

Małgorzata Smoleń

Instytut Sztuk Audiowizualnych
Uniwersytet Jagielloński

POWÓDŹ MATERII ŻYCIA I KILOMETRY TAŚMY

Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014),
red. Małgorzata Hendrykowska, Wydawnictwo Naukowe UAM,
Poznań 2015, ss. 774.

Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014) jest częścią dwutomowej publikacji, będącej syntezą historyczną dziejów polskiego filmu dokumentalnego, sfinansowaną przez Narodowe Centrum Nauki. Pierwszy tom obejmujący lata 1896–1944 to autorskie opracowanie Małgorzaty Hendrykowskiej, która jako redaktor naukowy sprawowała pieczę nad drugim, zbiorowym tomem. Przygotowanie obydwu pozycji było bardzo ambitnym i niewątpliwie trudnym przedsięwzięciem – nie bez przyczyny do tej pory nie przeprowadzono tak obszernych, naukowych badań obejmujących całość dorobku polskiego filmu dokumentalnego. Można oczywiście mówić o bogatej literaturze przedmiotu¹, w polskim piśmiennictwie historycznofilmowym nie brak bowiem opracowań, których całość lub znaczna

część została poświęcona kinu niefikcjonalnemu. Niemniej jednak jest ona znacznie rozproszona, gdyż większość prac przybrała formę autonomicznych artykułów w periodykach naukowych, a ich autorzy biorą na warsztat zazwyczaj twórczość poszczególnych reżyserów lub omawiają wybrany wątek tematyczny.

Jak słusznie zauważa Małgorzata Hendrykowska: „od pewnego czasu temat syntezy dziejów polskiego dokumentu dosłownie «wisiał w powietrzu»”². Miłośnicy rodzimej produkcji dokumentalnej z pewnością odczuwali potrzebę zaistnienia kompletnego, spójnego i swoiście klasycznego dzieła, przedstawiającego w układzie chronologicznym powojenne dzieje polskiego kina faktów. Trudno więc przecenić fakt, że wreszcie w 2015 roku ukazały się obydwie tomy *Historii polskiego filmu dokumentalnego*.

¹ Wskazanie ważnych pozycji bibliograficznych odnajdziemy zarówno we wstępie autorstwa Małgorzaty Hendrykowskiej, jak i na końcu każdego rozdziału.

² M. Hendrykowska, *Wstęp*, [w:] M. Hendrykowska (red.), *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015, s. 10.

Z punktu widzenia badacza polskiego filmu dokumentalnego, mającego świadomość całości kształtu bogatego dorobku dokumentalistów tworzących w naszym kraju³, istotna jest rzetelność i odwaga zespołu badawczego w składzie: Małgorzata Hendrykowska, Marek Hendrykowski, Andrzej Szpulak, Wojciech Otto, Mikołaj Jazdon oraz Piotr Pławuszewski, Jadwiga Hučková, Mirosław Przyłipiak, Katarzyna Mąka-Malatyńska, Krzysztof Kozłowski, Justyna Czaja i Anna Śliwińska. Wspomniani autorzy zmierzli się z deprymującą, techniczną niemożnością zapoznania się przynajmniej z większą częścią polskiej produkcji dokumentalnej (o całości trudno nawet marzyć), a także podjęli trud uporządkowania i przypomnienia ustaleń poczynionych już wcześniej przez historyków filmu oraz przez samych dokumentalistów. Nie znaczy to bynajmniej, że na blisko 800 stronach znajdziemy jedynie znane już fakty, omówienia zjawisk, tendencji i sylwetek twórców kina niefikcjonalnego – nowości, oryginalnych i świeżych uwag oraz spostrzeżeń jest całkiem sporo i z pewnością są one warte uwagi. Historię powojennego polskiego filmu dokumentalnego przedstawiono chronologicznie, z podziałem na dekady, ale cezury między kolejnymi rozdziałami

mi eksponują przede wszystkim istotne przemiany polityczne i społeczne, jak również ewolucję sztuki dokumentu.

Zdarza się czasem, że poszczególne części tomów zbiorowych, z uwagi na większą liczbę osób partycypujących w ich powstaniu, różnią się znacząco poziomem, a główne założenia i cele zespołu badawczego realizowane są w sposób niepełny, cząstkowy. Niestety nie ustrzeżono się tych mankamentów także w *Historii polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, chociaż trzeba przyznać, że gros autorów wykazało się wybitnym znanstwem nie tylko dokumentów z danego okresu, ale także szerokiego kontekstów pozafilmych. Dlatego warto się przyjrzeć osobno, po kolei wszystkim opracowaniom, stawiając się w pozycji czytelnika, który dopiero zaczyna poznawać historię polskiego dokumentu i może wybiórczo sięgnąć tylko do wybranych fragmentów tego dzieła.

