

Krzysztof Kopczyński

Polski film dokumentalny po 2005 roku

Koncepcje i doświadczenia

WUW

Polski film dokumentalny
po 2005 roku

Krzysztof Kopczyński

Polski film dokumentalny po 2005 roku

Koncepcje i doświadczenia

WUW

Recenzenci
Jadwiga Hučková
Piotr Zwierzchowski

Redaktor prowadzący
Patrycja Szwedo-Kiełczewska

Redakcja i indeksy
Karol Weber

Korekta
Magdalena Orczykowska

Projekt okładki i stron tytułowych
Elżbieta Chojna

Na okładce werk z planu dokumentu *Latawce* (Kabul 2006, reż. Beata Dzianowicz, producent Krzysztof Kopczyński, autor zdjęcia Witold Krassowski).
Dzięki uprzejmości Eureka Media Architekci Sp. z o.o.

Skład i łamanie
Beata Stelęgowska. Usługi Wydawniczo-Poligraficzne

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Warszawski w ramach programu „Inicjatywa Doskonałości – Uczelnia Badawcza" oraz Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego

Publikacja na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa 3.0 PL (CC BY 3.0 PL)
(pełna treść wzorca dostępna pod adresem: http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl/legalcode).

Krzysztof Kopczyński, Uniwersytet Warszawski, ORCID 0000-0002-6702-6374

ISBN 978-83-235-5829-3 (druk)
ISBN 978-83-235-5845-3 (e-pub)
ISBN 978-83-235-5837-8 (pdf online)
ISBN 978-83-235-5853-8 (mobi)

Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego
02-678 Warszawa, ul. Smyczkowa 5/7
e-mail: wuw@uw.edu.pl
księgarnia internetowa: www.wuw.pl

Wydanie 1, Warszawa 2023

Spis treści

Wprowadzenie: perspektywa autora – definicje – struktura książki – postulaty 9

CZĘŚĆ I
PRZYCZYNEK DO ROZWAŻAŃ TEORETYCZNYCH

1. Horyzont oczekiwań odbiorcy filmu dokumentalnego 29

1.1. Relacja twórca – film – widzowie 29
1.2. Badania widowni filmowej. Wspólne cele filmoznawców i praktyków 31
1.3. Horyzont oczekiwań i horyzont rozpoznania 33
1.4. Horyzont oczekiwań odbiorcy i film dokumentalny 36

2. W dobie konwergencji i europeizacji 39

2.1. Definicja konwergencji 39
2.2. Konwergencja i gatunki filmowe 39
2.3. Rola uczestników mediów. Twórcy filmowi – amatorzy i profesjonaliści ... 40
2.4. Filmowe projekty edukacyjne 42
2.5. Uczelnie i pisanie o dokumencie 42
2.6. Zwrot ku rzeczywistości, konkurs dokumentalny Orłów, uwarunkowania zmian gatunkowych 44
2.7. Temat, struktura, narracja 46

3. Interaktywny film dokumentalny – historia i perspektywy rozwoju 51

3.1. Rozumienie interaktywności w filmie dokumentalnym 51
3.2. Interaktywny film dokumentalny a film dokumentalny 55
3.3. Rozwój gatunku 59
3.4. Jaki będzie ciąg dalszy? 64

4. Kreatywny punkt widzenia 66

4.1. Kreatywny film dokumentalny 66
4.2. Uwarunkowania kreatywności 69
4.3. Tożsamość dokumentalisty, tożsamość dokumentalistów 72
4.4. Obszary kreatywności 76
4.5. Samotność i wspólnota w pracy nad filmem dokumentalnym 78

CZĘŚĆ II
PRÓBY INTEPRETACJI

5. „Widzieć, aby wiedzieć". O filmie Marcela Łozińskiego *89 mm od Europy* 83

5.1. Prawda o rosyjskich torach 83
5.2. Peregrynacje markiza de Custine'a 83
5.3. Dwie rzeczywistości 86

6. *Kinematograf* Łozińskich, czyli ucieczka przed poznaniem 89

6.1. Świat przez budkę oglądany 89
6.2. Spektakularna porażka 93

7. Nowe zbliżenia do znanych biografii: *Honor Generała* Joanny Pieciukiewicz i *O moim ojcu* Bożeny Garus-Hockuby 98

7.1. Gadające głowy 98
7.2. Telewizyjny dokument historyczny 99
7.3. *Honor Generała* i *O moim ojcu* 101

8. „Nie trzeba kłaniać się okolicznościom". Norwidowskie przestrogi i wizja Marca 1968 roku w dziewięciu polskich filmach dokumentalnych .. 104

8.1. Norwidowskie przesłanie na tablicy upamiętniającej Marzec 104
8.2. Dziewięć filmów o Marcu – kryteria wyboru i analiza 107
8.3. Historia i Ironia 115

9. W stronę dalekiego świata. Tematyka „egzotyczna" w polskim dokumencie pierwszej dekady XXI wieku 117

9.1. O zaginionych statkach i innych zaginionych rzeczach 117
9.2. Poznanie jako cel dokumentalisty 118
9.3. Polski dokument zagraniczny 120
9.4. Dokumentalna wizja Rosji 127

CZĘŚĆ III
UWAGI O RYNKU DOKUMENTALNYM

10. Koprodukcja międzynarodowa polskich dokumentów w latach 2005–2015 ... 131

10.1. Rozumienie pojęcia „koprodukcja międzynarodowa" ... 131
10.2. Cele, zalety i wady koprodukcji międzynarodowej filmu dokumentalnego. Standardy rynkowe ... 134
10.3. Szacunkowe dane na temat koprodukcji międzynarodowych filmów dokumentalnych w Polsce w latach 2006–2015 i ich interpretacja ... 136
10.4. Mocne i słabe strony oraz szanse i zagrożenia koprodukcji międzynarodowej polskich filmów dokumentalnych – analiza SWOT ... 141

11. Dystrybucja polskiego dokumentu w świecie – smuga cienia ... 144

11.1. Rozwój projektu dokumentu na rynku międzynarodowym ... 144
11.2. Co to znaczy „osiągnąć sukces" na rynku międzynarodowym? ... 148
11.3. Uwagi o finansowaniu ... 150
11.4. Możliwe strategie działania. Prognozy ... 155

12. Polskie filmy dokumentalne na festiwalach ... 160

12.1 Festiwale i ich otoczenie ... 160
12.2 Festiwal w procesie rozwoju projektu, produkcji, dystrybucji i w dokumentalnej hierarchii celów ... 165
12.3 Polska i świat ... 172

13. Nowe tendencje w dystrybucji polskiego dokumentu na przełomie drugiej i trzeciej dekady XXI wieku ... 174

13.1. Dystrybucja jako przedmiot badań ... 174
13.2. Dystrybucja w podręcznikach. Warsztaty ... 176
13.3. Sprzedaż filmu dokumentalnego ... 178
13.4. *Tylko nie mów nikomu* ... 179
13.5. Początek trzeciej dekady XXI wieku ... 182

Bibliografia ... 185

Nota wydawnicza ... 196

Indeks osób ... 198

Indeks filmów ... 206

Summary ... 211

Wprowadzenie: perspektywa autora – definicje – struktura książki – postulaty

Tak jak jeden z bohaterów *Gadających głów* Krzysztofa Kieślowskiego mam problem z odpowiedzeniem na pytanie, kim jestem, natomiast dobrze wiem, czego bym chciał. Chciałbym, by filmy dokumentalne prowadziły dialog z widzami. Aby wywołując emocje, ułatwiały poznanie i dzięki temu dawały szansę na porozumienie nawet w pozornie beznadziejnych sprawach. Inaczej mówiąc, uważam, że język filmu dokumentalnego – pojmowany jako zespół środków wyrazu, którymi dysponuje kino dokumentu, charakterystycznych tylko dla niego – choć należy przede wszystkim do sfery sztuki, winien być też traktowany jako narzędzie komunikacji, w skrajnych wypadkach posługujące się manipulacją w służbie propagandy. Brzmi to dydaktycznie, jednak do takiego właśnie przekonania doszedłem po latach obserwacji mędrców i artystów, a także wsłuchiwania się w głosy publiczności – widzów i czytelników. Skądinąd taki pogląd jest zgodny z podejściem Davida LaRokki, który we wstępie do ważnej dla najnowszej refleksji nad filmem dokumentalnym antologii *The Philosophy of Documentary Film: Image, Sound, Truth* pisze: „Film – podobnie jak malarstwo i polityka – jest medium, pośrednikiem, intruzem, środowiskiem, pełnomocnikiem, wizualną synekdochą, a przez to jest podatny na manipulacje i zniekształcenia”[1]. Antologia prowadzi do refleksji znacznie rozleglejszych niż to, co proponuję w mojej książce. Niemniej kierunek, który wskazuje – badanie relacji filmu i filozofii – jest mi bliski. Próbowałem zarysować inny kontekst tego zagadnienia w książce *Paradygmat polskiego romantyzmu w uniwersum filmowym,* sporadycznie tylko sięgając do filmu

[1] David LaRocca, *Introduction: Representative Qualities and Questions of Documentary Film*, w: *The Philosophy of Documentary Film: Image, Sound, Fiction, Truth*, red. David LaRocca, Lanham, Boulder–New York, London 2017, s. 5.

dokumentalnego[2]. Praca pod redakcją LaRokki dowodzi, że taki sposób myślenia o dokumencie może być bardzo twórczy.

Zawarte w niniejszym tomie teksty były publikowane w latach 2011–2020 w czasopismach i monografiach zbiorowych. Decyzja o ich przypomnieniu w uzupełnionej, zredagowanej na nowo i zawierającej zaktualizowane wnioski formie wynikała z chęci podsumowania mojej pracy jako producenta filmów dokumentalnych (1995–2016) oraz przekazania pewnych doświadczeń reżysera, wykładowcy, uczestnika konferencji, warsztatów i autora artykułów, których część znajduje się tutaj. Książka prezentuje przede wszystkim rynkowy punkt widzenia. Nie oznacza to, że jej adresatami są tylko producenci i dystrybutorzy. Wyrażam w niej pogląd, że osiągnięcie sukcesu rynkowego wymaga harmonijnej, kreatywnej i opartej na wiedzy o regułach rynkowych współpracy wszystkich, którzy tworzą filmy, a także badających rynek i piszących o filmach. Dodam, że w im większym stopniu będzie się ona odwoływać do wspólnych wartości, tym lepiej dla realizacji celu, który uważam za nadrzędny: wzbogacenia epistemologicznych i etycznych osiągnięć dokumentu (traktowanego w tym wypadku jako rodzaj filmowy).

Moja praca dotyczy w przeważającej mierze lat 2005–2022. Dla periodyzacji polskiego kina ostatniego półwiecza ważne są oczywiście historyczne daty 1980–1981 – powstanie „Solidarności" i wprowadzenie stanu wojennego, 1989 – wybory do sejmu kontraktowego i obalenie berlińskiego muru oraz 2004 – wejście do Unii Europejskiej. Mniejsze znaczenie ma rok 2000 – początek nowego wieku – choć datę tę wykorzystuje się w opracowaniach. Jeśli jednak przyjmujemy perspektywę rynkową, najistotniejsze jest wejście w życie w 2005 roku – po kilkunastu latach starań – ustawy o kinematografii i wynikające z niego powstanie Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, dlatego też taka cezura pojawia się w tytule książki.

W najważniejszym dla książki okresie zmieniało się w Polsce spojrzenie na rolę i kompetencje producenta, także filmów dokumentalnych. Warto zauważyć, że zawód ten jest obarczony dużym ryzykiem: pracując na niepoddającym się marketingowej logice rynku, producent odpowiada za firmę, zatrudnionych ludzi i współpracowników, opłaca wysokie koszty stałe działalności, płaci podatki, inwestuje w scenariusze, zdjęcia i trailery. Filmy, które produkuje, muszą przynosić zysk. Tymczasem w Europie Środkowo-Wschodniej jeszcze w pierwszej dekadzie

[2] Krzysztof Kopczyński, *Film jako filozofia – wybrane ujęcia problemu*, w: Krzysztof Kopczyński, *Paradygmat polskiego romantyzmu w uniwersum filmowym*, Kraków 2021, s. 89–108. Zob. też Magdalena Podsiadło-Kwiecień, *Myślenie filmem, czyli korekta paradygmatu romantycznego*, „Kwartalnik Filmowy" 2022, nr 118, s. 189–190, Marcin Maron, *Paradygmat polskiego romantyzmu w uniwersum filmowym*, „Ekrany" 2022, nr 4 i Jakub Rawski, *Romantyzm – kino – Janion. Omówienie książki Krzysztofa Kopczyńskiego „Paradygmat polskiego romantyzmu w uniwersum filmowym"*, „Studia Filmoznawcze" 2022, nr 43, s. 79, 82.

naszego wieku producenci niezależni byli traktowani nie jako sprzymierzeńcy nadawców, tylko raczej jako konkurencja albo jak geszefciarze, których można co najwyżej użyć do wyciagnięcia z telewizji pieniędzy[3]. W Danii honorarium producenta filmu dokumentalnego – uważanego za najbardziej ryzykowny rodzaj filmowy – wynosi 15 procent budżetu filmu i jest to najwyższe honorarium w budżecie. W Polsce jeszcze na początku XXI wieku telewizja publiczna nie akceptowała żadnego honorarium dla producenta niezależnego, uważając, że powinien on oszczędzić na zapłatę dla siebie z kilkuprocentowego narzutu kosztów ogólnych. Polski Instytut Sztuki Filmowej natomiast nie wyrażał zgody na takie honorarium, jeśli producent prowadził firmę w formie najprostszej działalności gospodarczej, wymuszając w ten sposób zakładanie znacznie bardziej kosztownych spółek z ograniczoną odpowiedzialnością (przy czym producent nie mógł być jedynym właścicielem, jeśli domagał się zapłaty za swoją pracę) albo kreatywną księgowość. Mimo kilkukrotnych prób nie poznałem podstawy prawnej tych ograniczeń.

Zawód producenta artystycznych filmów dokumentalnych w Europie Środkowo-Wschodniej był w omawianym okresie dostępny przede wszystkim dla ludzi mających inne źródła dochodów, w dużej mierze ze względu na przerażająco długi czas rozwijania projektów i niepewność co do ich finansowania. Następowała też ucieczka do potężniejszych segmentów rynku audiowizualnego. Skądinąd dotyczyło to nie tylko tej części Europy. Jeden z najbardziej znanych i najważniejszych producentów belgijskich przyjął w 2005 roku – parę miesięcy po wyprodukowaniu dokumentu o budżecie miliona euro – posadę redaktora zamawiającego w telewizji. Zapytany, dlaczego tak zrobił, powiedział, że nie mógł wytrzymać stresu, w którym żył, tak blisko przecież europejskich źródeł finansowania dokumentalnej produkcji.

Jeśli dokumentalista jest owładnięty, tak jak platoński poeta, boskim szałem, zasadniczą dla niego kwestią jest jakość czasu powstawania jego filmu. Oceniając ją, można, jak sądzę, w dalszym ciągu odwoływać się do Friedricha Hölderlina. Gdy pisał on o poecie w czasie marnym[4], oznaczał on dla niego nadejście kresu Dnia Bogów. Odkąd „jedyni w trójcy" Herakles, Dionizos i Chrystus opuścili świat – interpretował Hölderlina Martin Heidegger – wieczór chyli się ku nocy. Noc świata rozpościera swą ciemność. Epokę określa brak Boga, jego śmierć, a także, co gorsza, brak świadomości, że brak Boga jest właśnie brakiem. Wedle poety czas Nocy Świata jest czasem marnym, bo marnieje coraz bardziej. Dla

[3] Do utrwalenia takiej wizji przyczyniła się moim zdaniem afera Rywina.

[4] Spośród licznych prac o Hölderlinie warto w tym miejscu przywołać artykuł: Maria Bal-Nowa, *Kondycja czasu marnego według Friedricha Hölderlina i jej możliwe transformacje*, „Argument" 2013, z. 2.

poety prawdziwego w czasie marnym problemem jest przede wszystkim sama twórczość i powołanie poezji. Poecie pozostaje tworzenie poezji wspierającej czas marny albo zbuntowanej w nadziei, że uda się odsunąć choć trochę nadejście momentu, gdy zmarniały czas utraci już zdolność doświadczania swej marności.

Wydawałoby się, że dla dokumentalisty o zainteresowaniach społecznych i antropologicznych czasami marnymi są w największym stopniu czas nudy i czas zwyrodnienia procesów historycznych, wymuszające posługiwanie się papką językową w dziedzinie zarówno słowa, jak i obrazu. To, co się dokoła dzieje, jest tak okropnie oczywiste, że nie wymaga artystycznego komentarza, nawet jeśli jego metodą będzie ironia. Dokument może sprostać tak objawiającej się rzeczywistości tylko wtedy, gdy wykorzystuje zasadę *pars pro toto,* najczęściej psychologizując, albo gdy mówi o przekraczaniu granic. Zwłaszcza opowiadanie o procesie historycznym staje się nieznośnie moralizatorskie albo (o zgrozo) służy racjom politycznym.

Filmowcom, dla których ważna jest relacja epistemologii i etyki, pozostaje przedstawianie zła, ze względów rynkowych najlepiej środkami pochodzącymi z kina akcji. Są oni w gorszej sytuacji niż Hölderlin, ponieważ znajdują się dalej na drodze do Północy, tego miejsca w czasie, w którym kończy się człowiek. Wzrostowi znaczenia kultury obrazkowej nie towarzyszy tworzenie języka sprzyjającego porozumieniu ostatnich mędrców, oni bowiem nadal wykorzystują tekst pisany, pogardzając raczej tą kulturą. Praca nad wymyśleniem takiego języka to zadanie tych, którzy przychodzą z przyszłości. Jeśli go nie wypełnią, pozostaniemy w czasie marnym bez szans, w osamotnieniu. Ocalona w obrazie pamięć będzie tylko zapisem chwili, przesłaniem niepomagającym tym, którzy chcieliby się nauczyć, kim są i kim mogą wkrótce się stać.

