsk 1996 (komentarz – T. Lubelski).
[18] T. Lubelski, Cała PRL, „Kino", 1996, nr 6.
[19] M. Łoziński, *Trzeba odnaleźć...* dz. cyt.
[20] Tamże.
[21] T. Sobolewski, *Po co nas Marcel tak posadził?* „Gazeta Wyborcza", 14-15 marca 1998.
[22] M. Łoziński, *Rosyjsko-polski festiwal dokumentu*; rozmawia T. Lubelski, „Kino", 1998, nr 7-8, s. 16.
[23] M. Łoziński, 1995, *Wszystko może się przytrafić*, rozmawia T. Lubelski, „Kino", 1995, nr 7-8, s. 7, 9.
[24] M. Łoziński, *Gadające głowy – czyli co w dokumencie piszczy* – rozmawia A. Kaplińska, „Kino", 1998, nr 6.
[25] Tamże.
[26] M. Łoziński, *Scenariusz...* dz. cyt. s. 94.
[27] M. Przylipiak, *Polski film...* dz. cyt.
[28] M. Łoziński, *Trzeba odnaleźć...* dz. cyt. s. 7, 8.
[29] M. Przylipiak, *Poetyka audiowizualnych przekazów niefikcjonalnych w kontekście przemian kultury audiowizualnej*, Gdańsk 1998, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego (maszynopis), s. 281-295.
[30] Tamże, s. 204.
[31] M. Łoziński, *Gadające głowy...* dz. cyt.
[32] M. Łoziński, *Scenariusz...* dz. cyt.
[33] M. Łoziński, *Trzeba odnaleźć...* dz. cyt.
[34] Tamże.
[35] Tamże.
[36] M. Przylipiak, *Polski film...* dz. cyt., s. 148, 149.
[37] M. Zalewski, *Teren ogrodzony*, „Kino", 1981, nr 2, s. 12
[38] M. Łoziński, *Część za całość...* dz. cyt., s. 23.
[39] Tamże.
[40] M. Zalewski, dz. cyt.
[41] *Leksykon polskich filmów fabularnych, 1997*, red. zbior.pod kierunkiem J. Słodowskiego, Warszawa 1997.

FILMOGRAFIA

MARCEL ŁOZIŃSKI – (ur. 17 V 1940 roku w Paryżu) reżyser i scenarzysta filmów dokumentalnych. Do Polski przyjechał w 1947 roku. Ukończył elektronikę na Politechnice Warszawskiej (1965). Pracował jako technolog wydziałowy w wydziale dźwięku i warsztacie kamer Wytwórni Filmów Dokumentalnych. W 1967 roku rozpoczął studia na Wydziale Reżyserii PWSFTViT w Łodzi. Po ukończeniu szkoły filmowej (1971) podjął pracę w warszawskiej telewizji, a w styczniu 1973 roku powrócił do pracy w WFD jako reżyser. Zrealizował kilka filmów telewizyjnych. Współpracował z Zespołem Filmowym „X" i PAI. Od 1995 roku należy do przyznającej Oscary Amerykańskiej Akademii Filmowej. Wykładał we francuskiej szkole filmowej (FEMiS)

1967 *60 sekund dla Pascala* (film eksperymentalny); *Etiudy zrealizowane podczas studiów w PWSFTViT* (1967-1971): *Berek*; *Na skrzydłach*; *Absolutorium*;
1971 *Widziane z dołu* (z Pawłem Kędzierskim; film tv)
1972 *Koło Fortuny* (20 min., prod.: WFD w Warszawie)
Nagroda: Nagroda Krytyki Filmowej, Oberhausen 1973.
1973 *Happy end* (z Pawłem Kędzierskim; 17 min.; prod.: WFD w Warszawie)
1974 *Rano, południe, wieczór*
Wizyta (zdj.: Jacek Petrycki; cz.-b.; 35 i 16 mm; 444 m; 17 min.; prod.: WFD w Warszawie)
Nagroda: „Syrenka Warszawska" – Nagroda Krytyki Filmowej, Kraków, 1974
Biolodzy (o Instytucie im. Marcelego Nenckiego; film na zlecenie)
Żeby nie bolało (cz. I)
1975 *Król* (7 min.; prod.: WFD w Warszawie)
Nagroda: Główna Nagroda na III Prze-

glądzie Filmów Krótkometrażowych w Rzeszowie, 1978)
Zderzenie czołowe (12 min.; prod.: WFD w Warszawie)
Nagroda: Grand Prix „Złoty Lajkonik" na XVI OFFK w Krakowie, 1976)

1976 *Film nr 1650* (zdj.: Jacek Petrycki; cz.-b.; 35 mm; 198 m; prod.: WFD w Warszawie)

1977 *Jak żyć* (zdj.: Jacek Petrycki; prod.: PRF „Zespoły Filmowe" – Zespół „X", WFD w Warszawie; 110 min.)
Nagrody: Grand Prix, Koszalin 1981, Nagroda Krytyków, Lublin 1981

1978 *Egzamin dojrzałości* (zdj.: Jacek Petrycki, Witold Stok; cz.-b.; 35 mm; 470 m; 17 min.; prod.: WFD w Warszawie)
Nagroda: „Brązowy Lajkonik" w kategorii filmów dokumentalnych na XXI OFFK, Kraków 1981
Dotknięcie

1979 *Okno na podwórze* (cz.-b., 35 i 16 mm, 85 m, prod. WFD w Warszawie)

1980 *Próba mikrofonu* (zdj.: Jacek Petrycki; 17 min.; prod.: WFD w Warszawie)
Nagroda: „Brązowy Lajkonik" w kategorii filmów dokumentalnych na XXI OFFK, Kraków 1981; „Brązowy Smok" za scenariusz i Nagroda FIPRESCI na XVII MFFK, Kraków 1981.

1982 *Lekcja*

1983 *Autoportret* (zdj.: Jacek Petrycki, Andrzej Adamczyk, Jerzy Murawski; prod.: TVP i Studio „Kalejdoskop"; 10 min.)

1984 *Szklany dom* (film na zlecenie)
Ćwiczenia warsztatowe (17 min.; prod.: WFD w Warszawie)
Nagrody: Nagroda Komisji Kultury NSZZ „Solidarność", 1985

1985 *Moje miejsce* (17 min.; prod.: WFD w Warszawie)

1988 *Świadkowie* (26 min.; prod.: La Sept/Gamma/Obsession)
Nagrody: Nagroda Komisji Kultury NSZZ „Solidarność", 1985; Nagroda na MFF w Sztokholmie, 1989.

1989 *45–89* (4x52 min.; prod.: La Sept/Obsession/CQFD/WFD)
Nagrody: Grand Prix na LLF w Łagowie, 1990; Nagroda w Edmonton, 1990.

1990 *Las katyński* (52 min.; prod.: La Sept/Les Films du Losagne/ZDF)
Nagrody: Nagroda „Silver Sesterce" w Nyon 1990, Nagroda w Łagowie, 1991; Prix Europa, Reykjavik 1991.

1992 *Siedmiu Żydów z mojej klasy* (zdj.: Jacek Petrycki, Andrzej Wyglądała; prod.: TVP Program II; 50 min.)
Nagroda: Nagroda Specjalna za filmy *Siedmiu Żydów z mojej klasy* i *89 mm od Europy* podczas I Festiwalu Polskiej Twórczości Telewizyjnej, 1993.

1993 *89 mm od Europy*
Nagrody: Nagroda Specjalna im. Juliusza Burskiego podczas XXIII Lubuskiego Lata Filmowego w Łagowie, 1993; Nagroda Specjalna za filmy *89 mm od Europy* i *Siedmiu Żydów z mojej klasy* podczas I Festiwalu Polskiej Twórczości Telewizyjnej, 1993; Grand Prix, Nagroda International Federation of Film Societies (IFFS) na XXXIX MFFK w Oberhausen, 1993; II nagroda w kategorii filmów telewizyjnych na „Balticum Film and TV Festival", Bornholm 1993; Nagroda Jean D'Arcy i Nagroda Specjalna France Television'93 na IV MFFD w Marsylii, 1993; I nagroda w kategorii filmu dokumentalnego na I MFFK w Vila do Conde, Portugalia 1993; wyróżnienie w kategorii filmu dokumentalnego – Felix'93 (nagroda Europejskiej Akademii Filmowej), Berlin 1993; „Złoty Gołąb" i wyróżnienie IG Medien na 36 MFF Dokumentalnych i Animowanych w Lipsku, 1993; Nagroda Specjalna Jury dla filmu dokumentalnego na 6 MFFK w Clermont Ferrand, Francja 1994; Grand Prix II MFF w Montrealu, 1994; Nominacja do Oscara'94 w kategorii krótkometrażowego filmu dokumentalnego, 1994; III nagroda na MFFK w Sydney, 1995; Wyróżnienie specjalne na FF „Golden Gate", San Francisco 1994; Wyróżnienie specjalne na MFF w Hamburgu, 1994; Nagroda honorowa Międzynarodowego Stowarzyszenia Dokumentalistów (IDA) w Los Angeles za największe osiągnięcie w kategorii krótkometrażowego filmu dokumentalnego, 1995.

1994 *Podróż sentymentalna*

1995 *Wszystko może się przytrafić* (zdj.: Arthur Reinhart; prod.: Studio Filmowe „Kalejdoskop" Warszawa/TVP; 40 min)
Nagrody: Grand Prix „Złoty Smok" i Nagroda FIPRESCI na XXXII MFFK w Krakowie, 1995; Paszport pisma „Polityka", Dyplom honorowy i Nagroda Klubu Kultury Filmowej w Zielonej Górze podczas XXV Lubuskiego Lata Filmowego w Łagowie, 1995; Nagroda Specjalna Fundacji Kultury, 1995; Nagroda Ministra Kultury i Sztuki Północnej Westfalii, Nagroda Jury Katolickiego i Nagroda Międzynarodowej Federacji Klubów Filmowych (FICC) na 41 MFFK w Oberhausen, 1995; Grand Prix i Nagroda Kodaka na VI Bałtyckim Festiwalu Filmowym i Telewizyjnym w Gudhjem na Bornholmie, 1995; „Golden Gate" w kategorii filmów dokumentalnych na 39. MFF w San Francisco, 1996; INPUT, 1996; I nagroda w kategorii filmu dokumentalnego na World Television Festival w Tokio, Japonia 1997;
Po zwycięstwie 1989–1995 (prod.: La Sept ARTE/Le Poisson Volant/Studio Filmowe „Kalejdoskop")

1998 *Żeby nie bolało* (prod.: ARTE/TVP1/Studio Filmowe „Kalejdoskop")
Nagrody: Nagroda Specjalna Jury na MFF w Estonii, 1998; Nagroda na IX Bałtyckim Festiwalu Filmowym i Telewizyjnym, Bornholm, 1998; „Złoty Gołąb" – główna nagroda na 41 F.F.D. w Lipsku.

Elementarz – arcydzieło polskiego dokumentu

MAREK HENDRYKOWSKI

W zrealizowanym w 1976 roku *Elementarzu* Wojciech Wiszniewski, nawiązując do spełnienia wymogów gatunkowych filmu oświatowego i wcale nie pretekstowo do ciągle jeszcze wówczas używanego *Elementarza* Mariana Falskiego, nakręcił niesamowite, porażające w swej wymowie studium stanu ducha współczesnych Polaków. Powszechnie znany *Elementarz* Falskiego, którego pierwsze wydanie ukazało się w roku 1910, służył kilku pokoleniom zdobywających umiejętność czytania i pisania małych Polaków. Z sędziwym autorem (zmarłym w 1974 roku) reżyser spotkał się na krótko przed jego śmiercią. Osobistym impulsem do przeprowadzenia tej rozmowy stał się fakt, iż z tego elementarza właśnie zaczynał się uczyć czytać i pisać syn reżysera.

Jak często bywa w takich przypadkach, początkowy zamysł przerodził się w coś zupełnie innego. Porównanie obu wersji – scenariuszowej i ekranowej – uświadamia, że scenariusz przedłożony przez reżysera do zatwierdzenia bardzo odbiega od tego, co ostatecznie znalazło się na ekranie. W początkowym zamyśle twórcy odfotografowany kamerą świat współczesny miał imitować to, co było modelową, jak przystało na czytankę, na swój sposób wzorcową wręcz rzeczywistością zawartą w popularnym elementarzu. I tak końcowe ujęcie filmu – cytuję scenariusz – stanowił plan ogólny *dymiącego kominami przemysłowego miasta, po ulicach którego jeżdżą pojazdy i poruszają się maleńcy jak mrówki ludzie. Widok ten miał być ujęty trickowo w ramy rozłożonej, gigantycznej książki.* Wypadły również przewidywane w projekcie scenariuszowym ujęcia ukazujące kolejne litery alfabetu w połączeniu *prezentacją typowych zawodów uprawianych w Polsce.*

Początkowa koncepcja filmu poświęconego twórcy elementarza w toku realizacji została zasadniczo przepracowana. Podobnie jak w *Szkole podstawowej* Zygadły tytuł nabrał znaczenia metaforycznego. W nakręconym przez Wiszniewskiego filmie kontrapunktem i swego rodzaju probierzem duchowym przeprowadzonej w nim wiwisekcji polskiego społeczeństwa zagrożonego sowietyzacją stał się już nie sam *Elementarz*, lecz *Katechizm polskiego dziecka* zaczynający się od słów: *Kto ty jesteś? Polak mały.* Przypomnijmy, iż ten sławny utwór, napisany w czasach zaborów przez lwowskiego poetę, dramaturga, publicystę i pisarza dla dzieci, Władysława Bełzę, został ogłoszony w roku 1900 i od tamtego momentu stał się swoistym wyznaniem wiary oraz tożsamości kolejnych pokoleń młodych Polaków.

W okresie intensywnie prowadzonej indoktrynacji społeczeństwa polskiego, a zwłaszcza młodzieży, między kolejnymi krokami Kremla stopniowo zmierzającymi za czasów Breżniewa do całkowitego podporządkowania systemu społeczno-po-

litycznego, gospodarczego i ekonomicznego PRL Związkowi Radzieckiemu, wreszcie na moment przed wystąpieniami robotników Ursusa i Radomia w czerwcu 1976 roku – *Elementarz* stanowił głos młodego filmowca zaiste niezwykły. Wiszniewskiemu powiodła się sztuka bardzo trudna: w króciutkim, trwającym na ekranie zaledwie siedem i pół minuty filmie zawarł temat o fundamentalnym znaczeniu, jakim było pytanie o tożsamość najmłodszej generacji Polaków, a więc ni mniej, ni więcej tylko o przyszłość kraju.

Twórczo potraktowany temat tożsamości zyskał w tym filmie nowy, nieoczekiwany wymiar. Opisując otaczający go świat i ukazując jego porażającą – zarówno materialną, jak i duchową – degenerację, brzydotę i ogólne skarlenie, Wiszniewski nie dał żadnych szans propagandowym fałszom ani nawet półprawdom. W trakcie projekcji z coraz większą intensywnością dociera do nas myśl, że mamy tu do czynienia z bezkompromisowo prowadzoną dostępnymi środkami artystycznymi przemyślną walką o zagrożoną tożsamość jednostki i społeczeństwa. Bezpośrednim kontekstem zagrożonego poczucia tożsamości staje się przyczajony tuż za kadrem „homo sovieticus", którego rozmyta, nie dająca się do końca określić sylwetka człowieka bez właściwości i bez prawdziwych korzeni kojarzy się jedynie z martwotą bądź niepohamowaną pasją niszczenia.

Pora się zająć analizą poetyki *Elementarza* ze szczególnym podkreśleniem jego stylu i kompozycji. Zacznijmy od pewnej zasadniczej uwagi dotyczącej ogólnej wymowy filmu Wiszniewskiego. Wbrew temu, co jeszcze w roku 1981, po pamiętnym pokazie podczas krakowskiego festiwalu, dało o sobie znać w wypowiedziach niektórych zdezorientowanych widzów, *Elementarz* bynajmniej nie szydzi z uczuć patriotycznych. Nie jest też filmem, w najmniejszym nawet stopniu, antypolskim czy wyśmiewającym bądź dezawuującym to, co drogie Polakom. Wprost przeciwnie, jeśli uważnie przeanalizować cały utwór, okaże się, że jest to dzieło pełne atencji dla wszystkiego, co polskie. Autor z najwyższym szacunkiem mówi w nim o sprawach najważniejszych, konfrontując jednak podstawową wartość, jaką jest patriotyzm, ze współczesną polską rzeczywistością. Z jednym przecież, ale za to pierwszorzędnie istotnym, zastrzeżeniem: chodzi tu o rzeczywistość złożoną nie z haftowanych sztandarów i propagandowych haseł, lecz tę prawdziwą: związaną z codzienną, zwykłą egzystencją milionów obywateli, w tamtych latach zdegradowaną, a często odartą z wszelkiego dostojeństwa i ludzkiej godności. Spróbujmy się przyjrzeć, w jaki sposób reżyser rozwiązuje owo arcytrudne zadanie.

Z punktu widzenia kompozycji film Wiszniewskiego dzieli się na dwie odmienne stylistycznie części. Pierwsza z nich została poświęcona nauce abecadła. W *Elementarzu* uczymy się go wszyscy nie z książki, lecz prosto z życia. Innymi słowy, z metaforycznie w tym utworze rozumianego „polskiego elementarza", który ilustruje seria turpistyczno-groteskowych obrazów. Każdy z tych obrazów został zaczerpnięty i wykreowany na podstawie konkretnych elementów współczesnej rzeczywistości połowy lat siedemdziesiątych. Zastosowany przez Wiszniewskiego chwyt można by opisać następująco: w miejsce oczekiwanego (wywołanego przez tytuł) świata stylizowanych elementarzowych ilustracji, z ich uładzonym idealnym porządkiem modelowego świata, w którym wszystko jest takie, jakie być powinno, autor podstawił ich realistyczną kontrafakturę w postaci serii obrazów, które tamtej wizji od podstaw zaprzeczają.

Postawmy w tym miejscu niezmiernie istotne dla wymowy całego utworu pytanie: z czyjej perspektywy jest widziana przedstawiona na ekranie rzeczywistość? Odpowiedź przynoszą już pierwsze ujęcia: od początku patrzymy na świat oczami dziecka. To właśnie ono znajduje się w centrum i ono także przygląda się wszystkiemu, co je otacza. Pierwsze ujęcie filmu ukazuje widziany od dołu, to jest z dziecięcej perspektywy, długi „kołchozowy" korytarz w jakiejś czynszówce. Patos i proza życia pomieszane z zupełnym surrealizmem. Na odrapanej, liszajowatej ścianie spod starej farby wyzierają portrety królów polskich przeplatające się z licznikami gazowymi. Te ostatnie, czytane metaforycznie, przywodzą na myśl pomieszane z chwałą dawnej, minionej przeszłości dzisiejsze społeczne rozczłonkowanie, podzielenie i obcość żyjących razem ludzi. Korytarzem kroczy postać uosabiająca autora *Elementarza*, z naszytymi na kostium literami alfabetu. Przez cały czas introdukcji słychać zza kadru grany na trąbce motyw harcerskiej pieśni *Idzie noc*. Jak w traktacie o malarstwie Leonarda da Vinci, wszystko zaczyna się od cienia, od najgłębszej czerni, dopiero z niej stopniowo wyłania się światło.

Z mieszkania wychodzimy w świat, nadal patrząc na wszystko oczami dziecka, z niższej niż u dorosłego perspektywy. W długim, rozglądającym się naokoło szwenku kamera omiata poszczególne realia prozaicznej, mglistej codzienności, mija stojących pojedynczo i grupami „osobnych" ludzi, natrafiając w pewnym momencie na sprzątaczkę, która na kolanach myje podłogę, odwraca się w naszą stronę i wycierając pot z czoła wypowiada początkowe „A". Tak jest, tak właśnie żyjemy – pokazuje filmowy *Elementarz*. I tak też, w głęboko symboliczny sposób, zaczyna się – naprawdę, a nie w szkolnym elementarzu – polski alfabet. Towarzyszący nauce jego pierwszych czterech liter od „A" do „D" opis otaczającej nas rzeczywistości dokonuje się, co warto podkreślić, w jednym ujęciu wyławiającym wybrane osoby z tłumu innych. Ujęcie jest jedno, jak jeden i ten sam, na cokolwiek spojrzeć, jest ukazany w nim świat. Dalsze litery od „E" do „Z" jedną po drugiej skanduje już widziany przez nas z góry, niczym nie różniący się od pozostałej reszty anonimowy tłum. Tytuł filmu, obok znaczenia dosłownego, niesie ponadto inny, głębszy, przenośny sens. Elementarz w takim rozumieniu to nie tylko książka, to także zbiór poszczególnych, realnie istniejących „elementów", z których składa się otaczający nas świat.

Gdyby film Wiszniewskiego był sonetem, rzekłbym, iż dzieli się on na dwie zasadnicze części: opisową i refleksyjną. Nie gubiąc z pola widzenia tej obserwacji, zajmijmy się teraz częścią drugą, refleksyjną. Od początkowych partii filmu została ona oddzielona z woli autora wyraźnie zaznaczoną cezurą początku powszechnie znanego wiersza Władysława Bełzy. Pierwsze słowa zostają wypowiedziane przez jednostkę i powtórzone przez chór głosów. Pytanie: *Kto ty jesteś?* wyrywa – ukazywany dotychczas litera po literze, ujęcie po ujęciu – alfabet naszej współczesnej rzeczywistości należącej do połowy lat siedemdziesiątych, z opłotków świata bez horyzontu, pogrążonego w bezdusznej, przeraźliwie szarej i byle jakiej codzienności. (Nawiasem mówiąc, znakomicie odfotografowana w swym turpistycznym kształcie, Łódź A.D. 1976 dostarczyła tu Wiszniewskiemu niezwykle sugestywnego materiału zdjęciowego.) Odpowiedź: *Polak mały,* podobnie jak wszystkie pozostałe odpowiedzi znane z *Katechizmu małego Polaka* (*Katechizmu polskiego dziecka*), pada w gromkiej ciszy, po długiej, pełnej napięcia pauzie oczekiwania.

Kolejne pytania wiersza wypowiada chór głosów zza kadru. Ważne są przy tym ich zestawienia z konkretnym obrazem. To nie jest czyjakolwiek prywatna kwestia, to jakby wewnętrzny głos narodu pełen niepokoju o sprawy najważniejsze, przede wszystkim – o zagrożoną tożsamość. W ten sposób pytania owe stają się również pytaniami zadawanymi sobie samym, a nie tylko najmłodszym adresatom. Dodajmy jeszcze jedno: wszystkie padające z dziecięcych ust odpowiedzi poprzedza każdorazowo długa chwila namysłu. Dzięki temu należą one do porządku refleksji, nie zaś mechanicznie recytowanej, bezrefleksyjnej deklamacji. I następna prawidłowość: wszyscy patrzą tu prosto w kamerę, zwracając się bezpośrednio do widza. To do nas się mówi i od nas oczekuje odpowiedzi. Poszczególne obrazy: portrety małych Polaków, ksiądz w odwiedzinach u chorego, starsi ludzie, rodzina, robotnicy – mają charakter emblematyczny, reprezentując zarówno konkretnych ludzi, jak i klasy pojęć, których są nosicielami.

Całą ukazaną na ekranie rzeczywistość przenika duszna atmosfera zastoju, postępującego rozpadu i zmierzchu. W ostatnim ujęciu filmowa przestrzeń raz jeszcze nabiera znaczącego wymiaru, zyskując oddech naturalnego światła dzięki wyjściu kamery w otwarty plener, w wiejski pejzaż, w którego centrum znajduje się droga wśród pól prowadząca przed siebie. Kiedy wydaje się, że pojęliśmy już ostateczny sens całości, prawdziwą rewelację przynosi dopiero finał filmu. Wszystkie ujęcia *Elementarza*, od pierwszego (jazda kamery wzdłuż obskurnego korytarza) do ostatniego (dwóch chłopców, starszy i młodszy, na tle sielskiego krajobrazu, stojących twarzą w twarz z widzem, a potem odwracających się od nas i odchodzących w świat), ogarnia bowiem i przenika, łącząc wszystko w jedną całość, ostatnia kwestia padająca z ekranu. Jest nią pytanie: *W co ty wierzysz?* – zawieszone w próżni, w pustce posępnego nokturnu i do końca pozostające bez odpowiedzi. Nic dziwnego. W filmie Wiszniewskiego pytanie to nieprzypadkowo zostaje zadane przez chór głosów zza kadru pod adresem młodego człowieka dokładnie wtedy, kiedy na ekranie pojawia się siedząca za prezydialnym stołem grupa ZSMP-owców ubranych w stroje organizacyjne. Między siedzącymi widać puste miejsce, które jakby kogoś jeszcze zapraszało. Długa chwila oczekiwania, nokturn wzmaga się. Jedyną odpowiedzią jest wymowne odwrócenie się plecami, a następnie oddalenie obu młodych „niestowarzyszonych" i – podkreślona obecnością muzyki – pełna napięcia cisza.