Marek Hendrykowski, *Dokument po wojnie. Lata 1945–1955*, s. 15–85

Autor rozpoczyna swoje rozważania od oryginalnie sformułowanych dziesięciu generalnych uwag i wskazówek, które mają łagodnie wprowadzić czytelnika w zawiałość tematu. Ten zabieg jest wynikiem złożonej na wstępie deklaracji przeprowadzenia „gruntownej korekty”, nowego spojrzenia na historię polskiej kinematografii. Ciekawe i inspirujące są spostrzeżenia dotyczące takich zagadnień, jak: różnice między dokumentami okresu socrealistycznego a dokumentami stalinowskimi, kwestia autorstwa

³ Przybliżona liczba filmów dokumentalnych powstałych w Polsce w latach 1944–2012 to około 15,5 tysięcy tytułów. Szczegółowe omówienie dotyczące aspektu ilościowego w polskiej produkcji filmów dokumentalnych w latach 1944–2012 stanowi część niepublikowanej rozprawy doktorskiej mojego autorstwa *Studia Filmowe „Kronika” i „Wir” na tle polskiego filmu dokumentalnego po 1989 roku*, obronionej w 2015 roku na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego.

w polskim dokumencie tego okresu, społeczny odbiór dokumentu filmowego po wojnie oraz wykorzystywanie materiałów filmowych na zasadzie montażowego recyklingu. Wyróżnienie i szczegółowe omówienie trzech kolejnych etapów w dziejach rodzimego dokumentu: fazy pionierskiej (1944–1948) i socrealistycznej (1949–1953) oraz początków odwilży politycznej (1954–1955), dalekie jest od schematyzmu. Dowodzi tego między innymi fragment poświęcony wyjaśnieniu złożonych związków między dokumentem lat 1944–1955 a szeroko rozumianą polityką. Dynamiczną narrację Autora wycisza nieco podrozdział zawierający portrety siedmiu twórców polskiego dokumentu filmowego z tamtego okresu: Jerzego Bossaka, Jarosława Brzozowskiego, Tadeusza Makarczyńskiego, Stanisława Rodowicza, Andrzeja Munka, Wojciecha Jerzego Hasa i Natalii Brzozowskiej. Wyliczenie uprawianych wówczas gatunków (między innymi: relacji z frontu wojny, filmów montażowych i dokumentów oświatowych) nie tylko przynosi konstatacje na temat perswazyjnej funkcji kina faktów, ale stanowi także interesujący wstęp do szerszego omówienia „kina służącego złej sprawie”. Marek Hendrykowski skrupulatnie wylicza i objaśnia „grzechy główne” kina dokumentalnego z lat 1944–1955 i w przekonujący sposób uzasadnia zaproponowane przez siebie cezury czasowe. Dołączony do tekstu wykaz tytułów filmów dokumentalnych zrealizowanych w pierwszym dziesięcioleciu po wojnie różni się od znanych dotychczas spisów, co może zainspirować badaczy do przeprowadzenia własnych kwerend źródłowych i do polemiki

z Autorem. Postulowana i wcielana w czyn przez Marka Hendrykowskiego historyczna rewizja powojennej przeszłości polskiego dokumentu sprawia, że oczekiwania czytelników względem kolejnych rozdziałów znacząco wzrastają. Szkoda, że zabrakło miejsca na szersze omówienie ważnych utworów z tamtych lat – sam Autor podkreśla, jak niewielka ilościowo była to produkcja, a więc tym łatwiej można było wybrać wybitne dokumenty, warte uwiecznienia na kartach *Historii polskiego filmu dokumentalnego* w nieco bogatszej formie.

Andrzej Szpulak, *Czas przeobrażeń 1956–1960*, s. 87–148

Wydawać by się mogło, że Autor kolejnego rozdziału miał stosunkowo łatwe zadanie: omawia krótki okres, w trakcie którego zaistniało niezwykle ważne i wyraziste zjawisko zwane „czarną serią” polskiego dokumentu. Jednak to tylko pozory prostoty, ponieważ wspomniany nurt stał się swoistą wizytówką polskiego dokumentu z czasów PRL-u – wydaje się bardzo dobrze znany widzom (także poza Polską) i był wielokrotnie, szczegółowo opisywany przez historyków filmu. Andrzej Szpulak nie tylko odwołał się do istniejących już tekstów krytycznych, wskazując najważniejsze wątki, rozważając ich mocne i słabe strony, ale także zwrócił uwagę na ważny aspekt społecznego odbioru filmów z „czarnej serii” w czasie ich powstania oraz po upływie kilku dekad. Autor opracowania, chcąc pokazać artystyczne i społeczne znaczenie tych dokumentów, przedsta-

wił skrupulatnie polityczne i kulturowe konteksty powstania „serii”. Dzięki temu omówienie przyjętej wówczas metody twórczej oraz wskazanie istotnych różnic między poszczególnymi „czarnymi” filmami, staje się przejrzyste i zrozumiałe dla czytelników. Klarowność wywodu Andrzeja Szpulaka uwidacznia się najlepiej w tych fragmentach, w których po starannym odtworzeniu struktury narracyjnej wybranych filmów przechodzi on do podsumowania treści analitycznych, formułując uogólnione refleksje na temat „czarnej serii”.