Opisana wyżej sytuacja stawia przed dokumentem nowe wyzwania. W wydanej tuż przed pandemią książce *Documentary Resistance: Social Change and Participatory Media* Angela J. Aguayo omawia mechanizm, dzięki któremu film dokumentalny staje się publicznym spektaklem. Pomysły odnoszące się do życia społecznego są wymieniane, testowane i ponownie oceniane, co zachęca widzów do zaangażowania się w rozwiązywanie problemów. Dokument jest szczególnie biegły w odnajdywaniu indywidualnych obserwacji i opinii, analizowaniu ich i przekształcaniu w wiedzę publiczną w sposób zgodny ze zdrowym rozsądkiem. W ten sposób wiedza przekłada się na filmową opowieść. Im bardziej kultura cyfrowa generuje nowe ścieżki przepływu informacji, tym bardziej dzięki dokumentalnemu oglądowi świata tworzą się nowe więzi społeczne i wyłaniają publiczne dobra wspólne. Dokumentalistka i badaczka z Uniwersytetu Illinois podkreśla ważność tego procesu w głęboko podzielonych politycznie Stanach Zjednoczo-

nych. Pokazanie, w jaki sposób społeczności negocjują z władzą i opisują sfery, które je odróżniają, ma tu ogromne znaczenie. Dzięki dokumentowi łatwiej też zauważyć kultywowanie życia intelektualnego w miejscach odległych od centrum politycznych wydarzeń, gdzie dokumentalne praktyki medialne funkcjonują jako forma przetrwania[5].

Uwzględniłem wnioski Aguayo, odświeżając własną perspektywę, która ma związek z miejscem polskiego filmu dokumentalnego w Europie – i po trosze także w świecie – i jest tożsama z optyką części polskich twórców dokumentu. Wspomniane miejsce jest nadal określone przede wszystkim przez czynniki społeczne i polityczne oraz wynikającą z nich dostępność źródeł finansowania. Determinuje to zaufanie widowni do wiarygodności dokumentalnego przekazu, które ma znaczenie dla oceny sensu tworzenia „creative treatments of actuality". W książce pojawia się zatem zarys dającej się odczytać z oficjalnych przekazów europejskiej i polskiej polityki kulturalnej odnoszącej się do zasad wspierania filmu dokumentalnego. Pewne problemy w tym względzie są obecnie wspólne dla dokumentalistów w różnych częściach świata, inne wydają się charakterystyczne szczególnie dla polskiego rynku.

Wojna w Ukrainie rozdzieliła punkty widzenia i pogłębiła poczucie bezradności, zwiększając zarazem integracyjne znaczenie dokumentalnego przekazu, także tej jego części, która pokazuje, że na wojnie trzeba walczyć, a nie rozmyślać. Trudno jeszcze powiedzieć, jak wojna zmieni sytuację środkowoeuropejskiego dokumentu. Temat ten rzecz jasna nie wchodzi w zakres moich rozważań. Uważam jednak, że to, co dotąd napisałem, pozostaje aktualne. Poza tym wyższa pozycja niezależnego dokumentu w świecie mediów zalanych trudnymi do weryfikacji obrazkowymi komunikatami zwiększa szansę na budowanie zbiorowej odporności na propagandę. Nie jest to sąd odkrywczy. Wystarczy sięgnąć po studia na temat propagandowego filmu sowieckiego, nazistowskiego i antynazistowskiego, by zrozumieć aktualność zagadnienia[6]. Ciekawych wskazówek może też dostarczyć obserwacja kariery, jaką zrobiła – począwszy od premiery na IDFA w Amsterdamie w 2018 roku – rekonstrukcja *Historii wojny domowej* Dżigi Wiertowa dokonana przez Nikołaja Izwołowa z WGIK[7]. Profesjonalny zachwyt nad tym dziełem dotyczy, podobnie jak to było w wypadku Leni Riefenstahl, wybitnego warsztatu. Nie

[5] Angela J. Aguayo, *Documentary Resistance: Social Change and Participatory Media*, New York 2019, s. 239.

[6] Richard M. Barsam, *Nonfiction Film: A Critical History: Revised and Expanded*, Bloomington–Indianapolis 1992, s. 65–77, 122–133, 170–196, 200–215.

[7] https://www.idfa.nl/en/film/4513f280-ba17-4517-a1f3-286c55794152/the-history-of-the-civil-war (dostęp 20.07.2022).

powinniśmy jednak zapominać, że służyło ono zbrodniom. A także o tym, że we współczesnym świecie uproszczonych przekazów warsztatowa doskonałość może szybko i skutecznie wspomagać zło.

* * *

Poniżej przedstawiam definicje, do których będę się odwoływać w całej książce.

Jak rozumiemy pojęcie „film polski", precyzuje formalnie ustawa o kinematografii. Jej art. 4 ust. 2 brzmi:

> Film uznaje się za film polski, jeżeli jego producentem lub koproducentem jest podmiot mający siedzibę na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej, a ponadto spełniony jest co najmniej jeden z warunków:
>
> 1) autor scenariusza lub adaptowanego utworu literackiego, reżyser oraz wykonawca jednej z głównych ról są obywatelami polskimi, udział środków finansowych producenta mającego siedzibę na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej w kosztach produkcji filmu stanowi 100%, przy czym środki te, do wysokości 80% kosztów produkcji filmu, muszą być wydatkowane na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej, a ponadto kopia wzorcowa jest wykonana w języku polskim;
>
> 2) autor scenariusza lub adaptowanego utworu literackiego lub reżyser, lub wykonawca jednej z głównych ról są obywatelami polskimi, udział środków finansowych koproducenta mającego siedzibę na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej w kosztach produkcji filmu stanowi co najmniej 20% przy filmie będącym koprodukcją dwustronną oraz co najmniej 10% przy filmie będącym koprodukcją wielostronną, przy czym środki te, do wysokości 80% kosztów produkcji filmu, muszą być wydatkowane na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej, a ponadto główna wersja językowa wykonana jest w języku polskim[8].

Jest to definicja zgodna z prawem europejskim i na użytek moich rozważań wystarczająca. Oczywiście uznawanie filmu za polski może odbywać się na podstawie innych przesłanek.

Znacznie trudniej odpowiedzieć na pytanie, co to jest film dokumentalny. W piśmiennictwie polskim utrwaliła się definicja Mirosława Przylipiaka, która jest wynikiem jego studiów wykorzystujących obszerne badania:

> Film dokumentalny jest to taki autonomiczny, istniejący jako osobna całość przekaz audiowizualny, który prezentuje wycinek świata kompletnego, w którym znaczenia

[8] Ustawa z dnia 30 czerwca 2005 roku o kinematografii (Dz.U. 2005, nr 132, poz. 1111), https://www.pisf.pl/files/dokumenty/informacje_prawne/ustawa_o_kinematografii_tekst_ujednolicony.pdf, (dostęp 30.04.2017).

nominalne są tożsame ze źródłowymi, w którym istnieje dystans czasowy między momentem rejestracji a momentem odbioru, gdzie zostaje zachowana indeksalna wierność odtworzenia czasu i przestrzeni w ramach ujęcia, w którym realizatorzy nie ingerują w rzeczywistość przed kamerą albo ingerują i fakt tej ingerencji czynią elementem strukturalnym filmu, albo też ingerują w tym celu, aby przywrócić taki stan tej rzeczywistości, jaki istniał przed pojawieniem się ekipy filmowej, lub też aby wyzwolić prawdę zachowań osób filmowanych, który naśladuje w swojej strukturze konwencjonalne sposoby właściwego człowiekowi porządkowania rzeczywistości, w którym funkcja autoteliczna względem warsztatu lub tworzywa filmowego, o ile istnieje, nie może przytłumić funkcji przedmiotowej.

Autor *Poetyki kina dokumentalnego* opisuje proces dochodzenia do tej definicji, odnosząc się m.in. do przypomnianego wyżej Griersonowskiego nazwania dokumentu „creative treatment of actuality". Od razu też formułuje zastrzeżenia. Po pierwsze, definicja jest kompletna na aktualnym etapie rozwoju dokumentalizmu. Po drugie, mogą się jej wymykać dzieła pogranicza, nawet te, które przywołuje dalej w książce. Po trzecie, nie jest – bo żadna definicja być nie może – w stu procentach precyzyjna[9].

Prostsze ujęcie zagadnienia proponuje Przylipiak w haśle *Dokumentalny film* w *Encyklopedii kina*. Do głównych wyróżników filmu dokumentalnego zalicza status pokazywanej rzeczywistości, która nie jest aranżowana na użytek filmu, i jego strukturę, naśladującą konwencjonalne metody porządkowania rzeczywistości przez człowieka. Porusza też kwestie „prawdy" i „obiektywizmu" tego rodzaju filmowego, które są zasadniczymi kryteriami jego odrębności w ujęciu potocznym[10].

Co najmniej od czasów Roberta Flaherty'ego, Dżigi Wiertowa i Johna Griersona toczy się dyskusja o tym, w jaki sposób film dokumentalny odnosi się do rzeczywistości: odwzorowuje ją, interpretuje, dookreśla, kreuje? A może jego związek z rzeczywistością jest bardzo luźny, jest ona jedynie (albo bywa) inspiracją dla dokumentalistów? I choć już w czasach *cinéma vérité* i *direct cinema*, czyli w latach 50. i 60., powiedziano na ten temat bardzo dużo[11], sprawa nadal budzi emocje i pojawia się często w rozmowach po projekcjach filmów dokumentalnych, na festiwalach, konferencjach i w panelach dyskusyjnych. To, że podejmuje się ten

[9] Mirosław Przylipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk–Słupsk 2004, s. 17–50. Zob. też John Grierson, *Dokumentalizm (fragmenty)*, w: *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, wybór, wstęp i oprac. Andrzej Gwóźdź, Warszawa 2002, s. 264–276.

[10] Mirosław Przylipiak, *Dokumentalny film*, w: *Encyklopedia kina*, red. Tadeusz Lubelski, Kraków 2003, s. 253.

[11] Zob. zwięzłe podsumowanie prowadzonych wówczas dyskusji: Ephraim Katz, *The Film Encyclopedia*, New York 2001, s. 259.

omawiany od dawna temat, nie jest niczym dziwnym. Refleksja dotycząca filmu dokumentalnego jest elementem refleksji na temat mediów. Media zaś stanowią uciekający przedmiot badań, to znaczy rozwijają się szybciej niż nauka o nich. Dotyczy to nie tylko technologii, ale także społeczności uczestników. Właśnie uczestników, a nie oddzielonych ostrą granicą nadawców i odbiorców[12]. Ponadto oczywiście powstają coraz to nowe filmy, które prowokują do dyskusji. W pewnym sensie zagadnienie relacji między dokumentem i rzeczywistością wiąże się z tematem stosunku dokumentu i fikcji, w szczególnym wypadku – z wykorzystywaniem, już na etapie poszukiwania tematu i pisania treatmentu oraz scenariusza, narzędzi właściwych dotąd filmowi fabularnemu. Abstrahując w tym miejscu od potrzeb marketingowych producentów i nadawców, warto zaznaczyć, że przy ocenie tematu dokumentu obserwacyjnego bardziej liczy się wiarygodność niż prawdziwość. Rozważając na V International Symposium on Cinema and Philosophy w grudniu 2022 roku w kontekście filozofii Jacques'a Rancière'a kwestię realizmu w filmie, Richard Rushton mówił o dostępie do rzeczywistości dawanym przez film[13]. Ten dostęp może być mniejszy lub większy niezależnie od rodzaju filmowego. Na tym samym sympozjum Robert Sinnerbrink wspominał o wspomaganiu przez modele matematyczne wyobrażonych paradygmatycznych ujęć oczekiwań widzów wobec przekazu audiowizualnego – także dotyczącego rzeczywistości[14].

Czy film dokumentalny może być obiektywny? Czy jego autorzy powinni zmierzać do obiektywizmu? Zwłaszcza w potocznym rozumieniu filmowi dokumentalnemu przypisuje się jako cel obiektywizm[15]. A jednak obiektywizm nie jest wyróżnikiem gatunków dokumentalnych[16], w szczególności dokumentu kreacyj-

[12] O przemianach widowni w mediach współczesnych (w tym mediach interaktywnych) pisze Denis McQuail, *Teoria komunikowania masowego*, Warszawa 2008, s. 390–444.

[13] Richard Rushton, *Reflections on the Reality of Film*, https://www.youtube.com/watch?v=aBILhn7UYnM (dostęp 11.12.2022). Rushton podąża śladem własnej książki *The Reality of Film: Theories of Filmic Reality*, Manchester 2010.

[14] Robert Sinnerbrink, *A Dialogue on the Future Film-Philosophy*, https://www.youtube.com/watch?v=hKStmK1UX5M (dostęp 11.12.2022). O „film-filozofii" w ujęciu Sinnerbrinka piszę w książce *Paradygmat polskiego romantyzmu w uniwersum filmowym*, s. 116–122.

[15] Odwołując się do własnego doświadczenia, cytuję fragment recenzji mojego dokumentu *Dybuk. Rzecz o wędrówce dusz* zamieszczonej przez widza w bazie IMDb: „Masterfully neutral, insightful and sometimes emotional. […] the director manages the impossible – to represent both sides equally and base the assumptions on facts and multiple opposing opinions […]. Eventually, the viewer feels informed, frustrated and confused (in a positive way), as opposed to being angry towards local Ukrainians or the Hasidim. That, I believe, is an ultimate goal of a good documentary"; https://www.imdb.com/title/tt4126602/reviews/?ref_=tt_ov_rt (dostęp 03.12.2022).

[16] Mirosław Przylipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, s. 65–67.

nego lub artystycznego (*creative documentary*). Twórca filmu dokumentalnego nie jest zakładnikiem obiektywizmu, lecz oczekuje się od niego dookreślenia artystycznej tożsamości, co wymaga odpowiedzi na wiele pytań i odwoływania się do rozlicznych źródeł – np., jak doradza Michael Rabiger, wykorzystania snów i intensywnej pracy wyobraźni[17], narzędzi zgoła nieobiektywnych.

Po stronie zwolenników uwzględniania w rozważaniach o filmach pojęcia „prawda" występuje Marek Hendrykowski w artykule *Dokument – fikcja – realizm*. Uważa on, że powinno być ono stopniowalne, to znaczy jego udział w przekazie filmowym za każdym razem musi podlegać weryfikacji ze strony nadawcy i w procesie odbioru. Może być ona „w znacznym stopniu intuicyjna" lub „bogato i wszechstronnie uargumentowana za sprawą zastosowanych procedur analityczno-interpretacyjnych". Według Hendrykowskiego jest to działanie racjonalne.

Autor artykułu postuluje połączenie w teorii filmu badań nad poetyką opisową utworu filmowego, prowadzonych pod kątem występowania w nim rodzajów i gatunków filmowych, z komplementarnymi studiami z zakresu poetyki historycznej –

> takiej poetyki, która stawia w centrum uwagi nie pojedynczy – statycznie rozpatrywany – film, lecz proces przemian. Dopiero połączenie obu tych aspektów, to znaczy ujęcia synchronicznego z ujęciem diachronicznym, pozwoli dostrzec w danym dziele element o wiele szerszego systemu kultury współczesnej i zrozumieć to, co dzieje się zarówno w nim samym, jak i w procesie kulturowych przemian, którego jest cząstką.

Zmianom historycznym podlega też relacja fikcji i dokumentu, czego konsekwencją jest coraz to inne definiowanie realizmu. Hendrykowski podkreśla znaczenie przełomu cyfrowego w tym procesie. Jest to uwyraźnienie tendencji wskazanych dziesięć lat wcześniej przez Przylipiaka, do którego odwołuje się w toku wywodu[18]. Skądinąd – patrząc z dzisiejszej perspektywy – nie wydaje się, by ujęcie diachroniczne w teoretycznych pracach o filmie dokumentalnym było pomijane, można co najwyżej postulować zmianę proporcji.

O trudnościach z definiowaniem dokumentu pisze z innej perspektywy Iwona Kurz. Łatwiej już – powiada badaczka – zajmować się osobno dokumentalnością każdego dzieła, które autorzy i dystrybutorzy zakwalifikowali do tego rodzaju filmowego.

---

[17] Michael Rabiger, *Directing the Documentary*, Oxford 2004, s. 119 i 124.

[18] Marek Hendrykowski, *Dokument – fikcja – realizm*, w: *Pogranicza dokumentu*, red. Mikołaj Jazdon, Katarzyna Mąka-Malatyńska, Piotr Pławuszewski, Poznań 2012, s. 263, 246, 265.

> Jeden z istotnych jej wymiarów wiąże się z relacją pomiędzy formą dzieła a charakterem dokumentów, na których się ono opiera. Samo słowo „dokument" – poświadczenie, najczęściej w formie pisemnej, tożsamości lub zdarzenia – wspólne jest dla wielu języków czerpiących z łaciny, gdzie *documentum* to dowód, świadectwo, ale też nauka, pouczenie, przestroga czy instrukcja. Poświadczenie spotyka się zatem z ostrzeżeniem[19].

Ten bardzo konkretny, mający związek z kryterium prawdy aspekt definicji też warto brać pod uwagę. Dopiero zindywidualizowana ocena pozwala przesądzić, czy film dokumentalny zawiera „świadectwo prawdziwości jakiegoś faktu"[20].

W encyklopedii Katza zbierającej argumenty obecne od dawna w piśmiennictwie anglojęzycznym zwraca się uwagę, że wielu teoretyków twierdzi, iż „prawdziwy dokument" powinien przekazywać idee i wartości społeczne oraz dążyć do zmian w tym zakresie. Inni badacze traktują go jako formę „artystycznego dziennikarstwa", która może obejmować odnoszące się do faktów (*factual*) tematy społeczne, naukowe, edukacyjne, szkoleniowe i turystyczne[21]. Film dokumentalny doczekał się też własnej encyklopedii. Jej pierwsze, trzytomowe wydanie ukazało się w 2005 roku, zdobyło uznanie rynkowe i nagrody; drugie – skrócone i zaktualizowane – Ian Aitken, redaktor pierwszej wersji, wydał w 2017 roku[22].

Zestawienie porządkującego historię spojrzenia na filmowy rodzaj dokumentalny wstępu Aitkena do encyklopedii z 2017 roku, cytowanego już wstępu LaRokki do antologii *The Philosophy of Documentary Film* i wydanej w 2016 roku oksfordzkiej antologii *The Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism*[23] sprowokowało mnie do sformułowania trzech uwag dotyczących definicji dokumentu.

Po pierwsze, współczesne media coraz bardziej zacierają granice między tym, czym film dokumentalny jest, tym, czym być może jest, tym, czym mógłby być, i tym, czym raczej nie jest. A przecież nigdy nie były one ostre. Pora więc, po drugie, podsumować i zakończyć debatę nad tą definicją. Michael Moore powiedział już dawno: „Nie rób filmu dokumentalnego, rób film"[24]. LaRocca zaś pisze: „Nie

---

[19] Iwona Kurz, *Etyka widzenia: gest fotograficzny i* res gesta, w: *Sztuka w kinie dokumentalnym*, red. Paulina Kwiatkowska, Matylda Szewczyk, Warszawa 2016, s. 11.