Dzięki odwadze artystycznej i bezkompromisowemu podejściu reżysera sztafaż filmu oświatowego nakręconego dla uczczenia pamięci zmarłego pedagoga zszedł na dalszy plan i ostatecznie ustąpił miejsca czemuś całkiem innemu. Na ekran wdarła się ukazana w serii wstrząsających obrazów, odpychająco szara i brudna, nieludzka w swej wymowie, zaprzeczająca tyleż szczytnym, ile kłamliwym hasłom ustrojowym, rzeczywistość PRL-u w połowie „dekady sukcesu", jak próbowano nazywać potem dziesięciolecie rządów ekipy Gierka. Nie chodziło przy tym o samo zdemaskowanie realności, która nieraz podlegała podobnym demaskacjom na przykład w polskiej literaturze, filmie czy publicystyce tamtej doby. Rzecz sięgała o wiele głębiej. Rezultatem tak skomponowanego filmu stała się niezrównana synteza Polski z połowy lat siedemdziesiątych łącząca przenikliwą w dokumentalnym kształcie i odartą z jakichkolwiek ideologicznych złudzeń autorską wizję tego, jak jest, z tym wszystkim, co w sferze emocjonalnej stanowiło wyraz niepokoju głęboko osobistego zarówno autora, jak i widza co do niewiadomego jutra.

Niezwykłość dokumentu Wiszniewskiego polega na tym, że wszechobecna w nim inscenizacja nie tylko nie gubi i nie fałszuje prawdy, ale pozwala ją na różne sposoby wydobyć.

MAREK HENDRYKOWSKI

Elementarz, scenariusz, oprawa plastyczna i realizacja Wojciech Wiszniewski, zdjęcia Jerzy Zieliński, muzyka Janusz Hajdun. Prod. Wytwórnia Filmów Oświatowych, 1976. Grand Prix Złoty Lajkonik XXI OFFK, nagroda za muzykę i nagroda za oprawę plastyczną oraz Brązowy Smok za zdjęcia i Nagroda Jury FIPRESCI XVIII MFFK w Krakowie, 1981.

Samplowanie rzeczywistości – *Człowiek, który nic nie czuł i inne opowieści* Jorama Ten Brinka

ANDRZEJ PITRUS

Nazwisko Jorama Ten Brinka nie mówi nic większości polskich widzów, nawet tych, którzy interesują się współczesnym dokumentem. Trudno zresztą się dziwić: by wiedzieć, co się dzieje w świecie filmu dokumentalnego, trzeba być stałym bywalcem filmowych festiwali, gdzie często zaczyna się i kończy ekranowy żywot wielu filmów. Ten Brink nie jest przy tym filmowcem głównego nurtu, nawet w obrębie dokumentu. Z wykształcenia muzykolog, a dopiero potem reżyser, realizuje filmy rzadko – zwłaszcza w ostatnich latach. Być może dlatego, że po realizacji filmu *Jacoba* kino stało się dla Ten Brinka doświadczeniem niezwykle osobistym, a rozumienie dokumentu przestało się ograniczać do „dokumentowania" świata obok nas.

Dlaczego właśnie *Jacoba* okazała się momentem przełomowym? Z pewnością jednym z powodów było bezpośrednie odwołanie się do tematu bliskiego samemu reżyserowi. *Jacoba* opowiada bowiem historię rodziców i rodziny reżysera. W czasie wojny mieszkali oni w Holandii, gdzie udało im się przetrwać dzięki pomocy pewnej rodziny, która ryzykując wiele, zdecydowała się ukryć Żydów na poddaszu swego domu. Reżyser urodził się w 1952 w Izraelu, lecz po latach postanowił wrócić do Holandii, by studiować i zrealizować niezwykły film o ludziach, którym jego rodzice być może zawdzięczają życie.

Pomimo bezpośredniego odniesienia do rzeczywistości *Jacoba* nie jest typowym dokumentem, którego ambicją jest jedynie odtworzenie historycznej prawdy. Początek może okazać się mylący: widzimy samego reżysera odwiedzającego miejsca, w których rozegrał się kiedyś dramat, słyszymy komentarz z offu, który stopniowo pozwala nam odtworzyć sytuację. Później pojawia się kolejne świadectwo: listy pisane do krewnych. Dokumentalne obrazy stopniowo ustępują fabularyzowanym, ale prawie całkowicie statycznym obrazom z przeszłości. Takie połączenie zdjęć typowo dokumentalnych z podlegającą raczej prawom fabuły rekonstrukcją nie wydaje się może rozwiązaniem oryginalnym. Gdy jednak film dobiegnie końca, dowiadujemy się z napisów końcowych, że w fabularyzowanych fragmentach *Jacoby* wystąpili potomkowie tych, którzy brali udział w dramatycznych wypadkach sprzed lat. Reżyser dokonał tu wszakże pewnego znaczącego przesunięcia, sprawiającego, że

film nabiera zupełnie innego sensu. Oto bowiem w rodzinę Ten Brinków wcielają się członkowie rodziny Omvlee – tej samej, która ponad czterdzieści lat wcześniej zdecydowała się pomóc Żydom zagrożonym aresztowaniem.

Przesunięcie to sprawia, że historia mająca pozornie jednostkowy charakter zyskuje inny wymiar – być może bardziej uniwersalny. Wydaje się, że Ten Brink chciał niejako „wypróbować" układ odwrotny, zobaczyć jak w roli ofiar „sprawdzą się" Omvlee.

Jednostkowe znaczenie filmu nie jest jednak może tak istotne jak znaczenie samej metody, którą posłużył się Ten Brink w *Jacobie*, a którą rozwinął i udoskonalił w zrealizowanym osiem lat później filmie *The Man Who Couldn't Feel and Other Tales* (*O człowieku, który nie mógł nic odczuwać oraz inne opowieści*) . Metoda ta przypomina nieco poczynania kompozytora posługującego się tak zwanym samplerem, czyli urządzeniem pozwalającym zapisywać w formie cyfrowej dźwięki (konkretne lub wytwarzane przez klasyczne instrumenty muzyczne), by potem poddać je obróbce, wpisać w zupełnie nową strukturę. Sens pracy kompozytora-wykonawcy posługującego się takim narzędziem nie polega na zmaganiu się z rzeczywistym instrumentem, ale na działaniu na płaszczyźnie struktury utworu muzycznego. Nie można być niestety wirtuozem samplerów (przynajmniej w klasycznym sensie); można natomiast osiągnąć pełną kontrolę nad materią dzieła, która nie jest już zależna od ograniczeń instrumentu i wirtuoza. Sampler pozwala na ujęcie dźwięku w nawias: wykorzystany wtórnie utwór Bacha nie podlega już rozumieniu w kategoriach kontrapunktu, lecz cytatu czy raczej śladu.

Być może więc *Jacoba* to nie tylko historia o poświęceniu, zresztą wcale nie pozbawionym wahania, wątpliwości i obaw, ale także o wcielaniu się w role, które sprawiają, że stajemy się kimś zupełnie innym. Ten Brink celowo utrzymuje napięcie pomiędzy rzeczywistością a strukturą, którą tworzy, by wpisać w nią elementy tejże rzeczywistości. Zakończenie filmu przynosi statyczne fotografie Ten Brinków i lakoniczne informacje o ich życiu i – zawsze (!) – śmierci. Potem jednak następują od razu wspomniane napisy zmieniające wymowę filmu, a raczej sprawiające, iż staje się ona nieokreślona, niepewna.

The Man Who Couldn't Feel posuwa się znacznie dalej: i w dziedzinie „przyległości" do rzeczywistości, i kreacji nad tą rzeczywistością nadbudowanej. Tym razem Ten Brink bezpośrednio odwołał się do inspiracji muzyką minimalistów, niejako potwierdzając wcześniejsze przypuszczenia. W jednej ze scen filmu, do którego znakomitą muzykę skomponował zespół Barbed, pojawia się fragment utworu wybitnego amerykańskiego kompozytora, Steve'a Reicha. Gdy po projekcji filmu zapytałem Ten Brinka, dlaczego zdecydował się rozbić muzyczną spójność filmu, wprowadzając fragment *Tehillim* Reicha, reżyser ucieszył się i powiedział, że nawet gdyby nikt takiego pytania nie zadał, miał zamiar o tym wspomnieć. Umieszczenie w ścieżce dźwiękowej *The Man Who Couldn't Feel* fragmentu kompozycji amerykańskiego twórcy nie wynikało bowiem tylko z jej walorów muzycznych, ale było także rodzajem hołdu dla mistrza i wskazaniem jego twórczości jako źródła inspiracji.

Nie bez znaczenia jest też fakt, że to właśnie *Tehillim* został zacytowany przez Ten Brinka. To właśnie ten utwór stał się przełomem w twórczości Steve'a Reicha. Powstała w 1981 roku kompozycja jest bowiem pierwszą, w której Reich zdecydował się na użycie słowa i posłużenie się wcześniej istniejącym tekstem jako punktem wyjścia swojej kompozycji. Stały się nim psalmy, które dostarczyły nie tylko te-

kstu, ale także „melodii", będącej bazą do operacji czysto muzycznych. Ponowne odkrycie żydowskich korzeni, fascynacja tradycją i jej ciągłością doprowadziły Reicha do penetracji własnej tożsamości. Doskonałym przykładem utworu, który jest jednym z efektów tych poszukiwań, jest *Different Trains* – znakomita kompozycja na kwartet smyczkowy „podparty" samplowanymi głosami ludzkimi i odgłosami pociągów. Utwór jest z jednej strony próbą spojrzenia na tożsamość kompozytora i jego narodu, z drugiej – udanym dowodem na możliwość wykorzystania „cytatu" z rzeczywistości jako budulca muzycznej materii.

Punktem wyjścia w *Diffrent Trains* są głosy ludzkie. Reich zarejestrował wypowiedzi osób, które towarzyszyły lub mogły mu towarzyszyć w podróżach pociągiem, które jako dziecko odbywał w latach czterdziestych. Jego rodzice rozwiedli się i zamieszkali w oddalonych miastach. Ciągłe podróżowanie pomiędzy Nowym Jorkiem i Chicago stało się więc najbardziej intensywnym przeżyciem z dzieciństwa, doświadczeniem bycia w drodze, bycia „pomiędzy", które z czasem przeniosło się na poziom tożsamości religijnej kompozytora: Steve Reich mieszkał w Stanach Zjednoczonych. Gdyby w owym czasie mieszkał w Polsce, doświadczenia jego dzieciństwa byłyby krańcowo odmienne... Choć nie jest wykluczone, że również byłyby związane z pociągami.

Reich odnalazł osoby podróżujące pociągami towarowymi, pociągami, które zatrzymywały się tylko w Auschwitz, nagrał głosy tych ludzi i włączył do swojego utworu. Choć są to zaledwie pojedyncze zdania, często wyrwane z szerszego konte-

kstu, udaje się w nich odnaleźć walory czysto muzyczne. Skrzypce, altówka, wiolonczela „cytują" melodię słów „bohaterów" tego niezwykłego przedsięwzięcia. Reich uważa *Diffrent Trains* za utwór niemal dokumentalny; pierwszy, który pozwolił mu „dotknąć" rzeczywistości. Choć podobną techniką posłużył się we wczesnym *It's Gonna Rain* – to przyznaje, że wcześniej chodziło jedynie o formalny eksperyment. Tu zaś, podobnie jak w późniejszym *The Cave*, także o możliwość wypowiedzenia się na temat rzeczywistości.

Joram Ten Brink w swoim ostatnim filmie posługuje się podobną techniką, choć dokonuje jej adaptacji na potrzeby filmu, tak by wykorzystać swoiste cechy medium. *The Man Who Couldn't Feel* składa się ze swoistych samplowanych okruchów rzeczywistości. W warstwie wizualnej film składa się przede wszystkim z realizowanych amatorską kamerą zdjęć dokumentujących podróże reżysera, uzupełniają je archiwalne zdjęcia ukazujące skutki zrzucenia bomby atomowej na Hiroszimę. Podróże obejmują przede wszystkim egzotyczne dla większości widzów kraje: Chiny, Indie etc. Gdy kamera Ten Brinka dociera np. do Stanów Zjednoczonych, oglądamy natomiast egzotyczne miejsca: szkołę, w której żydowscy chłopcy uczą się czytać Torę oraz instalacje Richarda Wilsona i Rose Finn-Kelcey. Jednak film Ten Brinka nie jest ani travelogue, zachęcającym nas do odbywania dalekich podróży, ani nawet osobistym dziennikiem, zapisem przeżyć, jakich może dostarczyć kontakt z odmienną kulturą. Kamera zachowuje dystans, montaż nie „oprowadza" nas po świecie, który obserwujemy. Niejednokrotnie przenosimy się z miejsca na miejsce, obrazy często powracają, jakby przypominając o sobie.

Obrazy, a ściślej sposób ich współistnienia staje się jeszcze bardziej tajemniczy w zestawieniu ze ścieżką dźwiękową. Jej głównym elementem jest muzyka współpracującego z Ten Brinkiem duetu Barbed, grającego eksperymentalną, elektroniczną muzykę, będącą inspiracją dla wielu nawet znacznie bardziej komercyjnych przedstawicieli nurtu techno – jak np. The Orb. Oprócz kilku muzycznych zapożyczeń słyszymy cytaty z *A New Analogue of „The Shipman's Tale"* M. R. Hogana [1], lekcję języka angielskiego, fragment zapisów autora z podróży i – to cytat najważniejszy – czytane przez reżysera fragmenty studium poświęconego psychologii menedżerów biznesu autorstwa Manfreda Ketsa de Vriesa [2]. Z pracy amerykańskiego psychologa Ten Brink zaczerpnął zapis rozmowy z pewnym biznesmenem. Rozmowa dotyczy życia emocjonalnego, zadowolenia z wykonywanej pracy, marzeń menedżera dużej firmy. Jest zapisem pustki, świadectwem dewaluacji wartości i zgody na tymczasowość i chwilowość. Czytany beznamiętnym głosem tekst powraca trzykrotnie podczas ponad pięćdziesięciu minut projekcji.

Zderzenie obrazu i ścieżki dźwiękowej nie zawsze pozwala na odczytanie intencji reżysera. Raz mamy wrażenie, że Ten Brink konfrontuje kulturę Wschodu z wartościami bliskimi mieszkańcom Europy, innym razem odnosimy wrażenie, że reżyser bawi się samym procesem reprezentowania, zastanawia się, w jaki sposób „tłumaczymy" sobie świat, który nas otacza. Uchwycenie ostatecznego znaczenia filmu nie wydaje się jednak możliwe: ono po prostu nie istnieje.

Wymowa filmu realizuje się bowiem nie w samym tekście, ale na poziomie wytwarzania go. Jeśli w *The Man Who Couldn't Feel* spotyka się w jakiś sposób Wschód i Zachód, to właśnie na poziomie oczekiwań odbiorcy co do zwartości i „czytelności" tekstu. Film Brinka w sposób całkowity otwiera się na widza, unikając skutecznie jakiegokolwiek programowania odbioru.

Joram Ten Brink przyznaje się do jeszcze innych fascynacji, tym razem filmowych. Jego mistrzami są Joris Ivens i – chyba przede wszystkim – Chris Marker. Najbliższy filmowi Ten Brinka wydaje się film *Sans soleil* zrealizowany przez Markera w 1982 roku. *Sans soleil,* podobnie jak *The Man Who Couldn't Feel,* nie poddaje się wyjaśnianiu. Marker podkreśla, że bohaterem jego filmu są obrazy, które zyskują wymiar zbliżony do snu; obrazy, które domagają się nie interpretacji, ale otwarcia się widza na nie, zaakceptowania. Dokument Ten Brinka, podobnie jak i filmy Markera, jest chyba zapisem przyglądania się światu, tekstom i subtelnej gry, która rozgrywa się pomiędzy nimi.

ANDRZEJ PITRUS

[1] M. R. Hogan, *A New Analogue of „The Shipman's Tale"*, „Chaucer Review" 1970-1971.

[2] Manfred Kets de Vries, *Leaders, Fools and Imposters: Essays on the Psychology of Leadership,* San Francisco 1993.

FILMOGRAFIA

1980 *Stop Camera*
1981 *Future Tense*
1982 *Life and Death Video Show; First Let us Kill*
1983 *Andrew*
1985 *Three Casio Postcards*
1986 *Common Ground; A Door in the Wall*
1988 *Jacoba*
1996 *The Man Who Couldn't Feel and Other Tales*

On nigdy nie użył słowa „rewolucja"*

BRIAN WINSTON

W istocie Grierson nigdy nie *uchwycił problemów społecznych tego świata*. Jego gra nie na tym polegała. Jego przedsięwzięcie niewiele doprawdy miało wspólnego z prawdziwą analizą polityczną problemów społecznych. Zresztą, jak mogłoby być inaczej przy takich źródłach finansowania? Joris Ivens, komentując film *Housing Problems (Problemy mieszkaniowe)*, ujął to nastepująco: *Gdyby filmy brytyjskie były finansowane przez organizacje walczące ze złymi warunkami finansowymi, a nie przez kompanię gazową, pokazywałyby takie dramatyczne wydarzenia, jak strajki z powodu czynszu oraz akcje protestacyjne* [1].

To ze względu na sponsora (a nie jakieś osobiste słabości polityczne) Grierson nie mógł powiedzieć tego, co chciał, o pracy ludzi w filmie *Drifters* (*Poławiacze śledzi*). To ze względu na sponsora taki film jak *Coalface* milczy o tym, że *górników głodem zmuszono do przerwania strajku generalnego*, a w filmie *Shipyard* (*Stocznia*) wymiana pracowników jest raczej sugerowana niż pokazana [2]. To raczej sposób sponsorowania niż polityczny oportunizm czy samooszukiwanie się sprawił, że filmowanie marszów głodowych pozostawiono innym. To właśnie sposób sponsorowania jest odpowiedzialny za to, że ruch Griersona portretował Anglię lat trzydziestych w różowych kolorach. I wreszcie, to propagandowy sponsoring państwowy kazał podczas wojny młodym ludziom należącym do Griersonowskiej wersji „greckiej akademii" porzucić zarówno ambicje artystyczne, jak i wszelki radykalizm i dostosować się do wymogów „edukacji społecznej".

Mówiąc ogólnie, każdy krytyk, który zwracał uwagę na powiązania między treścią filmów a sposobem ich finansowania, był natychmiast odrzucany przez członków ruchu Griersonowskiego jako ktoś, kto żyje w wieży z kości słoniowej [3]. Grierson uważał, że *zrezygnowanie z powiązań z rządem byłoby samobójcze* i *nierealistyczne, zarówno w kategoriach społecznych, jak i estetycznych* [4].

Pierwszy film, *Poławiacze śledzi*, wzbudził jedynie *okazjonalne wątpliwości* tego typu [5]. Zarówno te wątpliwości, jak i zdecydowana większość późniejszych głosów krytycznych, spotkały się ze zdecydowanym odrzuceniem; Grierson, upozowa-

* Fragment książki © *Claiming the Real. The Documentary Film Revisited*, British Film Institute, London 1995.

ny w początkowym okresie kariery filmowej na proletariusza, przez następne pół wieku miał skutecznie odpierać wszelkie głosy krytyki.

Na przykład W.H. Auden, który pracował dla Griersona przy realizacji dwóch filmów, recenzował również w piśmie „The Listener" pierwsze wydanie książki Paula Rothy pt. *Documentary Film*. Sprzeciwił się tam tezie, jakoby film był dobrym medium dla informacji, stwierdził, że filmowcy pracują zbyt pospiesznie, by rozumieć sprawy, którymi się zajmują, i uznał, że wywodzący się z klasy średniej reżyserzy [ruchu Griersonowskiego] nie potrafią właściwie odnieść się do problemów środowiska robotniczego. W konkluzji Auden pisał, że organizacje sponsorujące *nigdy nie dadzą pieniędzy na film przedstawiający prawdziwe życie ludzkie wewnątrz ogromnych budynków* [6]. Jego zastrzeżenia zostały skwitowane na łamach „World Film News" następująco: *Kiedy Auden nabierze doświadczenia (filmowego), może przestanie być takim pesymistą*. Carpenter, biograf Audena, uważa, że Grierson był osobiście odpowiedzialny za to ojcowskie napomnienie.

Członkowie grupy Griersona nigdy nie przyjęli narzucającego się (choć skądinąd wzbudzającego wiele wątpliwości) stanowiska, że sponsorowanie brało się ze sprzeczności tkwiących w samym systemie. Woleli zupełnie ignorować problem. W chwilach największej szczerości mówili co najwyżej, jak to ujął Stuart Legg, o *sztuce sponsorowania* [7]. Dzięki takiej taktyce grupa Griersona mogła funkcjonować, ale za wysoką cenę. Jak ujął to Arthur Calder Marshall, *panu Griersonowi nie płaci się za to, żeby mówił prawdę, lecz za to, aby ludzie korzystali z usług pocztowych. Pan Grierson, dobrotliwy i świadomy swego znaczenia, lubi mówić o edukacji społeczeństwa. Wielu ludzi lubi go słuchać. Jednak reklama pozostaje reklamą, nawet jeżeli przypomina kazanie* [8].

Sponsorowanie było po prostu warunkiem istnienia. Było to całkiem oczywiste nawet dla członków ruchu o wiele mocniej zaangażowanych politycznie niż sam Grierson. Stuart Legg wspominał: *Kwestia celu sponsorowanego filmu dokumentalnego, relacji między tym, kto finansuje, a filmowcem, tkwi u podłoża wszystkiego, co robiliśmy przez czterdzieści lat. W GPO nie zastanawialiśmy się nad tym specjalnie. Grierson dbał o wszystko* [9].

Próbując zarabiać na życie bez Griersona, Paul Rotha wykazał, w jak niewielkim stopniu dokumentaliści rozumieli konsekwencje systemu finansowania ich filmów. W 1931 roku opuścił Griersona, aby założyć własne przedsiębiorstwo. Analizując ten moment, po latach wspominał: *Myślałem tak: „Grierson dostaje pieniądze od państwa, za pośrednictwem EMB, a następnie GPO". Gdzie jeszcze szukać sponsorów? Odpowiedziałem sobie: „Oczywiście w przemyśle"* [10].

Rotha [11] i wielu innych poszli dalej, przekształcając konieczność sponsorowania w zaletę i postrzegając w nim sposób na uniknięcie tyranii presji komercyjnej. Jako że wielu sponsorów pochodziło z najbardziej „postępowych" kręgów establishmentu, argument ten nie wydawał się całkowicie bezzasadny.

Jednak, co w gruncie rzeczy nie powinno dziwić, przesłania tych filmów noszą piętno Griersonowskiego podejścia do drażliwego problemu sponsoringu oraz – co za tym idzie – do polityki. Gdyby jeszcze były one tym, za co odziedziczona tradycja krytyczna je uważa – wielkimi wydarzeniami w dziejach sztuki filmowej (*najważniejszym wkładem tego kraju do historii kinematografii*) – może łatwiej byłoby zaakceptować tę taktykę; jednak w czasie kiedy powstawały,

spełniały w najlepszym razie rolę środków uśmierzających ból, a w najgorszym – narzędzia represji [12].

Dlatego Basil Wright nie mógł się bardziej mylić, gdy twierdził, że zarzut lękliwości jest nieistotny, ponieważ poprawność polityczna była jedynie środkiem pozyskiwania pieniędzy na produkcję filmów. Te pieniądze miały jednak swoją cenę, a ostatecznym rezultatem była marna jakość filmów. Z perspektywy historii są one, prawie bez wyjątków, bardzo przeciętne, i to właśnie dlatego, że zawarte w nich analizy problemów społecznych są nad wyraz naiwne, a raczej – że w ogóle ich nie ma.