Najciekawsze uwagi zawarte w tekście składają się na swoisty bilans zysków i strat tytułowego „czasu przeobrażeń”. Odwołując się do branżowych dyskusji, polemik i prac naukowych, Autor rozważa rzeczywiste zalety słynnych filmów dokumentalnych oraz stara się obnażyć ich mankamenty i braki. Szczególnie cenny jest tu rys demitologizacyjny, wskazujący na to, że chociaż twórcy „czarnej serii” rzeczywiście wyróżniali się krytyczną postawą wobec rzeczywistości, to jednak ich „bunt” był częścią ówczesnego systemu, a ramy krytycznego oglądu świata poszerzano w bezpieczny sposób. Andrzej Szpulak konstatuje: „Próżno by szukać w filmach serii jakiegokolwiek śladu rozliczeń ze stalinowskim aparatem represji, obrazów ludzi wracających z więzień, fali procesów rehabilitacyjnych, choćby sugestii związanych z tym”⁴.

Przyznając „czarnej serii” palmę pierwszeństwa w kwestii wpływu na

ewolucję języka dokumentu w latach 1956–1960, Autor poświęca dużo uwagi także filmom pozostającym poza tym nurtem. Przygląda się uważnie filmom o wyraźnym socjologicznym profilu, dokumentalnym felietonom i utworom satyrycznym. Rozważa kategorie poetyckości, posługując się znamionnymi przykładami, takimi jak: *Muzykanci* (1960) Kazimierza Karabasza, *Wśród ludzi* (1960) Władysława Ślesickiego, *Wyspa wielkiej nadziei* (1957) Bohdana Poręby czy *Dom starych kobiet* (1957) Jana Łomnickiego. Końcowe uwagi odnoszą się zaś do dokumentu oświatowego. Warto nadmienić, że wątek dotyczący dorobku Wytwórni Filmów Oświatowych oraz specyfiki szeroko pojętej produkcji „utilitarnej” pojawia się także w następnych rozdziałach.

Wojciech Otto, *Obserwacje życia i peregrynacje historii*, s. 149–225

Autor opracowania o latach 60. przyjął założenie, że ówczesne filmy dokumentalne zostały zdominowane przez dwa obszerne kręgi tematyczne: obserwacje współczesności i rekonesans przeszłości. Opisując stopniowy i systematyczny rozwój dokumentalistyki w tamtym okresie, Wojciech Otto eksponuje kino i „szkołę” Kazimierza Karabasza – przybliża czytelnikom nie tylko dzieła Mistrza, ale także dorobek jego uczniów i naśladowców. Zwraca uwagę również na różnorodne warianty podejmowania tematyki produkcyjnej między innymi w takich filmach, jak: *Narodziny statku* (1961) Jana Łomnickiego, *Energia* (1967) Wła-

⁴ A. Szpulak, *Czas przeobrażeń 1956–1960*, [w:] M. Hendrykowska (red.), *Historia polskiego filmu dokumentalnego...*, s. 121.

dysława Ślesickiego czy *Czas przemiany* (1968) Andrzeja Piekutowskiego. Autor zauważa istotne zjawisko nobilitowania problematyki wiejskiej między innymi przez: Krystynę Gryczelowską, Roberta Stando, Tadeusza Jaworskiego i Władysława Ślesickiego. Z zacięciem wyszukuje przykłady dokumentów powstałych z intencją naświetlenia bieżących problemów, ale opisując ten interwencyjny ton, nadużywa określeń „publicystyka” i „reportaż”, przez co można odnieść wrażenie, że dokumentaliści celowo i dość często ingerowali w zastaną rzeczywistość, a przecież film zaangażowany, zwany też „walczącym”, nie był zbyt popularny w środowisku filmowców, ponieważ w tamtych czasach wiązał się z doraźną agitacją polityczną.

W dalszej części tekstu Autor omawia znaczące zjawisko, jakim na przełomie lat 50. i 60. był wzrost zainteresowania dokumentalistów rodzimą historią, głównie z okresu drugiej wojny światowej. Wojciech Otto zauważa, że historia najnowsza „była sposobem na ucieczkę od narastających napięć społecznych lat 1968–1970, (...) stanowiła nowe wyzwanie tematyczne lub ideologiczne, polegające na poszukiwaniu oryginalnych środków wyrazu lub nieśmiałym jeszcze likwidowaniu «białych plam» historii”⁵. W ramach dokumentalnego repetytorium z dziejów naszego kraju powstało wiele martyrologiczno-kronikarskich obrazów podejmujących na przykład temat faszyzmu lub walki zbrojnej, ale tacy twórcy jak: Jerzy Ziarnik, Janusz Majewski