[20] Mirosław Salski, *Telewizyjny dokument filmowy*, Szczecin 2019, s. 153.

[21] *Documentary*, w: Ephraim Katz, *The Film Encyclopedia*, s. 377.

[22] *Encyclopedia of the Documentary Film*, red. Ian Aitken, London–New York 2005; *The Concise Routledge Encyclopedia of Documentary Film*, red. Ian Aitken, London–New York 2017.

[23] *The Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism*, red. Jonathan Kahana, New York 2016.

[24] Betsy Chasse, *The Documentary Filmmaking Master Class: Tell Your Story from Concept to Distribution*, New York 2019, s. 37.

ma różnicy między filmem i filmem dokumentalnym. Krótko mówiąc, wszystkie filmy są filmami fabularnymi (*fiction*)"[25]. Oczywiście pamiętam o krytyce takiej postawy przeprowadzonej przez Hendrykowskiego, który – idąc śladem Przylipiaka – nazwał podobne stwierdzenia „efekciarskimi"[26]. Wyjaśniam zatem, że nie podaję w wątpliwość sensu rozróżniania rodzajów filmowych. Widzę jedynie, że piszący na ten temat nie przytaczają nowych argumentów. Niech więc zajmą się czym innym niż kolejne próby realizacji utopijnego celu. Wstrzemięźliwość wobec sensu definiowania nie oznacza wszak niechęci do podejmowania spraw tak zasadniczych jak relacja filmu i rzeczywistości czy prawda, subiektywizm i sceptycyzm w kinie. Po trzecie wreszcie, nie udało mi się znaleźć w obiegu międzynarodowym śladu definicji Przylipiaka. Nie przytacza jej nawet odwołująca się do polskiego dokumentu w książce *Psychoanalysis and Ethics in Documentary Film* Agnieszka Piotrowska[27]. Odnotowuję to z przekonaniem, że uwzględnienie rozważań autora *Poetyki kina dokumentalnego* wzbogaciłoby dyskusje, które właśnie proponuję zakończyć.

* * *

Książka składa się z trzynastu rozdziałów podzielonych na trzy części. Pierwsza z nich jest przyczynkiem do rozważań teoretycznych odnoszących się do filmu dokumentalnego. W rozdziale pierwszym – *Horyzont oczekiwań odbiorcy filmu dokumentalnego* – posługuję się terminem „horyzont oczekiwań", zaproponowanym i opisanym przez Hansa Roberta Jaussa w artykule *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze* (1970, polskie tłumaczenie 1972). Moim zdaniem podejście Jaussa – wywodzące się z badań Karla Mannheima, Karla Poppera i hermeneutyki Hansa-Georga Gadamera – wprowadza nowe, ciekawe aspekty problemu, który można zdefiniować następująco: jak rozpoznać rolę i tożsamość widza w komunikacji między autorem, filmem i widzem we współczesnym filmie dokumentalnym? W pierwszej części rozdziału prezentuję argumenty zawarte w antologii przekładów *Badanie widowni filmowej – historia i metody*, opublikowanej przez Konrada Klejsę i Magdalenę Saryusz-Wolską w 2014 roku. Dyskusja wywołana teoriami zaproponowanymi przez wielu autorów antologii może być punktem wyjścia do refleksji nad dokumentem, ponieważ odnosi się do pozycji filmu we współczesnej epistemologii i naukach społecznych. Później odpowiadam

[25] David LaRocca, *Introduction: Representative Qualities and Questions of Documentary Film*, s. 7.

[26] Marek Hendrykowski, *Dokument – fikcja – realizm*, s. 240.

[27] Agnieszka Piotrowska, *Psychoanalysis and Ethics in Documentary Film*, New York–London 2014.

na pytanie, jakie miejsce zajmuje widz filmu w sytuacji komunikacyjnej, stawiając tezę, że jest on zarówno „włączony" do filmu, jak i – niejako ponad tym – potrafi umieścić się w pewnej odległości, wyznaczonej przez „horyzont rozpoznania". W końcowej części rozdziału omawiam propozycję teoretycznej integracji epistemologii i etyki z horyzontem oczekiwań, opartą na pracach semiotyków – polskiego teoretyka literatury zajmującego się recepcją, Ryszarda Handkego, i francuskiego filozofa Jeana-Jacques'a Wunenburgera.

Rozdział drugi – *W dobie konwergencji i europeizacji* – przypomina, że konwergencja mediów zmusza do zdefiniowania na nowo gatunków filmowych. Są one bowiem teraz dostępne w formie nie tylko tradycyjnej – kinowej, telewizyjnej i na nośnikach takich jak DVD i Blu-ray oraz jako VOD – lecz także w postaci interaktywnej i w wycinkach dostosowanych do potrzeb różnych mediów. Inaczej mówiąc, ten sam przekaz filmowy może istnieć zarówno w wersji pełnej, skończonej i ograniczonej prawem autorskim, jak i w formie fragmentarycznej, zakładającej odbiór interaktywny i za pomocą narzędzi wymuszających mały stopień skomplikowania przekazu. Film dokumentalny jest obecnie łatwo dostępny dla autorów amatorów, którzy mogą filmować za pomocą prostych narzędzi – takich jak telefon komórkowy czy mała kamera – i po amatorskim montażu obrazu i dźwięku umieszczać wyniki swojej pracy w sieci. W końcowej części rozdziału proponuję odpowiedź na pytanie, w jaki sposób ta tendencja zmienia obecnie polski rynek gatunków *factual*, istniejący w europejskim kontekście.

Rozdział trzeci – *Interaktywny film dokumentalny – historia i perspektywy rozwoju* – nawiązuje do sfery dotkniętej w *Horyzoncie oczekiwań odbiorcy.* Interaktywność jest niewątpliwie efektem rozwoju technologicznego mediów i stanowi obecnie jedną z ich najważniejszych cech. Podział na „użytkowników" i „uczestników" mediów może być podziałem na grupy wiekowe i grupy o różnym zaawansowaniu technologicznym. Wśród „użytkowników" dominują widzowie telewizyjni w wieku 55+, „uczestnikami" są osoby w wieku 18–24 i 25–34 lata deklarujące w coraz większym stopniu brak zainteresowania biernym odbiorem przekazu telewizyjnego i nastawione na „współtworzenie" mediów. Prawidłowości te dotyczą wszystkich rodzajów filmowych. A jednak mimo prób, podejmowanych zwłaszcza po 2010 roku, interaktywny film dokumentalny nie rozwinął się tak szybko, jak przewidywano. Opierając się na pracach teoretycznych, wystąpieniach praktyków i doświadczeniach własnego uczestnictwa w dyskusjach branżowych, stawiam hipotezy dotyczące zarówno powodów takiego stanu rzeczy, jak i przyszłości tego gatunku na rynku mediów.

W rozdziale czwartym – *Kreatywny punkt widzenia* – poruszam temat kreatywności w filmie dokumentalnym. Najpierw wyjaśniam kwestie terminologiczne, następnie przedstawiam uwagi o pracy polskich twórców dokumentu kreatyw-

nego po 2000 roku, którzy porzucili zarówno ramy dominującego wcześniej filmu kilkunastominutowego, jak i telewizyjnego reportażu, a przy tym zdobyli się na trud wejścia na rynek międzynarodowy, sięgając po atrakcyjne dla niego tematy, niekiedy też eksperymentując z formą. Refleksja ta jest możliwa dzięki publikacji w 2015 roku pod redakcją Małgorzaty Hendrykowskiej *Historii polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, od dawna wyczekiwanej i stanowiącej dobry wstęp do dalszych badań.

Część II stanowi pięć kolejnych rozdziałów (5–9), które poświęcam interpretacjom konkretnych filmów i należących do obszaru polskiego dokumentu tematów (zjawisk). Interpretuję *89 mm od Europy* Marcela Łozińskiego. Zastanawiam się nad powodami i skutkami niezrealizowania przez Marcela i Pawła Łozińskich *Kinematografu*. Analizuję poświęcone drugiej wojnie światowej dokumenty biograficzne: *Honor Generała* Joanny Pieciukiewicz, którego bohaterem jest gen. Stanisław Sosabowski, i *O moim ojcu* Bożeny Garus-Hockuby – film o ministrze Józefie Becku. Zajmuję się dziewięcioma dokumentami o Marcu 1968 roku. Wreszcie poddaję refleksji liczne polskie filmy dokumentalne, których autorzy podjęli tematykę „egzotyczną". Na pierwszy plan jako miejsce realizacji wysuwa się tu Rosja.

Rozdziały 10–13 – składające się na część III – dotyczą koprodukcji międzynarodowej i dystrybucji polskiego dokumentu. W rozdziale dziesiątym zostają poddane analizie dostępne dane dotyczące międzynarodowych koprodukcji dokumentów w latach 2005–2015, opublikowane przez Polski Instytut Sztuki Filmowej i w miarę możności uzupełnione na podstawie innych źródeł. Należy zastrzec, że były to informacje niepełne, dlatego też wnioski mają status hipotez. Stanowią one próbę odpowiedzi na pytanie, czy po dziesięciu latach od powstania instytutu można było mówić o prawidłowościach, które dało się wykorzystać w budowaniu strategii dalszego działania przez instytucje wspierające polskie kino i samych dokumentalistów. Rozdział jedenasty – *Dystrybucja polskiego dokumentu w świecie – smuga cienia* – przedstawia wstępny opis kilku zjawisk związanych z dystrybucją polskich filmów dokumentalnych w świecie, pozwalający ocenić szanse, jakie mają polscy dokumentaliści w międzynarodowym obiegu dystrybucji gatunków *factual*. Komplementarny wobec tych rozważań jest rozdział dwunasty – *Polskie filmy dokumentalne na festiwalach* – w którym zajmuję się festiwalowym życiem filmu dokumentalnego i miejscem festiwalu w strategii promocji dokumentu. Rozdział trzynasty – *Nowe tendencje w dystrybucji polskiego dokumentu na przełomie drugiej i trzeciej dekady XXI wieku* – przypomina tezę, że celowe byłoby podjęcie zbiorowych, systematycznych, ciągłych badań nad produkcją i dystrybucją filmu dokumentalnego w Polsce, a także nad wykorzystaniem go w edukacji. Ta część książki ma dostarczyć dodatkowych argumentów na rzecz takiego przekonania, odnosząc się do sukcesu

frekwencyjnego, jaki dzięki crowdfundingowi i bezpłatnej dystrybucji na YouTubie i w telewizjach odniósł film Tomasza Sekielskiego *Tylko nie mów nikomu*.

* * *

Czytelniczkom i czytelnikom, którzy mieliby potrzebę pogłębienia tego, co napisałem, sugeruję przyjrzenie się szybko zmieniającej się relacji: autorzy – film – widzowie. Oznacza to zainteresowanie pograniczami „audiowizualnych przekazów niefikcjonalnych"[28]. Z jednej strony – ich związkami z fabułą, ze szczególnym uwzględnieniem rozwiązań warsztatowych, których celem jest maksymalne uwiarygodnienie obrazu rzeczywistości; z drugiej – obszarem wspólnym dla dokumentu i gatunków informacyjnych, na którym owocna byłaby współpraca z medioznawcami, choćby po to, by dookreślić rolę paradygmatów sztuki filmowej na rynku *factual*. Inaczej mówiąc, należy nieustannie ponawiać pytanie, jak odbywa się „gra z tradycją dokumentalnej obserwacji"[29]. Jej szczególną formą jest tak zwane *self-documentation*, opisane już w 2007 roku przez Marshę i Davida Orgeronów[30], dziś dostępne prawie dla każdego, a czasem dające materiał do profesjonalnej budowy dokumentalnej narracji – tak jak w filmie Mateusza Romaszkana i Marty Wójtowicz-Wcisło *Turyści* z 2017 roku, wykorzystującym nagrania Polaków zwiedzających świat.

Los filmu dokumentalnego w czasach triumfu kultury masowej (popularnej), interaktywnych mediów, pandemii i zagrożenia globalną wojną zależy od publiczności. Już w 2008 roku Nick Fraser, ówczesny redaktor serii BBC Storyville, uważanej wtedy za jedną z najbardziej prestiżowych w świecie, krzyczał do uczestników warsztatów dokumentalnych w Rydze: „Zapomnijcie o tych waszych festiwalach, róbcie filmy dla normalnych ludzi!"[31]. Ludziom normalnym, lub inaczej mówiąc: „dostosowanym" (jeśli użyć określenia wprowadzonego przez Umberta Eco w książce *Apokaliptycy i dostosowani*[32]), odbiór kina artystycznego (nie tylko dokumentalnego) utrudniają niedostatki edukacji w dziedzinie mediów, zwłasz-

[28] Mirosław Przylipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, s. 13.

[29] Katarzyna Mąka-Malatyńska, *W co i o co grają dokumentaliści? Strategie formalne we współczesnym polskim filmie dokumentalnym*, w: *Film polski współcześnie: od głównego nurtu do eksperymentu*, red. Marta Giec, Artur Majer, Łódź 2021, s. 118.

[30] Marsha Orgeron, David Orgeron, *Familial Pursuits, Editorial Acts: Documentaries after the Age of Home Video*, w: *The Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism*, s. 868.

[31] Doświadczenie własne autora książki.

[32] Umberto Eco, *Apokaliptycy i dostosowani. Komunikacja masowa a teorie kultury masowej*, Warszawa 2010. Po włosku książka ukazała się w 1964 roku.

cza brak umiejętności rozumienia języka przekazu audiowizualnego. Edukacja w dziedzinie mediów jest bowiem nastawiona na doskonalenie technicznych umiejętności obsługi przekaźników (komputera, smartfona i sieci), nie zaś na naukę rozumienia treści. W rezultacie widownia oczekuje coraz krótszych form o nieskomplikowanej narracji, a okres skupienia, koncentracji, niepodzielnej uwagi widza (*attention span*) staje się coraz krótszy, kilku-, kilkunastosekundowy[33]. Aby ratować się przed przełączaniem się na inne kanały, redaktorzy nakazują twórcom zwiększać tempo montażu i wykorzystywać efekty specjalne. Dla dokumentu artystycznego bywa to zabójcze.

Jak definiować nową publiczność filmów dokumentalnych? Czy jest to publiczność festiwali, telewizyjnych kanałów tematycznych – w dziedzinie dokumentu w Polsce: TVP Dokument – i VOD? Czy można sobie wyobrazić powrót filmu dokumentalnego do telewizyjnych pasm wysokiej oglądalności, jeśli w ogóle takie pasma pozostaną na rynku zdobywanym coraz bardziej przez kanały tematyczne i platformy? Wydaje się to mało prawdopodobne. Telewizją od dawna rządzi marketing (służący niekiedy polityce) i jej widownia podlega precyzyjnym badaniom. Przykładem pasma w *prime time*, w którym pokazywano dokument, były w latach 2008–2009 „Perły Millennium" Programu 1 Telewizji Polskiej, sponsorowane przez bank po to, by emisja mogła się zaczynać wcześnie, czyli o godz. 22.58. Mimo mniej więcej milionowej widowni zostało ono zlikwidowane.

Wpisując się w żywą pod koniec poprzedniej dekady dyskusję o filozofii filmu, Igor Krstć przypomina określenie „dyskurs trzeźwości". Jego twórca – Bill Nichols – uważał, że taki rodzaj debaty jest właściwy filmowi dokumentalnemu, który posługując się nim, może wspierać emancypacyjne wysiłki ludzi, jacy dopiero nadejdą – nowych społeczności definiujących swoją tożsamość, wartości i cele. Ani Nichols, ani Krstć nie odwołują się wprawdzie do Hölderlina, Krstć mówi jednak o zaangażowaniu filozofii filmu dokumentalnego w platoński spór między filozofią i poezją, ważny wszak także dla autora *Hyperiona.* Podobnie jak Nichols, LaRocca i Carl Plantinga pisze o etycznym napięciu między dążeniem dokumentalisty do poszukiwania prawdy a poetycką skłonnością do manipulacji i oszustwa. Przywołuje także inne możliwe skojarzenia filozoficzne: zdolność dokumentu do kwestionowania ontologicznego statusu ruchomych i nieruchomych obrazów w epoce cyfrowej, epistemologiczną, etyczną lub estetyczną koncepcję „rzeczywistego", fenomenologię doświadczenia odbioru filmów dokumentalnych, dokumentalne koncepcje czasu i przestrzeni, podmiotowości i ciała, świadomości

[33] Piszą o tym już Tadeusz Kowalski i Bohdan Jung, *Media na rynku. Wprowadzenie do ekonomiki mediów*, Warszawa 2006, s. 275.

i pragnienia. Filozofowie mogą pomóc nam umiejscowić najważniejsze problemy tego rodzaju filmowego w ramach ogólnej historii idei, a także objaśnić wiele jego mocnych stron i wciąż niezbadanych potencjałów w języku estetyki, poprzez porównania z innymi sztukami, a nie tylko w filmoznawczym żargonie. Postulowana analiza relacji filmu *non-fiction* i filozofii będzie korzystna dla obu stron – ta teza nie odbiega od opinii na temat związków filozofii i innych rodzajów filmowych[34]. Aby uzupełnić ją o związek z naukami społecznymi i politycznymi, można odwołać się do tytułu książki Jeffreya Geigera *American Documentary Film: Projecting the Nation.* Słowo „projekcja" – wyjaśnia autor historii amerykańskiego dokumentu zaczynającej się od *Blacksmith Scene* (1893) – ma znaczenie trojakie. Najbardziej oczywistym jest projekcja filmu na ekran. Użycie terminu odnosi się też do przekonania, że widzowie oddziałują umysłami i emocjami na tekst filmowy. Najważniejsze jednak dla autora znaczenie wiąże się z obrazem narodu, który film dokumentalny nieustannie nakłada na wyobrażoną, lepszą przyszłość[35].

Jak ma się zachować filmowiec z Europy Środkowo-Wschodniej, który w trzeciej dekadzie XXI wieku postanowi zajmować się dokumentem? Czy ma włączyć się z uniwersalnym tematem w europejski obieg dokumentu kreatywnego? Wówczas przed nim trzy lata rozwijania projektu i następne trzy lata zmagania się z biurokracją, kosztownych i niepewnych poszukiwań finansowania, a często także trudności w załatwianiu praw do materiałów archiwalnych oraz ściąganie należności, jeśli zdecydował się na koprodukcję. Czy ma szukać źródeł finansowania tematu krajowego tylko we własnym kraju? Grozi mu wtedy swego rodzaju zaściankowość. Jego film może stać się hermetyczny, zrozumiały tylko dla lokalnej widowni – bo reżyser nie będzie musiał dostosowywać się do wymogów międzynarodowego rynku. Czy ma sięgnąć po temat komercyjny i sensacyjny? Może wtedy liczyć na koprodukcję międzynarodową i niewielki zysk po 3–4 latach. Na pierwszy rzut oka widać zalety każdego z tych kuszących rozwiązań.