Zresztą sam Grierson mimowolnie przyznał się do tej porażki, pisząc w listopadzie 1938: *W wielu filmach dokumentalnych widzimy, jak burzy się slumsy i buduje nowe domy, albo rozwiązuje problemy bezrobocia i reformuje gospodarkę; generalnie pokazuje się, jak kraj idzie od złego ku lepszemu. Większość z nas uważała, że w tym właśnie najbardziej widoczna jest siła demokratycznej Brytanii* [13].

Dai Vaughan z właściwą mu przenikliwością wskazuje, że *wystarczy przeczytać uderzająco powierzchowne wywody Griersona, by uświadomić sobie, że ich celem nie były sensy, lecz działania* (*they were not meant to make sense. They were meant to make things happen*) [14]. Grierson działał na rzecz integracji społecznej w duchu liberalnego reformizmu, bo cóż innego jak nie to mogła implikować jego wizja siły demokratycznej Brytanii?

W ostatniej instancji dla członków grupy Griersona nie miało znaczenia, że ich filmy, przy całej roztaczanej dokoła nich wrzawie, nie były takimi, za jakie je podawano – dokumentami o poważnej funkcji społecznej, wywierającymi wymierny edukacyjny (lub propagandowy) wpływ na publiczność. Przy całej retoryce grupy Griersonowskiej społeczne oddziaływanie jej filmów było tak nikłe, że Lord Tyrell, szef Brytyjskiej Cenzury Filmowej, mógł w 1937 roku oświadczyć: *Możemy być dumni, że w całym Londynie nie wyświetla się dzisiaj ani jednego filmu, który poruszałby jakiekolwiek palące kwestie bieżącej chwili* [15]. A był to rok powstania takich filmów, jak *Enough to Eat* oraz *Today We Live* (produkcje Paula Rothy, reżyserowane przez Ralpha Bonda i Ruby Griersona, pokazujące samopomoc społeczną na dotkniętych kryzysem terenach południowej Walii oraz Cotswolds).

Jednak ten brak oddźwięku nie spędzał snu z powiek filmowcom, ponieważ w istocie rzeczy nie chodziło im bynajmniej o oddziaływanie ani tym mniej o edukację. Chodziło im jedynie o film. O to, aby robić filmy i być filmowcami – o nic więcej.

We wszystkich pismach Griersona nie ma bardziej tendencyjnych fragmentów niż następujące:

Brytyjski ruch dokumentalny narodził się nie tyle z miłości do filmu jako takiego, ile z zauroczenia ideą edukacji społecznej.

Idea dokumentalna nie miała bynajmniej charakteru filmowego, przetworzenie filmowe miało na nią jedynie marginalny wpływ. Medium filmowe okazało się po prostu najwygodniejszym i najbardziej ekscytującym z dostępnych. Natomiast sama idea dotyczyła kwestii edukacji społecznej, była nowym pomysłem na to, jak tę edukację prowadzić [16].

Byłoby czystą głupotą przyjmować z dobrą wiarą twierdzenie, że Grierson na chłodno rozważał różnice między filmem a powiedzmy powielaczowymi biuletynami, by dojść do wniosku, że jednak film lepiej nadaje się do jego potrzeb. Grierso-

nowcy zawsze głosili prymat filmu nad „edukacją społeczną". Kiedy w roku 1970 zapytano Basila Wrighta: *Czy wasz entuzjazm dotyczył filmu, celów społecznych, czy obydwu tych rzeczy?* – ten odparł jednoznacznie: *Chodziło o film. Grierson musiał nas hamować. Przychodzili do niego ludzie, którzy myśleli o eksperymentach estetycznych, awangardzie, czymś takim. Powiedział więc: „W porządku, pozwolę wam to robić, ale w pewnych ramach. Te ramy wynikają z tego, że wydajecie społeczne pieniądze i musicie realizować społeczne cele"* [17].

Pomimo faktu, że wszycy oni byli *lewicowi do ostatniego*, Grierson ciągle stosował antyestetyczną retorykę, aby trzymać w ryzach młodego Eltona i innych absolwentów, których zatrudnił. Jak sam wspomina, byli oni *cholernie artystowscy i za bardzo przesiąknięci powojenną atmosferą, by pakować nos w sprawy publiczne* [18]. Grierson lubił przypominać swoim ludziom, że o czymkolwiek rozprawiają, siedząc w pubach, są *przede wszystkim urzędnikami państwowymi odpowiedzialnymi za wydawanie społecznych pieniędzy*. Wright pamięta Griersona mówiącego: *Musisz interesować się kwestiami poprawy warunków życia społecznego* [19].

Jednak w istocie rzeczy również jemu nie o to chodziło. Była to jedynie retoryka obliczona na uszy sponsorów; jemu również chodziło wyłącznie o film. Wright pamięta, że nigdy nie użył on słowa „rewolucja".

Retoryka poprawy warunków życia społecznego oraz edukacji społecznej mimowolnie przypominała rok 1848, a całkiem świadomie – Rosjan. Wszystkie potencjalnie uwikłane w nią sprzeczności były bardziej niż usprawiedliwione, gdyż miała ona oliwić koła sponsoringu, przedstawiając zafascynowanie filmem jako coś całkiem rozsądnego. Wspierało się to na nieodpartej logice. Sponsorów państwowych i komercyjnych trudno byłoby pozyskać dla idei kinofilii. Natomiast hasła edukacji społecznej, wyrażane w realistycznej poetyce całkowicie wypranej z jakiegokolwiek radykalizmu, o wiele łatwiej było przekształcić w gotówkę na realizację filmów.

Równie oczywiste jest, że gdyby osiągalne medium nie było filmem, to nikt chyba z grierson owców nie zajmowałby się edukacją społeczną. Na przykład Rotha, dokonując w roku 1935 przeglądu rozmaitych podgatunków dokumentalizmu, nie znalazł miejsca dla gatunku „edukacji społecznej" – zaliczył je po prostu do propagandy. Natomiast filmy „edukacyjne" nie spełniają wymogów dokumentalizmu. Ostatecznie więc Grierson ukształtował tradycję dokumentalizmu na wzór prawdziwej kwadratury koła: prawicowe pieniądze, lewicowa renoma, a pośrodku filmy o wątpliwej wartości społecznej.

Model ten okazał się niezwykle pociągający.

Kierować, coraz efektywniej kierować myślami pokolenia

Jednak ten model o wiele bardziej pociągał filmowców niż publiczność. W książce Dorothy L. Sayers pt. *Busman's Honeymoon* lord Peter Wimsey wraz z przyjacielem sir Impeyem Buggsem zabijają czas w kinie wyświetlającym filmy dokumentalne, gdzie oglądają myszkę Miki oraz edukacyjny film o przemyśle hutniczym. Dzieje się to w roku 1937.

W roku 1954 Lindsay Anderson w pochwalnym adresie na cześć Humphreya Jenningsa napisał: *Jennings robił filmy dokumentalne, mieszczące się w ramach brytyjskiego ruchu dokumentalnego. Ten fakt nie rzuca chyba na kolana* [20].

Blisko ćwierć wieku później Gus Macdonald, mówiąc nie tylko we własnym imieniu, powiedział: *Muszę więc przyznać, że osiągnąłem wiek dojrzały niemal nietknięty wpływem brytyjskiego dokumentalizmu* [21]. Mówił to w przemówieniu na uroczystości inauguracji Archiwum Johna Griersona na Uniwersytecie Stirling.

Jakąś dekadę później zobaczyłem przypadkiem, jak prezenter pewnej amerykańskiej telewizji kablowej, zachęcając do obejrzenia programu *Australia Live*, upamiętniającego dwusetną rocznicę osiedlenia się Europejczyków na tym kontynencie, mówił: *pragnę państwa uspokoić, to nie jest film dokumentalny*. W tym czasie słowo „dokumentalny", przynajmniej w amerykańskiej telewizji, *nabrało charakteru pejoratywnego... przywodziło na myśl znojną, długą wędrówkę przez ląd telewizyjny, suche relacjonowanie nudnych rzeczy* [22]. Wypowiedź Griersona, który sam uważał zwrot „film dokumentalny" za niezręczny (*documentary is a clumsy description, but let it stand*), okazała się prorocza.

Oficjalnie zadeklarowanym celem działalności filmowej Griersona było *kierowanie, kierowanie myślami pokolenia* [23]. Jednak jego dziedzictwem jest forma audiowizualna, której na ogół nikt – a już na pewno nikt spoza klasy średniej – nie chce oglądać. Można też zasadnie twierdzić, że tak było od początku. Wszelkie rozważania na temat filmu dokumentalnego muszą się zderzyć z realiami jego odbioru.

Zgodnie z początkowymi założeniami filmy dokumentalne grupy Griersona miały być pokazywane w kinach. Kiedy zakładano komórkę filmową EMB*, planowano, że produkowane przez nią filmy będą pokazywane w kinach, jak inne krótkie metraże [24]. Podawano, że do roku 1932 odnotowano 1873 wypożyczenia filmów, co dało 4380 projekcji [25]. Jednak zwyczaj ten (o ile rzeczywiście zaistniał) nie doczekał się kontynuacji, z dwóch powodów.

Pierwszy był podawany przez samych griersonowców i zasługuje na pewną uwagę. Winą za to, że filmom dokumentalnym nie udało się zdobyć stałego miejsca w programach kinowych, obciążano dystrybutorów. Bez wątpienia byli oni niechętni produkcjom rządowym, bo musieli przeznaczać na nie część swoich wpływów i byli przekonani o ich niepopularności. Ponadto przejęli ze Stanów Zjednoczonych strategię marketingową, która niekorzystnie wpłynęła na wszelkie krótkie formy, włączając w to komercyjne filmy podróżnicze czy studia natury. Chodzi o tzw. double feature, a więc pokazywanie dwóch filmów fabularnych na jednym seansie.

Między rokiem 1929 a 1933, a więc dokładnie w latach, kiedy Grierson próbował rozwijać kino dokumentalne w Anglii, czynniki te doprowadziły do tego, że metraż krótkich filmów dopuszczonych do projekcji kinowych zmniejszył się z 50 000 metrów do 16 000 metrów [26]. Ponieważ zaś te krótkie filmy, które przetrwały, były często „pakowane" przez dystrybutorów razem z filmami fabularnymi, to nawet te 15 szylingów, które stanowiły w okresie wojennym opłatę za wypożyczenie filmu krótkiego, były postrzegane jako zbędny wydatek.

Choć jest w tym wszystkim ziarno prawdy, to również prawdą jest, że filmy te były dla dystrybutorów w dalszym ciągu tanie, bardzo tanie. Ich produkcję opłacał ktoś inny, kto kierował się względami pozakomercyjnymi. Sponsorzy dokumentalizmu liczyli przede wszystkim na oddziaływanie społeczne. Wszelkie dodatkowe dochody były traktowane jak premia, miła, ale niekonieczna. Co więcej, w czasie, kie-

* EMB – Empire Marketing Board. Instytucja zajmująca się promocją handlu brytyjskiego na terenach byłych kolonii angielskich. W jej ramach Grierson założył dział filmowy, od którego zaczyna się historia angielskiego ruchu dokumentalnego tamtych lat (przyp. tłum.).

dy brytyjska produkcja filmowa była broniona systemem kwot, film dokumentalny zaliczał się do produkcji rodzimej**. Choć jednak w roku 1934 filmy krótkie wypełniały tylko 6% czasu ekranowego, choć w roku następnym spadło to do 4, 21%, nawet jeżeli w roku 1939 było to już tylko 2,25%, to i tak czas ten nie był zdominowany wyłącznie przez filmy dokumentalne [27].

I tu docieramy do drugiej przyczyny takiego stanu rzeczy – te filmy nie cieszyły się wzięciem. Dystrybutorzy mieli w tym względzie rację.

W okresie kina niemego kilka pełnometrażowych filmów dokumentalnych mogło się pochwalić sukcesem komercyjnym i udaną dystrybucją kinową. Sam Grierson podawał, że *Nanook* był przebojem w Paryżu i wyświetlano go jeszcze dwanaście lat po premierze. *Moana* szła dobrze jeszcze osiem lat po premierze [28]. O filmach *Nanook*, *Grass* oraz *Chang* wczesny historyk kina Benjamin Hampton mógł napisać, że każdy z nich przyciągnął szeroką publiczność [29]. Trudno więc mówić o jakiejś generalnej, wrodzonej wrogości publiczności do kina dokumentalnego.

Jednak Griersonowskiej wersji tego kina, szczególnie po tym, jak nałożono na nią wędzidło „edukacji społecznej", nie udało się zadomowić w kinach pomiędzy rokiem 1927 a nastaniem praktyki „double feature". Większość filmów EMB po prostu nie cieszyła się popularnością. Wyjątki, jak *Drifters*, były nieliczne. Jeszcze zanim rozpoczęła się praktyka podwójnych seansów, film dokumentalny został pokonany przez filmy rysunkowe oraz kroniki. Choć potencjał informacyjny tych ostatnich może wywoływać uśmiech politowania, to jednak, przynajmniej do wybuchu wojny, były one niewątpliwie popularne [30]. Dotyczyło to w szczególności serii *March of Time*, która podbiła cały kraj [31].

Początki brytyjskiego dokumentalizmu dawały niejakie nadzieje na sukces. Film *Drifters* nieomal zwrócił koszty produkcji wynoszące 2948 funtów. Ponieważ pierwsza próba filmowa EMB, fabularny film pt. *One Family*, przyniósł jedynie 334 funty przy kosztach produkcji w wysokości 15 740 funtów, łatwo zgadnąć, dlaczego Griersonowski plan alternatywnej produkcji dokumentalnej zyskał uznanie w oczach urzędników rządowych [32]. Szeroką dystrybucję miał również pierwszy film Paula Rothy, *Contact* (1933), pean na cześć Imperial Airways, sponsorowany przez Shella. Na podstawie tych ograniczonych sukcesów planowano, że dział filmowy GPO będzie corocznie wprowadzał do kin 6 tytułów, ale słaby odzew publiczności sprawił, że nigdy nie zrealizowano tych planów. W ciągu dwóch lat, tj. do roku 1936, wprowadzono do kin tylko jeden film – *Night Mail*. Prawie wszystkie filmy zyskiwały uznanie krytyki, lecz nie można go było przekształcić w zainteresowanie masowej widowni.

Grierson nie był przeciwny temu, aby szukać sposobów przyciągnięcia publiczności. Na przykład film *BBC: The Voice of Britain* był pomyślany jako dokumentalny film rozrywkowy, z artystami kabaretowymi (i Adrianem Boultem) filmowanymi podczas nagrań studyjnych. Znajduje się w nim sekwencja chórzystek w kostiumach występujących pod czujnym, jeżeli nie pożądliwym, okiem różnych facetów z produkcji. Komentator stwierdza, że są tak ubrane (lub rozebrane), aby utrafić w nastrój. Jednak pomimo tych sztuczek film nie przyciągnął więcej publiczności

** System kwot polegał na tym, że określony procent wyświetlanych filmów musiał być produkcji rodzimej. Wyświetlanie filmów dokumentalnych było z tego punktu widzenia korzystne dla dystrybutorów, gdyż pozwalało wypełnić wymogi ustawowe (przyp. tłum.).

niż inne. (Jego przesłanie nie było zresztą również zupełnie jasne dla krytyków. Graham Greene napisał: *Prześwietne samozadowolenie BBC nigdy nie doczekało się bardziej smakowitej parodii niż w tytule oficjalnego filmu realizowanego przez Johna Griersona i zespół filmowy GPO: „Głos Brytanii" (...) Wątpię, czy BBC uświadamia sobie destrukcyjną naturę zabawnego i momentami bardzo pięknego filmu pana Griersona* [33]. A pochodziło to od przyjaciela, który zazwyczaj, jak i w tym przypadku, był sojusznikiem zarówno „artystycznych", jak i ideologicznych poczynań Griersona. Jednak sponsor nie mógł być szczęśliwy.)

Generalnie publiczność przejawiała o wiele mniejszy entuzjazm niż krytycy. *Night Mail* oraz *North Sea* poradziły sobie w kinach lepiej niż inne filmy, ale tylko dlatego, że nie były tak nasycone dydaktyką. Próby portretowania życia przemysłu – na przykład *Housing Problems*, *Coalface* czy *Industrial Britain* – mogły się wydawać protekcjonalne w stosunku do klasy robotniczej [34].

Dlaczego spędzamy wolny czas i wydajemy kieszonkowe na kino? – zapytywał w roku 1933 korespondent pisma „Film Pictorial". *– Aby oglądać nasze zwykłe, codzienne życie na ekranie? Zdecydowanie nie!* [35]

W momencie największego zapotrzebowania na działania propagandowe i edukacyjne, tj. w czasie wojny, ludzie Griersona zostali zupełnie zignorowani. Kiedy nowo powołane Ministerstwo Informacji planowało w roku 1939 swoje przedsięwzięcia filmowe, na listę współpracowników wciągnięto realizatorów kronik filmowych, a nie dokumentalistów. I właściwie dlaczego nie? Pominąwszy już względy polityczne, rzeczywiste (konserwatywne nastawienie kronik) i domniemane (radykalne nastawienie dokumentalistów), to w końcu kroniki przyciągały publiczność [36].

Porażki u masowej publiczności nie miałyby znaczenia, gdyby griersonowcy podawali się za artystów filmowych. Tak jednak nie było. Znakomitym posunięciem taktycznym Griersona było oznajmienie, że traktuje kino jak ambonę, ale cóż robić, gdy kościół nie chce się napełnić?

Kiedy próba stworzenia formy, która cieszyłaby się uznaniem szerokiej publiczności, spaliła na panewce, Grierson przystąpił do zmasowanego ataku. Domagał się obowiązkowego wyświetlania filmów dokumentalnych w kinach, dowodził, że reakcja masowej publiczności jest nieistotna, planował szeroką dystrybucję pozakinową i argumentował na rzecz wyższości tego typu kontaktu z filmem nad seansem kinowym. Raz nawet, u schyłku lat trzydziestych, wręcz zaprzeczył, jakoby filmy dokumentalne nie trafiały do kin. *W ciągu siedmiu czy ośmiu lat od premiery filmu „Drifters" umieściliśmy w kinach jakieś dwieście filmów i pod koniec tego okresu wejście do kin nie było już takie trudne* [37]. To jednak nie była prawda.

System kwot nie wspomógł produkcji dokumentalnej. Grierson nastawał na jego modyfikację, tak aby gwarantował on odrębny czas dla filmów dokumentalnych. *Jestem zdania, że wzbogacenie seansów filmowych o krótki metraż o poważnej wymowie społecznej lub kulturalnej poprawiłoby relacje między kinami a publicznością* [38]. Uwzględniwszy, że na przykład w 1934 roku 4305 kin brytyjskich sprzedało 963 miliony biletów – co daje 42 bilety na jednego człowieka lub też 18,5 miliona biletów tygodniowo – trudno powiedzieć, o jaką poprawę – z wyjątkiem moralnej – mogło Griersonowi chodzić. Propozycja nie została przyjęta.

Zmianę stanowiska Griersona w kwestii wagi projekcji kinowych najlepiej podsumował Harry Watt: *Grierson doszedł do przekonania, że należy dążyć do pozyskania szerokiej publiczności poza kinami, że pozakinowy system dystrybucji z organi-*

zowaną publicznością jest lepszy niż nasze sporadyczne, ulotne projekcje w kinach wyświetlających krótkie filmy. Cavalcanti, ja, Humprey Jennings (...) i kilku innych, sprzeciwiliśmy się. Uważaliśmy, że musimy robić kino [39].

Nie traktowałbym tego jako dowodu schizmy, lecz raczej jako przejaw ewolucji wynikającej ze zmieniających się warunków. Grierson dostosowywał taktykę do okoliczności, podczas gdy inni pragnęli trwać przy starym planie, nawet, jeżeli nie najlepiej się sprawdzał. Z żadnej ze stron nie pojawiła się jednak choćby najmniejsza sugestia, że trzeba coś zmienić w samych filmach.

Nowa taktyka Griersona niosła trudności. Nagłe zaprzeczenie perswazyjnej skuteczności kina wymagało odrzucenia tego wszystkiego, co początkowo tak bardzo pociągało Griersona. Zagrożony był sponsoring, ponieważ opierał się na wierze w kino jako skuteczne narzędzie kształtowania opinii publicznej. Wątpliwości dotyczyły również realnej wielkości szerokiej publiczności pozakinowej. Jednak publiczność kinowa odrzuciła filmy dokumentalne i rząd zaczął się zastanawiać nad celowością popierania tej formy.

Tak więc za zasłoną dymną antykomercyjnej retoryki dokonywał się radykalny zwrot. W roku 1949 początkowa walka o sale kinowe była już traktowana jako szkaradna iluzja, głupi i fałszywy kurs, szkodliwe ograniczenie: *Znowu podnosi głowę szkaradna iluzja, że osobne miejsce w kinach dla milionów waży więcej w informacji publicznej niż trwały wpływ na małe społeczności, które wedle wszelkiej wiedzy decydują o opinii społecznej. Martwi mnie przede wszystkim szkodliwy wpływ polityki dystrybucji kinowej na cały dokumentalizm; tak zresztą było od samego początku (...) Powinno już teraz być dla nas całkiem jasne, że z powodu specjalnych praw, jakimi rządzą się kina, a także dlatego, że dystrybutorzy nie podzielają naszych nadziei związanych z dokumentalizmem, nasze cele i zamierzenia nie pozostają w żadnym związku z dystrybucją kinową (...). Najgłupszy kurs, jaki mogliśmy obrać, polegał na myśleniu, że sukces dokumentalizmu jako idei przekłada się na powodzenie w kinach* [40]. Traktując prawdę jako wartość nad wyraz relatywną, w dalszym ciągu tego wywodu Grierson stwierdza, że widownia naszych pierwszych prób dokumentalnej perswazji była pozakinowa. A było zupełnie inaczej.

Pierwsze jaskółki atlernatywnych wobec dystrybucji kinowej rozwiązań pojawiły się u Griersona w 1933 roku: *Jeżeli filmy dokumentalne przegrają w kinach, to można przecież je pokazywać w wielu innych miejscach* [41]. Dwa lata później mówił o *nowej, krytycznej publiczności klubów i stowarzyszeń filmowych oraz wyspecjalizowanych kin: Moim zdaniem, przyszłość filmu wcale nie musi należeć do kin (...) można go po cichu wprowadzać na zebrania YMCA, do kościołów i innych cytadel postępu społecznego na prowincji. Taka jest przyszłość sztuki filmowej, w sytuacji gdy przed komercyjnym kinem nie widać przyszłości, która byłaby warta naszego poświęcenia* [42].

Grierson nie mógł mieć nadziei na kierowanie myślami pokolenia w tych prowincjonalnych cytadelach postępu społecznego, ale mógł przynajmiej przekonywać swoich chlebodawców, że będzie w stanie kierować coraz efektywniej po trochu, stopniowo:

Producenci komercyjni są zainteresowani jedynie pierwszymi rezultatami filmów, tj. wysokością dochodów w ciągu pierwszych dwunastu miesięcy. Długofalowi propagandziści (tj. sponsorzy Griersona) *nie. Szybkie wpływy dowodzą natychmiastowego zainteresowania publiczności i jako takie są ważne, ale jeszcze ważniejszy*

jest długotrwały wpływ filmu, utrzymujący się przez wiele lat. Kierowanie, coraz efektywniejsze kierowanie myślami pokolenia, jest ważniejsze niż wywołanie za pomocą nowości lub sensacji dreszczyku emocji u sobotniej publiczności; efekt trwania jest w filmie wszystkim [43].

Tak jak dokumentalista, twierdzili griersonowcy, jest rzadkim okazem filmowca niezależnego, jego widownia różni się od masy pospolitych widzów kinowych. Widownia kina dokumentalnego wzrastała pomalutku, ale przyrost pamięci postępował w dwójnasób – wszak działał „efekt trwania". Nie ma potrzeby, aby debatować tutaj nad realiami owego domniemanego efektu trwania (pamięć?) ani zastanawiać się, czym się on różni od efektu, jaki na kolektywny umysł sobotniej publiczności wywierały takie filmy, jak *Przeminęło z wiatrem* czy *Biały śnieg*. Zanotujmy jedynie, że ta nowa publiczność była mniejsza niż masa zafascynowana kinem. Stawała się ona masą powoli, przez kumulację.