czy Bohdan Kosiński starali się zawrzeć w swoich filmach „coś więcej”, czyli pogłębioną refleksję historiozoficzną. Autor opracowania przytacza wiele ważnych tytułów, niestety czyni to w sposób chaotyczny. Trudno też zgodzić się z pewnymi stwierdzeniami zawartymi w tekście⁶, których główną wadą jest brak precyzji. Rozczarowuje także brak informacji o stosunku dokumentalistów do bieżących wydarzeń politycznych. W rozdziale nie znajdziemy uwag ani na temat wydarzeń Marca 1968, ani komentara w sprawie interwencji wojsk Układu Warszawskiego w Czechosłowacji. Trudno zgadnąć: czy jest to efekt uboczny tytułowej „peregrynacji historii”?

Mikołaj Jazdon i Piotr Pławuszewski, *Polski film dokumentalny lat siedemdziesiątych. Nic o nas bez nas*, s. 227–360

Autorzy opisujący dorobek dokumentalistów z lat 70. uczynili to z wyraźną pasją i ze swadą. Być może animuszu dodał im słynny „bunt dokumentalistów” z 1971 roku (zwany też „nową zmianą” lub „krakowską szkołą dokumentu”),

⁵ W. Otto, *Obserwacje życia i peregrynacje historii*, [w:] M. Hendrykowska (red.), *Historia polskiego filmu dokumentalnego...*, s. 188.

⁶ Polemizowałabym na przykład z konstatacją, że w latach 60. w dorosłość wkraczało nowe pokolenie „wolne od determinant historycznych i traum wojennych” (s. 169). Mylące jest stwierdzenie, że temat powstania warszawskiego „na zainteresowanie dokumentalistów filmowych musiał czekać aż całe ćwierćwiecze” (s. 201). To nie brak zainteresowania filmowców był przeszkodą w realizacji dokumentów o walce powstańczej w 1944 roku, ale uwarunkowania polityczne i obostrzenia cenzury.

który uczynili punktem wyjścia swoich rozważań. Otóż filmowcy „nowej zmiany”, domagając się odejścia od fasadowego zapisu życia na rzecz prawdy o rzeczywistości społecznej, wywołali kiedyś niemały (i wyjątkowo owocny) ferment w środowiskach twórczych związanych z polską kinematografią. Mikołaj Jazdon i Piotr Pławuszewski omówili szczegółowo to najważniejsze zjawisko dekady, osadzając je w kontekście wydarzeń politycznych i społecznych z końca lat 60. Wykazali także w przekonujący sposób, że młodzi dokumentaliści, chcąc szczerze opowiedzieć o peerelowskiej Polsce, aktywnie poszukiwali nowych metod i formuł, czym przyczynili się znacznie do rozwoju języka filmu dokumentalnego.

Autorzy opracowania zastosowali naprzemienną optykę: szeroka panorama rodzimego dokumentalizmu przeplata się wielokrotnie z półzblizeniami, czytelnikom serwowane są także istotne detale (takie jak analiza wybitnego filmu *Szkoła podstawowa* Tomasza Żygadły z 1971 roku). Dzięki tej taktyce poznajemy ogólny styl pracy, poglądy na temat powinności i granic filmowego dokumentu oraz konkretne dzieła takich twórców, jak: Marek Piwowski, Grzegorz Królikiewicz, Krzysztof Kieślowski, Kazimierz Karabasz, Marcel Łoziński, czy Wojciech Wiszniewski. Ten sposób opowiadania o dokonaniach polskich dokumentalistów z lat 70. okazał się ze wszech miar właściwy: uwaga czytelnika jest umiejętnie podtrzymywana, a bogactwo i różnorodność ówczesnego dorobku zostają odpowiednio wyeksponowane. Oprócz kina „nowej zmiany” omówiono także inne tendencje, w tym

niezmiernie istotny dla ewolucji polskiego filmu dokumentalnego nurt kreatywny. Bohaterami kolejnej partii tekstu są między innymi twórcy dokumentu artystycznego – Andrzej Barański, Bogdan Dziworski i Piotr Szulkin, którzy poprzez swoje nowatorskie dzieła wpłynęli na klasyczne rozumienie dokumentalizmu. Można rzec, że jeśli ambicją Autorów było pokazanie, w jaki sposób w dokumencie przenikają się tendencje oświatowe, artystyczne i eksperymentalne, to osiągnęli w tym względzie pełny sukces.