W piśmiennictwie okołofilmowym można od czasu do czasu natrafić na opinie, że polski film dokumentalny odnosi w świecie większe sukcesy niż fabuła i animacja, ma coraz więcej widzów, wraca do kin i zwiększa się jego rola w edukacji. Nie znam danych i analiz pozwalających przesądzić o prawdziwości takich sądów. Potrafię natomiast udowodnić, że dokument stanowi w Polsce jedną z zaniedbanych sfer życia publicznego. Mam nadzieję, że po lekturze książki łatwiej będzie zrozumieć, dlaczego warto tę sytuację zmienić i jak się do tego

[34] Igor Krstć, *Documentary Film Philosophy*, „New Cinemas: Journal of Contemporary Film" 2017, vol. 15, nr 1, s. 7–8. Zob. też Krzysztof Kopczyński, *Film jako filozofia – wybrane ujęcia problemu*, s. 104–108.

[35] Jeffrey Geiger, *American Documentary Film: Projecting the Nation*, Edinburgh 2011, s. 2.

przyczynić[36]. Dodam, że potraktowanie filmu dokumentalnego jako partnera filozofii lub przynajmniej nośnika myśli może mieć podstawowe znaczenie dla jego przetrwania na wspominanym już kilkakrotnie pograniczu – niezależnie od obszaru geograficznego. Nie mam też wątpliwości, że postulowane wyżej działania okazałyby się cenne dla wszystkich, którzy wierzą jeszcze w rzeczywisty medialny dyskurs o sprawach ważnych dla współczesnego społeczeństwa. Należałoby się jednak spieszyć, gdyż jest ich chyba coraz mniej.

[36] Dyskusje nad stanem polskiego dokumentu odbywają się nieustannie, niekiedy wyrażając się w formie uporządkowanych analiz, tak jak w wypadku artykułów: Jadwiga Hučková, *Kino wykalkulowane, czyli zabawić na śmierć*, w: *Zobaczyć siebie. Polski film dokumentalny przełomu wieków*, red. Mikołaj Jazdon, Katarzyna Mąka-Malatyńska, Poznań 2011; Tomáš Hučko, *Dokąd zmierza polski dokument? Trendy i strategie w ostatniej dekadzie z punktu widzenia południowych sąsiadów*, w: *Polski film dokumentalny w XXI wieku*, red. Tadeusz Szczepański, Małgorzata Kozubek, Łódź 2016 i Katarzyna Mąka-Malatyńska, *W co i o co grają dokumentaliści? Strategie formalne we współczesnym polskim filmie dokumentalnym*.

CZĘŚĆ I

Przyczynek do rozważań teoretycznych

ROZDZIAŁ 1

Horyzont oczekiwań odbiorcy filmu dokumentalnego

1.1. Relacja twórca – film – widzowie

Wielkiej rozwagi wymaga badanie relacji: twórcy – film – widzowie, którą można też nazywać inaczej, np.: autor – komunikat filmowy – odbiorca, podmiot filmowy – wypowiedź – adresat wirtualny[1]. Wielokrotnie opisywali ją teoretycy kina, filmoznawcy i krytycy reprezentujący różne szkoły badawcze. Kończyło się to tworzeniem rozwiązań teoretycznych, wzorowanych niekiedy na ustaleniach wypracowanych przez literaturoznawstwo (zwłaszcza socjologię literatury) lub na modelach komunikacji stosowanych przez medioznawców zajmujących się komunikacją społeczną, albo też – przeciwnie – przedstawianiem propozycji traktujących tę relację jako rządzącą się zasadami całkowicie odrębnymi, niemającymi związku ani z przekazami medialnymi, malarstwem, fotografią, ani – tym bardziej – z literaturą. Z drugiej strony, wspomniana wyżej zależność jest niezmiernie interesująca dla praktyków – twórców filmowych i specjalistów od dystrybucji, obejmującej różne pola eksploatacji. Dotyczy to zarówno filmów, które powstały po to, by odnosić sukcesy komercyjne, jak i niemających takich ambicji. Już na pierwszym etapie pracy nad pomysłem filmowym – czyli podczas zapisania tematu na jednej stronie – autor odpowiada na pytanie, dla kogo jest przeznaczony film. Nawet jeśli zasada ta nie zawsze jest przestrzegana, należy dziś do repertuaru

[1] Marek Hendrykowski, *Współczesne kierunki anglosaskiej refleksji nad autorem filmowym*, w: *Autor – film – odbiorca*, red. Alicja Helman, Wrocław 1991, s. 90; Marek Hendrykowski, *Autor jako problem poetyki filmu*, Poznań 1988, s. 43. Skądinąd ciekawe, jak dziś – w dobie interaktywnej – wyglądałoby ujęcie problemu, który został nazwany w perspektywie semiotycznej drugiej połowy lat 80. następująco: „Widz jest […] «twórcą» i dzieła, i jego autora" (Alicja Helman, *Wstęp*, w: *Autor – film – odbiorca*, s. 12).

profesjonalnych działań niezależnie od tego, jaki rodzaj (fabułę, dokument albo animację) i gatunek filmowy reprezentuje projekt.

Można by przyjąć, że celem krytycznej refleksji nad odbiorem filmu jest uzyskanie dodatkowego narzędzia hermeneutycznego. Inaczej mówiąc, widz wspiera swoim świadectwem odbioru interpretację filmu. W szczególnym wypadku owo świadectwo może nabrać znaczenia historycznego, socjologicznego albo antropologicznego. Zawsze jest ono interesujące dla dystrybutorów, staje się jedną z podstaw do budowy strategii promocji i dystrybucji filmu. Konfrontacja filmu z opiniami znawców i z potencjalną widownią na kolejnych etapach powstawania – od oceny przyjętych rozwiązań scenariuszowych do pokazów testowych układek (*rough cuts*) – jest również ważna dla tej strategii. Należy podkreślić, że wspomniany proces konfrontacji dotyczy wszelkiej profesjonalnej produkcji filmowej, nie tylko filmów mających walory komercyjne. „Rynkowy sukces filmu" definiujemy bowiem jako dotarcie do założonej widowni, do grup odbiorców, które w procesie trwającej zwykle kilka lat produkcji opisujemy coraz dokładniej – tak precyzyjnie, jak to jest możliwe – stosując kryteria wieku, wykształcenia, miejsca zamieszkania, zamożności, określonych przez daną grupę reguł własnego uczestnictwa w kulturze czy też po prostu horyzontu oczekiwań wobec kina albo zapowiadanego konkretnego filmu. Interaktywność mediów – szczególnie mediów społecznościowych – zwiększa szanse na trafne rozpoznanie w tych obszarach i uzyskanie kontaktu z potencjalną widownią jeszcze przed zakończeniem produkcji. Relacja ta ma charakter nie tylko poznawczy. Mówimy bowiem o „rozwoju widowni" na użytek pojedynczego dzieła filmowego, serialu albo cyklu, lub też wielbicieli konkretnego aktora albo reżysera – mając oczywiście na myśli zwiększanie liczebności audytorium i dookreślanie jego potrzeb, lecz także działania perswazyjne, kształtujące owe potrzeby, budujące horyzont oczekiwań i świat upodobań, wreszcie pomagające widzom odnajdywać nowe pasje i zamiłowania. Widzowie dzielą się nimi poprzez komentarze trafiające niezwłocznie do twórców, udział w dyskusjach na forach i akcjach crowdfundingowych. Zwłaszcza crowdfunding jest atrakcyjnym narzędziem komunikacji. Jeśli bowiem ktoś postanawia wesprzeć finansowo projekt filmowy, daje tym samym wysoką gwarancję, że obejrzy gotowy film. Jest też prawdopodobne, że stanie się ogniwem marketingu bezpośredniego, swego rodzaju przywódcą (liderem) opinii[2], wyrażanych obecnie przede wszystkim za pomocą mediów społecznościowych. Dla twórców filmów dokumentalnych zwłaszcza sukces kampanii crowdfundingowej, stała pra-

[2] Odnoszę się tu do modelu dwustopniowego przepływu informacji według Elihu Katza i Paula Lazarsfelda – zob. Tomasz Goban-Klas, *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, Warszawa 2001, s. 60.

ca nad rozwojem widowni i pojawienie się takich „liderów opinii" mają kapitalne znaczenie. Pozwalają bowiem nie tylko zwiększyć skąpy na ogół budżet filmu, ale – przede wszystkim – zweryfikować znaczenie podjętego tematu i trafność przyjętych metod realizacji. Przykładem ważności i skuteczności takiego procesu może być w ostatnich latach w Polsce historia dokumentu Anety Kopacz *Joanna* (2013), opowiadającego o kobiecie, która umarła na raka. Pierwsza – niewielka, ale umożliwiająca powstanie filmu – część budżetu została znaleziona dzięki crowdfundingowi. Dopiero sukcesy dokumentu – nominowanego w 2015 roku do Oscara – pozwoliły zamknąć budżet[3].

Zainteresowanie odbiorem dzieła nie jest niczym odkrywczym. O takiej potrzebie pisał już Arystoteles[4]. Twórcy filmowi od początku istnienia kina działali w obszarze sztuk jarmarcznych, nieprzeznaczonych dla elit, a nawet przez nie pogardzanych. W naturalny więc sposób dbali o zaspokojenie oczekiwań ludzi płacących za bilety. Ten stan rzeczy zmienił się nieco wraz z rozwojem systemów dotacji publicznych, zarezerwowanych zgodnie z założeniami dla tak zwanych filmów trudnych, niemogących liczyć na dużą widownię – artystycznej fabuły, dokumentu i animacji[5] – często przyznawanych jednak – zwłaszcza w niewielkich i odrębnych językowo krajach, w których rodzima widownia jest za mała, by nakłady na produkcję filmu zwróciły się ze sprzedaży biletów do kina i przychodów na innych polach eksploatacji – filmom mającym walory komercyjne. W trzeciej dekadzie XXI wieku produkcja filmów dotowanych wymaga jednak również zdefiniowania planowanego audytorium i mało wyobrażalna jest sytuacja, w której twórca takiego filmu nie zostaje rozliczony z jego dystrybucji, choćby przy okazji składania wniosku o dofinansowanie następnego projektu.

1.2. Badania widowni filmowej. Wspólne cele filmoznawców i praktyków

We wstępie do antologii przekładów *Badanie widowni filmowej* Konrad Klejsa i Magdalena Saryusz-Wolska piszą o historii i metodach analizy widowni w Polsce i za granicą. To wielowarstwowe i unikalne na polskim rynku wydawniczym ujęcie jest dla mojego wywodu ważne z trzech powodów. Po pierwsze, autorzy

[3] Kwestię tę omawiam w szerszym kontekście w rozdziale 10 – *Koprodukcja międzynarodowa polskich filmów dokumentalnych w latach 2005–2015*.

[4] Zob. Jakub Z. Lichański, *Retoryka. Historia – teoria – praktyka*, t. 1, Warszawa 2007, s. 94–95.

[5] Definicja filmu trudnego znajduje się wśród definicji legalnych w opisie programów operacyjnych Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, www.pisf.pl (dostęp 14.07.2017).

zwracają uwagę na zdecydowaną przewagę teorii nad praktyką w refleksji akademickiej. Przynajmniej gdy chodzi o semiotyków, „hipotezy dotyczące procesu komunikacji filmowej rzadko poddawane były empirycznej próbie", a przywołane przypadki nieodpowiadające tej tezie – studium Sola Wortha na temat sposobów posługiwania się filmem przez Eskimosów czy wywodzone od Laury Mulvey debaty o „męskim" i „kobiecym" spojrzeniu na film – okazały się tak nieskuteczne, że przyczyniły się do wstrzymania badań tego typu[6].

Po drugie, antologia dotyczy filmu w kinie i w telewizji, co autorzy uzasadniają godnymi refleksji porównawczej podobieństwami i różnicami metod badawczych, pisząc też o zmianie reguł eksploatacji filmu w dobie konwergencji. Takie podejście pozwala na obecność w książce filmu dokumentalnego, pokazywanego w dalszym ciągu przede wszystkim w telewizji i niezbyt – w porównaniu z fabułą – interesującego dla badaczy widowni filmu w kinie traktowanym jako pierwsze pole eksploatacji. Poza obszarem badawczym pozostają też filmy interaktywne, dystrybuowane oczywiście przede wszystkim w internecie i podlegające zupełnie innym regułom niż filmy mieszczące się w obrębie tradycyjnych definicji[7]. Można prognozować, że coraz silniejsze związki rynku filmowego, rynku gier i sytuującego się gdzieś pomiędzy nimi rynku filmu interaktywnego wkrótce zmuszą badaczy do podejmowania prac porównawczych uwzględniających trzy właściwe tym rynkom audytoria, skądinąd częściowo się pokrywające. Na pewno jednak realizacja takich badań była trudna przed rokiem 2013, kiedy powstawała antologia.

Po trzecie, autorzy podkreślają ważność podziału na „widzów empirycznych" (którymi zajmują się socjologia, psychologia, pedagogika i medioznawstwo) i „widzów implikowanych" (sytuujących się w obszarze zainteresowania filmoznawstwa). Obok prac akademickich piszą także o podejmowanych szerzej w Stanach Zjednoczonych od przełomu lat 30. i 40. XX wieku próbach badania widowni z przyczyn wyłącznie marketingowych[8], dziś oczywiście należących do standardowych praktyk nie tylko w Hollywood. W części zatytułowanej *Podstawowe metody badania widowni filmowej* pojawiają się m.in. opisy metod ilościowych i jakościowych, a także technik statystycznych, ankiet i sondaży, często sięgających po rozwiązania balansujące na pograniczu różnych metod. Ich wyniki mogą być z powodzeniem wykorzystywane zarówno przez badaczy, jak i przez praktyków

[6] Konrad Klejsa, Magdalena Saryusz-Wolska, *Badanie widowni filmowej: historia i metody*, w: *Badanie widowni filmowej. Antologia przekładów*, red. Konrad Klejsa, Magdalena Saryusz-Wolska, Warszawa 2014, s. 15–16.

[7] Konrad Klejsa, Magdalena Saryusz-Wolska, *Badanie widowni filmowej: historia i metody*, s. 7.

[8] Konrad Klejsa, Magdalena Saryusz-Wolska, *Badanie widowni filmowej: historia i metody*, s. 11.

tworzących filmy. Pogodzenie potrzeb obu tych grup byłoby zgodne z tendencjami widocznymi w tej części współczesnego filmoznawstwa, której przedstawiciele zwracają uwagę na konieczność uwzględniania w analizie filmu kwestii produkcyjnych i dystrybucyjnych. Takie podejście zostało zaproponowane przez Davida Bordwella i Kristin Thompson w klasycznej książce *Film art. Sztuka filmowa*, której pierwszy rozdział nosi tytuł *Film jako sztuka: kreatywność, technologia i biznes*[9]. Byłoby ono – jak się wydaje – nieobce autorom antologii. A jednak, określając preferowaną grupę odbiorców swojej książki, Klejsa i Saryusz-Wolska wskazali na profesjonalistów realizujących własne badania oraz studentów filmo- i medioznawstwa, socjologii, antropologii i etnografii, nie wymienili natomiast studentów szkół filmowych, a także psychologów, posługujących się odrębną, specjalistyczną metodologią[10].

1.3. Horyzont oczekiwań i horyzont rozpoznania

Kładę nacisk na możliwość określenia wspólnych celów przez filmoznawców i praktyków, ponieważ uważam, że w związku z przekształceniami struktury rynku filmowego i zmieniającą się rolą widza (odbiorcy – użytkownika – uczestnika mediów) na tym rynku warto się obecnie zastanowić nad sensem powrotu do kategorii horyzontu oczekiwań odbiorcy wpisanego w dzieło filmowe. Określenie „horyzont oczekiwań odbiorcy" i związane z nim pojęcie „wirtualny (albo implikowany) odbiorca wpisany w dzieło" stały się popularne w literaturoznawstwie lat 70. i 80. wraz z rozwojem twórczo podejmowanej tezy Romana Ingardena o konkretyzacji i obiektywizacji estetyki recepcji, w Polsce analizowanej i rozwijanej m.in. przez takich badaczy, jak Edward Balcerzan, Michał Głowiński, Ryszard Handke, Janusz Lalewicz, Henryk Markiewicz czy Janusz Sławiński[11]. Idąc śladem Karla Mannheima i Karla Poppera, a polemizując z Hansem-Georgiem Gadamerem, pierwsze z nich wprowadził do literaturoznawstwa Hans Robert Jauss w manifeście *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze*[12]. O wirtualnym odbiorcy w dziele filmowym pisał Marek Hendrykowski, który w drugiej połowie lat 80. proponował przeniesienie – rzecz jasna po adaptacjach

[9] David Bordwell, Kristin Thompson, *Film art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, tłum. Bogna Rosińska, Warszawa 2014, s. 2–58.

[10] Konrad Klejsa, Magdalena Saryusz-Wolska, *Badanie widowni filmowej*, s. 25.

[11] Obszerne zestawienie bibliograficzne prac z estetyki recepcji znajduje się w książce Ryszarda Handkego *Utwór fabularny w perspektywie odbiorcy*, Wrocław 1982, s. 13–14.

[12] Hans Robert Jauss, *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze*, „Pamiętnik Literacki" 1972, z. 4, s. 300.

– części metod badawczych właściwych estetyce recepcji z nauki o literaturze do filmoznawstwa[13].