Zasadnicze pytanie brzmi jednak: czy ona kiedykolwiek stała się masą, choćby i przez kumulację?

Bez wątpienia istnieją dowody na istnienie co najmniej zaczątków alternatywnego systemu dystrybucji. Projektory były dostępne poza kinami. EMB budował w niewielkiej skali pozakinowy system dystrybucji filmów równocześnie z planami kinowymi. Około 73 organizacji oraz 192 szkoły wypożyczyły filmy w roku 1932 [44]. Jak już widzieliśmy, również inni, na przykład partia konserwatywna, rozważali możliwość pozakinowych pokazów filmowych. Przed 1935 rokiem GPO eksperymentowała z kinami objazdowymi opartymi na pomyśle torysów. Producenci projektorów 16 mm oferowali je na pokazy publiczne. Po wybuchu wojny Ministerstwo Informacji zaplanowało powołanie 76 kin objazdowych; przy końcu wojny było ich 144 [45]. W czasie wojny objazdowe kina konserwatystów były wynajmowane na rzecz Kampanii Narodowej Oszczędności (National Savings Campaign).

Projektorami dysponowały również liczne organizacje edukacyjne, państwowe, społeczne i prywatne. Wyposażenie takie posiadały niektóre szkoły, choć w 1939 roku funkcjonowało ono tylko w 1700 miejscach, z tego projekcje dźwiękowe można było organizować jedynie w 400 (na ogólną liczbę około 30 000 szkół w Anglii) [46]. Sprzętu tego aktywnie używała również lewica. Na przykład między rokiem 1931 a 1934 Royal Arsenal Cooperative Society wyświetliło *Linię Generalną* (Eisensteina – przyp. tłum.) dla 40 000 widzów [47].

Filmy dokumentalistów angielskich, gromadzone w wypożyczalniach, były dostępne dla alternatywnego systemu dystrybucji. Choć jednak istnienie tego systemu nie ulega kwestii, to nie wynika z tego bynajmniej, że istniała również jakaś znacząca ilościowo bądź jakościowo publiczność korzystająca z tej możliwości. To prowadzi nas do kolejnego pytania: do jak wielu ludzi docierał ten system? Ścisłych danych brak, istnieje natomiast wielka obfitość deklaracji i stanowczych twierdzeń. Grierson mówił początkowo o widowni pozakinowej w wymiarze 4 milionów widzów rocznie [48]. Do 1938 roku GPO oceniała tę widownię na 3,5 miliona [49]. W ciągu roku do sierpnia 1942 oceniano tę widownię na 12 milionów [50]. W latach 1943/44 liczba ta urosła do 18,5 miliona, co było najlepszym wynikiem w czasie wojny [51]. W roku 1944/45 było to 16 milionów [52].

Wydaje się, że te wyliczenia zostały oparte na maksymalnie optymistycznych założeniach. Na przykład 12 milionów widzów w roku 1941/42 obliczono na pod-

stawie trzech źródeł: 4,5 miliona miało oglądać filmy wypożyczone z Centralnej Biblioteki Filmowej; 1 milion na specjalnych pokazach w kinach w godzinach wolnych; 6,5 miliona podczas seansów kin objazdowych. Z tych trzech elementów tylko widownia podawana przez Centralną Bibliotekę Filmową jest prawdopodobna. Zarejestrowano 130 212 wysyłek filmów do 8000 organizacji. 45 000 projekcji daje około 4,5 miliona przy średniej około 100 osób na projekcji [53]. Nieco mniej prawdopodobna, ale ciągle możliwa, jest liczba widzów na pokazach specjalnych. Zorganizowano około 1600 takich pokazów w kinach. 650 osób na seans, co nie jest niemożliwe, daje 1 milion widzów. 6,5 miliona widzów w kinach objazdowych wydaje się mniej wiarygodne. Kin objazdowych było około 76–144. Aby osiągnąć 6,5 miliona widzów, każde z takich kin musiałoby przyciągnąć 45 000 do 90 000 osób rocznie, tj. 123 do 234 co dzień. Średnia liczba osób na seansie kina objazdowego, jak się ocenia, była niższa i wynosiła około 100 osób, z czego wynika, że globalny wynik jest zawyżony.

Inne dane, obliczone na podstawie ogólnej liczby projekcji w różnych miejscach w ciągu tygodnia potęgują przypuszczenie, że roczne dane globalne są więcej niż troszeczkę zawyżone. Na przykład w jednym tygodniu listopada 1942 roku zorganizowano 1224 projekcje filmowe, z czego jedną trzecią w fabrykach, jedną trzecią w grupach kobiecych oraz na terenach wiejskich, a jedną trzecią dla bardziej wyspecjalizowanej widowni (Obrony Cywilnej, Straży Obywatelskiej itp). W jednym tygodniu marca 1943 takich projekcji było 1298 [54]. Zakładając, że średnia widownia na seansie wynosiła 100 osób, otrzymujemy poniżej 1,5 miliona, a i to tylko wtedy, gdy zgodzimy się na te 100 osób na seansie. W niektórych przypadkach, na przykład specjalistycznych projekcji dla rolników, 20 osób na seansie uważano za dobry wynik [55].

Ostrożne traktowanie danych liczbowych wydaje się w pełni zasadne. Pronay twierdzi, że podawane początkowo przez Griersona 4 miliony to liczba dziesięciokrotnie zawyżona [56]. Zastrzeżenia do tej liczby, której przesadna wysokość była w tamtych latach jaskrawo widoczna, przyczyniły się do upadku Griersona jako urzędnika państwowego. Szef Centralnej Bibioteki Filmowej, William Farr, twierdzi, że w roku 1942/43 filmy wypożyczone obejrzało zaledwie milion widzów, pokazy specjalne około 750 000, a kina objazdowe dotarły do 2,5 miliona widzów. Daje to ogólną liczbę 4 milionów [57], a więc jedną trzecią oficjalnych szacunków.

Swann twierdzi, że liczba ta nie mogła znacząco wzrosnąć w następnych latach wojny, a przed wojną była na pewno dużo mniejsza. Wydaje się więc, że można spokojnie podzielić oficjalne dane przez dowolną liczbę z przedziału między 3 a 10.

To jednak, czy widownię pozakinową należy mierzyć w milionach, czy tysiącach, nie ma większego znaczenia. Jeden bowiem fakt jest niezaprzeczalny – była ona śladowa w porównaniu z widownią kinową. 18,5 miliona, a więc najwyższa oficjalnie podawana roczna widownia pozakinowa, odpowiadała liczbie widzów odwiedzających kina w ciągu zaledwie jednego tygodnia 1934 roku. W roku 1944 sprzedawano tygodniowo 25 milionów biletów kinowych [58]. Nawet w najbardziej optymistycznych obliczeniach widownia pozakinowa stanowiła 2% widowni kinowej. Rzeczywista zaś liczba, szczególnie przed wojną, była raczej bliższa 0,2%.

Nie oznacza to, że pokazy pozakinowe nie mogły dostarczać satysfakcji odmiennej od tej, którą oferowały świątynie X Muzy. Widownia mogła przeżywać szczególną identyfikację z treścią filmu. Możliwość dyskusji po projekcji mogła jeszcze wzmacniać „efekt trwania". (George Stoney opowiada, jak wiele lat po wy-

produkowaniu pokazywał w ten sposób widowni rolniczej film sfinansowany przez rząd USA, a zrealizowany przez Pare Lorentza.)

Takie właśnie czynniki prowadziły do sugestii Griersona, że film mógł głęboko oddziaływać na poszczególne grupy – *średnią opinię*, by użyć zwrotu Aitkena [59]. Gus Macdonald, przyznając, że Griersonowi nie udało się trafić do masowej widowni, stwierdził zarazem, *że docierając do intelektualistów i ludzi zaangażowanych społecznie, w kościołach, spółdzielniach, związkach zawodowych czy szkołach, filmy dokumentalne mogły się przyczynić do wzrostu ufności we własne siły, co doprowadziło do tak radykalnych przemian społecznych w następnej dekadzie* [60]. Aby jednak tak było, produkcja Griersonowska musiałaby wywoływać ten szczególny rodzaj zaangażowania i identyfikacji. Istnieje wiele powodów by wątpić, że tak było.

Po pierwsze, te domniemane miliony odbiorców filmów dokumentalnych w Anglii nie były precyzyjnie selekcjonowane ani też nie prowadzono z nimi dyskusji.

Po drugie, konkretne grupy odbiorców niekoniecznie chciały oglądać filmy specjalnie dla nich przeznaczone. Na przykład Helen Forman doniosła, że podczas wojny organizacje kobiece tak bardzo skarżyły się na specjalne filmy dla kobiet, że Ministerstwo Informacji obiecało nie robić więcej filmów o gotowaniu.

Po trzecie, była kwestia jakości. Wydawać by się mogło, że poważne zaangażowanie w system alternatywnej dystrybucji winno za sobą pociągnąć aktywne badanie możliwości formatu 16 mm, zarówno w aspekcie produkcji, jak i projekcji filmowej. Uwzględniwszy wielkie ambicje ruchu, można przypuszczać, że w ten sposób powstałaby presja na producentów sprzętu, by ulepszali swoje wyroby. „Edukacja publiczna" mogła się przyczynić do wyprowadzenia standardów niższych niż 35 mm na szerokie wody. Na przykład dźwięk magnetyczny kulał wszędzie poza Niemcami. To, że przemysł filmowy, bezpiecznie schroniony za ekonomiczną barierą 35 milimetrów, ignorował niższe standardy, wydaje się zrozumiałe: 16 milimetrów stanowiło potencjalne zagrożenie dla jego monopolu. Ciekawsze, że sami dokumentaliści, choć obrócili się przeciw przemysłowi, choć próbowali stworzyć alternatywny system dystrybucji wąskotaśmowej, odrzucali 16 mm jako standard realizacyjny. Grierson uważał go za amatorski i konsekwentnie unikał.

W rezultacie sprzęt 16 milimetrów, jako z rzadka wykorzystywany sprzęt amatorski, w momencie wybuchu wojny nie nadawał się właściwie do realizacji celów, jakie przed nim stawiano. Jakość była tak zła, że wedle relacji Helen Forman realizatorzy toczyli ciągłe batalie z producentami o to, aby robić filmy w formacie 35 milimetrów, z wyraźnym dźwiękiem i ostrym obrazem, które byłyby widoczne i słyszalne nawet po zmniejszeniu do formatu 16 milimetrów.

Również jakość projekcji pozostawiała wiele do życzenia. Czy można odrzucić poniższy opis jako nieprawdopodobny albo wyjątkowy?

„Światło" – rozległ się jakiś głos, przekrzykując wrzawę śmiechów i dziecięcej paplaniny. „Słuchajcie, dzieci" – mówił mężczyzna obsługujący projektor – „po raz drugi muszę wam przypomnieć, że to jest bezpłatny pokaz organizowany przez Ministerstwo Informacji. Jeżeli nie potraficie siedzieć cicho, będziecie musiały opuścić salę..." Na sali było zimno, a krzesła były twarde. Projektor piszczał i zgrzytał [61].

Helen Forman przyznaje, że nie była to zapewne sytuacja bardzo wyjątkowa, ale zarazem wskazuje, że filmy jednak wypożyczano, i to w coraz większej liczbie. Trzeba jednak pamiętać, że była wojna. Filmy wypożyczano za darmo, a w fabrykach podczas przerw nie było specjalnie nic innego do roboty. W najlepszym razie

jakiś szczególny wpływ tych filmów – „efekt trwania" – musi pozostać bez dowodu, szczególnie w okresie przedwojennym.

Nie da się więc zaprzeczyć, że widownia filmu dokumentalnego była niewielka, a sama forma, jaką ukształtował Grierson, nie znalazła miejsca w obrębie kina popularnego. Prawie od początku dokumentalizm Griersonowski rozwijał się w getcie. Grierson udawał, że tego chciał i lubi tam być, ale getto pozostawało gettem. Ponieważ sponsorzy domagali się edukacji, Grierson poświęcił wszystkie atuty, jakie w oczach szerokiej publiczności mogły wynikać z jego artystycznego dziedzictwa. Filmy przezeń produkowane karlały w ogniu dylematów, w jakie wepchnął je system sponsoringu, a ambicje artystyczne filmowców jeszcze bardziej odsuwały je od szerokiej publiczności. Grierson nie kierował więc myślami pokolenia, ani *coraz efektywniej,* ani w żaden inny sposób. On nawet nie przyciągnął jego uwagi.

I to także okazało się trwałą częścią jego dziedzictwa.

BRIAN WINSTON

Tłum. MIROSŁAW PRZYLIPIAK

---

[1] J. Ivens, *The Camera and I*, International Publishers, New York 1969, s. 216.

[2] S. Hood, *John Grierson and the Documentary Film Movement*, w: J. Curran V. Porter (red.) *British Cinema History*, Weidenfeld & Nicolson, London 1983, s. 107.

[3] F. Hardy, *John Grierson: A Documentary Biography*, Faber, London 1979, s. 80.

[4] J. Grierson, *Grierson on Documentary,* pod red. Forsytha Hardy'ego, Faber, London 1979, s. 190.

[5] P. Rotha, *Documentary Diary: An Informal History of the British Documentary Film 1928–1939*, Hill & Wang, New York 1973, s. 29.

[6] H. Carpenter, *W.H. Auden: A Biography*, Houghton Mifflin, Boston, Massachusetts 1981, s. 189.

[7] E. Sussex, *The Rise and Fall of British Documentary*, University of California Press, Berkeley 1975, s. 82.

[8] F. Hardy, dz. cyt., s. 80.

[9] E. Sussex, dz. cyt., s. 82. (GPO – General Post Office, czyli Dyrekcja Poczty. Po likwidacji EMB, krytykowanej jako instytucja imperialna, grupa Griersona przeniosła się do GPO – przyp. tłum.).

[10] P. Marris, *Politics and „Independent" Film in the Decade of Defeat,* w: Don Macpherson (red.) *Traditions of Independence,* BFI, London 1980, s. 10.

[11] P. Rotha, dz. cyt., s. 32, 114.

[12] P. Rotha, *Documentary Film*, Faber, London 1963, s. 96.

[13] J. Grierson, dz. cyt., s. 85.

[14] D. Vaughan, *Portrait of An Invisible Man: The Working Life of Steward McAllister,* Film Editor, BFI, London 1983, s. 30.

[15] M. Dickinson, S. Street, *Cinema and the State: The Film Industry and the British Government 1927–1984*, BFI, London 1985, s. 8.

[16] J. Grierson, dz. cyt., s. 78, 113.

[17] J. Beveridge, *J. Grierson, Film Master,* Macmillan, New York 1978, s. 69.

[18] R. Low, *The History of the British Film 1929–1939: Documentary and Educational Films of the 1930s*, Allen & Unwin, London 1979, s. 56.

[19] G. Roy Levin, *Documentary Explorations, Garden City,* Anchor Press, New York 1971, s. 37.

[20] L. Anderson, *Only Connect: Some Aspects of the Work of Humprey Jennings*, „Sight and Sound", vol. 23, nr 4, Spring 1954 s. 181.

[21] G. Macdonald, *The Documentary Idea and Television Today*, The John Grierson Archive Occasional Papers nr 1: Inaugural Addresses, University of Stirling 1978, s. 15.

[22] E. Diamond, *The Media Show: The Changing Face of the News 1985–1990,* The MIT Press Cambridge, Massatchusetts 1991, s. 30.

[23] J. Grierson, dz. cyt., s. 48.

[24] The Arts Council, *The Factual Film*, London: PEP/Geoffrey Cumberlege at the OUP 1947, s. 57.

[25] I. Aitken, *Film and Reform: John Grierson and the Documentary Film Movement*, Routledge London 1990, s. 2.

[26] The Arts Council, dz. cyt., s. 58.

[27] P. Swann, *The British Documentary Film Movement 1926–1946*, CUP, Cambridge 1989.

[28] J. Grierson, dz. cyt., s. 60.

[29] B. Hampton, *A History of the Movies,* Covicim Friede, New York 1931, s. 422.

[30] J. Richards D. Sheridan (red.), *Mass Observation at the Movies,* RKP, London 1987, s. 409.

[31] Arts Council, dz. cyt., s. 26.
[32] P. Swann, dz. cyt., s. 33 nn.
[33] G. Greene, *The Pleasure Dome: The Collected Film Criticism 1935–40,* pod red. J. Russella Taylora, Oxford University Press, Oxford 1980, s. 10.
[34] M. Dickinson S. Street, dz. cyt., s. 23.
[35] S. Jones, *The British Labour Movement and Film, 1918–1039*, Routledge & Kegan Paul, London 1987, s. 23.
[36] A. Aldgate J. Richards, *Britain Can Take It: The British Cinema in the Second World War,* Scolar, London 1986, s. 5 nn.
[37] J. Grierson, dz. cyt., s. 77.
[38] M. Dickinson S. Street, dz. cyt., s. 65.
[39] H. Watt, *NFT Programme Notes (n.d.),* „Screen", vol. 13 nr 2, Summer 1972, s. 47.
[40] J. Grierson, dz. cyt., s. 198 nn.
[41] Tamże, s. 50.
[42] Tamże, s. 69.
[43] Tamże, s. 48.
[44] J. Aitken, dz. cyt., s. 2.
[45] R. Manvell, *Film and the Second World War,* Dent, London 1974, s. 76; Arts Council, dz. cyt., s. 59, 161.
[46] Arts Council, dz. cyt., s. 21.
[47] B. Hogenkamp, *Deadly Parallels: Film and the Left in Britain 1929–1939*, Lawrence&Wishart, London 1986, s. 75.
[48] N. Pronay, *John Grierson and the Documentary – 60 years on,* „Historical Journal of Film, Radio and Television", vol. 9, nr 3, 1989, s. 235.
[49] P. Swann, dz. cyt., s. 76, 103, 16.
[50] H. Forman, *The Non Theatrical Distribution of Films by the Ministry of Information,* w: Pronay Spring, *Propaganda, Politics and Film, 1918–1945,* Macmillan, London 1982, s. 224.
[51] P. Swann, dz. cyt., s. 169.
[52] Arts Council, dz. cyt., s. 15, 151.
[53] Tamże, s. 15.
[54] H. Forman, dz. cyt., s. 229; P. Swann, dz. cyt., s. 170.
[55] H. Forman, dz. cyt., s. 231.
[56] N. Pronay, dz. cyt., s. 235.
[57] P. Swann, dz. cyt., s. 169.
[58] Arts Council, dz. cyt., s. 198.
[59] J. Aitken, dz. cyt., s. 182.
[60] G. Macdonald, dz. cyt., s. 21 nn.
[61] H. Forman, dz. cyt., s. 229.

Poznanie i przyjemność

Obraz świata w filmach dokumentalnych z początku i końca XX wieku (kinematograf i Discovery Channel)

URSZULA JARECKA

Westchnienie Fausta

Na stulecie kinematografii Sarah Moon zrealizowała (według pomysłu operatora Philippe'a Pouleta) film *Lumière i spółka.* Film ten można potraktować jako dokument z eksperymentu, w którym 40 reżyserów, w tym tak wybitnych, jak Peter Greenaway, Claude Lelouch, Wim Wenders, David Lynch, Spike Lee, próbowało iść śladami dawnych twórców. Mimo, iż obraz *Lumière i spółka* zawiódł wielkie oczekiwania ze strony krytyków i miłośników kina, jednak stwarza publiczności okazję do obejrzenia wplecionych pomiędzy współczesne nowelki, unikatowych filmów z początków kina, w klimacie zbliżonych do poniższych, pochodzących z Filmoteki Hiszpańskiej, zaprezentowanych na kasecie zmontowanej również z okazji stulecia filmu.

Procesja w Barcelonie w 1902 roku: uśmiechnięty chłopiec macha czapką do operatora, dziewczęta w białych sukienkach i wiankach, skupione i poważne, z ciekawością zaglądają w kamerę. „Chwilo trwaj!" – aż chciałoby się zawołać za Faustem: oto trwający dwie i pół minuty film *Procesion de las Hijas de Maria de la Parroquia de Sans de Barcelona* (dosłownie: *Procesja córek św. Marii w parafii Sans w Barcelonie*) – nieruchoma kamera i pochód widm: gdyby ktoś ze sfilmowanych ludzi żył do tej pory musiałby mieć co najmniej 100 lat...[1] Na innym z filmów, z 1909 r., *Barcelona en Tranvia* (*Tramwajem po Barcelonie*) w słoneczny dzień, kamera sunie alejami i wąskimi uliczkami miasta, choć bardziej niż miasto chwyta ludzi, głównie mężczyzn: dorośli na rowerach, chłopcy biegną przed tramwajem, na którym umieszczono kamerę, spacerujący ulicami panowie w cylindrach, z laseczkami, jakiś przechodzień szarmancko kłania się operatorowi...

W montażu hiszpańskich dokumentów z lat 1912-1913 *(Barcelona perła Morza Śródziemnego)* pojawia się cały przekrój planów utrwalających uroki miasta. Podobnie jak w poprzednim filmie i tu kamera nie jest statyczna, co nie było zbyt częste w tamtych czasach. Kamera porusza się, by ukazać panoramę miasta ze wzgórza, ulica jest filmowana z samochodu, zdjęcia robiono także z łodzi, a jedynym stałym elementem była nieruchoma sylwetka przewoźnika lub współpasażera: jego tył głowy i plecy. Współczesna wersja tych dokumentów jest przyozdobiona nostalgicznym akompaniamentem pianina. W wymienionych powyżej filmach przewijają się jedne z ważniejszych na początku stulecia wątków tematycznych kinematografii – religijny i obyczajowy; zalążki gatunku travelogue, znajduje odbicie ówczesna fascynacja nowoczesnością i techniką (wynalazki, jak sam kinematograf czy tramwaje „bez koni", były wówczas oszałamiającą nowością).

Publiczności wychowanej w kulturze zachodniej *kinematograf ukazywał na nowo zjawiska banalne i oczywiste, które na co dzień umykały uwadze patrzących. Film dostarczał pozornie oczywistej, lecz jednocześnie bardziej fascynującej wiedzy o świecie* [2]. Oferta kina na początku stulecia nie ograniczała się jedynie do filmów dokumentalnych, pojawiały się wśród nich także filmy inscenizowane: *Zatopienie parowca Berlin, Rzeź w Macedonii, Eksplozja pancernika Jena, Śmierć papieża Leona XII, Zabójstwo serbskiej pary królewskiej, Zabójstwo wielkiego Księcia Siergieja* [3]. Pierwotnie, jak każda ówczesna produkcja filmowa, reportaże były pokazywane na jarmarkach i w kinoteatrach; a w latach pięćdziesiątych, wraz z nastaniem i rozkwitem stacji telewizyjnych, pojawiły się również na małych ekranach, obecnie zaś stanowią nieodłączny składnik ich codziennego programu [4]. Można powiedzieć, iż po stu latach rozwoju kinematografii film dokumentalny zmienił medium, „wyemigrował" z kina i swój rozkwit zawdzięcza głównie telewizji i rozwojowi techniki realizacji zdjęć.

Według opinii Małgorzaty Hendrykowskiej na początku XX wieku *kino zaspokajało w ogromnym stopniu potrzeby poznawcze* [5], obecnie zaś podobną rolę spełniają filmy dokumentalne nurtu oświatowego oraz popularnonaukowego. W niniejszym szkicu przedstawiam porównanie obrazu świata w filmach dokumentalnych z pionierskiego okresu kina oraz w prezentowanych w Discovery Channel, stacji telewizyjnej, która utrwala i popularyzuje zmagania człowieka z techniką, przyrodą, przybliża widzom historię. W stacji tej niezwykłej atrakcyjności nabierają także obiekty i zjawiska codzienne i pospolite (np. karaluchy). Poza tym przedstawiam również formułę tych filmów, czyli swoisty filtr, który determinuje perspektywę widzenia świata i wydarzeń.

Świat według kinematografu

W pierwszych latach wieku, gdy kinematograf był jedynie nowinką, w której najbardziej fascynował ruch na ekranie i możliwość ożywiania fotografii, widzowie stopniowo przyzwyczajali się do odbioru kronik w kinoteatrach, teatrach czy na przypadkowych projekcjach. Zestawy filmowe, swoiste „mieszanki firmowe", oferowane przez wytwórnie (głównie *Lumière Société i Pathé Frères*) zawierały pełny obraz dziedzin życia, w skali makro i mikro.