Jadwiga Hučková, *Opowieści naoczego świadka.*

Kino pomiędzy wiosnami Solidarności, s. 361–469

„Dokumenty z zapisu chwili” – tym określeniem posługuje się Jadwiga Hučková, charakteryzując filmy powstałe na początku lat 80. (szczególnie między Sierpniem 1980 a wprowadzeniem stanu wojennego 13 grudnia 1981 roku). Lektura jej tekstu nie tylko przynosi wiedzę na temat dokumentów z ostatniej dekady PRL-u, ale także pomaga dostrzec niebagatelną rolę filmowych „opowieści naoczego świadka” w procesie dojścia społeczeństwa do etapu transformacji ustrojowej. Autorka przytacza znamienne przykłady filmów, które dokumentowały (w ścisłym znaczeniu tego słowa) dynamicznie zmieniającą się sytuację polityczną oraz proces kształtowania się ruchu solidarnościowego. Wiarygodność obrazów powstałych w czasie ważnych zwrotów historycznych (między innymi

w 1980, 1981 i 1989 roku) miała duże znaczenie dla formowania i konsolidacji sił opozycyjnych. Jadwiga Hučková rozważa, czy można je scharakteryzować jednocześnie jako „patriotyczne”, „religijne” i „tłumne”, przywołując między innymi takie dzieła jak: *Pielgrzym* (1979) Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego, *Robotnicy '80* (1980) Andrzeja Chodakowskiego i Andrzeja Zajączkowskiego, *Sierpień* (1980) Ireneusza Englera, *Narodziny Solidarności* (1981) Bohdana Kosińskiego czy *Chłopi '81* (1981) Andrzeja Piekutowskiego.

Niewątpliwym walorem tego opracowania jest niespieszna i wyważona narracja Autorki – swoją uwagę kieruje nie tylko na kwestie bezspornie priorytetowe (na przykład strajki robotnicze i chłopskie, dwie wiosny Solidarności), ale także na sprawy pozornie mniej istotne: początki kina niezależnego, dokumenty muzyczne, filmy o sztuce oraz dzieła wyprodukowane przez telewizję. Ciekawe poznawczo są partie tekstu poświęcone różnym typom bohaterów filmów dokumentalnych: postaciom negatywnym i groteskowym, tzw. „człowiekowi przeszłości” oraz „bohaterom metaforycznym”, wizjonerom, jak również zarysowi ludziom, którzy niestety stali się ofiarami systemu. Oryginalne i inspirujące spostrzeżenia znajdziemy w podrozdziałach: *Dokument w obronie wartości* oraz *Czarna farba bez kroplomierza*, w których Autorka omawia filmowe portrety autorytetów moralnych, dzieła wpisujące się w dyskurs o pryncypiach, a także utwory ukazujące Polskę pogrążoną w głębokim kryzysie. Warto zauważyć, że w tym rozdziale poddano analizie zawartość wybranych wydań Polskiej

Kroniki Filmowej, co pozwala dostrzec dynamicznie zmieniające się dyrektywy aparatu cenzury i nastroje społeczne.

Przedstawiając wyróżniki filmów powstałych u schyłku dekad, Jadwiga Hučková podkreśla znaczenie pierwszych dokumentów wypełniających tzw. białe plamy w historii oraz obrazów będących zapowiedzią diametralnych zmian ustrojowych, społecznych i gospodarczych. Podsumowując dokonania dokumentalistów z tamtego okresu, Autorka konstatuje:

Potoczna ocena lat osiemdziesiątych dostosowana jest dziś do perspektywy konsumenta; według takiej optyki były to lata, w których jego potrzeby nie mogły być realizowane, ponieważ „nic nie było w sklepie”. Takie podejście ignoruje całe bogactwo zjawisk, jakie zachodziły w kulturze, zwłaszcza w filmie, ale i w życiu społecznym, którego te filmy są zapisem. Stały się wszak nie tylko zapis; niosły również przesłanie, myśl, realizowały jakieś idee – i właśnie z powodów „ideowych” były przez władzę odrzucane⁷.

Mirosław Przyłipiak, *Dokument polski lat dziewięćdziesiątych*, s. 471–572

Pierwszą dekadę po przełomowym 1989 roku opisuje Mirosław Przyłipiak, który już w 1998 próbował ocenić i podsumować dorobek polskich dokumentalistów w nowych warunkach

⁷ J. Hučková, *Opowieści naoczego świadka. Kino pomiędzy wiosnami Solidarności*, [w:] *Historia polskiego filmu dokumentalnego...*, s. 465.

polityczno-społecznych⁸. Uwzględniając spostrzeżenia poczynione niegdyś „na gorąco”, w trakcie formowania się nowego rynku produkcji, dystrybucji i finansowania filmów dokumentalnych, Autor po kilkunastu latach ponownie przygląda się rewolucyjnym zmianom, które na zawsze odmieniły oblicze polskiego dokumentalizmu. Prymarne ustalenia dotyczą między innymi takich zjawisk, jak pojawienie się nowych technologii (wideo, telewizji satelitarnej, kamer elektronicznych itp.), likwidacja cenzury, monopolistyczna pozycja telewizji publicznej w zakresie produkcji i dystrybucji filmów dokumentalnych oraz zmiana formy dokumentów, czyli ich przeistoczenie się w gatunek telewizyjny.