Streszczenie rozważań i polemik, które odbyły się w związku z publikacją Jaussa, opisanie prób zastosowania jego teorii do analizy dzieł literackich, a także porównanie jego metody z propozycjami psychologów filmu i filmoznawców o nastawieniu psychoanalitycznym, semiotycznym lub kognitywistycznym, wykracza poza ramy niniejszych rozważań. Celowe wydaje się natomiast przywołanie opisu procesu tworzenia, przekształcania i rozszerzania horyzontu oczekiwań, jaki dla dzieła literackiego zaproponował Handke. Tworząc hipotetyczny model odbioru, dla którego punktem odniesienia jest horyzont oczekiwań, teoretyk literatury i tłumacz Jaussa wprowadził kategorię „horyzontu rozpoznania swoistych cech i wartości dzieła literackiego", który określa jako „zasięg dostępnego odbiorcy przekroczenia horyzontu oczekiwań", „najdalszy dystans, na jaki odbiorca […] potrafi dostrzegać różnice w stosunku do uprzednio już poznanego i z jego pomocą asymilować poznawczo to, co nowe"[14]. Wspomniany wyżej proces wygląda zatem następująco:

> Horyzont oczekiwań odbiorcy – za sprawą jego własnych obserwacji i przemyśleń lub przy współudziale zewnętrznych czynników wychowawczo-kształcących – powinien zostać wyposażony w wiedzę o sposobie istnienia i mechanizmach oddziaływania utworu literackiego oraz przygotowany do przyjęcia i oceny zjawisk nowych. Zdolność wykorzystania zdobytych doświadczeń do pogłębiania i porządkowania dopiero zdobywanych określa […] horyzont rozpoznania, będący swego rodzaju pochodną horyzontu oczekiwań. Dzieło, a zwłaszcza arcydzieło, pojawiające się na horyzoncie rozpoznania i następnie w toku przyswajania przenoszone do rozszerzającego się tym samym horyzontu dalszych oczekiwań, w pierwszej fazie dokonuje rozbicia horyzontu pierwotnych oczekiwań, zmusza do mniej lub bardziej zasadniczej rekonstrukcji świadomości. Horyzont, na którym zostaje ona z pomocą dzieła na powrót odbudowana jako nowa integralna całość, można by nazwać horyzontem iluminacji[15].

Jeśli zatem dzieło ma osiągnąć w procesie odbioru poziom horyzontu iluminacji, jego autor musi, *nolens volens*, brać pod uwagę nie tylko horyzont oczeki-

---

[13] Marek Hendrykowski, *Autor jako problem poetyki filmu*, s. 45. Zob. też Krzysztof Kopczyński, *Film, dzieło romantyczne i wirtualny odbiorca*, w: *Europejski kanon literacki*, red. Elżbieta Wichrowska, Warszawa 2012 i Krzysztof Kopczyński, *„Olśnienie w niespokojnem niebie wieszcza". „Pan Tadeusz" Ryszarda Ordyńskiego (1928) – perspektywa wirtualnego odbiorcy*, w: *Literatura a film*, red. Dorota Kulczycka, Monika Hernik-Młodzianowska, Zielona Góra 2016.

[14] Ryszard Handke, *Utwór fabularny w perspektywie odbiorcy*, s. 186.

[15] Ryszard Handke, *Utwór fabularny w perspektywie odbiorcy*, s. 189–190.

wań, lecz także horyzont rozpoznania. Jeśli okaże się on niewystarczający, dzieło pozostanie poza możliwością iluminacji – czego konsekwencją będzie np. nieznalezienie się wśród arcydzieł, nietrafienie do kanonu albo brak sukcesu rynkowego.

Opis różnych poziomów horyzontu oczekiwań wydaje się na tyle skomplikowany, że możemy mówić raczej o wyobrażeniach niż o wiedzy dostarczanej za pomocą precyzyjnych narzędzi. Dodatkową komplikację stanowi to, że horyzont oczekiwań nie jest stały. Zmienia się on dynamicznie w zależności od cech i doświadczeń odbiorcy oraz od uwarunkowań zewnętrznych, niekiedy nieprzewidywalnych. Musimy także pamiętać, że uzyskanie od odbiorcy danych, informacji i opinii bywa trudne. Wprawdzie Jauss mówi, że „poprzez powrót do społecznych funkcji doświadczenia estetycznego horyzont oczekiwań można wstępnie zrekonstruować nawet wtedy, gdy nie zostały przekazane żadne lub prawie żadne reakcje czytelnika”[16], jednak oparcie się na takiej rekonstrukcji może znacznie obniżyć wiarygodność analizy dzieła.

Dlaczego zatem – mimo wymienionych wyżej zastrzeżeń – uważam, że powrót do kategorii „horyzontu oczekiwań odbiorcy” może być interesujący w trzeciej dekadzie XXI wieku zarówno dla autora podejmującego pracę nad projektem filmu dokumentalnego, jak i dla analityka stawiającego sobie cele hermeneutyczne albo dotyczące opisu rynku? Dwa powody dotyczą wszystkich rodzajów filmowych, a może nawet dałoby się je odnieść do „niefilmowych” mediów. Po pierwsze, wiedza o odbiorcy, jaką możemy dziś zgromadzić, jest dzięki interaktywności mediów i mediom społecznościowym bardziej precyzyjna i łatwiej sprawdzalna. Inaczej mówiąc, rekonstrukcja horyzontu oczekiwań i horyzontu rozpoznania wiąże się z coraz mniejszym ryzykiem błędu. Po drugie, dysponujemy obecnie – po latach rozważań i sporów – niekontrowersyjną, jak się wydaje, definicją języka filmu, który pojmuje się jako zespół wszystkich środków wyrazu, jakimi dysponuje kino i jakie są charakterystyczne tylko dla niego[17], oraz sposoby ich łączenia i system reguł organizujących wypowiedź filmową[18]. Pozwala to ująć zarówno w analizach dzieła filmowego, jak i w prognozach dotyczących horyzontu oczekiwań i horyzontu rozpoznania kwestie warsztatowe, zbliżające teorię i praktykę na poziomie zarówno aktu twórczego, jak i opisu założonej widowni, i wreszcie – świadectw recepcji.

---

[16] Rien T. Segers, Timothy Bahti, *An Interview with Hans Robert Jauss*, „New Literary History” 1979, vol. 11, nr 1, Anniversary Issue: II (Autumn, 1979), s. 90.

[17] Joanna Wojnicka, Olga Katafiasz, *Słownik wiedzy o filmie*, Bielsko-Biała 2005, s. 421.

[18] Alicja Helman, *Język filmu*, w: *Encyklopedia kina*, s. 459.

1.4. Horyzont oczekiwań odbiorcy i film dokumentalny

Filmowi dokumentalnemu łatwiej niż fabule i animacji przypisuje się związek z rzeczywistością, który może mieć znaczenie dla relacji z odbiorcą – w szczególności określania jego horyzontu oczekiwań – a także ustalenia zakresu perswazyjności gatunku.

> W procesie komunikacji filmowej rozróżnienie „dokument czy fabuła" odgrywa niezwykle ważną rolę – pisał Hendrykowski. – Pytania o to, czy na ekranie oglądamy relację z dziejących się naprawdę zdarzeń? czy w grę wchodzi opis rzeczywistych miejsc, sytuacji i zachowań? czy film ukazuje autentycznych ludzi, przedmioty i środowiska? itp. – należą, od kiedy tylko istnieje kino, do repertuaru najbardziej elementarnych rozstrzygnięć dokonywanych w toku każdego odbioru filmowego[19].

Oczywiście nie chodzi mi o wznawianie sporu na temat kryterium prawdy w filmie – zwłaszcza dokumentalnym – lecz o potraktowanie zagadnienia związku z rzeczywistością w kategoriach epistemologicznych, czyli odpowiedzenie na pytanie, w jakiej mierze i w jaki sposób proces tworzenia dokumentu i proces jego odbioru może być interesujący, jeśli cel odbiorcy – a także badacza – wykracza poza dzieło i jego recepcję, sytuując się w obszarze poznawania świata, jak również ingerencji w ten świat za pomocą perswazyjnych gatunków filmowych albo parafilmowych.

Określanie horyzontu oczekiwań i horyzontu rozpoznania może być także efektywne, jeśli spojrzymy na film dokumentalny z perspektywy retoryki. W *Poetyce kina dokumentalnego* Mirosław Przylipiak opisuje film dokumentalny m.in. jako gatunek retoryczny. Autor poświęca pierwszą część wywodu dokumentowi jako narzędziu perswazji, następnie – odnosząc się do potocznego rozumienia retoryki jako sztuki „komponowania tekstu tak, by osiągnąć zamierzony efekt" i propozycji zawartej w pracy magisterskiej Krzysztofa Kieślowskiego, który przypisywał podstawową rolę nadawaniu przekazowi dokumentalnemu struktury „rozwojowi myśli" – konstatuje, że retoryczność kina dokumentalnego polega na „organizacji dyskursywnej przekazu, tj. na takim jego uporządkowaniu, aby mógł on spełniać funkcje dyskursywne, czyli być głosem w dyskusji"[20]. Wedle Przyli-

[19] Marek Hendrykowski, *Autor w filmie dokumentalnym*, s. 149. Zob. też Marek Hendrykowski, *News. Antropologia. (Po)etyka. Kultura*, Poznań 2017, s. 99–101.

[20] Mirosław Przylipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, s. 104. Retorykę jako metodę filmoznawczą stosowała w Polsce Bogumiła Fiołek-Lubczyńska, *Perspektywy badawcze retoryki filmowej. Historia i teraźniejszość*, „Forum Artis Rhetoricae" 2014, nr 4 i zwłaszcza *Retoryczność w filmowych obrazach świata Andrzeja Fidyka*, Łódź 2016 oraz – wykorzystując wyłącznie

piaka organizacja dyskursywna nie polega wyłącznie na kompozycji materiału filmowego. Stwierdza on nawet, że każda wypowiedź – w tym także wypowiedź filmowa – ma jakąś kompozycję. Taka teza – z której wynika przecież, że organizacja dyskursywna przekazu to coś znacznie więcej niż kompozycja – miałaby wielu zwolenników; mieści się ona też w obrębie dyskusji na temat gramatyki języka filmu dokumentalnego[21]. Warto zauważyć, że o ile struktura filmu fabularnego wynika ze scenariusza, o tyle w wypadku dokumentu – w każdym razie dokumentu obserwacyjnego – tworzy się ją podczas montażu. W montażu zatem dokonuje się – poprzez wybór materiałów spośród oryginalnych nagrań, nadanie struktury, ewentualne dokrętki i dobór materiałów archiwalnych oraz działania postprodukcyjne, takie same jak w wypadku wszystkich filmów (opracowanie dźwięku, efekty, kolorowanie itd.) – wspomnianej wyżej „organizacji dyskursywnej przekazu". Jest oczywiste, że z tych samych materiałów da się zmontować dzieła o bardzo różnych znaczeniach, a możliwości w tym względzie są o wiele większe w filmie dokumentalnym niż w fabule.

Spojrzenie na film dokumentalny w procesie konkretyzacji horyzontu oczekiwań, horyzontu rozpoznania i wreszcie horyzontu iluminacji jednocześnie jako na przedmiot i narzędzie poznania[22] pozwala na integrację epistemologicznej i etycznej płaszczyzny odbioru[23]. Możliwe jest przy tym przyjęcie założeń właściwych fenomenologicznej metodzie poznania albo ich odrzucenie. W drugim wypadku ważną częścią horyzontu oczekiwań i rozpoznania odbiorcy staje się jego świat wartości i otwartość na zmiany wywołane iluminacją. Poznawcza wartość obserwacji tego procesu wydaje się szczególnie doniosła w świecie współczesnym – na poły realnym, na poły wirtualnym, pojmowalnym z coraz większym trudem, za to nasyconym przekazami audiowizualnymi sprytnie imitującymi rzeczywistość, zwodniczo nastawionymi nie na pracę umysłu odbiorcy, lecz na bezwiedne wywołanie w nim precyzyjnie zaplanowanej reakcji.

---

przykłady filmów fabularnych – Małgorzata Pietrzak, *Retoryka. Narzędzie twórczej komunikacji. Teatr i film*, Warszawa 2012.

[21] „First of all, it's impossible to be ungrammatical in film" – pisze James Monaco, *How to Read a Film: The World of Movies, Media, and Multimedia: Language, History, Theory*, New York–Oxford 2000, s. 152. Sąd autora popularnego w Ameryce podręcznika dotyczy wszystkich rodzajów filmowych, choć przede wszystkim fabuły.

[22] Tak jak postuluje w wypadku dzieła literackiego Ryszard Handke, *Utwór fabularny w perspektywie odbiorcy*, s. 177.

[23] Mówiąc o integracji płaszczyzny epistemologicznej i etycznej, idę śladem artykułu poświęconego semiotyce fotografii: Eugeniusz Wilk, *Między aparatem a podmiotem*, w: *Autor – film – odbiorca*, s. 152. Zob. też Ian Jarvie, *Philosophy of the Film: Epistemology, Ontology, Aesthetics*, New York–London 1987, s. 105–106.

> Życie społeczno-polityczne staje się zrozumiałe dopiero wtedy, gdy odkrywamy moc sprawczą języków symbolicznych i mitycznych, które uzupełniają lub obalają język racjonalny, jakoby rządzący instytucjami i przejawami życia publicznego. Obrazy mieszają się tedy nieustannie do dyskursu normatywnego i wpływają zarówno na wspólne mniemania, jak i działania

– pisał Jean-Jacques Wunenburger[24]. Jednym z języków symbolicznych i mitycznych, o rosnącym znaczeniu, jest obecnie język filmu dokumentalnego, lub – patrząc szerzej – dokumentalnego przekazu. W interesie życia umysłowego jest, by kompetencje widza – odbiorcy – użytkownika – uczestnika mediów w zakresie posługiwania się wykorzystywanymi przezeń kodami były jak najwyższe. Wymaga to edukacji w dziedzinie warsztatu filmowego, a także umiejętności rekonstrukcji horyzontu oczekiwań i horyzontu rozpoznania odbiorcy, będących pierwszymi ogniwami opisanego wyżej permanentnego procesu komunikacji.

[24] Jean-Jacques Wunenburger, *Filozofia obrazów*, Gdańsk 2011, s. 220.

ROZDZIAŁ 2

W dobie konwergencji i europeizacji

2.1. Definicja konwergencji

Mówiąc o konwergencji, idę śladem Henry'ego Jenkinsa, który określa ją jako

> technologiczne, przemysłowe, kulturowe i społeczne zmiany sposobów cyrkulacji mediów w obrębie naszej kultury. Pewne popularne idee, do których odwołuje się ten termin, to przepływ treści pomiędzy różnymi platformami medialnymi, poszukiwanie nowych struktur finansowania mediów (zamiast poprzednich, znajdujących się pomiędzy starymi i nowymi mediami) oraz zachowania migracyjne publiczności medialnej, przemieszczającej się praktycznie dowolnie w poszukiwaniu pożądanej przez siebie rozrywki. W szerszym ujęciu konwergencja mediów odnosi się do sytuacji, w której współegzystują ze sobą różne systemy medialne, a treści medialne przepływają pomiędzy tymi systemami bez przeszkód. Tak rozumiana konwergencja nie jest ustalonym porządkiem, lecz ciągłym procesem lub serią zderzeń pomiędzy różnymi systemami medialnymi[1].

Zaryzykuję stwierdzenie, że proces ten jest procesem długiego trwania. Inaczej mówiąc – doba konwergencji nigdy się nie skończy.

2.2. Konwergencja i gatunki filmowe

Konwergencja mediów skłania do refleksji nad rolą gatunków filmowych. Filmy są bowiem teraz dostępne nie tylko w tradycyjnej, pełnej wersji – kinowej, telewi-

[1] Henry Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. Małgorzata Bernatowicz, Mirosław Filiciak, Warszawa 2007, s. 256.

zyjnej, na VOD oraz na tradycyjnych nośnikach takich jak DVD i Blu-ray – lecz także w postaci interaktywnej, skłaniającej widza do autorskiej aktywności. Poza tym dostępne są wycinki dostosowane do potrzeb różnych mediów. Inaczej mówiąc, ten sam przekaz filmowy może istnieć zarówno w wersji pełnej, skończonej i ograniczonej prawem autorskim, jak i w formie fragmentarycznej, zakładającej odbiór interaktywny i za pomocą narzędzi wymuszających mały stopień skomplikowania przekazu (np. telefonów komórkowych). Cechą filmu zaplanowanego jako dzieło interaktywne lub podlegającego niekontrolowanym przeróbkom w sieci jest przekraczanie granic gatunków, w szczególności łączenie zdjęć fabularnych, dokumentalnych (przekazów niefikcjonalnych) i animacji. Osobliwym – i popularnym obecnie – przypadkiem tego przekroczenia jest *mock-documentary* – dokument pozorny, udawany, w założeniu szyderczy, fikcjonalny lub częściowo fikcjonalny – traktujący odbiorcę-użytkownika jako obiekt gry paratekstualnej[2]. Konwergencja gatunków jest procesem, który wydaje się oczywisty i którego najważniejsze uwarunkowania były często opisywane przez badaczy. Coraz trudniej jest też odpowiedzieć na pytanie, co to jest film[3].

2.3. Rola uczestników mediów. Twórcy filmowi – amatorzy i profesjonaliści

Jedną z zasad rozwoju mediów interaktywnych jest zwiększanie roli ich uczestników – zwanych dawniej użytkownikami, a jeszcze dawniej widzami lub odbiorcami – zarówno amatorów, jak i profesjonalistów. Łatwość dostępu do środków produkcji filmowej powoduje, że gatunki niefikcjonalne są obecnie uprawiane przez autorów amatorów, którzy mogą filmować otaczający świat za pomocą prostych narzędzi – takich jak telefon komórkowy, aparat fotograficzny czy mała kamera – i po amatorskim montażu obrazu i dźwięku oraz dodaniu prostych „efektów specjalnych" umieszczać wyniki swojej pracy w sieci. W skali tych działań można się zorientować, wiedząc, że na samym tylko YouTubie umieszcza się sto kilkadziesiąt godzin materiałów w ciągu każdej minuty. Część autorów tych dzieł promuje je natychmiast za pomocą mediów społecznościowych, których cechą konstytutywną jest błyskawiczne dzielenie się wiadomością. O skuteczności promocji często bardziej niż profesjonalna znajomość reguł mediów społecznościowych decydują pomysł i siła

[2] Agnieszka Ogonowska, *„Mock-documentary" i „action-genre": wyzwanie dla kina dokumentalnego i paratekstualne gry z widzem*, w: *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, red. Andrzej Gwóźdź, Warszawa 2010, s. 269–292.

[3] Konrad Klejsa, *„A film-like thing", czyli o tym, jak zjawiska filmopodobne utrudniają odpowiedź na pytanie „Co to jest film?"*, w: *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, s. 31–59.

przekazu. Jednym z pierwszych spektakularnych przykładów prawdziwości takiej tezy była historia sióstr Cordell spod Bostonu, których ojciec obiecał im psa, jeśli zdobędą milion polubień na Facebooku. W ciągu doby apel sióstr polubiło ponad 1,2 mln użytkowników medium, a ich działania znalazły licznych naśladowców[4].

Interesujące z punktu widzenia rynku są próby wzmacniania i wykorzystywania amatorów przez profesjonalistów – w celach komercyjnych i społeczno-edukacyjnych. Organizowane są liczne warsztaty realizacji filmów – na żywo i online. Platformy multimedialne chętnie udostępniają amatorskie produkcje.