Forma

Po ćwierćwieczu rozwoju sztuki filmowej, w 1924 roku, w swej pracy z dziedziny estetyki kina – *Dziesiąta muza*, Karol Irzykowski sugeruje, że sama fotogeniczność krajobrazu nie wystarcza, by mówić o kinowości: *„taniec krajobrazu", czy raczej: krajobraz w ruchu – nie wystarcza, byłaby to tylko sztuczka, nie o wiele lepsza od zwykłego fotoplastikonu. Kinowość zaczyna się dopiero wtedy, gdy sceny krajobrazowe zszeregują się według jakiejś idei dramatycznej lub choćby liryczno-muzycznej, gdy się ustopniują crescendo lub morendo w ten sposób na przykład, że część oddziała na nas jako obietnica, a część jako ziszczenie lub rozczarowanie* [6].

Filmom z początku wieku często przypisuje się niestaranne wykonanie, „produkcję" zaspokajającą ciekawość wynikłą z nowości; oraz że w pierwszym okresie kina nie przywiązywano wagi do formy realizacji. Słuszność tego poglądu podważają oceny współczesnych filmoznawców, rehabilitujące tamte jednoaktówki. Gra-

żyna Stachówna pisze o filmach braci Lumière: *...operatorzy bardzo starannie wybierali obiekt, który chcieli filmować, miejsce i czas robienia zdjęć oraz sposób ustawienia aparatu. Doświadczenia malarskie i te z nieruchomej fotografii nauczyły ich, jak widać, zasad stosowania perspektywy, kompozycji kadru, jego zabudowy w głębi, wykorzystania efektów świetlnych i kątów widzenia kamery. Niektóre rozwiązania do dziś budzą podziw dla plastycznej i filmowej wyobraźni operatorów* [7]. Ponadto autorka zwraca uwagę, iż nie zawsze były to filmy jednoujęciowe, niekiedy mamy też do czynienia z wyrafinowaną zabudową kadru, ruchomą kamerą czy próbami montażu. Istotny jest fakt, że filmy były bardzo krótkie – kilkuminutowe, wyjątkowo kilkunastominutowe – co siłą rzeczy przedstawiało rzeczywistość wycinkowo; sygnalizowało możliwości medium i dawało przedsmak różnorodności i dostępności świata.

Tematyka

Według Małgorzaty Hendrykowskiej, *prawdziwa siła filmu i kina – z czego nie zawsze w pełni zdawano sobie sprawę – tkwiła jednak w możliwości zaspokajania potrzeb bardzo różnych widzów. W zdolności trafiania do wszystkich – zarówno tych, którzy pasjonowali się odkryciami naukowymi, poszukiwali nieskomplikowanej, banalnej rozrywki, jak i tych, którzy oczekiwali spotkania z wielką sztuką, rodem z Paryża i Comédie Française* [8].

Co oglądali nasi przodkowie? Przede wszystkim filmowe opowieści o katastrofach i zbrodniach, krajobrazy, nowości polityczne, ciekawostki ze świata, z życia elity; inscenizowane humoreski i opowiastki, popularna była także tematyka religijna. Przyjrzyjmy się wybranym programom pokazów filmowych: np. kinoteatr „Pałacowy" w Poznaniu 11 marca 1907 roku oferował widzom taką oto składankę:

- *Cudowne uratowanie dziecka;*
- *Nux, nowy chłopiec do posyłek;*
- *Niedopieczona pieczeń gwiazdkowa;*
- *Życie we francuskim domu karnym;*
- *W czasie zbierania chmielu;*
- *Zajmujące oglądanie bydła;*
- *Partia bilarda w powietrzu;*
- *Niderlandzka para królewska – jej wjazd uroczysty;*
- *Niderlandzka para królewska na balkonie;*
- *Mówiąca głowa;*
- *Trzoda psów;*
- *Arabska fantazja.*

A w teatrze „Urania" we Lwowie 30 listopada 1908 r. można było obejrzeć następujące filmy:

- *Romantyczna podróż z Sycylii na Capri;*
- *Dramat na południu;*
- *Ajent ubezpieczeń w opałach;*
- *Tegoroczne manewry cesarskie;*
- *Amerykańska fabryka lokomotyw;*
- *Bajeczny środek na wzrost;*
- *Zatoka śmierci: najgroźniejsza przystań w Norwegii, największa na kuli ziemskiej latarnia morska, wspaniałe widowisko burzy morskiej i rozbicia okrętów;*

- *Dwaj ojcowie (opowieść sceniczna);*
- *Kto późno przychodzi, sam sobie szkodzi (humoreska).*

Powyższy seans uzupełniała prelekcja inżyniera Libańskiego zatytułowana *Podbój oceanu* [9]. Jak pisze Małgorzata Hendrykowska, *wrażenie ruchliwego, kalejdoskopowego świata wypełnionego mnogością różnorakich zjawisk* powstawało przy projekcjach przez *nagromadzenie nie powiązanych ze sobą faktów, zmienność wątków i zdarzeń, których jedyną wspólną cechą jest wrażenie występowania w tym samym lub zbliżonym do siebie czasie* [10]. Kinematograf zapewniał wgląd w nieznane krainy, w obyczaje mieszkańców odległych zakątków Ziemi, prezentował przedstawicieli innych kultur. Można było zobaczyć: *Taniec dzikich, Park dziecięcy w Paryżu, Wyprawę skór węży na Jawie, Ćwiczenia konne karłów,* miniaturę *Rosyjscy pielgrzymi odprawiający nad brzegiem Wołgi przepisane ceremonie,* a także *Targ w Hanoi, Wodospad Niagara, W Kanale Sueskim, Walkę byków w Hiszpanii, Wyścigi w Melbourne, Słonie w Aleksandrii* [11].

W relacjach dokumentalnych znalazła wyraz ówczesna fascynacja techniką, wynalazkami i postępem naukowym; nowością były pojazdy – samochody, elektrowozy, samoloty: *Windą na wieżę Eiffla; Przejazd ulicami Londynu i Leeds, Na tramwaju przez Nowy Jork, Jazda ekspresem z Buffalo do Nowego Jorku,* a także elektryczność: *Iluminacja świetlna w Wenecji.* Czasami dochodziło do łączenia różnych wątków, tak jak w filmie *Dzicy przy budowie kolei.*

Często też technika była oglądana z bardziej sensacyjnej niż informacyjnej perspektywy: *Straszliwa eksplozja zakładów gazowych w Hamburgu, w której około stu osób częścią zabitych, częścią ranionych zostało, Wyścigi automobilów w Monaco kosztem ludzkich ofiar; Wielkie międzynarodowe wyścigi łódkami motorowymi, a w końcu katastrofa i pożar łódki; Tydzień awiacyjny w Reims i jego nieszczęśliwe ofiary; Straszliwa katastrofa kolejowa nad Renem (20 zabitych, 50 ciężko rannych).* Sensacja i przemoc to kolejne popularne wątki ówczesnego filmu, katastrofy i zbrodnie były żywiołem nie tylko inscenizacji, lecz również dokumentów: *Wąż indyjski połykający duże żywe zające; Teraźniejszy wybuch wulkanu Etny: czynność kraterów, potoki płomienistej lawy, ucieczka mieszkańców, spustoszenia.* A zatem – jak z powyższego wynika, kroniki dokonywały fragmentaryzacji świata, zestawiając tak odległe pod względem tematycznym i znaczeniowym filmy dokumentalne, jak np. *Wizyta cara w Paryżu i Walka byków w Madrycie.*

Obraz świata prezentowany w kronikach można spróbować uporządkować, tak jak czyni to Hendrykowska, podając hierarchiczne zestawienie tematów obecnych na ekranach polskich kinoteatrów na początku wieku: *...na pierwszym miejscu znajdują się filmy o charakterze informacyjno-dokumentalnym (wizyty znanych osobistości, widoki katastrof, reportaże z różnych stron świata) lub inscenizacje sugerujące zdjęcia dokumentalne (np. realizowane we Francji epizody z wojny rosyjsko-japońskiej), tuż za nimi filmy rekonstruujące znane wydarzenia historyczne lub polityczne i obyczajowe (np. „Maria Antoinetta" – historyczne zdarzenie w dziesięciu obrazach, „Sprawa Dreyfusa" czy „Afera kapitana z Köpenick"). Na trzecim miejscu obrazy nawiązujące do znanych pierwowzorów literackich („Przygody Don Kichota", „Guliwer", „Romeo i Julia", „Faust w piekle" i in.). Dopiero po nich znalazłyby się filmy, które można zaliczyć do różnego typu „zmyślonych historii" czy „zdarzeń humorystycznych"* [12].

Film – kolejne po książkach i prasie źródło informacji o świecie – *był także źródłem nowego postrzegania kultury. Do roku 1910* – jak pisze Małgorzata Hen-

drykowska – *za pośrednictwem filmu obejrzano rodzaj encyklopedii geograficznej świata, encyklopedii historii kultury i encyklopedii sportu (...). Oglądano najbardziej egzotyczne obyczaje i miejsca na ziemi (...). Oglądano operacje chirurgiczne i powiększone tysiąc razy bakterie cholery. Przyglądano się ważniejszym skandalom kryminalno-obyczajowym („Sprawa Steinhalowej", „Kapitan z Köpenick"). Obserwowano najnowsze sposoby produkcji japońskich wachlarzy i amerykańskich lokomotyw, a także dziesiątki filmów oświatowych: „Jak powstaje nasza gazeta", „Znaczenie powietrza dla oddechu", „Najnowsze budownictwo Europy", „Budowa automobilu", „Szkodniki ogrodu", „Całość produkcji w przemyśle marmeladowym"* [13].

Zdaniem Małgorzaty Hendrykowskiej najważniejszą zmianą, jaka dokonała się dzięki kinematografowi, było przekształcenie *dotychczasowej hierarchii świata, porządku ikonograficznego*, a ponadto film w dużej mierze wpłynął na przewartościowanie obowiązujących autorytetów oraz priorytetów i wartości społecznych: *W ten niezamierzony sposób* (ze względu na przypadkowy układ materiału, brak przerw między poszczególnymi filmami – przyp. U.J.) *nastąpiła w sensie tyleż ikonograficznym co psychologicznym – niezauważalna rewolucja, swoista detronizacja i swoiste zdemokratyzowanie przedstawień i ludzi* [14].

Jak z powyższego wynika, zestawy filmów oferowane widzom na początku stulecia dostarczały namiastki wrażeń i przeżyć. Kinematograf może nie tyle zaspokajał (jak sugeruje Hendrykowska) potrzeby poznawcze, ile raczej rozbudzał je i podsycał, kształtując i podtrzymując zainteresowanie zarówno samymi relacjami filmowymi, jak i samodzielnymi przeżyciami. Film dokumentalny początków stulecia, mimo iż, jak się zdaje, był nastawiony głównie na poznawanie, zapewniał również odbiorcom przyjemność. Podobne cechy można odnaleźć we współczesnych dokumentach prezentowanych w telewizji. Proponuję więc przyjrzeć się przykładom filmów popularnonaukowych pochodzących z tego medium.

Kanał Discovery – charakterystyka

W dobie neotelewizji [15], telewizji satelitarnej, cyfrowej, kablowej, powodzeniem cieszą się kanały specjalistyczne z filmami dokumentalnymi o różnym charakterze. Na przykład cechy specyficznej kroniki ma francuski kanał Planète z reportażami i innymi formami dokumentalnymi, głównie o tematyce historycznej, politycznej, społeczno-obyczajowej (są one niekiedy dość drastyczne). W tej stacji nie przerywa się filmów reklamami (poza reklamami własnych programów niemal w ogóle nie zamieszcza się reklam); ten sam zestaw filmów jest nadawany przez cały tydzień, te same dokumenty pojawiają się więc w poszczególne dni tygodnia o różnych porach. Brytyjska stacja Animal Planet, zgodnie z nazwą zajmuje się propagowaniem tematyki przyrodniczej, nadaje filmy dokumentalne z życia zwierząt (w tym również domowych), czy też wyjaśniające zjawiska świata przyrody. Wiosną 1998 roku do grupy stacji przyrodniczych dołączył National Geographic Channel. Z kolei kanał Travel przybliża najrozmaitsze zakątki świata, prezentuje filmy dokumentalne z gatunku travelogue [16], rejestrujące podróże, ekspedycje, opisujące egzotyczne kraje i obyczaje ich mieszkańców. Knowledge TV emituje głównie programy edukacyjne i reportaże; zajmuje się przede wszystkim edukacją komputerową *(Cyber City Diner, Digital Gurus, Computer Kids)*, nowymi technologiami i mediami, a także problemami zdrowia *(Alternative Medicine)*, pojawiają się w nim również

lekcje hiszpańskiego [17]. W niniejszym szkicu omawiam ofertę programową Discovery Channel, gdyż jak już wspominałam, panuje w nim duża różnorodność tematyczna, podobna do wielości wątków i motywów, do jakich przyzwyczajał publiczność kinematograf na początku wieku.

Discovery Channel to sieć stacji telewizji satelitarnej odbieranej na całym świecie, w Polsce w sieciach kablowych, jej oferta jest dostępna także w języku polskim [18]. Stacja ta emituje głównie filmy dokumentalne popularno-naukowe i paranaukowe nie tylko własnej produkcji, lecz również zakupione od innych stacji telewizyjnych: ZDF (seria *Terra X*), Yorkshire Television (seria *Arthur C. Clarke's Mysterious Universe),* American News Networks (cykl *America Exposed*), Wall-to-Wall Television (seria *Jurassica*), a także realizowane w kooperacji z innymi stacjami, np. z BBC (seria *On the Road Again with Simon Dring*). Discovery Channel produkuje również serie kaset (dostępnych tylko przez zamówienia telefoniczne) z własnymi programami cyklicznymi: o życiu drapieżników (np. *Sharks*, 3 kasety), o katastrofie transatlantyka „Titanic" (*Titanic*, 3 kasety tytuł), *The Great War*, seria kaset o II wojnie światowej i in.; oraz płyty kompaktowe (np. *CD-ROM Invention Studio*).

Formuła telewizyjna i cechy filmów dokumentalnych w Discovery Channel

W Discovery dominuje dokument dostosowany do potrzeb neotelewizji: godzinne czy półgodzinne odcinki są dzielone na krótsze części, co 10–15 minut film przerywają bloki reklamowe (bądź co około 17 minut w przypadku filmów godzinnych) i trwają od 3 do 6 minut. Filmy dokumentalne są powtarzane w *Discovery* czasami dwa razy w ciągu miesiąca, a następnie za kilka miesięcy lub za rok; a zatem ten sam film można obejrzeć kilkakrotnie w ciągu roku. Poza wspomnianymi dłuższymi formami Discovery Channel nadaje także (wplatane w bloki reklamowe) kilkuminutowe miniatury tematyczne, *Discovery Moments*, np. o rewolucji rosyjskiej, o życiu Lenina, Hitlera, czy o ewolucji dinozaurów, oraz *Discovery People* prezentujący wypowiedzi ludzi, którzy doświadczyli czegoś niezwykłego bądź coś osiągnęli (np. Chris Bonington, himalaista). Ostatnio także reklamy, a są to wszak kilkudziesięciosekundowe miniatury, są jeszcze cięte – emitowane w odcinkach – po parę sekund w jednym bloku reklamowym (np. reklama firmy transportowej P&O Line czy filmu *Armageddon*, reż. Michael Bay). Fragmentaryzacja przekazu to nie tylko cięcie filmów i reklam, również wewnątrz dokumentu mamy do czynienia z bardzo sprawnym montażem.

Najwięcej jest w Discovery filmów dokumentalnych „mieszanych", posługujących się metodą reportażu, wspomaganego inscenizacją (fragmenty o charakterze paradokumentalnym z rekonstrukcją wydarzeń są dość powszechne w filmach edukacyjnych dotyczących historii). Jako tworzywo są wykorzystywane również inne materiały ikonograficzne, takie jak: archiwalne fotografie, plakaty, fragmenty filmów fabularnych, pisma, gazety, listy itp. Przykładem może być film z cyklu *Ancient Warriors: The Knight Templars* (Templariusze), gdzie wykorzystano obrazy, witraże, mozaiki z portretami zakonników-rycerzy, bitew, przeplatane ze współczesnymi zdjęciami z Ziemi Świętej, a także inscenizacją pokazującą życie obozowe, uzbrojenie, typowy strój, bitwę. Omawiano regułę zakonu, dzieje zakonu, zwyczaje zakonników, ślubowania, ich walki itp.

Poza kumulatywnością stylów i materiałów wykorzystywanych w realizacji filmów dokumentalnych warto zwrócić uwagę na jeszcze na jeden aspekt konstrukcyjny, dotyczy to zwłaszcza narracji historycznej. Dawne kroniki często są jedynie tworzywem do opowiadania kolejnej wersji wydarzeń, omawiania konkretnego tematu i stanowią tło dla nowego komentarza. Niegdyś przedstawiane w dokumencie-reportażu zdarzenia można było określić, teraz poszczególne ujęcia trudno zidentyfikować. Warto zwrócić uwagę, iż obrazy, które media przywołują do wyjaśniania świata, nie są samodzielne bez znajomości kontekstu. Ignorancja wobec obiektów niedostępnych może być przyczyną manipulacji: amerykańskie stacje telewizyjne, m.in. NBC, ABC, wyemitowały klip pokazujący katastrofę w Czarnobylu, w którym włoska fabryka cementu „wystąpiła w roli" zniszczonego reaktora [19]. Realizatorom filmów prezentowanych w Discovery zdarzają się takie nieścisłości: najlepszym przykładem może być wykorzystywanie zdjęć Leni Riefenstahl z propagandowego filmu *Triumf woli* w filmach dokumentalnych poświęconych czasom faszyzmu, bez bezpośredniego związku z omawianymi wydarzeniami (np. seria *Hitler* odcinki *Commander, The Private Man, Blackmailer*; seria *Hitler's Henchmen* itd.).

Archiwalne filmy służą narracji również w filmach dotyczących kryminalistyki, zjawisk meteorologicznych itd. Ponadto te same ujęcia czy nawet sekwencje powtarzają się w różnych programach: wyjaśnienie budowy genu i łańcucha DNA powtarza się w kilku filmach z serii *Forensic Detectives*, filmowa opowieść podważająca podręcznikową wiedzę na temat starożytnego Egiptu: *The Flood* i *Secrets of Pyramids and Sphinks* z serii *History's Mysteries*.

Prezentowane przez omawianą stację filmy pochodzą z różnych lat i z różnych wytwórni, mamy więc do czynienia z różnorodnością stylów i technik narracji audiowizualnej. Można jednakże określić cechy wspólne dla wszystkich rodzajów filmów emitowanych w Discovery. Filmy te służą konstruowaniu narracji obejmującej poza realnymi wydarzeniami także hipotezy, legendy, czy nawet pogłoski. Konstruowanie fabuł nie tylko wokół zdarzeń, lecz również wokół obiektów jest, jak się zdaje, naturalną tendencją rozwojową tego rodzaju filmów dokumentalnych. Odejście od prostego zapisu zauważył m.in. Siegfried Kracauer, którego zdaniem film dokumentalny (o charakterze oświatowym) służył nie tylko zwykłej prezentacji przedmiotów – filmowane obiekty były wplatane w realne wydarzenia [20]. Często nie wymagano wówczas od filmów oświatowych czy popularnonaukowych artyzmu, a rzetelności. Obecnie zaś wysoki poziom realizacyjny staje się koniecznością. Przykłady filmowej oferty Discovery przeczą sugestii Kracauera, który wobec filmów oświatowych wysuwał przypuszczenie, że *bardziej filmowa wnikliwość mogłaby odwrócić uwagę widza od właściwego procesu nauczania* [21]. Dominująca w Discovery formuła realizacyjna korzysta z osiągnięć i środków języka filmu wypracowanych i w filmie dokumentalnym, i fabularnym.

Styl prezentacji uzupełniają opracowania muzyczne, podkreślające temat muzyką nastrojowo i gatunkowo dopasowaną do problematyki. I tak, wzniosła muzyka stosowana jest przy prezentacji „cudów natury" (np. film *The Great Canyon* – Wielki Kanion); filmy omawiające ludobójstwo w czasach II wojny światowej (np. ujęcia pokazujące obóz w Auschwitz) wspomaga muzyka smutna, niekiedy nasycona żalem, nostalgiczna... Interesująco dobierane są także muzyczne komentarze w wielu filmach przyrodniczych – zsynchronizowane rytmicznie z ruchami zwierząt. Z kolei w magazynie ciekawostek lotniczych – dynamiczne nowoczesne rytmy wspierają dynamiczne sekwencje ukazujące nowoczesne urządzenia itd.

Ważnym elementem uatrakcyjniającym perfekcyjnie realizowane filmy faktów jest animacja i symulacja komputerowa. Symulacje komputerowe umożliwiają odświeżenie spojrzenia na wielokrotnie omawiane tematy, takie jak np. katastrofa Wezuwiusza i tragedia Pompei, piramidy egipskie. Za pomocą technik komputerowych prezentuje się także nowe koncepcje i pomysły (np. hipotezy w dziedzinie zmian klimatycznych, ewolucji życia na Ziemi, przeszłości i przyszłości wszechświata). Z animacji rzadko korzysta gatunek travelogue (którego w Discovery jest niewiele).

W filmach z pakietu Discovery często mamy do czynienia z „efektem nożyc" [22], rzadko następuje pełne zespolenie komentarza z obrazem. Czasami można mówić o przeładowaniu informacyjnym: natłok faktów, dat, danych liczbowych (np. parametry maszyn i urządzeń w filmach dotyczących techniki, liczebność armii w filmach historycznych); co sprawia, iż komentarz podawany w formie płynnej narracji (a wraz z nim przekazywana wiedza) staje się trudny do zapamiętania. Zwłaszcza że w przypadku wspomnianego efektu nożyc, nie ma wizualnego wsparcia liczb. Niekiedy dochodzi do jeszcze innego „zgrzytu": ustny komentarz podawany jest w pospiesznej formie, tak jak w magazynie *Beyond 2000*, a na ekranie poza zmieniającymi się ujęciami pojawiają się informacje dotyczące omawianego zagadnienia, nie powtarzane jednak przez lektora. W polskiej wersji językowej – owe napisy są zachowane w wersji angielskiej. Wydawać się może, iż w takich wypadkach realizatorzy nieco przeceniają możliwości percepcyjne odbiorców: ile z tego można zapamiętać po jednorazowym obejrzeniu? Powtarzanie filmów, o którym wspominałam, może sprzyjać utrwalaniu informacji.

Można wyróżnić jeszcze jedną cechę łączącą film popularnonaukowy (czyli wyłączając tematykę militarną i obyczajową) w Discovery: zawsze jest pełen pytań, zostawia temat „nie domknięty", nie jest wolny od wątpliwości. Przekonuje się widzów, że to, co wiemy – to są raczej domniemania niż pewność; poza tym nauka zajmuje się nieustannymi poszukiwaniami: *Życia nie wystarczy, by zrozumieć planetę Pluton*, zapewnia jeden z naukowców w *Discovery Magazine*. Oferta Discovery jest inspirująca, jeśli nawet filmy niedokładnie relacjonują fakty – cóż, zawsze to tylko telewizja... nie można traktować filmu dokumentalnego, nawet z ambicjami edukacyjnymi, jako źródła wiedzy; komentarze w filmach popularnonaukowych bywają dość powierzchowne. Dość swobodnie operuje się pewnymi pojęciami (np. nauka, cywilizacja, kultura – gdyby poszukać dla nich desygnatu – w każdym filmie byłby on inny, czasami niezwykle enigmatyczny). Nasuwa się jeszcze jedno pytanie: dla kogo są przeznaczone te filmy? Z jednej strony bowiem komentarze przeważnie wyjaśniają zjawiska w sposób prosty i od podstaw. Z drugiej strony pojęcia używane w filmach (takie jak: ekosystem, genotyp, Holocaust) wymagają pewnego przygotowania czy choćby obycia z tematyką. Mamy zatem do czynienia z próbą takiego wyważenia treści, by zainteresować i odbiorcę wyrobionego, i zupełnego laika.