Według Mirosława Przylipiaka większa część dekady upłynęła pod znakiem przełomu z roku 1989, a w sferze tematyki najbardziej wyrazistym znakiem czasu okazała się fala dokumentów historycznych. Pilna potrzeba odkłamania dziejów Polski oraz przemożna chęć przywrócenia pamięci o wydarzeniach i postaciach wcześniej zakazanych i postonowanych przez władze PRL-u stały się źródłem bezprecedensowego zjawiska, jakim była eksplozja dokumentu historycznego. Autor opracowania, przywołując dziesiątki tytułów, przedstawia główne obszary tematyczne dokumentalnych „rewindykacji” (historia PRL,

stosunki z ZSRR, czas drugiej wojny światowej – w tym szczególnie motywy walki zbrojnej, ludobójstwa i stosunków polsko-żydowskich). Szersze omówienia ważnych filmów pojawiają się jednak dopiero w części poświęconej dokumentom współczesnym. Obrazy, które powstawały „w czasie teraźniejszym”, rejestrowały na bieżąco społeczno-gospodarcze przemiany po 1989 roku. Wyjątkowo atrakcyjnym tematem zarówno dla dokumentalistów, jak i dla widzów była wówczas polityka. Autor z pasją omawia „wyborcze” filmy dokumentalne, dzieła będące zapisem walki o władzę, kryzysów i swoistych „ćwiczeń z demokracją” w wymiarze całego społeczeństwa. Ciekawe spostrzeżenia dotyczące metod obiektywizujących w dokumencie (przykład *Mgły* Ireny Kamińskiej z 1993 roku) oraz celowego zafałszowania prawdziwego obrazu społecznych skutków transformacji ustrojowej (przykład *Arizony* Ewy Borzęckiej z 1997 roku) pomagają zrozumieć, jakie dylematy i wyzwania czekały na filmowców w nowej Polsce. Mirosław Przylipiak zwraca uwagę na dorobek reżyserów mających ambicje tworzenia dokumentalnych panoram i syntez – w tym względzie najbardziej konsekwentny był Kazimierz Karabasz, ale udane próby podjęli także między innymi Marcel Łoziński, Paweł Kędziński i Andrzej Piekutowski.

Skierowanie kamer poza granice Polski – szczególnie w stronę Rosji oraz tych krajów, gdzie masowo emigrowali Polacy, stanowiło w latach 90. interesującą tendencję. Autor wyróżnia filmografię Andrzeja Fidyka, konstatując, że to właśnie on „z realizacji dużych, efektownych produkcji dokumentalnych,

⁸ Autor zaznacza w tekście, że korzystał z fragmentów swojego artykułu pt. *Polski film dokumentalny lat 90-tych* (s. 471), ale zapewne w trakcie prac redakcyjnych po prostu zmienił jego tytuł, gdyż treść odpowiada zawartości opracowania: M. Przylipiak, *Polski film dokumentalny po roku 1989*, „Kwartalnik Filmowy” 1998, nr 23, s. 62–84.

powstających głównie w krajach uchodzących u nas za egzotyczne, uczynił swój znak firmowy”⁹. Pewnego rodzaju urozmaiceniem w tekście jest łagodna polemika Mirosława Przylipiaka z wprowadzonym przez Tadeusza Lubelskiego podziałem na „szkołę Fidyka” i „szkołę Łozińskiego”, które razem wyznaczają główne tendencje polskiego dokumentalizmu tamtej dekady. W dalszej części Autor omawia nurt filmów religijnych, wśród których prym wiodły dokumenty „papieskie”, poświęcone osobie Jana Pawła II. Omówienie dzieła *El Misionero* (2000) Wojciecha Staronia, którego bohaterem jest redemptorysta o. Kazimierz Strzępek, prowadzi do rozważań nad grupą filmów zawierających pogłębioną refleksję o charakterze egzystencjalnym. Ich twórcy byli żywo zainteresowani trudnymi tematami: starością, niepełnosprawnością, śmiercią, transcendencją, poszukiwaniem sensu życia oraz badaniem granic człowieczeństwa. W drugiej połowie dekady fala dokumentu historycznego oraz społeczno-politycznego osłabła, dokumentaliści poszukiwali więc ożywczych formuł i sięgali po nowe środki wyrazowe. Mirosław Przylipiak zwraca uwagę na odmiany filmu dokumentalnego nieznanne wcześniej na polskim gruncie, czyli na formy refleksywne, dokumenty osobiste oraz na *mock*-dokumenty. Tytuły znakomitych dzieł przywołane w końcowej części można potraktować jako „złotą listę” polskiego dokumentu lat 90. Niestety nie wszystko o tamtych latach

należy zapisywać „złotymi zgłoskami” – w opracowaniu brak komentarza w sprawie gwałtownej zapaści produkcyjnej po 1989 roku¹⁰. Nie zaakcentowano dostatecznie kwestii nowej cenzury ekonomicznej oraz problemów, z jakimi borykały się nowe ośrodki produkcji dokumentalnej, walczące o byt na rynku wolnych mediów. Choć Autor zaznacza, że telewizja publiczna wykorzystywała swoją pozycję monopolisty, czytelnik nie dowie się, że między innymi właśnie z tego powodu dokument lat 90. jest swoistym „światem nie obejrzanym”, wciąż mało znanym i trudnodostępnym¹¹.