Amatorskie filmowanie staje się także coraz ważniejszym elementem działań społecznych i edukacyjnych. Może ono być częścią warsztatów psychoterapeutycznych i resocjalizacyjnych, ćwiczeniem szkolnym na wszystkich poziomach edukacji (zwłaszcza, ale nie tylko, w e-learningu), może wspomagać akcje społeczne o rozmaitym zasięgu. Zakres wykorzystania filmowych gatunków niefikcjonalnych w tych dziedzinach zależy od dostępnych środków technicznych i finansowych, ale przede wszystkim od kreatywności i kompetencji osób prowadzących takie działania. Wydaje się interesujące, że pewne przedsięwzięcia edukacyjne są podejmowane zarówno przez firmy komercyjne, jak i przez media publiczne – dotyczy to np. pomocy udzielanej amatorom przy rozwijaniu projektów dokumentalnych. Poza wspomnianą już inicjatywą YouTube'a w Europie na uwagę zasługują działania platformy multimedialnej Channel 4, dzięki której już na początku drugiej dekady XXI wieku można było otrzymać profesjonalną pomoc po zgłoszeniu tematu filmu dokumentalnego lub reportażu, oraz Europejskiej Telewizji Kulturalnej ARTE – koproducenta wzorcowego dokumentu interaktywnego (*web documentary*) *Prison Valley*[5], opowiadającego o dolinie w Kolorado, w której znajduje się 13 więzień. Widz (uczestnik procesu) może decydować, do którego więzienia chce wejść, którą historię chce śledzić, kto jest dla niego głównym bohaterem itp. Na platformach interaktywnych często podejmowana jest tematyka historyczna, przy czym punktem wyjścia bywają dokumenty lub seriale dokumentalne: np. *Otto & Bernard* – reportaż o młodej Niemce, która szuka materiałów archiwalnych dotyczących pierwszej wojny światowej[6], i historyczny serial dokumentalny o końcu Związku Sowieckiego *Żegnajcie, towarzysze*[7]. Kwestia ta zostanie rozwinięta w rozdziałach trzecim i szóstym.

---

[4] *„They definitely earned it": Dad has to get his kids a puppy after he jokingly told them they could have a puppy if they get a million „likes" – only for them get 1.4 MILLION*, http://www.dailymail.co.uk/news/article-2263715/Father-tells-daughters-puppy-million-likes-Facebook--1-2million-24-HOURS.html#axzz2Jk9oGcQU (dostęp 02.02.2013).

[5] http://prisonvalley.arte.tv/ (dostęp 23.01.2013).

[6] http://remix.europeana.eu/ (dostęp 23.01.2013).

[7] http://www.farewellcomrades.com (dostęp 23.01.2013).

2.4. Filmowe projekty edukacyjne

Nauka niefikcjonalnego filmowania staje się oczywistym elementem programów edukacyjnych w dziedzinie filmu i mediów w wielu krajach. W Europie takie projekty są wspierane od roku 2014 przez Program Kreatywna Europa. Już w listopadzie 2012 roku odbyła się w Brukseli konferencja *Creative Europe: New Opportunities for Film and Media Literacy,* na której zaprezentowano założenia tego programu i ciekawe studia przypadków, spośród których warto jest odnotować rozległe działania UK Filmclub i próby zastosowania coachingu w edukacji medialnej w Grecji[8]. W Polsce inicjatywy w tej dziedzinie podejmują różne uczelnie, instytucje kultury, lokalne stowarzyszenia, a także Polski Instytut Sztuki Filmowej, Narodowe Centrum Kultury Filmowej, Stowarzyszenie „Nowe Horyzonty", Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny, Fundacja „Nowoczesna Polska" czy Centrum Kultury Filmowej im. Andrzeja Wajdy[9].

Dobrym miejscem obserwacji nowych trendów w edukacji dokumentalnej są festiwale filmów tego gatunku. Najważniejsze festiwale europejskie (np. IDFA w Amsterdamie, DOK Leipzig i Sheffield Doc/Fest) prezentują filmy dokumentalne zarówno w tradycyjnej, jak i w interaktywnej formie, organizują dyskusje i warsztaty na temat przyszłości dokumentu w świecie wirtualnym i zapowiadają konkursy dla nowych form gatunkowych lub filmów realizowanych za pomocą łatwo dostępnych narzędzi. Pojawiają się także specjalne festiwale takiej twórczości (np. festiwale filmów realizowanych za pomocą telefonów komórkowych[10]). I choć mają one na ogół charakter efemeryczny i często promują marki producentów urządzeń, to ich coraz powszechniejsza obecność na rynku festiwalowym potwierdza rosnącą ważność amatorskich niefikcjonalnych prób filmowych.

2.5. Uczelnie i pisanie o dokumencie

Na dwóch najbardziej znanych polskich publicznych uczelniach filmowych – Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi i Uniwersytecie Śląskim (Szkole Filmowej im. Krzysztofa Kieślowskie-

[8] http://www.medialiteracyconference2012.eu (dostęp 02.02.2013). Autor książki był obecny na konferencji.

[9] http://nowoczesnapolska.org.pl/category/edu-med/; http://www.pisf.pl/pl/edukacja; http://www.nhef.pl/edukacja/artykul.do;jsessionid=EBED526F05504CCCA046FA9A5DC-6587C?id=654; http://www.fn.org.pl/page/index.php?str=835 (dostęp 02.02.2013).

[10] W Polsce np. http://www.wseiz.pl/index.php/pisz-o-nas-mainmenu-189?task=view&id=278 (dostęp 23.01.2013).

go) – kurs dokumentalny jest częścią studiów reżyserskich, dostępnych łącznie dla kilkudziesięciu osób rocznie. Ponadto przyszły dokumentalista może studiować reżyserię na uczelniach prywatnych (np. w Warszawskiej Szkole Filmowej, Gdyńskiej Szkole Filmowej, Mistrzowskiej Szkole Reżyserii Filmowej Andrzeja Wajdy – tylko pierwsza z nich ma uprawnienia do przyznawania licencjatu) albo skorzystać z oferty kierunków dziennikarskich, na których niekiedy – np. na Uniwersytecie Warszawskim – dokumentalistyka proponowana jest jako specjalność zawodowa. Nie ma zatem specjalnego kierunku studiów, którego absolwenta można by określić mianem *documentary maker* – dokumentalisty – niezależnego filmowca, który ma kompetencje scenarzysty, reżysera, operatora i producenta filmów dokumentalnych (a często jest także montażystą i inwestorem), filmowca koncentrującego się na kreatywnym ukazywaniu rzeczywistości, odległego natomiast od – z jednej strony – reżyserii fabularnej, a z drugiej – od dziennikarstwa i telewizyjnego reportażu.

Nie poświęca się dokumentowi wystarczająco dużo miejsca w programach studiów filmoznawczych. Słabość dokumentalistyki jako dyscypliny uniwersyteckiej objawia się też w małej dostępności podręczników. Z uznanych anglojęzycznych podręczników realizacji filmów dokumentalnych został przełożony na polski tylko *Film dokumentalny. Kreatywne opowiadanie* Sheili Curran Bernard[11]. W 2012 roku ukazał się pierwszy i jak dotąd jedyny podręcznik polski – *Przewodnik dokumentalisty* Grażyny Kędzielawskiej – cenny, ale przeznaczony tylko dla początkujących studentów reżyserii dokumentalnej[12]. W takiej sytuacji powszechną edukację w tej dziedzinie trzeba by zaplanować na wiele lat. Musiałaby ona zacząć się od wykształcenia dużej grupy nauczycieli szkół wszelkich stopni i zapewnienia dostępu do filmów[13].

Budowaniu tożsamości środowiska i kreowaniu nowych pomysłów – także rynkowych – sprzyjałoby pisanie o polskim dokumencie. Na polskich portalach i w prasie fachowej film dokumentalny zajmuje jednak mało miejsca. Mało jest filmoznawców zajmujących się przede wszystkim dokumentem, choć wielkim

---

[11] Sheila Curran Bernard, *Film dokumentalny. Kreatywne opowiadanie*, tłum. Michał Bukojemski, Warszawa 2011.

[12] Grażyna Kędzielawska, *Przewodnik dokumentalisty. Podstawy warsztatu*, Łódź 2012.

[13] Choć kształcenie widowni jest zagadnieniem niemieszczącym się w obrębie niniejszego szkicu, należy jednak zauważyć, że jego waga jest rozumiana przez Polski Instytut Sztuki Filmowej, którego dział kierowany przez Annę Sienkiewicz-Rogowską wydał zbiór filmów – także dokumentalnych – pt. *Filmoteka Szkolna*, wspierał liczne inicjatywy edukacyjne i brał udział w pracach międzynarodowej grupy specjalistów z kilkudziesięciu krajów europejskich, poszukującej wspólnych rozwiązań w dziedzinie edukacji filmowej, powstałej z inicjatywy Brytyjskiego Instytutu Filmowego.

sukcesem było wydanie dwutomowej *Historii polskiego filmu dokumentalnego*[14]. Nie ma też chyba polskich krytyków piszących o dokumencie po angielsku.

2.6. Zwrot ku rzeczywistości, konkurs dokumentalny Orłów, uwarunkowania zmian gatunkowych

Istotnym dla dokumentu aspektem rozwoju mediów jest zwrot w stronę rzeczywistości. Proces, którego wzmocnienie w telewizji zauważono w połowie pierwszej dekady XXI wieku[15], jest aktualny i silnie wzmacniany przez media społecznościowe. Wydaje się, że reguły traktowania rzeczywistości medialnej nie zmieniły się od czasu, gdy w roku 1996 Byron Reeves i Clifford Nass wydali książkę *Media i ludzie* stawiającą tezę, iż ludzie utożsamiają media z rzeczywistością i ich reakcje na nie są społeczne i naturalne – tak jak w rzeczywistym życiu. Według badaczy te reakcje na media pokazują, że są one czymś więcej niż narzędziami. W określonych sytuacjach mogą one przyjmować różne osobowości, wywoływać rozmaite reakcje emocjonalne, budzić poczucie zagrożenia, wpływać na pamięć. Ludzie natomiast reagują na media podobnie bez względu na wiek, wykształcenie, umiejętności technologiczne, przynależność do różnych kultur[16].

Ponownie wyprzedzając rozważania, które podejmuję szczegółowo w rozdziale trzecim, zauważę, że powyższe ustalenia otwierają duże pole do zagospodarowania dla dokumentu interaktywnego. Sukces tego gatunku zależy oczywiście od kreatywności twórców, ale także od zakresu zastosowania technologii, zwłaszcza wywodzących się z gier komputerowych. Można przecież wyobrazić sobie dokument interaktywny nie jako film, którego emisja jest przerywana stopklatkami zawierającymi zakładki dające widzowi możność wyboru dalszego ciągu, powrotu do pominiętych elementów, ustanowienia głównego bohatera itp., lecz jako rzeczywiste obrazy umieszczone online. Dzięki temu uczestnik interakcji z dokumentem wchodzi niejako w rzeczywistość filmową, w tym wypadku dokumentalną, uzyskując możliwość jej kształtowania, kreowania, a nie tylko wyboru sposobu jej prezentacji. Narracja filmowa zyskuje zupełnie swoisty, jednorazowy, całkiem

[14] Małgorzata Hendrykowska, *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1896–1944)*, Poznań 2015; *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, red. Małgorzata Hendrykowska, Poznań 2015.

[15] Agnieszka Ogonowska, *Telewizja rzeczywistości a kult autentyzmu*, „Konspekt" 2005, nr 2, http://www.up.krakow.pl/konspekt/22/ogonowska.html (dostęp 23.01.2013).

[16] Byron Reeves, Clifford Nass, *Media i ludzie*, tłum. Hanna Szczerkowska, Warszawa 2000, s. 294. Tytuł oryginału: *The Media Equation: How People Treat Computers, Television, and New Media Like Real People and Places*.

niepowtarzalny czy trudny do powtórzenia charakter. Oparcie się na materiałach dokumentalnych dawałoby poczucie zmiany rzeczywistości pozafilmowej, a im doskonalsza byłaby technologia, tym bardziej zacierałaby się granica między planem rzeczywistości zawartym w dziele i samą rzeczywistością, a także – być może – między artystycznym filmem dokumentalnym i interaktywnym dokumentem nieaspirującym do roli sztuki[17]. Osobną sprawą jest trudny do oszacowania koszt takiego przedsięwzięcia i znalezienie źródeł finansowania – w wypadku tradycyjnego dokumentu z reguły korzysta się z dotacji publicznych, zakładając niekomercyjny charakter dzieła, natomiast taki dokument interaktywny, o jakim piszę, mógłby chyba liczyć na inwestycję opartą na regułach rynkowych[18].

W Polsce obserwujemy opisane dotąd w skrócie procesy, ale w formie uwarunkowanej sytuacją na tutejszym rynku mediów. W 2013 roku po raz pierwszy filmy dokumentalne ubiegały się o Orła – Polską Nagrodę Filmową. Ogłoszono wtedy listę 52 dokumentów, które spełniały regulaminowe warunki. Tyle zatem filmów o czasie ekranowym ponad 40 minut, pokazywanych po raz pierwszy w 2012 roku, twórcy regulaminu uznali za „dokumenty kreatywne, które interpretują rzeczywistość, nadając jej oryginalną, zdecydowanie artystyczną formę i przedstawiają autorski punkt widzenia”[19]. W 2023 roku członkom Polskiej Aka-

[17] Przekraczaniu granic między rzeczywistością i światem wirtualnym jest poświęcony dokument *Wirtualna wojna* (scen. i reż. Jacek Bławut, 2012). Autor dotyka innego aspektu zagadnienia niż opisywany przeze mnie, niemniej jednak przywołuję jego film jako doskonałe ujęcie procesów psychologicznych zachodzących w uczestnikach procesu interakcji.

[18] Oczywiście zdarzają się dokumenty „tradycyjne” przynoszące wysokie dochody z dystrybucji. Nie ma to jednak miejsca w Polsce. Pewien pogląd na koszty gier komputerowych współtworzonych z filmem (fabularnym) może dać przypadek *Wiedźmina*. Budżet filmu wyniósł 18,82 mln zł, a dwóch gier odpowiednio ok. 19 mln zł i ok. 30 mln zł (źródło: Wikipedia, dostęp 03.02.2013).

[19] O Polską Nagrodę Filmową mógł ubiegać się dokument, który „jest filmem polskim o długości 40 i więcej minut ekranowych, bez względu na technikę realizacji, jest filmem dokumentalnym kreatywnym, który interpretuje rzeczywistość, nadając jej oryginalną, zdecydowanie artystyczną formę i przedstawia autorski punkt widzenia, był rozpowszechniany nieprzerwanie po raz pierwszy w czasie pomiędzy 1 stycznia a 31 grudnia roku poprzedzającego rok edycji konkursu co najmniej przez 7 dni, co najmniej 1 seans dziennie, na ogólnie dostępnych, płatnych seansach kinowych w Polsce, i był ogłoszony w programie kina, w którym był wyświetlany, lub – w zależności, co nastąpiło najpierw – którego pierwsza emisja telewizyjna nastąpiła w jednej ze stacji telewizyjnych: TVP, TVN, Polsat, CANAL+, HBO – po raz pierwszy w czasie pomiędzy 1 stycznia a 31 grudnia roku poprzedzającego rok edycji konkursu, i była ogłoszona w programie stacji telewizyjnej, w której była nadawana”, http://www.pnf.pl (dostęp 23.01.2013). Podczas pandemii zmieniono te kryteria, dopuszczając dystrybucję VOD na równi z kinową, http://pnf.pl/o-nagrodzie/regulamin/ (dostęp 04.09.2022).

demii Filmowej udostępniono 51 dokumentów. Należy zwrócić uwagę, że to liczba niewielka w stosunku do całości polskiej produkcji niefikcjonalnej.

Rozwój technologiczny i spodziewana niebawem ostateczna likwidacja jedynej rzeczywistej bariery utrudniającej filmom osiągnięcie globalnego zasięgu – bariery językowej – dadzą produkcji niefikcjonalnej, także polskiej, szansę na ponadgraniczność. W dobie konwergencji – rozumianej za Jenkinsem jako proces, a nie ustalony porządek – umiejętność posługiwania się prostym, ale uniwersalnym, „ponadkulturowym" językiem filmu będzie współdecydować o sukcesie frekwencyjnym. Mimo że zmiany te wyglądają na radykalne, trzeba mieć nadzieję, iż polskie gatunki dokumentalne niespełniające kryteriów artystycznych będzie można jednak uznać, tak jak chciał Grierson, za twórczą interpretację rzeczywistości.

2.7. Temat, struktura, narracja

Konwergencja prowokuje do nowego spojrzenia na temat filmu dokumentalnego ukrywającego się wśród *factual genres*, jego strukturę, narrację i relację z fabułą oraz animacją. Jak obecnie ocenić temat filmu dokumentalnego? Jak rozwinąć projekt filmu, jak zbudować jego strukturę i napisać scenariusz? Struktura narracji i scenariusz mają oczywisty związek. Zarówno struktura, jak i scenariusz mogą być całkiem naturalnie dyktowane przez materiał filmowy odzwierciedlający dziejącą się historię albo całkowicie wyobrażone – wtedy nawet do opisu scenariusza stosujemy określenie „scenariusz marzeń"[20].

W epoce konwergencji obserwujemy coraz silniejszą tendencję do przenikania się rodzajów i gatunków filmowych. Oczywiście zarówno fabularyzacja, jak i animacja są w filmie dokumentalnym nie tylko dopuszczalne, ale czasem wręcz pożądane. Można też powiedzieć – za brytyjskim producentem filmów dokumentalnych Michaelem Jacksonem – że im bardziej świat staje się otwarty, skomplikowany, dezorientujący i podzielony, tym więcej trzeba nowych form dokumentalnych, by go opisać[21]. Co zatem odróżnia film dokumentalny od licznych gatunków reportażowych, a także od *reality show*, programu telewizyjnego opartego na faktach czy paradokumentalnego *performance*? Czynnikiem tym jest właśnie fil-

[20] W Polsce meandrami dokumentalnego scenariopisarstwa zajmowali się Mirosław Przylipiak, *Scenariusz we współczesnym systemie produkcji filmów dokumentalnych w Polsce*, w: *Polski film dokumentalny w XXI wieku* i Marek Hendrykowski, *Scenariusz filmowy. Teoria i praktyka*, Poznań 2016, s. 216–220, a także Andrzej Gajewski w pracy doktorskiej *Rola scenariusza w filmie dokumentalnym*, napisanej pod kierunkiem prof. Andrzeja Mellina i dr Anny Zarychty w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi (2021).