Do poważniejszych wad filmów prezentowanych w wersji polskiej Discovery Channel należą tłumaczenia tekstów, co dodatkowo utrudnia przyswajanie przekazu. Niekiedy polski przekład, prawdopodobnie nie konsultowany ze specjalistami z odpowiednich dziedzin, wręcz niweczy interesującą mimo wszystko całość. I zdarzają się przypadki lekceważące polszczyznę, takie jak nazwanie swojskich Krzyżaków rycerzami teutońskimi (co stanowi dosłowny przekład angielskiej nazwy zakonu Teutonic Knights i jest rzadziej używanym określeniem w języku polskim) w filmie *Nazism – New Religion*. Czy też czyni się z kryminologów kryminalistów

(w jednym z filmów z serii *Medical Detectives*), a Pliniuszowi przypisuje się *niezwykłą galanterię* [23], ponieważ zdobył się na przyjrzenie się z rozsądnej odległości wybuchowi Wezuwiusza (film *Death at Pompeii*).

Tym, co łączy większość prezentowanych w Discovery filmów dokumentalnych, jest brak humoru. Można odnieść wrażenie, że filmy popularnonaukowe przeznaczone dla dorosłych są realizowane w myśl założenia, iż powaga sprzyja zaufaniu wobec przekazywanych treści oraz odbieraniu ich jako prawdziwych i rzetelnych. Rzadko się zdarza dokument zrealizowany z lekkością i swobodą, pozwalający sobie na ironię i dystans wobec tematu. Takie próby swobodniejszego potraktowania tematu spotkać można w magazynach nowości z dziedziny nauki, np. nazywanie *uroczymi zwierzątkami* jadowitych pająków i węży; a fakt, iż jad pająka-ptasznika jest śmiertelny dla człowieka, uznaje się za *jeden z najmniej trafnych pomysłów natury* itd. Natomiast filmy o charakterze popularnonaukowym kierowane do dzieci, jak np. w *Animal Planete*, nie stronią od zabawy; humor jest nieodłącznym elementem narracji, zarówno słownej, jak i wizualnej.

Prezentacje poszczególnych dziedzin różnią się stylistycznie; zatrzymajmy się przy niektórych z nich (o narracji historycznej już wspominałam). W przypadku filmów przyrodniczych i historycznych (zwłaszcza poświęconych historii starożytnej), by zainteresować odbiorcę, nie wystarcza już powolna wędrówka kamery korytarzami słynnych budowli czy katakumb, leniwe rozkoszowanie się egzotycznymi plenerami i pięknem ruchu zwierząt. W filmach tych normą są interesujące ujęcia, wielość planów (od ogólnego po detale i zdjęcia pod mikroskopem), dynamiczny montaż, częste korzystanie z osiągnięć w sferze ekspresji wypracowanych w filmie fabularnym. Narratorzy są umieszczani w ciekawie zainscenizowanych miejscach, ich komentarz może też służyć jako uzupełnienie dynamicznie prowadzonej narracji wizualnej.

Co ciekawe, konwencja realistyczna jest charakterystyczna dla prezentacji tematów dość odległych od postrzeganej rzeczywistości, takich jak zjawiska paranormalne, duchy, potwory itd. Przedstawia się je w formie relacji z konkretnych wydarzeń, choć brak obiektu, przedmiotu badań. Poszczególne tematy są omawiane przez różnych ekspertów i przez świadków niezwykłych wydarzeń – odwoływanie się do autorytetu common sense i nauki. Audiowizualna narracja w tych dokumentach jest dość oszczędna; może sprawiać wrażenie naukowości, rzetelności, czy jak by powiedział Siegfried Kracauer, „neutralności". Kracauer za „obiektywny" uznawał taki dokument, który *nie wykracza poza prosty zapis wizualny tego lub innego wycinka otaczającego nas świata,* traci intensywność – spełnia jedynie *minimalne wymagania medium* [24].

Ogólnie można powiedzieć, iż charakterystyczny dla Discovery jest bardzo sprawnie realizowany film dokumentalny, w którym ścisłość i dbałość o pełnię informacji nie są tak ważne jak zaskakiwanie widza oryginalnością przedstawienia tematów, nawet tak popularnych w mediach jak piramidy. Taka formuła dokumentu służy przyjemności bardziej niż poznaniu; wspiera zainteresowania, daje przedsmak wiedzy.

Świat według Discovery

Obszar zainteresowań Discovery Channel obejmuje różne sfery nauki, np. historię, biologię, ekologię, prawo i kryminalistykę, a także technikę. Utworzono również specjalne magazyny poświęcone nowościom ze świata nauki i techniki: *Beyond 2000, Discovery News, Discovery Magazine.* W ofercie jest miejsce także na filmy paranaukowe, dotyczące nie wyjaśnionych zjawisk, np. kontaktów z UFO, tajemnic

templariuszy i świętego Graala, całunu turyńskiego; są także dokumenty przedstawiające współczesną magię i „cuda". W *Discovery Magazine* podawane są nowości z różnych dziedzin, wyzwania współczesnej nauki, najczęściej przedstawiane są eksperymenty oraz „laboratoria przyszłości". Podobny charakter ma program *Beyond 2000*, również dynamicznie prowadzony, w formule klipowo-reportażowej, z wielością tematów w jednym wydaniu. Natomiast miniatury *Discovery Moments* stanowią przykład pełnego zharmonizowania słowa i obrazu; ich przedmiotem jest komentarz skrótowo przedstawiający określony problem, którego zapamiętanie ułatwiają znakomicie dobrane ujęcia.

Przewodnikiem po bogatej ofercie programowej Discovery Channel mogą być serie filmowe oraz cykle *Showcase*, stanowiące bloki tematyczne, grupujące filmy wokół określonej dziedziny lub problemu, emitowane jednego dnia – najczęściej w sobotę lub niedzielę, np. *SuperTwins* (filmy poświęcone bliźniętom); *Superstructres* (filmy dotyczące problemów architektury); *Shipwreck* (filmy o katastrofach statków). Serie filmowe natomiast są zestawami filmów dokumentalnych o jednolitym stylu narracji, związane z poszczególnymi dziedzinami nauki czy sferami zainteresowań paranaukowych, obyczaju itd. Wśród nich są takie, jak: *Battlefield* – wielkie bitwy w historii; *Unexplained* – nie wyjaśnione, tajemnicze zjawiska; *Great Commanders* – wielcy wodzowie w historii (od admirała Nelsona po dowódców armii z czasów II wojny światowej); *Wings* – skrzydła: seria poświęcona różnym aspektom lotnictwa, opowiada zarówno o historii awiacji, ulepszeniach technicznych, jak i o katastrofach. *Special Forces* – seria zawiera głównie reportaże o siłach specjalnych różnych krajów; *Justice Files* – z akt sądowych, filmy dotyczące zagadnień kryminalistyki i sądownictwa, zgrupowane tematycznie – kara śmierci, notoryczni przestępcy, trucizny itd.; pokrewne serie to *Medical Detectives* i *Forensic Detectives* przedstawiające sprawy kryminalne w aspekcie medycyny sądowej i materiału dowodowego, jakiego medycyna może dostarczyć. Ponadto cykle *Arthur C. Clarke's Mysterious Universe; Jurassica* – filmowe „tropienie dinozaurów"; *Wild Things* – dzikie zwierzęta; *Ancient Warriors* – starożytni wojownicy; *History's Turning Points* – punkty zwrotne historii, wśród których filmy przedstawiają głównie wielkie wydarzenia historyczne (np. odkrycie Ameryki), ale nie tylko – jest to bowiem seria, w której upadek cesarstwa rzymskiego sąsiaduje z narodzinami mafii w Stanach.

Przyjrzyjmy się przykładowym zestawom programu w Discovery:

środa, 4.02. 1998
początek programu godz. 17.00, zakończenie – 3.00 nad ranem (p – pół godziny, g – godzina)

Rex Hunt's Fishing Adventures – magazyn wędkarski – p
Air Ambulance – latające pogotowie ratunkowe – p
Flightline – magazyn nowości i ciekawostek lotniczych – p
Treasure Hunters: The Treasure of Lims – poszukiwacze skarbów: złota Madonna – p
Track of the Cat (Wild Discovery) – wielkie koty jaguary, oceloty, pumy – g
Beyond 2000 – magazyn popularno-naukowy – p
History's Turning Points: The Spanish Armada – hiszpańska Wielka Armada (1588) – p
Ghosthunters: Holy Ghost Busters – łowcy duchów – p
The Quest: Making Mummies – sztuka mumifikowania – p

Myths and Mysteries: Compostella the Next Step – pielgrzymki do Santiago de Compostella – g
Trainspotting: Supertrains – superpociągi – g
Speed King: Donald Campbell – król szybkości – p
Wings over the World: Wings of Italy – skrzydła nad światem – włoskie samoloty wojskowe – g
History's Turning Points: The Spanish – Armada – hiszpańska Wielka Armada (1588) – p
Beyond 2000 – magazyn popularnonaukowy.

Poniedziałek, 2.03. 1998
Rex Hunt's Fishing Adventures – magazyn wędkarski – p
Disaster: Steel Coffin – katastrofa atomowej łodzi podwodnej – p
Wheel Nuts – rowerowe szaleństwo – p
Terra X: The Mists of Atlantis – zagadka Atlantydy – p
Deadly Australians – Forests (Wild Discovery) – australijskie drapieżniki leśne – p
Beyond 2000 – magazyn popularnonaukowy – p
History's Turning Points: The Marriage of Pocahontas – ślub Pocahontas – p
Time Travellers: The Struggle for Angkor – podróże w czasie Angkor – p
Wonders of Weather: Killer Weather – zjawiska meteorologiczne: huragany, tornada – p
Lonely Planet: Australia – program podróżniczy – g
Emergency! Golden Hour – Race Against Time – wyścig z czasem; londyńskie latające pogotowie ratunkowe – g
Firepower 2000: High Tech Navy – nowoczesna marynarka wojenna – g
Wings of the Luftwaffe: Sea Wings – samoloty Luftwaffe, lotnictwo morskie – g
History's Turning Points: The Marriage of Pocahontas – ślub Pocahontas – p
Beyond 2000 – magazyn popularnonaukowy – p

Trudno dokonać jednoznacznej klasyfikacji tematycznej tych filmów według kategorii rozłącznych. Część z nich jest dostosowana do potrzeb różnej publiczności. Film taki, jak *Wings of the Luftwaffe: Sea Wings* – lotnictwo morskie Luftwaffe może być zajmujący zarówno dla miłośników historii jak i wielbicieli lotnictwa, techniki itp. Za kolejny przykład z powyższego zestawienia może posłużyć jeden z odcinków serii *Punkty zwrotne historii – Małżeństwo Pocahontas (History's Turning Points – The Marriage of Pocahontas)*. Córka indiańskiego wodza, Pocahontas, w roku 1997 wtopiła się w obszar popkultury za sprawą hollywoodzkiej superprodukcji rysunkowej; dlatego poza kręgiem osób interesujących się historią i postaciami historycznymi film może liczyć na żądną ciekawostek publiczność. Można zatem przypuszczać, że każdy z filmów (poza ściśle hobbystycznymi, jak np. *Rex Hunt's Fishing Adventures* – magazyn wędkarski) ma zróżnicowaną pod względem zainteresowań grupę odbiorców.

W pierwszym kwartale 1998 roku – do końca marca, wyemitowano ogółem około 1240 filmów dokumentalnych (godzinnych lub półgodzinnych), co daje średnio 96 filmów tygodniowo. Jeśli chodzi o przybliżoną (ze wspomnianego powyżej powodu), roboczą statystykę tematyczną [25]: najwięcej miejsca w ofercie zajmują filmy o tematyce historycznej – ok. 18% (zarówno dotyczące historii starożytnej, nowożytnej i XX wieku, sporo – II wojna światowa w różnych aspektach). Następnie filmy poświęcone historii i osiągnięciom techniki – 17%. Filmy przyrodnicze –

13%; sensacja 9% (głównie katastrofy i kataklizmy) i kryminalistyka też 9%; magazyny poświęcone nowościom z różnych dziedzin nauki – 10%; treści zdecydowanie paranaukowe – 8%; travelogue – 2,3%; wojskowość ok. 2%; tyleż samo astronomia; pozostałe 9,7% czasu antenowego przypada na filmy o tematyce ekologicznej, sportowej (w tym – sporty wyczynowe), obyczajowej i in.

A zatem można powiedzieć, że wszystkie tematy poruszane w filmach tej stacji są równouprawnione; treści naukowe pojawiają się wśród takich, od których oficjalna nauka stroni. John Fiske tłumaczy podobne zjawiska społeczną akceptacją *peryferyjnych form wiedzy, które są ważnym czynnikiem kształtującym świadomość i tożsamość ludzi: To, co nauka unieważnia jako „przypadkowe", „przesądne" lub „złudne", stanowi często alternatywną formę wiedzy, której władza ma charakter lokalny. Lokalne formy wiedzy, mimo iż sprzeczne z wiedzą „oficjalną", mają realny wpływ na kształt rzeczywistości – tak jak ją ludzie percepują w życiu codziennym* [26]. W Discovery nie wartościuje się informacji i przekazywanych treści, nie podkreśla się, które fakty są ważne, a które wydarzenia błahe, co ma zasięg lokalny, a co globalny, czy też co jest prawdziwe; komentarze są raczej ostrożne. Niekiedy słyszymy, że „tego nie dowiemy się nigdy", „na zawsze pozostanie tajemnicą". Nigdy jednak nie zniechęca się widza do prezentowanych treści, raczej zachęca się do zastanowienia nad tematem, do samodzielnej lektury, do zgłębiania zasygnalizowanych tylko czy też skrótowo omówionych zagadnień. Często filmy te są pozbawione komentarza pozwalającego zorientować się, co jest naukowe, a co paranaukowe (od czego odżegnuje się oficjalna nauka), co jest kwestią wiary, a co wiedzy (czy też wiary w wiedzę).

Przykładem filmów dokumentalnych, w których dochodzi do przenikania sfer oficjalnej nauki i tej nieoficjalnej są odcinki serii *Arthur C. Clarke's Mysterious Universe – Tajemniczy Wszechświat Arthura C. Clarke'a.* Jest to seria przedstawiająca głównie zjawiska nie wyjaśnione w stopniu zadowalającym, czyli takie, które pobudzają wyobraźnię i zachęcają do poszukiwania niekonwencjonalnych interpretacji, jak np. *Monsters of the Lakes* – legendy o potworach zamieszkujących jeziora w różnych częściach świata, *Out of the Blue* – „deszcz żab", *Dragons, Dinosaurs and Giants Snakes* – podania o smokach; *Strange Skies* – zagadka gwiazdy betlejemskiej; *Relics of the Saints* – relikwie; *At the Death's Door* – próba wyjaśnienia śmierci i tego, co się z człowiekiem po śmierci dzieje; *Mysteries of the Sea* – poszukiwania zatopionych okrętów; *The Bermuda Triangle* – zagadka Trójkąta Bermudzkiego itd. Oprócz tego pojawiają się filmowe opowieści o zjawiskach paranormalnych (telepatia, samospalenia), o duchach, UFO itd.

Ponadto w serii prezentowane są filmy dokumentalne dotyczące takich tematów jak historia starożytna, choć filtrem do organizowania narracji są bardziej pytania, zagadki, tajemnice dawnych kultur niż przybliżanie wiedzy. Przykładem mogą być odcinki: *Giants for the Gods* – film o rysunkach naskalnych z płaskowyżu Nazca w Peru; *Mysteries of the Maya* – zaginiona kultura Majów; *Secrets of the Pyramids* – tajemnice piramid.

Nie tylko w omawianym cyklu spotykamy się z próbami nowego spojrzenia na obiekty i zjawiska wielokrotnie już opisywane. Z podobną postawą realizatorów można się spotkać również w filmach z serii *Terra X* czy dokumentach emitowanych poza seriami, takich jak np. *The Flood, Old Pyramid* i in. Częstym tematem bywają w nich budowle, zespoły architektoniczne czy nawet całe cywilizacje „kryjące w sobie tajemnicę", czasami zaś tę tajemnicę przypisuje się im, jakby z obawy

o skończoność poznania. Jedną z przyczyn uznawania zjawisk za zagadkowe czy doszukiwania się tajemnic jest fakt, iż są to zjawiska odległe w czasie, badacze dysponują szczątkowymi dokumentami i artefaktami, a niepełna wiedza uniemożliwia satysfakcjonującą interpretację [27]. Kolejną przyczyną może być potrzeba czegoś niezwykłego, irracjonalnego nawet w obszarach z pozoru oczywistych i znajomych, w tym, co banalne. Ogólnie można powiedzieć, iż filmy dokumentalne w Discovery pokazują historię jako obszar poszukiwań i badań, a nie ostatecznych stwierdzeń i jedynych prawomocnych wyjaśnień.

Wspominałam już, że poszczególne filmy dokumentalne w Discovery mają charakter otwarty. Podobną otwartość można przypisać również całej ofercie programowej, w której te same zagadnienia są ukazywane z różnych perspektyw, opatrzone sprzecznymi niekiedy wyjaśnieniami. Widzowi pozostawia się dużą dowolność interpretacji, swobodę wyboru między prezentowanymi koncepcjami. Jest więc miejsce na wyobraźnię i własne oceny, próby zrozumienia przedstawianych materiałów. Przykładem mogą służyć rozmaite koncepcje na temat celowości budowania piramid i techniki ich wznoszenia: jako nie wyjaśnioną do dnia dzisiejszego przedstawiał ją film *Secrets of the Pyramids* (jako argument podawano, iż nie zachował się na ten temat żaden dokument). W niedługim odstępie czasowym pojawił się inny film (*Old Pyramid*), w którym mówi się o współcześnie budowanej piramidzie z wykorzystaniem „tradycyjnych metod".

W większości filmów dokumentalnych w Discovery (nawet w tych dotyczących natury i starożytności) podkreśla się rolę nowoczesnych technik i technologii w uzupełnianiu wiedzy. W komentarzach niekiedy padają słowa: „dopiero teraz nauka pozwala zrozumieć..." To, co wydaje się już poznane i zbadane, zyskuje dodatkowe aspekty; poznanie staje się pełniejsze i ekscytujące. Czemu zatem służy postęp naukowy i techniczny? W jednym z filmów przypominających o tragedii Pompei (*Death at Pompeii* z cyklu *Time Travellers*) zastosowano zamiast gipsu nowy typ odlewu – archeologowie użyli żywicy, można było prześwietlić mumię i przyjrzeć się jej wnętrzu. Nowoczesne urządzenia, jak np. robot zaopatrzony we wziernik z kamerą, są wykorzystywane do eksploracji wewnętrznych kanałów budowli, niedostępnych bezpośredniemu badaniu przez człowieka. Wspomniane już symulacje komputerowe pomagają w formułowaniu nowych hipotez, kształtowaniu wizerunków obiektów (takich jak przypuszczalny dawny wygląd piramid i ich wizerunek za 5000 lat [28]), rekonstrukcji wyglądu wymarłych zwierząt, a także odtworzenia ofiar zbrodni na podstawie zachowanych szczątków czy wyglądu osoby dorosłej na podstawie zdjęcia z lat dzieciństwa.

Poza tym wiele filmów, zwłaszcza z magazynów „ogólnonaukowych", stara się dowieść, jak niezbędna jest nauka; można odnieść wrażenie, że nauka nie zgubiła swej drogi służenia ludziom, jest potrzebna. Nawet tak specjalistyczne i abstrakcyjne badania jak badania kodu genetycznego mogą być pomocne zarówno w badaniu śladów dawnych kultur, jak i przy wykrywaniu chorób, czy tropieniu przestępców (seria *Forensic Detectives*).

Ogólnie rzecz ujmując, świat w Discovery jest nie tyle obszarem poznania ile raczej poznawania, ale przede wszystkim, jako pełen niespodzianek, jest terenem do zdobywania i odkrywania (zgodnie z nazwą stacji Discovery). Świat to także obszar fantastycznej przygody, wyczynu, sukcesu. Świat, w którym antropomorfizowane są przedmioty i potężna natura *(jeśli toksyczny interes wypali, Australia będzie miała*

za co dziękować wszechmogącej naturze – cytat z jednego z programów *Beyond 2000*), jest także miejscem nieprzewidywalnym i niebezpiecznym dla jego mieszkańców. Świadczą o tym filmy z serii *Disaster*, przedstawiającej kataklizmy i katastrofy, a także filmy przyrodnicze, z których wynika, jak wielką „stołówką" jest Ziemia i jak niezwykłych zdolności potrzebują zwierzęta, by przetrwać. Świat przedstawiony w Discovery, podobnie jak ten z kronik z początku wieku, jest fragmentaryzowany, np.: katakumby, szczątki kości ludzkie sąsiadują z reklamą Twixa; moim zdaniem, tej części przekazu (bloków reklamowych) nie można pominąć.

Odcinki filmów dokumentalnych są przedzielone reklamami (o czym już była mowa), w których dominuje świat postępu, radosny, ale pozbawiony zagrożenia. Poza reklamami produktów codziennego użytku (maszynki do golenia, kremy przeciwzmarszczkowe, płatki śniadaniowe, słodycze) częste są reklamy drogich samochodów, Internetu, towarzystw ubezpieczeniowych, biur turystycznych, kart kredytowych i telefonicznych itp. Słowem – konsumpcja na wysokim poziomie, to nie jest prosty świat „margaryny i proszków do prania", świat gospodyń domowych (nawet lekarstwo na rozwolnienie reklamują muzycy z filharmonii). Miniatury reklamowe są zrealizowane bardzo oryginalnie i nie pojawiają się w innych telewizjach. Warto zwrócić uwagę, że podstawowymi wartościami, do których odwołują się reklamy w Discovery, są wygoda, luksus i zdrowie. Sporo miejsca zajmują także audiowizualne ogłoszenia akcji zbierania funduszy na cele dobroczynne i popularyzacja własnej oferty programowej.

Obraz świata na początku i na końcu XX wieku

Jak wspomina Louis Buñuel: *Kino przyniosło ze sobą formę opowiadania tak nową, tak niezwykłą, że ogromna większość widzów miała duże trudności ze zrozumieniem tego, co się działo na ekranie, i tego, w jaki sposób wydarzenia zazębiały się, przechodząc z jednego obrazu w drugi. (...) W owych czasach publiczność z trudem rozszyfrowywała nowy język* [29]. Sto lat po narodzinach kinematografu kamera swobodnie filmuje dowolne obiekty w różnych środowiskach, w tym również pod wodą [30], i w różnych wymiarach, także przez teleskopy, mikroskopy itd.; a widzowie oczekują perfekcji w narracjach popularnonaukowych. Na początku wieku zachwycano się także bliskością egzotyki, możliwością dotarcia z kamerą niemal wszędzie, poznania odległego i wydawałoby się – nierealnego. Obecnie, gdy podróże z kamerą nie są niczym niezwykłym, narracja dokumentów koncentruje się na poszukiwaniu takiego sposobu prezentacji, aby pokazać świat jakby pierwszy raz, aby widz mógł dokonać odkrycia.

Bolesław Matuszewski, pionier polskiej kinematografii, autor pierwszej teorii filmowej z 1898 [31], utrzymywał iż *filmy inscenizowane, fabularne nie przedstawiają żadnej wartości, są tylko chwilową rozrywką tłumu. Istotna wartość wynalazku kinematografu polega na tym, że pozwala utrwalić na taśmie „kawały życia" (les tranches de la vie) bez retuszów i innych zafałszowań* [32]. Matuszewski, ceniący dokumentacyjną rolę filmu, wierzył w nieomylność kamery, doskonalszej, dokładniejszej od ludzkiego oka: *...należałoby sobie życzyć, aby inne dokumenty historyczne zawierały w tym samym stopniu nieomylność i prawdę* [33]. Być może nie byłby on zadowolony z postępów w dziedzinie formuły filmu dokumentalnego obecnie, gdy obraz fotograficzny można dowolnie przekształcać, zapis filmowy opatrzyć komentarzem, gdy dokumentalny film oświatowy w grafice komputerowej znalazł sprzymierzeńca pozwalającego na fantazjowanie. Choć już samo filmowanie nie jest ak-

tem neutralnym, nawet transmisja bezpośrednia zawiera swoisty komentarz odautorski, bo za taki można uznać dobór ujęć. A zatem obecnie filmom dokumentalnym nie można przypisywać neutralności. Nie oznacza to jednak, że każdy dokument zawiera treści propagandowe. W przypadku różnorodnej oferty Discovery trudno byłoby mówić o jednej ideologii; przyjrzyjmy się rozkładowi akcentów.