Katarzyna Mąka-Malatyńska, Krzysztof Kozłowski, Justyna Czaja, Anna Śliwińska, *Polski film dokumentalny po roku 2000*, s. 573–699

Konceptualizacja okresu po 2000 roku w polskim dokumencie jest znacznie trudniejsza aniżeli kategoryzacja dekady lat 90. Problematyczne okazuje się już samo wskazanie konkretnej daty lub pojedynczego zdarzenia społeczno-po-

⁹ M. Przylipiak, *Dokument polski lat dziewięćdziesiątych*, [w:] M. Hendrykowska (red.), *Historia polskiego filmu dokumentalnego...*, s. 540.

¹⁰ Nie wspomniano także o związanej z tym siedmioletniej przerwie w Ogólnopolskim Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie.

¹¹ Przez wiele lat w licznych projektach inicjowanych przez małe ośrodki produkcyjne partycypowała telewizja, która zachowywała się niczym władza za czasów PRL-u i mogła sobie pozwolić na niepokazywanie tego, co zrealizowano za państwowe pieniądze. Owszem – zgodnie ze swoją misją zlecała produkcję dokumentów i w niej współuczestniczyła, lecz emisja gotowych filmów odbywała się zazwyczaj w późnych godzinach nocnych, okolicznościowo i sporadycznie lub też zgoła wcale.

litycznego, które można by jednoznacznie uznać za początek nowego rozdziału w historii – początek XXI wieku jest tylko umowną cezurą. Kłopotów nastęrcza także prawdziwa obfitość nowych zjawisk w kulturze i sztuce towarzyszących tzw. rewolucji cyfrowej. Dlatego dobrze się stało, że grupa czterech Autorów podjęła próbę przedstawienia osiągnięć rodzimej dokumentalistyki w ostatnich kilkunastu latach.

Katarzyna Mąka-Malatyńska i Krzysztof Kozłowski, tropiąc ślady przełomu cyfrowego w polskim filmie dokumentalnym, zwracają szczególną uwagę między innymi na to, jak pojawienie się lekkich, zminiaturyzowanych kamer cyfrowych wpłynęło na estetykę kina faktów oraz na zmianę sytuacji produkcyjnej i dystrybucyjnej powiązaną z szerokim dostępem odbiorców do internetu i kanałów tematycznych w telewizji. Odnotowano także ważne zjawiska, takie jak: łączenie form telewizyjnych z filmem dokumentalnym, mające wpływ na rozwój gatunku zwanego telenowelą dokumentalną (*docu-soap*), zwiększoną liczbę dokumentów fabularyzowanych, rosnący udział komercyjnych stacji telewizyjnych w produkcji oraz w dystrybucji filmów niefikcyjnych. Przełom wieków przyniósł także inną nowość – dokumentalny autobiografizm, którego wyróżniki interesująco przedstawiła Katarzyna Mąka-Malatyńska między innymi na przykładzie dzieł autorstwa Marcina Koszałki, Macieja Cuskego, Marcela i Pawła Łozińskich. Znacznym ułatwieniem dla badaczy opisujących ostatnią dekadę jest wyraźna kontynuacja narracji na temat naszej narodowej przeszłości, lecz im więcej czasu upływa od przełomu 1989 roku, tym większe poja-

wia się zróżnicowanie w spojrzeniu na historię Polski¹². Justyna Czaja i Katarzyna Mąka-Malatyńska omawiają ważny aspekt przechodzenia od relacji zobiektywizowanych na rzecz subiektywizacji oraz od ujęć całościowych, syntetyzujących do przedstawiania mikrohistorii. W ostatnich latach dokumentaliści coraz częściej sięgali po tematy mało znane, niewygodne, podważające narodowe mity i stereotypy, co przyczyniło się do wzrostu zainteresowania dokumentem historycznym.