[21] Alan Rosenthal, *Writing, Directing and Producing Documentary Films and Videos*, Carbondale 2002, s. 13.

mowa struktura narracyjna, zakładająca podział na wprowadzenie, konfrontację i rozwiązanie oraz pierwszy i drugi punkt zwrotny. I choć można wskazać liczne filmy niespełniające tych kryteriów (w Polsce np. *Gadające głowy*), słynne wśród scenarzystów powiedzenie Williama Goldmana – autora oscarowych scenariuszy *Butch Cassidy i Sundance Kid* oraz *Wszyscy ludzie prezydenta* – „struktura jest wszystkim" ma zastosowanie także do filmu dokumentalnego. Alan Rosenthal, autor jednego z najważniejszych podręczników sztuki dokumentu w świecie, pisze po prostu: „Chociaż dokument bardzo się różni od fabuły, tak jak Goldman wierzę, że struktura jest kluczem do zrobienia dobrego filmu"[22].

A jednak powszechne wśród piszących o scenariuszu – również dokumentalnym – przekonanie, że o sile scenariusza decyduje struktura opowieści, obecnie się zmienia. Struktura nie jest już wszystkim. Zostaje ona zastąpiona przez wielość struktur hipotetycznych, które uczestnik procesu interakcji kształtuje zgodnie ze swoim upodobaniem, sytuując się przy tym wewnątrz procesu – czyli wewnątrz filmu dokumentalnego – a więc także wewnątrz rzeczywistości przedstawionej w filmie. Podlegająca tym przekształceniom struktura opowieści dokumentalnej staje się jedynie jedną z hipotez rzeczywistości. Wzrasta rola bohatera – zakłada się, że dobry bohater przeżyje dobrą historię, która pozwoli stworzyć dobrą strukturę.

Oczywiste i prawdziwe także dla dokumentu jest ustalenie, że narracja filmu zależy od sposobu rejestracji i montażu obrazu i dźwięku, jest więc wynikiem zbiorowych działań grupy twórców. Montaż w dokumencie ma przy tym większy wpływ na narrację niż montaż w fabule, gdyż przy dokumencie dokonuje się selekcji zarejestrowanego materiału, odrzucając zwykle wiele godzin, podczas gdy montaż fabuły zakłada wybór najlepszych ujęć, a całkowita rezygnacja z nagranego ujęcia jest wprawdzie możliwa, lecz zdarza się coraz rzadziej. Wynika to z ekonomiki produkcji filmowej. Choć więc pomysł na dokumentalną strukturę będzie ważny dla całej pracy nad filmem, ostatecznie powstanie ona dopiero w montażowni. Dlatego też Jacob Bricca, autor nowej książki o montażu dokumentu, uważa tę pracę za jedną z najtrudniejszych intelektualnie[23].

Podnosząc temat struktury, Rosenthal analizuje przykład *Krzesła* Donna Pennebakera i Ricky'ego Leacocka (1962) – dokumentu ukazującego pięć dni z życia skazanego na karę śmierci Paula Crumpa, poprzedzających planowaną egzekucję bohatera, który w ostatniej chwili zostaje ułaskawiony. Nieoczekiwane ułaskawienie zastępuje przewidziane odprowadzenie na krzesło elektryczne i jest niezaplanowanym drugim punktem zwrotnym 55-minutowego filmu. Czasem rzeczywistość tworzy punkt kulminacyjny filmu w odwrotny, tragiczny sposób. Tak było

[22] Alan Rosenthal, *Writing, Directing and Producing Documentary Films and Videos,* s. 13, 63.

[23] Jacob Bricca, *Documentary Editing: Principles and Practice*, New York–London 2018, s. XI.

w wypadku dokumentu Marii Zmarz-Koczanowicz „*Zamień mnie w długiego węża*" (1997), opowiadającego o romskich dzieciach żebrzących na ulicach Warszawy. Układce filmu wyraźnie zabrakło puenty, gdy spalił się dom na Bródnie, który zajmowały nielegalnie wraz z rodzicami. Zdjęcia do dokumentu Hanny Polak i Andrzeja Celińskiego *Dzieci z Leningradzkiego* były już dawno zakończone, gdy do autorów dotarła wiadomość o śmierci jednej z bezdomnych bohaterek. Zdążyli na pogrzeb i zmontowana potem przejmująca scena z pewnością przyczyniła się do otrzymania przez film nominacji do Oscara.

Analizy filmów dokumentalnych z perspektywy ich struktury i teksty teoretyków filmu dotyczące tego zagadnienia są rzadkie, niemniej jednak można w nich zauważyć pewne tendencje. Przede wszystkim badaczy i krytyków interesuje związek narracji dokumentu i filmu fabularnego. Temat ten został podjęty już przez Griersona, następnie przez Williama Guynna i Briana Winstona, a w Polsce – przez Przylipiaka, streszczającego i rozwijającego ich wywody. Wnioski z tych rozważań daje się sprowadzić do stwierdzenia, że choć narracja filmu dokumentalnego jest zwykle zgodna z regułami klasycznej narracji fabularnej, można w niej zauważyć typowe odstępstwa: osłabienia zwykłej syntagmy narracyjnej na rzecz syntagm opisowych i nawiasowych, tendencję do stosowania struktury epizodycznej, wprowadzenia interwencji dyskursywnych i licznych krótkich opowiadań, których struktura nie zawsze jest ściśle podporządkowana strukturze całego filmu – co wynika ze swoistości materiału dokumentalnego. Dodajmy, że struktura tych opowiadań nie musi być strukturą fabularną. Jako punkt odniesienia pojawia się w badaniach – w pewnym sensie archetypiczna – struktura dokumentu podróży, dokumentalnego kina drogi, wywodzącego się z tradycji filmu etnograficznego lat 20. XX wieku[24].

Warto się zastanowić, w jakiej mierze do analizy filmu dokumentalnego i jego struktury mogą być przydatne kategorie wprowadzone przez badaczy języka filmowego (gramatyki filmowej). Tak jak już pisałem, przyjmuję, że język filmu (ruchomych obrazów) to w wypadku dokumentu zespół wszystkich środków wyrazu, którymi dysponuje kino dokumentalne i które są charakterystyczne tylko dla niego, a także sposoby ich łączenia i system reguł organizujących wypowiedź filmową.

Jak się wydaje, stworzony przez takich badaczy, jak Jerzy Płażewski[25], Daniel Arijon[26] czy James Monaco[27] aparat pojęć, mający źródło w badaniach literackich,

[24] Mirosław Przylipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, s. 73–79.

[25] Jerzy Płażewski, *Język filmu*, Warszawa 2008.

[26] Daniel Arijon, *Gramatyka języka filmowego*, tłum. Feliks Forbert-Kaniewski, Warszawa 2008 (wyd. oryg. 1976).

[27] James Monaco, *How to Read a Film: The World of Movies, Media and Multimedia: Language, History, Theory*.

jest na użytek krytyki filmu dokumentalnego nadmiernie skomplikowany. Ponadto krytyk filmu dokumentalnego nie może się odwoływać do takich materiałów wspomagających analizę, jak scenopis czy *story board*, a nawet *treatment* albo scenariusz – są one na ogół w wypadku tego rodzaju filmowego trudno dostępne. Nie jestem też pewny, czy do dokumentu da się zastosować podstawowe założenie tych badań, które mówi, że formy stylistyczne narracji filmowej są zaczerpnięte z literatury, a stopniowe nasycanie obrazu filmowego wieloraką treścią ma odpowiednik w ewolucji form literackich (abstrahując od tego, czy takie założenie jest obecnie aktualne także dla innych form audiowizualnych)[28]. Należy też pamiętać, że wykorzystywanie pojęcia „język filmu" było często krytykowane. Z drugiej strony – może być ono użyteczne w rozważaniach o paradygmatach filmowych, a Witold Bobiński udowadnia, że jest kluczowe dla edukacji medialnej[29].

Znacznie bliższe przedmiotu są podręczniki realizacji filmów dokumentalnych. Pisane przez praktyków – reżyserów i konsultantów, którzy często są także wykładowcami szkół filmowych albo uniwersytetów – uczą m.in., w jaki sposób rozwijać projekt dokumentalny, „towarzysząc historii", jak do planowania narracji filmu wykorzystywać zdjęcia próbne, w jaki sposób realizować zdjęcia, by najpełniej rejestrowały dramaturgię rzeczywistości, jak wreszcie przeprowadzić montaż filmu. Cel takiej edukacji został zapisany w tytule książki Sheili Curran Bernard *Documentary Storytelling: Making Stronger and More Dramatic Nonfiction Films*[30]. Michael Rabiger natomiast wspomina o kondensacji narracyjnej (*narrative compression*) pozwalającej za pomocą cięcia równolegle prowadzonych historii dojść do esencji każdej z nich[31].

Autorzy podręczników nie mają wątpliwości, że aby „uczynić film dokumentalny bardziej zdramatyzowanym", trzeba ingerować w rzeczywistość i – jeśli to możliwe – ową ingerencję planować już na etapie wstępnych rozważań o strukturze filmu. Można również w historii polskiego dokumentu znaleźć przykłady takich ingerencji. Oto cztery z nich: Krzysztof Kieślowski kupił bohaterowi filmu *Z punktu widzenia nocnego portiera* psa, Andrzej Fidyk zaprzągł zepsuty rzekomo samochód kiniarzy z Kalkuty w słonia, Wojciech Kasperski urządził bohaterce *Ikony* przyjęcie z tortem, Tomek Łoziński nieprzypadkowo znalazł się na peronie

[28] Jerzy Płażewski, *Język filmu*, s. 257.

[29] Witold Bobiński, *Wykształcić widza. Sztuka oglądania w edukacji polonistycznej*, Kraków 2016, s. 47. Zob. też Krzysztof Kopczyński, *Paradygmat polskiego romantyzmu w uniwersum filmowym*, s. 124–126.

[30] Sheila Curran Bernard, *Documentary Storytelling: Making Stronger and More Dramatic Nonfiction Films*, Oxford 2007. Przypomnę, że polski tytuł brzmi: *Film dokumentalny. Kreatywne opowiadanie*.

[31] Michael Rabiger, *Developing Story Ideas*, Oxford 2006, s. 196.

kolejowym w Brześciu[32]. Marcel Łoziński nazywa takie sytuacje „uruchamianiem rzeczywistości"[33].

Można by zatem na koniec powiedzieć, że autorzy filmu dokumentalnego – w szczególności autor jego struktury narracyjnej – działają zawsze na pograniczu rzeczywistości i własnej wyobraźni. Zauważmy jednak, że istniały odmienne, ważkie poglądy na temat tego, gdzie jest ta opozycja. „Trzeba tylko uwierzyć jej do końca, w jej dramaturgię – w dramaturgię rzeczywistości" – napisał Krzysztof Kieślowski w pracy dyplomowej, którą przedstawił w roku 1969, kończąc Szkołę Filmową w Łodzi[34]. Praca nosiła tytuł *Film dokumentalny a rzeczywistość* i stawiała tezę, że nie trzeba wymyślać historii, skoro istnieją one w życiu. Wystarczy je przenieść na ekran. Zamiast popularnych wcześniej opozycji: fabuła – rzeczywistość, fikcja – prawda Kieślowski zaproponował opozycję fabuła – myśl. Rozwój akcji w filmie fabularnym został według niego w dokumencie zastąpiony rozwojem myśli autora. Myśl „oznacza pewną hipotezę, którą autor filmu wysuwa w stosunku do rzeczywistości", stanowi pomysł na film, jest „pytaniem zadawanym rzeczywistości", pytaniem o jej strukturę, rządzące nią mechanizmy, a także o świat wartości[35]. Jest przetworzonym obrazem rzeczywistości, jej wyobrażeniem.

[32] *Z punktu widzenia nocnego portiera*, realizacja Krzysztof Kieślowski, 1977; *Kiniarze z Kalkuty*, reż. Andrzej Fidyk, 1998; *Ikona*, reż. Wojciech Kasperski, 2016; *89 mm od Europy*, reż. Marcel Łoziński, 1993.

[33] Katarzyna Jabłońska, *Żeby nie bolało. Z Marcelem Łozińskim rozmawia Katarzyna Jabłońska*, „Kwartalnik Filmowy" 2000, nr 29–30, s. 196–197.

[34] *Teoria praktyki. Kieślowski, Łoziński, Wiszniewski, Królikiewicz, Żebrowski*, red. Katarzyna Mąka-Malatyńska, Łódź 2019, s. 29.

[35] Mikołaj Jazdon, *Dokumenty Kieślowskiego*, Poznań 2002, s. 39. Zob. też Mirosław Przylipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, s. 93–129 i Krzysztof Kieślowski, *O sobie*, Kraków 1997, s. 55.

ROZDZIAŁ 3

Interaktywny film dokumentalny – historia i perspektywy rozwoju

3.1. Rozumienie interaktywności w filmie dokumentalnym

W ostatnim drukowanym na papierze zeszycie kwartalnika europejskich dokumentalistów „DOX" Suvi Andrea Helminen opublikowała artykuł o Gloriannie Davenport, którą nazwała „jedną z wczesnych pionierek interaktywnego dokumentu". Pracująca od 1977 roku w Massachusetts Institute of Technology jako wykładowczyni filmu, dokumentalistka i montażystka Davenport w 1987 roku założyła tam zespół badawczy pod nazwą The Interactive Cinema Group (działający do 2004 roku, następnie przekształcony w Media Fabrics Group), którego celem było ustalenie, w jaki sposób obliczenia (*computation*) mogą kształtować przyszły film fabularny i dokumentalny. W tym czasie pisała: „Interaktywne kino odzwierciedla tęsknotę, by kino stało się czymś nowym, czymś bardziej złożonym, bardziej intymnym, jakby w rozmowie z publicznością"[1]. Dzieliła się w ten sposób marzeniem, którego wcześniejsze kino nie umiało – jej zdaniem – spełnić. Definicja interaktywności nie była jeszcze wówczas dookreślona. Dopiero w 2004 roku Eric Zimmerman stworzył typologię, która ma zastosowanie do dziś, wyróżniając interaktywność poznawczą, funkcjonalną i eksplicytną, a także metainteraktywność. Pierwsza z nich to „zaangażowanie w dzieło na poziomie interakcji psychologicznych, emocjonalnych, hermeneutycznych i semiotycznych". Druga „zachodzi na poziomie materialności dzieła", dotyczy decyzji stricte

[1] Suvi Andrea Helminen, *Glorianna Davenport: An Interactive Pioneer*, „Dox. European Documentary Magazine" 2014, z. 103, s. 22, https://www.media.mit.edu/groups/interactive-cinema/overview/ (dostęp 30.03.2017).

technicznych, których obszar był dostępny dla widza, zwłaszcza w epoce przedcyfrowej, w niewielkim stopniu[2]. Inaczej mówiąc – są to reakcje widza na dzieło niewymagające ingerencji lub ograniczające ją do decyzji odnoszących się do technicznych warunków odbioru, np. ustalania wielkości ekranu, wyboru palety barw, poziomu dźwięku, a także pomijania fragmentów dzieła, co w czasach dystrybucji filmów na kasetach VHS osiągało się poprzez przewijanie. Niekiedy przybierają one charakter interpretacji, zawsze zaś należą do sfery doskonale znanej badaczom zjawiska odbioru i nienazywanej interaktywnością. Ich spektakularnym praprzykładem może być legendarna ucieczka z kina widzów *Wjazdu pociągu na stację w La Ciotat* (1896) braci Lumière.

Program zespołu Davenport dotyczył interaktywności eksplicytnej (wyraźnie sformułowanej), określonej (ograniczonej) „jedynie przez wybory i procedury zaprojektowane w ramach dzieła", umożliwiającej odbiorcy wpływ na kształt dzieła i sytuującej się – inaczej niż dwie poprzednie – wewnątrz dzieła. I choć podobne zamierzenia były znane kinu od dawna – przynajmniej od czasów Lwa Kuleszowa[3] – dopiero nowe media dostarczyły widzowi – uczestnikowi interaktywnego procesu – narzędzi pozwalających na rzeczywistą aktywność w tej dziedzinie. Lev Manovich uznał nawet, że te narzędzia są narzucone w sposób tak dominujący, iż używanie pojęcia „interaktywność" – jako zbyt pojemnego – nie ma sensu[4]. Wreszcie w roku 2006 Jenkins zdefiniował interaktywność jako „potencjał nowych technologii medialnych (lub tekstów wyprodukowanych przez te media) do reagowania na konsumenckie sprzężenie zwrotne"[5]. Autor *Kultury konwergencji* nie odwoływał się do pracy Zimmermana, jednak interaktywność, o której pisał, spełniałaby warunki interaktywności eksplicytnej. Charakterystyczne jest też, że w cytowanej definicji Jenkins wymienił na pierwszym miejscu potencjał technologii, a dopiero potem potencjał dzieła. Wprawdzie należne miejsce w obszarze sztuki filmowej przyznali technologii już David Bordwell i Kristin Thompson[6], niemniej jednak opozycja sztuka filmowa – technologia (a także sztuka filmowa – produkcja filmowa) w dalszym ciągu jest obecna w dyskusjach profesjonalistów. W wypadku interaktywnego dokumentu kwestia ta staje się bardziej skomplikowana (ale jest to komplikacja twórcza), ponieważ dodatkowym punktem od-

[2] Zob. Ryszard W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010, s. 162–163.

[3] Piotr Kletowski, *Interaktywne kino*, w: *Encyklopedia kina*, s. 436.

[4] Lev Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. Piotr Cypryański, Warszawa 2006, s. 129.

[5] Henry Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, s. 255.

[6] David Bordwell, Kristin Thompson, *Film jako sztuka: kreatywność, technologia i biznes*, w: David Bordwell, Kristin Thompson, *Film art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, s. 2–37. Pierwsze amerykańskie wydanie książki ukazało się w 1988 roku.

niesienia jest rzeczywistość, której granice stale się przekracza. Rozmowa musi zatem uwzględniać status dzieła – rzecz jasna, zupełnie inny niż przynależny filmowi tradycyjnemu. „Nie postrzegam technologii interaktywnej jako narzędzia, lecz jest ona dla mnie procesem wprowadzającym zmiany kulturalne, estetyczne i polityczne”[7] – deklarowała w 2016 roku Sandra Gaudenzi, autorka doktoratu o dokumencie interaktywnym, profesor London College of Media, popularna wykładowczyni warsztatów, producentka i konsultantka.