Dawne pokazy kinematografu miały wymiar aktualności, choć docierały do publiczności z pewnym opóźnieniem. Obecnie informacje polityczne i obyczajowe należą do sfery programów informacyjnych telewizji, w Discovery nie ma reportaży z bieżących wydarzeń, stąd zasadnicza różnica w świecie przedstawianym przez omawiane media. W kronikach z początku wieku znalazły odzwierciedlenie ówczesne obsesje i fascynacje: postęp, rozbudowa, technika (futurystyczne 3x M – miasto, masa, maszyna). Do dziś niezmienna pozostała fascynacja technika i nauką („topową" dziedziną w filmach Discovery jest genetyka, którą przywołują dokumenty z niemal każdej dziedziny). W dokumentach tej stacji podkreśla się użyteczność wiedzy w służbie zdrowia, postępu, wygody.

Wydaje się, że filmy dokumentalne prezentowane w Discovery Channel spełniają postulat wysuwany przez Bolesława Matuszewskiego o *społecznej użyteczności kinematografii*. Jego zdaniem *kinematografia powinna służyć wiedzy i postępowi* [34]. Apolityczny dokument, choć nieraz podważa wiedzę „podręcznikową", zaburza poczucie pewności, które może dawać nauka, akcentuje dążenia do doskonalenia i wytworów materialnych, i intelektualnych człowieka; z komentarzy wynika, że wiedza, poznawanie, dążenie do poznania są wartością. Wartością jest też pokonywanie przeszkód, zmaganie się z losem, naturą, niepoddawanie się mimo przeszkód. Przykładem może być jeden z filmów cyklu *Discovery Adventure*, w którym wystąpił niewidomy alpinista, a także nieudana próba potwierdzenia hipotezy na temat akcesoriów używanych przez Majów do gry w piłkę [35]. Filmy dokumentalne z Discovery pokazują „ciemistą", a niekiedy dosłownie wyboistą ścieżkę poznania, tak jak w relacjach z wypraw paleontologów na pustynię (seria *Jurassica*), którzy w upale, obarczeni ciężarami odbywali wielokilometrowe wędrówki, by przetransportować skamieniałości...

Efekt kinematografu. Małgorzata Hendrykowska za najważniejsze cechy pokazów kinematografu uważa przypadkowy układ materiału; dokonanie za jego pośrednictwem *swoistego zdemokratyzowania przedstawień i ludzi* [36]. Kino, na początku wieku „najpełniejsza iluzja rzeczywistości", zaspokajało potrzeby poznawcze bardzo różnych widzów, jednakże za podstawowy efekt kinematografu należy uznać za Hendrykowską fakt, iż *dotychczasowa hierarchia świata, porządek ikonograficzny, gradacja autorytetów i wartości społecznych została nie tylko zachwiana, ale i całkowicie zburzona* [37].

Efekt Discovery. Z filmów prezentowanych w Discovery Channel wynika, iż świat końca XX wieku potrzebuje zagadek i tajemnic. Ich wyjaśnianie, pomimo częstego odwoływania się do autorytetu nauki, nie wyklucza z dyskursu nieoficjalnych form wiedzy. (John Fiske tłumaczy podobne zjawiska społeczną akceptacją *peryferyjnych form wiedzy* [38]). Prowadzi to do sytuacji, w której – pozwolę sobie powtórzyć – wszystkie tematy stają się równouprawnione, a treści naukowe pojawiają się w towarzystwie takich, od których oficjalna nauka stroni.

URSZULA JARECKA

[1] Nieodparcie nasuwa się skojarzenie z refleksją Rolanda Barthes'a nad wymową fotografii krzyczących „oni nie żyją"! W: R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii,* tłum. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1995.

[2] M. Hendrykowska, *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895 - 1914,* Oficyna Wydawnicza Book Service, Poznań 1993, s. 71.

[3] W zestawach oferowanych przez kinematografy były także filmy ze scenkami inscenizowanymi, jak *Polewacz polany, Gra w karty,* już w 1895 i 1896 roku, czy *Życie Jezusa* itd. Jednakże większość produkcji to dokumenty. Por. w: M. Hendrykowska, dz. cyt., s. 110.

[4] Konwencja dokumentu bywa wykorzystywana także w filmach fabularnych. W mediach relacja fikcja – rzeczywistość często bywa naruszana. Problemy z odbiorem rzeczywistości mają Amerykanie, serial *Z archiwum X* (*X files*) bywa traktowany jak film dokumentalny.

[5] M. Hendrykowska, dz. cyt., s. 100.

[6] K. Irzykowski, *Dziesiąta muza. Zagadnienia estetyczne kina,* Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1957, s. 132.

[7] G. Stachówna, *Filmy Braci Lumière,* w: „Iluzjon. Kwartalnik Filmoteki Polskiej", 2 (26), 1987, s. 7.

[8] M. Hendrykowska, dz. cyt., s. 272.

[9] Tamże, s. 83-84.

[10] Tamże, s. 85.

[11] Wszystkie cytowane w tym fragmencie tytuły filmów pochodzą z wymienionego już wielokrotnie opracowania M. Hendrykowskiej, dz. cyt., s. 70-100.

[12] Tamże, s. 96.

[13] Tamże, s. 76. Warto przypomnieć, iż w swoim opracowaniu Hendrykowska omawia recepcję filmu na ziemiach polskich.

[14] Tamże, s. 84.

[15] Neotelewizja to wypracowana w latach 80. formuła telewizji, której podstawowymi cechami są: fragmentaryzowanie przekazu i przemiany w tradycyjnym dla tego medium podziale ról nadawca – odbiorca, zmierzające ku interaktywności. Por. w: F. Casetti, R. Odin, *Od paleo- do neo-telewizji. W perspektywie semiopragmatyki,* tłum. I. Ostaszewska, w: *Po kinie? Audiowizualność w epoce przekaźników elektronicznych,* A. Gwóźdź (red.), Universitas, Kraków 1994, s. 121.

[16] Gatunek ten cieszy się wciąż ogromną popularnością. W ofercie Discovery zajmuje mniej miejsca, gości bowiem często w telewizjach państwowych i komercyjnych różnych krajów. Dużą widownię mają np. relacje z wypraw kapitana Cousteau; programy z cyklu National Geographic – Explorer itd. Wydaje się więc, że dlatego właśnie w Discovery jest ich mniej, na korzyść innych form dokumentalnych.

[17] W kwietniu 1998 stacja Knowledge TV zdecydowała o zawieszeniu emisji na terytorium Polski.

[18] Premierowe filmy dokumentalne są nadawane najczęściej po angielsku, pozostałe – po polsku.

[19] W. J. T. Mitchell, *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-photographic Era,* The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England 1994, s. 40.

[20] S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnych rzeczywistości,* Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975, s. 221.

[21] Tamże, s. 216.

[22] „Efekt nożyc" powstaje, gdy w relacji filmowej następuje rozbieżność między obrazem i słowem. W filmie fabularnym „nożyce" bywają podstawą efektu komicznego, jednak w filmie dokumentalnym, transmisjach bezpośrednich, filmowych relacjach w codziennych programach informacyjnych nie sprzyja to zapamiętywaniu przekazu, ponadto powoduje odwracanie uwagi widza i ułatwia tym samym perswazję. Dzieje się tak, gdyż fragmenty relacji zawierające dokumentalny zapis filmowy z oryginalnym dźwiękiem, w którym słowo i obraz integrują się bardzo prosto („słowo wynika z tego, co się dzieje na obrazie"), są zapamiętywane, według rezultatów badań Wembera, w 80%. Natomiast te sekwencje, w których słowo daleko odbiega od obrazu są zapamiętywane jedynie w 30%. Cyt. za: M. Wulff-Nienhusen, *Wiadomości jako tekst: dramaturgia i inscenizacja,* w: „Przekazy i Opinie", 1987, nr 1-2, s. 120.

[23] Pierwszym znaczeniem słowa „gallantry" w języku angielskim jest brawura, odwaga, oznacza ono także „dworskie maniery", w polskim zaś – użyta w komentarzu „galanteria" to wyszukana grzeczność.

[24] S. Kracauer, dz. cyt., 223.

[25] Stacja Discovery proponuje nieco inny podział dyscyplin reprezentowanych w swoich filmach: science, technology, nature, adventure (według zestawienia Discovery Channel Canada: http/ www.discovery.com). Nie jest to jedyne zestawienie, jakim posługuje się Discovery – amerykańskie strony internetowe podają bardziej szczegółowy podział: Volcanoes, Earthquakes & Big Weather, Archaeology and Dinosaurs, Weird Science, Medicine and the Human Body, Space and Spacecraft, Aircraft, Inventors and Inventions, Cutting-Edge Tech, War and Weapons, Unforgettable History, Historical Scandals and Scoundrels, Popular Culture, Real-Time Adventures, Climbing, Caving & Diving, Faraway Travels; Oceans, Sharks & Whales; Fur, Feathers & Claws;

Bugs and Reptiles; Plants and the Environment (http/ www.discovery.com).

[26] J. Fiske, *Television Culture*, London 1987, s. 316. Cyt. za: Z. Melosik, *Postmodernistyczne kontrowersje wokół edukacji*, Wyd. Edytor, Toruń – Poznań 1995, s. 226.

[27] To, co przynależny do innej kultury niż zachodnioeuropejska, często jest określane jako dziwne, tajemnicze. Nie chciałabym przypisywać autorom zamiaru dyskryminacji obcych kultur, a raczej rozumiem to jako zabieg przyciągający uwagę widza. Przykład - „dziwny zwyczaj" (choć, zdaniem komentatora, powszechny w tamtym rejonie w omawianym okresie) nakłuwania czaszki zmarłych długą igłą w czasach Inków (film *Mummies in the Land of Gold* z serii *Terra X*).

[28] Na podstawie symulacji komputerowej wyglądu nieba i danych naziemnych jedna z teorii sugeruje, iż ustawienie piramid (tych największych) odzwierciedla układ gwiazd w konstelacji Oriona (*Secrets of Pyramids and Sphinks*).

[29] L. Bunuel, *Ostatnie tchnienie*... Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989, s. 32.

[30] Po raz pierwszy zrealizowano takie zdjęcia w 1938 roku na potrzeby filmu *Olimpiada* Leni Riefenstahl. Do rejestrowania konkurencji „skoki do wody" wyprodukowano wówczas specjalny obiektyw umożliwiający filmowanie podwodne.

[31] Za taką właśnie pierwszą teorię można uznać koncepcję Matuszewskiego opublikowaną w Paryżu, w dwóch pozycjach broszurowych: *Une nouvelle source de l'histoire (Création d'un dépôt de cinématographie historique)* i *La photographie animée. Ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*. (Por. w: W. Banaszkiewicz, W. Witczak, *Historia filmu polskiego*, tom 1, 1895 –1929, WAiF, Warszawa 1989, s. 40.)

[32] Tamże.

[33] B. Matuszewski, *Une nouvelle source de l'histoire*, wyd. 2, Warszawa 1955, s. 16. Cyt. za: W. Banaszkiewicz, W. Witczak, dz. cyt.

[34] Tamże.

[35] Przebieg eksperymentu zaprezentowano w filmie *Mysteries of Maya* w serii *Arthur C. Clarke's Mysterious Universe*. Uczona założyła, że noszone na biodrach pasy używane przez Majów, służące do odbijania piłki, mogły być wykonane ze skóry, a nie z kamienia, jak dotychczas utrzymywano. Eksperyment się nie powiódł, skóra bardzo szybko się deformowała.

[36] M. Hendrykowska, dz. cyt., s. 84.

[37] Tamże.

[38] Cyt. za: Z. Melosik, s. 226.

Quo vadis video?[1]

MARCIN GIŻYCKI

Przyszłość kina artystycznego należy do wideo. Na zwykłej taśmie światłoczułej będzie się jeszcze kręcić widowiska filmowe, ale i one już dziś korzystają garściami z elektronicznych technologii. Prawdziwi artyści kina, ci, którym nie zależy, by przemawiać do wielotysięcznej widowni wypełniającej multipleksy, będą realizowali swoje dzieła na kasetach, nie dlatego, że ujrzą w tym medium bardziej wyrafinowany środek przekazu, tylko kierując się kalkulacją finansową. Wideo oznacza niezależność. A jeśli znajdzie się firma, która będzie chciała niezależnie wyprodukowany utwór rozpowszechniać w kinach, to istnieją sposoby przekopiowania go na tradycyjny film ze skutkiem dla nie wytrenowanego oka niemal niezauważalnym. Właściwie czas przyszły jest tu niepotrzebny. To się już dzieje, teraz, na naszych oczach. To się już stało, w dużym stopniu za sprawą telewizji, z filmem dokumentalnym, którego prawie nie robi się na tradycyjnej taśmie.

Wideo jednak nie jest tylko tańszym substytutem filmu. To nie wyłącznie inny sposób zapisywania i rozpowszechniania ruchomych obrazów. To także inny sposób ich obróbki, prezentacji i odbioru, ustanawiający mniej barier między autorem i widzem. Ta odrębność inspirowała od początku twórców sztuki *video*. Pionierzy ruchu i pierwsi teoretycy widzieli w zapisie magnetycznym medium bliższe druku niż kina. Richard Kostelanetz pisał na przykład: *Wideo jest bliższe książki niż filmu, ponieważ ekran telewizora jest mały i percepcyjnie odległy, jak drukowana strona, w przeciwieństwie do dużego i wszechobejmującego ekranu filmowego* [2].

Pierwsze realizacje *video*, umożliwione przez wprowadzenie na rynek w końcu lat sześćdziesiątych tanich, dostępnych dla każdego magnetowidów i kamer, przeznaczone były rzeczywiście do oglądania na niewielkim jeszcze wówczas ekranie telewizyjnym. Dziś fachowo nazywa się je pracami „jednokanałowymi". Niektóre, jak *Austrian Tapes* (*Austriackie taśmy*, 1974) Douglasa Davisa, zachęcały publiczność do aktywnego udziału. Davis, autor i wykonawca w jednej osobie (znany również, jako krytyk sztuki tygodnika „Newsweek"), dotykał dłońmi, stopami, obnażonym torsem szklanej tafli ustawionej przed kamerą, jakby to była druga strona ekranu. Prosił jednocześnie widza, by czynił to samo.

Austrian Tapes, jak i cała właściwie sztuka *video*, były wymierzone przede wszystkim w telewizję komercyjną. Davies, podchwytując uwagę Bertolda Brechta, że sposób wytwarzania radioaparatów – jako tylko odbiorników – ma podłoże polityczne, podkreślał, że w swoich działaniach z wideo chciał właśnie przełamać owo

ograniczenie medium, chciał włączyć widza do wspólnej gry. O wirtualnej rzeczywistości jeszcze się wówczas nie mówiło. W swojej kontestacji wymierzonej w telewizję Davis również odrzucał montaż jako sposób zakłamywania czasu odbierający przekazowi bezpośredniość. Nieświadom zapewne teorii Alexandre'a Astruka porównywał kamerę wideo do pióra, uważając, że może być ona „naturalnym przedłużeniem" ludzkiego ciała, narzędziem niemal intymnym. W swoich futurystycznych wizjach Davies szedł daleko. Twierdził, że *video* jest ważnym etapem w procesie odzierania sztuki z niepotrzebnego rytuału, na przykład chodzenia do galerii czy muzeów. Kiedyś, powiadał, znikną wszelkie bariery, jak kamera i taśma. Pozostanie bezpośrednia komunikacja z mózgu jednej osoby do drugiej [3].

Najbardziej spektakularnie zamanifestowali swoją antytelewizyjną postawę członkowie grupy Ant Farm (Mrówcza Ferma): Chip Lord, Doug Michels i Curtis Schreier. W sławnym happeningu *Media Burn* (*Palenie mediów*) z 1971 roku, upozorowanym na ważne wydarzenie z udziałem mediów i prezydenta, wjechali rozpędzonym starym cadillakiem przerobionym na rakietowy bolid w górę płonących, lecz wciąż odbierających program telewizorów, powodując efektowną eksplozję. Wcześniej ucharakteryzowany na Kennedy'ego aktor wygłosił przemówienie: *Czy ktoś zaprzeczy, że jesteśmy narodem uzależnionym od telewizji i przepływu informacji w mediach? A teraz pytam was, moi drodzy rodacy, czy nie mieliście nigdy ochoty przekroczyć własną nogą ekranu telewizyjnego?* [4] Najbardziej zaskakujące i w pewnym sensie wymowne w tej całej akcji było jednak to, że kilka odbiorników przeżyło katastrofę i nadal świeciło ekranami.

Skoro już mowa o symbolicznym „uśmiercaniu" telewizji, to należałoby też wspomnieć wczesną akcję Wolfa Vostella przeprowadzoną w 1963 roku na ranczo George'a Segala, podczas której sprawiono pogrzeb telewizorowi po wcześniejszym owinięciu go drutem kolczastym i oprawieniu w złotą ramę (*TV-Dé-Collage*).

Na inny sposób „znęcał" się nad telewizorami Koreańczyk Nam June Paik. Zbudował z nich, na przykład, wiolonczelę i kazał grać na niej wspaniałej wykonawczyni utworów Johna Cage'a Charlotcie Moorman (*Concerto for TV Cello and Videotapes – Koncert na telewizyjną wiolonczelę i taśmy wideo*, 1971). Z małych telewizorków zrobił też dla tej wiolonczelistki biustonosz (TV Bra, 1969). Kiedy przed kilku laty Charlotte umarła na raka piersi, nie zabrakło głosów upatrujących przyczynę jej śmierci właśnie w owym telewizyjnym staniku. Perfidna zemsta mediów? [5]

Drogą do uzyskania przez videoartystów własnej tożsamości i oderwania się od porównań z realizatorami telewizyjnymi stały się instalacje, czyli aranżacje złożone z dwóch lub więcej monitorów prezentujących symultanicznie kilka sprzężonych obrazów. Klasyczną pracą „wielokanałową" z pionierskiego okresu jest *Dachau 1974* Beryl Korot. Instalacja ta składa się z czterech wbudowanych w jednej linii w ścianę telewizorów, na które wyświetlane są według pewnego rytmicznego klucza statyczne widoki tytułowego obozu koncentracyjnego. Każdy kadr trwa na ekranie od 7 do 15 sekund i jest przedzielony od następnego sekundą czerni. Korot, która do *video* przyszła z doświadczeniem tkaczki artystycznej, mówiła, że skomponowała swoją instalację na wzór gobelinu: telewizory stanową osnowę, a pojawiające się na nich obrazy wątek [6]. Autorce chodziło o oddanie możliwie prostymi środkami pedantycznej wręcz symetrii architektury obozu zagłady, odzwierciedlającej swoisty przerażający racjonalizm, z jakim dokonywano zbrodni ludobójstwa. Wśród wielu dzieł sztuki nawiązujących do Ho-

locaustu *Dachau* nadal, po dwudziestu kilku latach od powstania, pozostaje, dzięki surowości i oszczędności środków, jedną z najpoważniejszych prac na ten temat.

Zastosowanie kilku monitorów wzbogacało oczywiście dzieło o możliwości niedostępne zwykłej telewizji, ale wciąż więziło je w pudle telewizora. Z tej klatki wyprowadzone zostało dopiero dzięki aparaturze umożliwiającej projekcję obrazu wideo. Milowymi słupami w rozwoju wideoprojekcji stały się prace Petera Campusa. Artysta ten dostrzegł nie tylko siłę oddziaływania tkwiącą we wczesnych, wielkich jeszcze i niedoskonałych projektorach, ale i możliwości użycia ich w transmisji „na żywo". Z kamer, projektorów, luster, szyb i białych ścian zastępujących ekrany tworzył złożone struktury, w których poruszający się widz stawał się elementem zmiennym, podchwytywanym przez obiektyw i natychmiast w naturalnej lub ponadnaturalnej skali powielanym w przestrzeni (np. *Mer* i *Interface*, oba 1972). Tu już interakcyjny potencjał medium ujawniał się w pełni. *W video zamkniętego obiegu* – pisał Campus w 1974 roku – *nie mamy już do czynienia z obrazami o określonym czasie trwania. Czas obrazu staje się właściwością pomieszczenia* [7].

Te historyczne dokonania pionierów *video* przypominałem sobie, chodząc po retrospektywnej wystawie Billa Violi w Whitney Museum w Nowym Jorku (luty–maj 1998). Techniczna wirtuozeria realizacji tego artysty w połączeniu ze świetnym sprzętem czynią migające, czarno-białe taśmy wideo sprzed ćwierćwiecza czymś równie niemal odległym w czasie jak filmy Méliès a [8].

Bill Viola (ur. 1951, po sukcesie na Biennale w Wenecji w 1995 roku najbardziej dziś chyba celebrowany artysta swojej dyscypliny) należy sam do weteranów *video artu*. Zaczynał karierę na tym polu w początkach lat siedemdziesiątych. W głównych salach jego retrospektywy znalazły się jednak przede wszystkim prace najnowsze (realizacje najwcześniejsze, te „jednokanałowe", były pokazywane osobno w sali projekcyjnej). Zrobiono z nich labirynt, pięknie zaaranżowany przez samego artystę i wybitnego reżysera teatralnego, Petera Sellarsa. Sale zostały połączone najczęściej ciemnymi korytarzami, pomyślanymi tak, by nic nie rozpraszało uwagi widza. Każda sala to jakby platońska jaskinia, której ściany rozświetlają projekcje, albo raczej kaplica, w której widmowe obrazy trzeba kontemplować w skupieniu, niespiesznie.

Nie jest łatwo być przewodnikiem, i to przewodnikiem w retrospekcji, po tej przestrzeni. Instalacje z natury wymykają się opisowi. Nie mają, na ogół, narracyjnego charakteru jak film fabularny czy tradycyjny teatr. Kształt i kolor rzeczy nie ma w nich tego znaczenia co w rzeźbie czy malarstwie. Nadto „dzieją się" zwykle symultanicznie, wielowątkowo. Dlatego też w próbie „oprowadzenia", z konieczności niepełnej i wybiórczej, będę wspomagać własną pamięć odautorskimi komentarzami samego Violi, zamieszczonymi w katalogu wystawy [9].

W pierwszym i bodajże największym pokoju o rzucie zbliżonym do kwadratu wiszą w pewnej odległości od ścian cztery wielkie ekrany ukazujące nieruchome widoki. Ekrany zostały zrobione z materii przepuszczającej światło, więc obrazy dają się oglądać także z „drugiej strony". W samym środku sali szepczący głos (którego źródła nie sposób dociec) opisuje czyjeś przeżycia doznane w bliżej nieokreślonym ciemnym miejscu. Niespodziewanie pomieszczenie wypełnia się ryczącym nieartykułowanym dźwiękiem, który burzy spokój obrazów. Efekt za pierwszym razem jest rzeczywiście mocny. Wyobrażam sobie, że tak musi się czuć ktoś wyrwany z drzemki przez trzęsienie ziemi. Po kilku sekundach wszystko wraca do normy (*The Stopping Mind – Zatrzymywana świadomość*, 1991).

W następnym pomieszczeniu nie ma ekranów, jest za to komoda, na której stoją: paląca się lampa, kwiaty w wazonie i mały telewizor. Telewizorek jest włączony, widać na nim twarz śpiącego mężczyzny. Podobnie jak w pierwszej sali gwałtownie wszystko się zmienia. Światło gaśnie, hałas przeszywa wnętrze, na ścianach pojawiają się rozbiegane obrazy (m.in. wilka szczerzącego kły). Trwa to tylko moment, po którym znów zapanowuje cisza (*The Sleep of Reason – Śpiący rozum*, 1988).

Salę piątą zajmuje dla odmiany instalacja całkowicie statyczna. Siedem metalowych beczek wypełnionych po brzegi wodą stoi w pozornym bezładzie. W każdej z nich został zatopiony monitor ukazujący twarz kogoś śpiącego. W sumie jest to siedem różnych osób, które śpią w całkowitym odizolowaniu. Emitowana przez ekrany i sącząca się z beczek błękitna poświata stanowi jedyne oświetlenie pomieszczenia (*The Sleepers – Śpiący*, 1992).

W sąsiedniej sali (szóstej) projekcja odbywa się tylko na jednym ekranie. Ubrana na biało dziewczynka krzyczy w hollu stacji kolejowej (Union Station w Los Angeles). Jej głos zostaje następnie, po elektronicznym „przedłużeniu" i zniekształceniu, nałożony na serię obrazów: lasu, miasta, maszyn, operacji chirurgicznej, ludzkiego ciała w zbliżeniach i widoków słonecznej Kalifornii (*Anthem – Hymn*, 1983).