Ciekawą poznawczo panoramę poszukiwań formalnych prezentuje Justyna Czaja, akcentując różnorodność przekształceń, jakim współcześnie są poddawane archiwalia w dokumentach historycznych. W tekście pojawiają się ważne tropy badawcze, takie jak „archeologia pamięci” czy obrazy hybrydyczne, graniczne, wymykające się tradycyjnym klasyfikacjom gatunkowym. Obraz współczesnego polskiego dokumentu uzupełnia opracowanie Anny Śliwińskiej na temat obserwacji przemian obyczajowych, stosunku dokumentalistów do tzw. spraw bieżących oraz filmów poświęconych starej i nowej polskiej emigracji. Autorzy kontynuują także podjęty przez Mirosława Przyłipiaka wątek egzotycznych podróży z kamerą

¹² Do lamusa odeszła już hegemonia myślenia o PRL-u jedynie w kategoriach „ciemnych kart” naszej przeszłości, a na pomnikowym wizerunku ruchu solidarnościowego od dawna pojawiają się rysy i skazy. Odejdzie od podręcznikowych, kanonicznych ujęć na rzecz tworzenia alternatywnych narracji dotyczy nie tylko okresu PRL-u (konfrontacja dwóch wersji: oficjalnej i opozycyjnej), ale także historii drugiej wojny światowej, ze szczególnym uwzględnieniem powstania warszawskiego i Holocaustu.

oraz dokumentów przedstawiających naszych najbliższych sąsiadów. Na koniec pojawia się intrygująca refleksja Katarzyny Małki-Malatyńskiej nad „polską szkołą dokumentu”. Autorka nie tylko omawia jej główne wyznaczniki, ale także rozważa kwestię ciągłości tradycji polskiego dokumentu na przykładzie nowych filmów uznanych już mistrzów oraz dzieł młodszych reżyserów, którzy są kontynuatorami wartości wypracowanych przez dokumentalistów lat 60. i 70. Brakuje jednak nieco odważniejszych pytań: skąd wzięła się tak znaczna potrzeba i popularność tworzenia pod egidą przedstawicieli starszego pokolenia filmowców? Czy protektorat mistrza to przede wszystkim nauka i doskonalenie warsztatu filmowego? A może raczej to swoista promesa na zdobycie poparcia w strukturach instytucji przyznających dotacje na produkcję filmową? W tym pejzażu polskiego współczesnego dokumentu „wielkim nieobecnym” jest Polski Instytut Sztuki Filmowej (PISF) – wspomniano wprawdzie o momencie jego powstania, ale nie powiązano tej informacji z przełomową, nową ustawą o kinematografii z 2005 roku, a przecież w ciągu dziesięciu lat swojej działalności PISF wpłynął znacząco na polski rynek produkcji dokumentalnej. Co więcej, jednym z istotnych zapisów wspomnianej ustawy był paragraf dotyczący komercjalizacji i prywatyzacji państwowych instytucji filmowych, a sprawa ta niczym bomba z opóźnionym zapłonem „wybuchła” dopiero pięć lat po ustanowieniu nowego prawa filmowego¹³ i oddziaływała

negatywnie na kondycję polskiego dokumentalizmu.

Marek Hendrykowski, *Polska Kronika Filmowa*, s. 701–725

Ostatnim, ale jakże znaczącym opracowaniem jest tekst Marka Hendrykowskiego poświęcony Polskiej Kronice Filmowej (PKF). Autor, przedstawiając dzieje tego intrygującego i wyjątkowego fenomenu społeczno-kulturowego, podkreśla jego walory warsztatowe i unikalną poetykę. Stawia także pytania o wartość poznawczą zbiorów PKF i analizuje atrakcyjną formułę pod kątem ukrytej funkcji perswazyjnej przekazu. Artykuł jest wprawdzie niewielki objętościowo, ale dużo ważniejsza wydaje się jego obecność – zbyt często zapomina się bowiem o bogactwie zapisu kronikalnego prowadzonego w Polsce w latach 1944–1994, a następnie w formie archiwalnych notacji do roku 2012. Poprzez szerszą, fundamentalną dla dokumentalizmu ideę zapisu kronikalnego PKF jest w dalszym ciągu (pomimo przerwania notacji) symbolicznym ucieleśnieniem marzeń dokumentalistów o zachowaniu ciągłości rejestracji najważniejszych współczesnych wydarzeń.

* * *

Tom *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)* jest lekturą wyjątkową, a dla miłośników filmu do-

tycznie mogły na równych prawach z producentami prywatnymi ubiegać się o dofinansowanie z PISF. W praktyce jednak zła kondycja finansowa przesądziła o ich likwidacji lub niekorzystnych połączeniach z innymi ośrodkami.

¹³ Podmioty, których dotyczył ów zapis, były państwowymi firmami produkcyjnymi i teore-

kumentalnego to pozycja obowiązkowa. Interesująco i rzetelnie przedstawiono w nim zmagania polskich dokumentalistów z powodzią materii życia i kilometrami taśmy. Ogrom materiału, jaki wzięli na warsztat członkowie zespołu badawczego, jest zaiste imponujący. Najważniejsze wydaje się jednak to, że

Autorzy potrafią „zarazić” czytelników swoją pasją i miłością do kina dokumentalnego. Ich opracowania zachęcają, by na własne oczy zobaczyć dorobek rodzimego kina faktów – swój egzemplarz opatrzyłam już kilkoma dziesiątkami uwag: obejrzyj koniecznie!