Crossing (*Przekroczenie*, 1996) to jedna z najszerzej dyskutowanych prac Violi z tej wystawy. Podłużna sala (siódma) jest przedzielona w połowie wiszącym ekranem. Projekcja odbywa się z obu stron i początkowo z każdej przedstawia tego samego człowieka nadchodzącego z oddali. Gdy jest już blisko, zatrzymuje się. Wówczas na ekranie z jednej strony zaczyna zalewać go z góry woda, z drugiej zaś u jego stóp pojawiają się płomienie. Po chwili sylwetka mężczyzny niknie, całkowicie pochłonięta przez żywioły. Strugi wody stopniowo ustają i przygasa też ogień. Ale człowieka już nie ma.

Sala dziesiąta zawiera jedną z najwcześniejszych instalacji Violi. Na końcu kranu tworzy się kropla. Kamera przekazuje jej obraz na wielki ekran. W kropli, jak w wypukłym lustrze w tle *Małżeństwa Arnolfinich* Van Eycka, odbija się całe pomieszczenie i widz. Kropla wreszcie odrywa się od kranu i spada na bębenek, wydając głośne, elektronicznie wzmocnione „bam!" (*He Weeps for You – On płacze za tobą*, 1976).

Instalacja dwunasta składa się z wielkiego ekranu, maleńkiego pomieszczenia i prowadzącego do niego długiego korytarza. Na ekranie czteroletnie dziecko obchodzi urodziny: śmiechy, zabawy, w finale wielki tort. Wielkość pomieszczenia nie pozwala widzowi odejść na wygodną odległość. Z korytarza widać lepiej, ale tylko fragment całości. Wszystko jest więc wyolbrzymione: świat postrzegany okiem dziecka. Zdjęcia są bardzo zwolnione, dźwięk oczywiście też. Całość zdarzenia, w realnym czasie trwającego 26 minut, została rozciągnięta na siedem godzin (*Passage – Przejście*, 1995).

Instalacja czternasta: w niewielkim pokoiku dwie lampy kineskopowe zostały umieszczone jedna nad drugą, ekranami do siebie, jak stalagmit i stalaktyt. Górna emituje twarz bardzo starej kobiety, dolna – buzię niemowlęcia. Obraz jednego kineskopu odbija się w drugim (i vice versa), tak że obie twarze nakładają się na siebie i zlewają w jedną całość (*Heaven and Earth – Niebo i Ziemia*, 1992).

Sala następna, duża projekcja jednej taśmy: basen na tle drzew. Pojawia się mężczyzna, staje na skraju basenu. Chwilę koncentruje się, skacze i magicznie zastyga w powietrzu. Przez chwilę wydaje się, że to stop-klatka, ale nie, nieruchoma jest tylko zawieszona irracjonalnie w locie postać. Otoczenie żyje nadal własnym życiem:

woda faluje i odbija refleksy, wiatr porusza liśćmi (*The Reflecting Pool – Odbłyski na wodzie w basenie*, 1977–1979).

Pokój szesnasty zawieszony jest kulisowo płachtami prześwitującego materiału. Z jednej strony rzucany jest na nie obraz idącego mężczyzny, z drugiej – idącej kobiety. Ich postacie dokładnie w środku „przechodzą" przez siebie (*The Veiling – Zasłony*, 1995).

Ostatnia instalacja składa się z trzech projekcji. Obraz jest tak ciemny, że dopiero po przyzwyczajeniu się oczu można dostrzec ludzkie sylwetki. Stopniowo jeden z ekranów rozświetla się, aż do gwałtownego rozbłysku. Znów zapada ciemność, z której powoli wyłaniają się ledwo widoczne postacie (*Tiny Deaths – Małe śmierci*, 1993).

Dwie prace Violi zostały zainstalowane poza muzeum: w katedrze św. Jana i w gmachu korporacji Sony. Pierwsza, *Nantes Triptych* (*Tryptyk Nantejski*, 1992), to instalacja, zgodnie z tytułem, złożona również z trzech ekranów, ale ustawionych obok siebie. „Skrzydło" lewe przedstawia rodzącą kobietę, prawe – kobietę na łożu śmierci. Pole środkowe ukazuje półnagiego mężczyznę pogrążonego w wodzie, zawieszonego w niej jakby w próżni.

Te suche opisy wybranych prac Billa Violi nie oddają, jak się rzekło, całej ich atmosfery – niedookreślonej, ginącej w mrokach przestrzeni, rozpływającej się w półprzezroczystych ekranach, subtelnej gamy dźwięków, upływającego czasu. Pozwalają jednak przynajmniej zorientować się w tematach artysty, powracających uporczywie motywach. Krytycy zgodnie uznali Violę za artystę niezwykle uduchowionego, mistyka niemal, Kieślowskiego *video*. Jego sztuka jest, ich zdaniem, erudycyjna, kontemplacyjna, humanistyczna, dotyka tajemnicy życia itp. Mnie osobiście ten aspekt twórczości kalifornijskiego artysty wydaje się najbardziej wątpliwy. Nie trafiają do mnie argumenty, że w jego kropli wody przejawia się *klasyczny koncept mikrokosmosu* oraz głęboka znajomość Williama Blake'a i filozofii hermetycznej [10]. Nie uważam, że zestawiając obsesyjnie i dość mechanicznie obrazy śmierci i narodzin mówi się coś głębokiego o ludzkim istnieniu. Przeciwnie, zatrąca to wręcz banałem. W swoich filozoficznych przesłaniach Viola, który studiował buddyzm i zen, podróżował w poszukiwaniu inspiracji po Włoszech, Tybecie, Japonii i Wyspach Fidżi, wydaje mi się nie tyle mędrcem, ile ofiarą postmodernistycznych czasów. Bezproblemowo zdaje się czerpać z tradycji religijnej sztuki europejskiej i myśli Dalekiego Wschodu, trzynastowiecznych mistyków i mitologii Indian północnoamerykańskich. Korzysta przy tym z najbardziej wyrafinowanej techniki amerykańskiej i japońskiej. Nie mam nic przeciwko jeżdżeniu toyotą, jadaniu obiadów w restauracji meksykańskiej, kolacji w knajpce chińskiej i ozdabianiu sobie mieszkania afrykańskimi rzeźbami. Nie jestem jednak pewien, czy z podobnych elementów da się zbudować jakikolwiek zborny system intelektualny.

Myślę jednak, że siła Violi leży gdzie indziej. Nie w tej mistycznej otoczce, tylko w dobrej znajomości psychologii percepcji, którą wyniósł jeszcze ze studiów na Syracuse University. Jego prace są najlepsze, gdy zaskakują, intrygują, niekiedy wręcz hipnotyzują widza. A nie brak w nich umiejętności obserwacji życia i penetrowania zakamarków ludzkiej psyche. Tam gdzie Viola przywołuje stany z pogranicza jawy i snu, analizuje w superzwolnionym tempie najdrobniejsze niuanse gestów i buduje przestrzenie z ulotnych obrazów i dźwięków na granicy słyszalności – ociera się o prawdziwą magię. Bo w gruncie rzeczy instalacje *video* Violi

Drzewo wiadomości dobrego i złego

i kilku innych czołowych artystów uprawiających ten rodzaj sztuki są szlachetną, „artystyczną" formą iluzjonistycznych spektakli mających swoją kilkusetletnią tradycję: od latarni magicznej przez fantasmagorię do panoramy, dioramy i fotoplastikonu.

To prehistoria *video artu*. A co będzie kiedyś? Zapytany o to Viola powiedział: *Technologia zmienia się tak szybko, że za dwadzieścia lat nic z tego nie zostanie. O video będzie się mówić wówczas jako o zjawisku zamkniętym w pewnym określonym czasie, jako o medium, które rozwijało się w końcu XX i na początku XXI wieku. Jak ujął to pewien student, który siedząc przed ekranem swojego komputera, powiedział mi: „Wideo? A tak, to zabawka mojego ojca!" Może „ruchomy obraz" stanie się terminem obowiązującym, gdy wideo i inne elektroniczne środki zapisu połączą się w jeden cyfrowy przekaźnik. Praktyka video jednakże, czyli uprawianie sztuki za pomocą elektronicznych obrazów, będzie się jeszcze długo rozwijać* [11].

Viola nie czeka na jutro, sam je tworzy. Jedną z jego ostatnich prac jest interaktywna instalacja komputerowa *The Tree of Knowlegde* (*Drzewo wiadomości dobrego i złego*, 1997).

MARCIN GIŻYCKI

[1] Nigdy nie byłem entuzjastą, z przyczyn czysto estetycznych, spolszczenia „video" na „wideo". To słowo pisane przez „v" wydaje mi się po prostu ładniejsze (nie mówiąc już o ukrytym sensie: „widzieć boga"). O ile jednak pogodziłem się z „wideo" jako określeniem samego medium, to jest elektronicznego zapisu obrazu na taśmie magnetycznej, to będę się upierał przy „v", gdy chodzi o sztukę video, z całą jej nie tylko technologią, ale także filozofią i estetyką.

[2] R. Kostelanetz, *Literary Video*, w: G. Battcock, *New Artists Video: A Critical Anthology*, New York 1978, s. 41.

[3] D. Ross, *Inerview with Douglas Davis*, w: I. Schneider, B. Korot (red.), *Video Art: An Anthology*, New York – London 1976, s. 32–33, (przedruk z „Flash Art" 1975, nr 54-55).

[4] C. Lord, D. Michels i C. Schreier, Media Burn, w: I. Schneider, B. Korot, dz. cyt., s. 10–11.

[5] Paik również widział w wideo następcę druku: *Nietzsche powiedział sto lat temu „Bóg umarł"*.

Ja mówię teraz: „Papier umarł... z wyjątkiem papieru toaletowego". Gdyby Joyce żył dzisiaj, na pewno stworzyłby Finnegan's Wake na taśmie wideo, a to z powodu ogromnych możliwości manipulacji w magnetycznych zasobach informacji (Nam June Paik i Charlotte Moorman, *Videa, Vidiot, Videology,* w: G. Battcock, dz. cyt., s. 123).

[6] B. Korot, *Dachau 1974,* w: I. Schneider, B. Korot, dz. cyt., s. 76, 77.

[7] P. Campus, *Video-Installationen,* katalog wystawy, Köln-Berlin 1979, s. nlb.

[8] W katalogu wystawy Violi w Whitney Museum (Bill Viola, Paris – New York, 1998, s. nlb.) David Ross twierdzi, że to John Baldessari pierwszy mówił, że wideo stanie się dla artystów nie tyle piórem, ile ołówkiem. Dziś Viola powiada: *Z początku posługiwaliśmy się wideo nie jak ołówkiem, lecz jak buldożerem* (cyt. za: A. Solomon, *Bill Viola's Video Arcade,* „The New York Times Magazine", 8 II 1998, s. 36).

[9] B. Viola, katalog wystawy, dz. cyt.

[10] M. Duncan, *B. Viola: Altered Perceptions,* „Art in America", marzec 1998, s. 65.

[11] V. Rutledge, *Art at the End of the Optical Age,* wywiad z Billem Viola, „Art in America", nr cyt., s. 72.

NOTY O AUTORACH

MAŁGORZATA FIEJDASZ – absolwentka Wydziału Dziennikarstwa UW, pracuje jako reporter oraz jako asystent reżysera przy filmach dokumentalnych m.in. Karabasza, Kosińskiego

MARCIN GIŻYCKI – krytyk sztuki, autor książek *Postmodernizm – kultura wyczerpania?* (1988) i *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce.*

JADWIGA GŁOWA – pracownik naukowy Uniwersytetu Jagiellońskiego, zajmuje się uwarunkowaniami politycznymi współczesnego filmu dokumentalnego.

MAREK HENDRYKOWSKI – historyk i teoretyk filmu, wykłada na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autor książek z dziedziny filmu, m.in.: *Słowo w filmie* (1982), *Historia filmowego Oscara* (1988, 1993), *Słownik terminów filmowych* (1994).

URSZULA JARECKA – pracownik naukowy Wydziału Filmologii Uniwersytetu Poznańskiego. Autorka pracy doktorskiej na temat poetyki wideoklipu.

MICHAŁ JAZDON – absolwent anglistyki i polonistyki UAM. Słuchacz studium doktoranckiego na wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM. Twórca wielokrotnie nagradzanych amatorskich filmów dokumentalnych, m.in. *Ostatniego spotkania* (Grand Prix Krakowskiego SMOFI – 1996). Interesuje się teorią i praktyką kina dokumentalnego.

KRZYSZTOF KORNACKI – doktorant i wykładowca filmoznawstwa na Uniwersytecie Gdańskim, w Zakładzie Dramatu, Teatru i Filmu Instytutu Filologii Polskiej.

BILL NICHOLS – wybitny specjalista amerykański w dziedzinie dokumentalizmu, wykłada na State University of San Francisco, autor książek m.in. *Ideology and the Image* (1980), *Representing Reality* (1992) i *Blurred Boundaries* (1994).

ANDRZEJ PITRUS – asystent w zakładzie Filmu i Telewizji Uniwersytetu Jagiellońskiego, specjalista w dziedzinie mediów elektronicznych, współzałożuciel czasopisma „Easy Rider", autor książek: *Gore, seks, ciało i psychoanaliza* (1992), *Kino kultu* (1998).

MIROSŁAW PRZYLIPIAK – filmoznawca, pracownik naukowy Uniwersytetu Gdańskiego, obecnie przebywa w ramach stypendium Fundacji Fulbrighta prowadzi prace nad amerykańskim nurtem filmu dokumentalnego „direct cinema".

BRIAN WINSTON – brytyjski specjalista w dziedzinie teorii audiowizualności, fotografii, filmu i telewizji, reżyser filmów dokumentalnych, pedagog, autor książki m.in. *Claming the real: Documentary film Revisited* (1996).

SOMMAIRE

THEORIE DU CINEMA

LE FILM DOCUMENTAIRE COMME LE GENRE RETHORIQUE par Mirosław Przylipiak 5

A LA FRONTIERE DE LA REALITE (TELEVISEE) par Bill Nichols 21

LE CINEMA ET LA POLITIQUE

LA SERIE NOIRE DANS LE FILM DOCUMENTAIRE POLONAIS par Małgorzata Fiejdasz 42

LE FILM DOCUMENTAIRE POLONAIS APRES 1989 par Mirosław Przylipiak 62

LE TEMOIGNAGE D'UN TOURNANT POLITIQUE DES ANNEES 1989-1990 DANS LES FILMS DOCUMENTAIRES DE LA POLOGNE, DE SLOVAQUIE ET DE'HONGRIE par Jadwiga Głowa 85

ET LA TERRE ETAIT LE DESERT ET LE CHAOS (SUR LES DOCUMENTS DE LA GUERRE DE JOHN FORD ET JOHN HUSTON par Mikołaj Jazdon 95

LES METTEURS-EN-SCENE SUR LES FILM DOCUMENTAIRES

L'ART DE NARRATION – entretien avec Andrzej Fidyk par Wojciech Michera . . . 106

LE FILM DOCUMENTAIRE AUJOURD'HUI par Kazimierz Karabasz 121

LE FILM DOCUMENTAIRE – LA MISSION OU LA COMMERCIALISATION par Krystyna Mokrosińska 125

QUELQUES PARADOXES SUR LE FILM DOCUMENTAIRE – par Józef Gębski . . 130

CHAQUE FILM EST LA FORME DE LA MANIPULATION – entretien avec Andrzej Trzos-Rastawiecki par Beata Kosińska-Krippner 139

SUR LA CHEMIN A OSTROWIEC (LES EXTRAITS ET LES IMPRESSIONS TIRES DE JOURNAL FILMIQUE) par Chana Pollack . 149

LES PRESENTATIONS

LA POLITIQUE, LA PSYCHOLOGIE ET L'HOMME – L'OEUVRE DE MARCEL ŁOZIŃSKI par Krzysztof Kornacki 158

L'ABECEDAIRE – LE CHEF-D'OEUVRE DU DOCUMENT POLONAIS par Marek Hendrykowski 193

„SAMPLER" LA REALITE (*L'HOMME QUI NE POUVAIT SENTIR RIEN ET LES AUTRES HISTOIRES*) DE JORAM TEN BRINK par Andrzej Pitrus 198

VARIA

IL N'A JAMAIS UTILISE LE MOT „REVOLUTION" par Brian Winston 203

LA CONNAISSANCE ET LE PLAISIR. L'IMAGE DU MONDE DANS LES FILMS DOCUMENTAIRES DU DEBUT ET DU FIN DU SCIECLE (LE CINEMATOGRAPHE ET DISCOVERY CHANNEL) par Urszula Jarecka 216

QUO VADIS VIDEO par Marcin Giżycki . . . 233

NOTES SUR LES AUTEURS 240

SOMMAIRE 241

SUMMARY OF THE ARICLES 242

SUMMARY OF ARTICLES

THEORY OF DOCUMENTARY FILM

Mirosław Przylipiak DOCUMENTARY FILM AS A RHETORICAL GENRE 5
Przylipiak claims that documentary film is a rhetorical art, conforms to the rules of rhetoric and uses rhetorical tricks. There are, however, many differing opinions on specific issues. Przylipiak presents and comments on them.

Bill Nichols ON THE VERGE OF (TV) REALITY 21
Making analysis of TV news bulletins and para-documentary reports, Nichols puts forward a thesis that their reference towards reality is fictional. He argues that the poetic character of these reports conforms to the rules governing a spectacle whereas reality becomes assimilated in them. The spectator enters a sphere of virtual reality that is created to aid consumption, the only activity that matters.

FILM AND POLITICS

Małgorzata Fiejdasz BLACK SERIES IN POLISH DOCUMENTARY 42
What is presented here is a stream in documentary film following a period of political liberalisation of October 1956, called black series . These documentary directors were in opposition to the previous era of Socialist Realism that had portrayed an idealized candied and conflict-free reality. They depicted the dark sides of Poland's post-war reality in which lofty slogans and ideas clashed with dull mean and unhappy lives of people living on the margin of political transformations.

Mirosław Przylipiak POLISH DOCUMENTARY AFTER 1989 62
Polish documentary after 1989 is an extremely interesting example of a change and, at the same time, of permanence of some characteristic features of the genre. Documentary film was and is treated first of all as a kind of artistic expression. The field of experiment and creative interests has changed and broadened.

Jadwiga Głowa TESTIMONY OF 1989-1990 POLITICAL BREAKTHROUGH
IN SELECTED POLISH, CZECH, SLOVAK AND HUNGARIAN DOCUMENTARIES 85
This is a very interesting and matter-of-fact picture of a political breakthrough of the late 1980s recorded by documentary film directors of Central Europe. These documentaries recorded an interesting phenomenon of a shift of social moods, from hope and euphoria to disillusionment and opposition.

Mikołaj Jazdon AND THE EARTH WAS DESERT AND CHAOS
(ON WAR DOCUMENTARIES BY JOHN FORD AND JOHN HOUSTON) 95
War documentary may have various images. These may include widely accepted war epics evoking patriotic feelings and pathos or films, shown unwillingly to a wider public after years, that do not support a cause of fight but ask a question about its sense. This is clearly visible in John Ford's and John Houston's films.

FILM MAKERS ON DOCUMENTARIES

ART OF STORYTELLING (Wojciech Michera talks with Andrzej Fidyk) 106
The conversation with one of the most outstanding representatives of Polish documentary making. Fidyk is first of all a TV journalist interested in most meaningful phenomena of contemporary world and it's paradoxes. Fidyk talks about his work method, ways of coming into contact with people and the need to be emotionally detached. He also speaks about the function contemporary documentary film should play and about its place in TV programme.

Kazimierz Karabasz TODAY'S DOCUMENTARY FILM 121

Krystyna Mokrosińska DOCUMENTARY FILM: MISSION OR COMMERCIALISM? . . . 125
Mokrosińska makes analysis of the changes documentary film has undergone over the years. She argues that documentaries, "kicked out of cinemas", have become an intimate conversation that is closer to emotions than science.

Józef Gębski SOME PARADOXES ON DOCUMENTARY 130
Film director himself, Gębski expounds his view on the essence of documentary. Roughly speaking, he believes that the sense of documentary shots is largely dependent on contexts; the broad political context, the political idea it complies, the way shots are edited and in what conditions the film is aired. He draws on the history of film to support the theses.

FILM IS ALLWAYS A FORM OF MANIPULATION
(Beata Kosińska-Krippner talks with Andrzej Trzos-Rastawiecki) 139
Trzos-Rastawiecki speaks about his experiences of a documentary director in communist Poland and now. In spite of common belief, he thinks that regardless of conditions artists are obliged to be fundamentally honest to spectators and to stand by his principles. Obviously, every artist is subject to some manipulations and pressures. He tells about films on Pope John Paul II's pilgrimages and how difficult it is to shot films "live" when the meticulously prepared script requires permanent adjustments and alertness on the part of an author who has to keep in mind that he is producing testimony for future generations.

Chana Pollack ON THE WAY TO OSTROWIEC
(EXCERPTS & IMPRESSIONS FROM FILM DIARY) 149
The following are extracts from a diary of Chana Pollack, the U.S. film director of Jewish origin. Pollack says a collection of her grandmother's letters from 1920-1923 when she lived in Ostrowiec Świętokrzyski was a source of her inspiration. This is a trip to the places that no longer exist but fragments of her pictures are fresh in human memory.

PRESENTATIONS

Krzysztof Kornacki POLITICS, PSYCHOLOGY & MAN:
FILM PRODUCTION BY MARCELI ŁOZIŃSKI 158
This is a proposal to systematize Łoziński's work, the film production that is not stylistically uniform and relates to various documentary patterns and strategies of "speaking" about reality. Kornacki argues that the 1990s mark a gradual transition from sociopolitical issues to the ones that may be termed as existential or anthropological. Kornacki makes analysis of Łoziński's work methods, including the method of "reality opening" - that consists in introducing elements of staging on the set.

Marek Hendrykowski ABC: THE MASTERPIECE OF POLISH DOCUMENTARY 193
In the analysis of Wojciech Wiszniewski's 1976 film ABC Hendrykowski tells how the educational film-like documentary that forces schematisation - has become a subtle study of the state of mind of contemporary Poles.

Andrzej Pitrus THE SAMPLING OF REALITY:
THE MAN WHO COULDN'T FEEL AND OTHER TALES BY JORAM TEN BRINK 198
Pitrus writes about Joram Ten Brink, the Dutch film director little known to Polish audience, and his film The Man Who Couldn't Feel and Other Tales. Pitrus claims that the Dutch artist applies a method well-tested in music, that consists in recordings sounds in a digital form to process them and incorporate into a new structure. Brink eagerly uses old photos as a citation, experiments with sounds and voices of his heroes and uses rich musical background.

VARIA

Brian Winston HE HAS NEVER UTTERED THE WORD "REVOLUTION" 203
This is an excerpt of the book Claiming the Real. The Documentary Film Revisited. Winston assumes that the questions: what the film is made for and who is sponsoring it are rooted in the background of documentary film making. From this point of view, Winston makes analysis of the work of the group of documentary directors, created by John Grierson. The educational and social functions of their films clash with commercial priorities forced upon by sponsors. Winston questions, however, the social impact of these films that have always been doomed to be shown to a limited circle of sophisticated spectators. In fact, the films have reached an even smaller number of people.

Urszula Jarecka COGNITION AND PLEASURE. THE IMAGE OF THE WORLD IN DOCUMENTARIES OF THE EARLY AND LATE 20TH CENTURY (CINEMATOGRAPH & DISCOVERY CHANNEL) 216
Cognitive-informative and entertaining functions of documentary are analysed in Jarecka's article. In the early 20th century, film was first of all a source of knowledge on a distant or an unknown world. On the one hand, comprehensive albeit digestible and popular knowledge is in demand today, in information age and, on the other hand, there is a demand for secrets and puzzles. These functions are fulfilled by one of the most popular cable TV channels Discovery Channel that features only documentaries and para-documentaries. Discovery Channel shows a world of fantasy, adventure, exploit and success. This formula perfectly fulfils these needs.

WITH AN EYE AND EAR

Marcin Giżycki QUO VADIS VIDEO? 233
The retrospective exhibition of Bill Viola's production (New York, February-May 1998) is a springboard for reflections on the road, experiences and future of videoart.

NOTES ON AUTHORS 240

SUMMARY OF ARTICLES 242