> W tym kontekście interaktywne filmy dokumentalne nie tylko przedstawiają rzeczywistość za pośrednictwem mediów cyfrowych; modelują ją, milcząco prezentując widzom nową umowę, zachęcając ich do „uczestnictwa”. Aktywnie uczestnicząc w projekcie, użytkownik, dokument i świat łączą się łańcuchem przyczyny i skutku, łańcuchem zmian. Interaktywne filmy dokumentalne stają się żywymi istotami: mają swoje zachowania, zależą od jednostek zewnętrznych i zmieniają się w czasie. Staje się to fascynujące: tak jak w wypadku każdej żyjącej istoty bardziej interesujące jest spojrzenie na to, co interaktywne dokumenty mogą zrobić, niż próba wyjaśniania, co mogą oznaczać[8].

Jak się wydaje, zachwyt Gaudenzi znacznie wykracza poza zwykłe uwarunkowania psychologiczne twórców. Jest on także silnie związany z technologią wytyczającą drogę i umożliwiającą realizację celów.

Gdy Davenport tworzyła swój zespół, miała za sobą doświadczenie realizacji interaktywnego filmu dokumentalnego, będącego jedną z najwcześniejszych szeroko zakrojonych prób w tej dziedzinie. Wspólnie z legendarnym operatorem *direct cinema* Richardem Leacockiem pracowała w latach 1982–1986 nad linearnym i interaktywnym dokumentem *New Orleans in Transition*, ukazującym przemiany, jakie zaszły w Luizjanie w związku z Wystawą Światową EXPO 1984 – w historii wystaw jedyną, której bankructwo ogłoszono jeszcze podczas trwania ekspozycji. Dwoiste podejście do tematu spowodowane było przekonaniem, że realizując tradycyjny, linearny film, dokumentalista nieuchronnie traci szansę na przedstawienie publiczności wielu kwestii, które pozostają poza zasadniczą strukturą narracyjną dzieła. Nagrane materiały – zwykle kilkadziesiąt godzin – trafiają w najlepszym wypadku do archiwum, a mogłyby one przecież rozszerzyć perspektywę odbioru widza.

Dokumentalistka wystąpiła o sfinansowanie tak zakrojonego przedsięwzięcia do National Endowment for the Arts. Wspomina to w taki sposób: „Wniosek o grant mówił szczegółowo, że powstanie film linearny i jego wersja interaktywna.

---

[7] *Docubase*, http://docubase.mit.edu/playlist/the-living-documentary (dostęp 30.03.2017). Tezy Gaudenzi zwięźle omawia Agnieszka Zwiefka, *Gdzie jest Autor? Kilka słów o interaktywnych filmach dokumentalnych*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2017, nr 3.

[8] Agnieszka Zwiefka, *Gdzie jest Autor? Kilka słów o interaktywnych filmach dokumentalnych*.

NEA tak naprawdę nie rozumiała, czym będzie film interaktywny, ponieważ nikt takiego wcześniej nie zrobił”[9]. Mimo to dotacja została przyznana i dzięki niej powstał trzygodzinny film dokumentalny oraz sześć trzydziestominutowych materiałów, których zawartość opisano za pomocą indeksów. Dostęp do nich można było jednak uzyskać tylko za pomocą jedynego komputera z unikalnym oprogramowaniem, na którym je umieszczono. Znajdował się on w MIT i tam autorka projektu przeprowadzała ze studentami zajęcia, na których najpierw oglądali oni film, a potem pogłębiali wybrane przez siebie wątki, odwołując się do dodatkowych materiałów. Jej zdaniem bardzo wzbogaciło to ich dyskusję nad budzącą wtedy w USA wiele emocji historią wystawy w Luizjanie, widzianą w szerokim kontekście społecznym.

Interaktywność *New Orleans in Transition* była bardzo ograniczona, ale warto przywołać ten przykład, ponieważ pokazuje on – w sytuacji, gdy technologie aktywnego odbioru znajdują się jeszcze na wstępnym etapie – że grupie twórców związanych z najlepszą amerykańską uczelnią techniczną bliska była idea rozszerzenia zakresu udziału widza w procesie recepcji o możliwość współdecydowania o ostatecznym kształcie dzieła – w tym wypadku dodatkowych przekazów, uzupełniających gotowy i dostępny w integralnej wersji film dokumentalny. Cel określony w ten sposób jest aktualny 40 lat później, w ogólnym zarysie nie zmienia się też relacja odbiorcy i dzieła, które traci integralność, stając się materiałem do mniej lub bardziej skomplikowanych przekształceń i uzupełnień wynikających z pracy widza – uczestnika procesu twórczego. Nie oznacza to jednak spełnienia się przepowiedni o końcu tradycyjnego filmu, wygłaszanych – czasem z dużym przekonaniem, a nawet emfazą – przez teoretyków i twórców nowych mediów na przełomie stuleci. Jednoznacznie brzmiał w 1996 roku sąd Manovicha:

> Kino, będące kluczową metodą reprezentowania świata w XX wieku, ma zostać zastąpione przez media cyfrowe: numeryczne, obliczalne, symulowane. Jego historyczną rolą było przygotowanie nas do komfortowego życia w dwuwymiarowych symulacjach ruchomych. Odegrawszy tę rolę dobrze, kino opuszcza scenę. Włącza komputer[10].

Dziś jednak wiemy, że nic takiego nie nastąpiło. Zarówno film interaktywny, jak i film tradycyjny istnieją na rynku w formach niezagrożonych. Podobnie jest w wypadku relacji film – gra wideo, gdzie ta druga jest o wiele potężniejsza niż

[9] Suvi Andrea Helminen, *Glorianna Davenport: An Interactive Pioneer*, s. 23.

[10] Lev Manovich, *Cinema and Digital Media*, w: *Media Art Perspectives: The Digital Challenge: Museums and Art Sciences Respond*, red. Jeffrey Shaw, Hans Peter Schwarz, Ostfildern 1996, http://manovich.net/content/04-projects/008-cinema-and-digital-media/06_article_1995.pdf (dostęp 30.04.2017).

film interaktywny[11]. Powstające w tych obszarach dzieła niekiedy się uzupełniają, ale często nie ma między nimi żadnego związku.

Pogląd Manovicha został sformułowany w czasach, gdy kino i film zaczynały, *nolens volens*, określać swoją relację z rzeczywistością wirtualną. Proces dochodzenia do naukowego opisu tej relacji przedstawia i analizuje Ryszard W. Kluszczyński. Uznaje on interaktywność za najważniejszą cechę cyberkultury i jedną z najważniejszych cech rzeczywistości wirtualnej – obok transformacji dzieła, interakcji dzieło – odbiorca w czasie rzeczywistym, immersji (zanurzenia) w świecie wirtualnym i teleobecności, czyli doświadczenia przebywania w środowisku innym niż to, w którym znajduje się ciało odbiorcy[12]. Wprawdzie wśród przykładów analizowanych przez Kluszczyńskiego nie ma filmów dokumentalnych, jednak formułowane przez niego wnioski mają zastosowanie także do tego rodzaju filmowego, szczególnie gdy dotyczą relacji film – rzeczywistość, a także film interaktywny – rzeczywistość wirtualna.

3.2. Interaktywny film dokumentalny a film dokumentalny

Rozwój filmu interaktywnego był jednym z aspektów opisanego wyżej zjawiska, jednak tylko w pewnym sensie. Należy bowiem zauważyć, że film interaktywny nie spełnia kryteriów definicji filmu. Oczywiście spory o kształt tej definicji ciągle trwają, zmieniają się też uwarunkowania zewnętrzne mające na nią wpływ. Przypomnę, że Polski Instytut Sztuki Filmowej głosi jednak zgodnie z prawem europejskim, iż

> filmem jest utwór dowolnej długości, w tym utwór dokumentalny lub animowany, złożony z serii następujących po sobie obrazów z dźwiękiem lub bez dźwięku, utrwalonych na jakimkolwiek nośniku umożliwiającym wielokrotne odtwarzanie, wywołujących wrażenie ruchu i składających się na oryginalną całość, wyrażającą akcję (treść) w indywidualnej formie, a ponadto, z wyjątkiem utworów dokumentalnych i animowanych, *przeznaczony do wyświetlania w kinie jako pierwszym polu eksploatacji w rozumieniu przepisów o prawie autorskim i prawach pokrewnych*[13].

[11] Zob. Mirosław Filiciak, *Film jako zdarzenie wizualne. Relacje kina i innych mediów w epoce cyfrowej – przypadek gier wideo*, w: *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, s. 369–370.

[12] Ryszard W. Kluszczyński, *Film, wideo, multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Kraków 2002, s. 222–223.

[13] https://www.pisf.pl (dostęp 30.04.2017). Zob. też Konrad Klejsa, *„A film – like thing", czyli o tym, jak zjawiska filmopodobne utrudniają odpowiedź na pytanie: „Co to jest film?"*, s. 33–59.

W definicji tej kursywą zaznaczam element dziś już dosyć staroświecki – ale zgodny z interesem kina rozumianego jako sala projekcyjna dla wielu widzów – podkreślam natomiast wymagania, którym nie czyni zadość film interaktywny. Kwestię tę można by uznać za drugorzędną, gdyby nie to, że twórcy filmu interaktywnego nie mogą korzystać z dotacji publicznych przeznaczonych na produkcję filmową, stając do konkurencji z filmami tradycyjnymi. Ograniczyło to bardzo – jak się wydaje – rozwój produkcji interaktywnej w Europie w XXI wieku. Obecnie sytuacja nieco się zmienia – Program Kreatywna Europa wspiera działania na rzecz filmowej, także dokumentalnej, interaktywności (seminaria, warsztaty, festiwale, rozwój projektów)[14]. Wynika to po części ze zrozumienia, jak ważną rolę w rozwoju współczesnych mediów odgrywa rynek gier wideo, na którego pograniczu – być może między nim a rynkiem filmowym – sytuuje się o wiele mniejszy od nich rynek filmów interaktywnych. Rynek gier wideo jest obecnie najszybciej rozwijającym się rynkiem w tym obszarze. W latach 2016–2020 jego wartość wzrosła w Polsce o 35 procent (podczas gdy w świecie o 27 procent)[15]. Związki gier wideo z filmem i potrzeba działań na rzecz zbliżenia obu rynków – również w sensie formalnoprawnym – są dziś oczywiste. W dalszym ciągu jednak instytuty filmowe nie mają prawa finansować produkcji interaktywnej – potrzebne są wobec tego inne, na razie mniej wydzielone w sensie prawnym źródła[16].

Pisanie o sztuce interaktywnej jest często domeną badaczy, którzy są jednocześnie praktykami, tak jak Kluszczyński – na co zwraca uwagę Andrzej Pitrus w recenzji książki *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*[17] – czy, w wypadku dokumentu, analitycy skupieni wokół Gaudenzi. Na konferencjach poświęconych dokumentowi interaktywnemu, które odbywają się na festiwalach – z największym natężeniem od roku 2009, kiedy to taką konferen-

[14] http://kreatywna-europa.eu/?s=interaktywny (dostęp 30.04.2017).

[15] *Perspektywy rozwoju branży rozrywki i mediów w Polsce 2016–2020*, http://www.pwc.pl/pl/publikacje/2016/entertainment-and-media-outlook-2016-2020-polska-perspektywa-pwc.html (dostęp 30.04.2017).

[16] Zagadnieniu współpracy filmowców i producentów gier wideo w Polsce była poświęcona konferencja *Game Story II – między filmem a grą*, która odbyła się 11 kwietnia 2017 roku w Warszawie – zob. http://kreatywna-europa.eu/wp-content/uploads/2017/03/GAME-STORY-II-program-ost.pdf (dostęp 30.04.2017). W 2016 roku Narodowe Centrum Badań i Rozwoju przeznaczyło 116 mln zł na rozwój branży gier wideo – zob. http://www.nauka.gov.pl/aktualnosci-ministerstwo/prawie-116-mln-zl-dla-najlepszych-graczy-wsrod-tworcow-gier.html (dostęp 30.04.2017).

[17] Andrzej Pitrus, *Sztuka interaktywna według Ryszarda Kluszczyńskiego*, „Kwartalnik Filmowy" 2010, nr 71/72, s. 338–340. Autor recenzji pisze, że książka jest adresowana do „znawców przedmiotu" (czego oczywiście nie uważa za wadę).

cję zorganizowano na IDFA – również głównie praktycy wygłaszają referaty i prowadzą dyskusje branżowe. Zmniejsza to trochę dystans między refleksją badawczą i przedmiotem badań.

Skoro film interaktywny nie spełnia warunków definicji filmu, nie wypełnia jej też rzecz jasna interaktywny film dokumentalny. Ustalenie znaczenia tego pojęcia wydaje się równie trudne jak przyjęcie jednoznacznej definicji terminu „film dokumentalny". Gaudenzi proponuje rozwiązanie, które można uznać za przywołaną przez Manovicha pułapkę nadmiernej pojemności znaczeniowej, odbierającej sens używaniu pojęcia. Badaczka pisze: „Każdy projekt, który dokumentuje rzeczywiste wykorzystanie interaktywnej technologii cyfrowej, można nazwać *i-doc*". Uzasadnia to następująco:

> Znajdziesz wiele definicji i punktów widzenia dotyczących tego, czym jest interaktywny dokument. Jako że działania na tym polu rozwijają się obecnie bardzo szybko, uważamy, że konieczna jest szeroka definicja, która może obejmować wiele różnych przedsięwzięć. Witryna *i-doc* zawiera opis projektów, które są gdzie indziej określane jako dokumenty internetowe, dokumenty transmedialne, poważne gry, dokumenty crossmedialne, dokumenty lokalizacyjne, gry dokumentalne, wszechstronne media. Dla nas każdy projekt, który zaczyna się od zamiaru udokumentowania „rzeczywistego", a korzysta z cyfrowej interaktywnej technologii cyfrowej, można uznać za *i-doc*. Wszystkie te projekty łączy jednoczesne wykorzystanie cyfrowej technologii interaktywnej i metod dokumentalnych. Tam, gdzie one się spotykają, publiczność staje się aktywnym uczestnikiem procesu dokumentalnego, często wnosząc wkład w zawartość. Jeśli film dokumentalny dotyczy opowiadania o naszym wspólnym świecie, interesuje nas, co się dzieje, gdy publiczność bardziej angażuje się w ten sposób. Nadrzędne pytanie stawiane przez dokumenty interaktywne brzmi: jakie możliwości pojawiają się, gdy traktujemy dokument jako coś, co się współtworzy?[18]

W innym miejscu współzałożycielka grupy *i-docs* uzupełnia przytoczoną wyżej argumentację:

> Opierając się na wcześniejszym modelu i dyskusji, pojęcie „interaktywny dokument" można rozumieć, definiować i analizować poprzez trzy główne aspekty: a) interaktywność jako cechy medium i jako proces komunikacyjny; b) użytkownik postrzegany poprzez interaktywność i fizyczne zaangażowanie; c) wreszcie zagadnienie autorstwa i narracja w filmie dokumentalnym. Te trzy aspekty interaktywnego dokumentu istnieją w podwójnej relacji zwrotnej, która wkracza w interaktywność jako proces komunikacji. Dlatego też interaktywny dokument mógłby zostać zdefiniowany jako

[18] http://i-docs.org/about-idocs (dostęp 30.03.2017).

> „struktura obejmująca interaktywność, użytkownika i film dokumentalny". Jest to rodzaj niefikcjonalnego dokumentu, który wykorzystuje internet i czerpie korzyści z technologii i procedur interaktywnych. Technologia interaktywna jest wykorzystywana do budowania komponentów historii dokumentalnych w celu potencjalnego przekazania interaktywnej komunikacji z użytkownikiem. W tym procesie komunikacyjnym użytkownik ma do dyspozycji różne stopnie kontroli i wyboru, może poznawczo i fizycznie aktywować potencjalną interakcję i nadać historii dokumentalnej interaktywne i wymienne znaczenie[19].

Podana w pierwszej części wywodu lista możliwych konkretyzacji dokumentu interaktywnego wywołuje pytania i wątpliwości nie tylko w sferze odnoszącej się do zastrzeżeń Manovicha. Określenie *web-doc* bywa traktowane jako równoznaczne z *i-doc*, a także – zupełnie odmiennie – jako nazwa każdego filmu dokumentalnego umieszczonego w internecie, niekoniecznie interaktywnego. Warunku interaktywności nie muszą też spełniać – choć mogą – dokumenty transmedialne, a zwłaszcza crossmedialne. *Serious games* (czyli gry edukacyjne) nie muszą natomiast zawierać elementów dokumentalnych. Nie jestem też przekonany o sensowności używania obecnie w definicjach przymiotnika *digital* (cyfrowy). Rzadko się bowiem zdarza, by współczesny film (współczesne media) wykorzystywał techniki niecyfrowe. Jeśli już to czyni, zostaje to natychmiast zauważone, a od twórcy wymaga się wyjaśnienia. Na uwagę zasługuje sposób ujęcia przez Gaudenzi roli użytkownika – uczestnika interaktywnego procesu, obecnego w nim fizycznie i kontrolującego ten proces. Interaktywność jest cechą charakterystyczną medium; jest także postrzegana jako proces komunikacji, którego intencją jest dokumentowanie rzeczywistości dzięki skrzyżowaniu praktyki dokumentalnej i technologii interaktywnych. Pytanie, jakie daje on uczestnikowi rzeczywiste możliwości i jak odnosi się do zagadnienia autorstwa i narracji w tradycyjnie rozumianym dokumencie.

Przy wszystkich zastrzeżeniach, o których była dotąd mowa, interaktywny film dokumentalny nie jest filmem dokumentalnym spełniającym warunki definicji przyjętych w pracach filmoznawczych. W definicji Przylipiaka podkreślam fragmenty, które nie dotyczą *i-docs*:

> Film dokumentalny to taki autonomiczny, istniejący jako osobna całość przekaz audiowizualny, który prezentuje wycinek świata kompletnego, w którym znaczenia nominalne są tożsame ze źródłowymi, w którym istnieje dystans czasowy między momentem rejestracji a momentem odbioru, gdzie zostaje zachowana indeksalna

[19] Baker Alkarimeh, Eric Boutin, *Interactive Documentary: A Proposed Model and Definition*, „French Journal for Media Research" 2017, nr 7, s. 17, http://frenchjournalformediaresearch.com/index.php?id=1062 (dostęp 12.08.2022).

> wierność odtworzenia czasu i przestrzeni w ramach ujęcia, w którym realizatorzy nie ingerują w rzeczywistość przed kamerą albo ingerują i fakt tej ingerencji czynią elementem strukturalnym filmu, albo też ingerują w tym celu, aby przywrócić taki stan tej rzeczywistości, jaki istniał przed pojawieniem się ekipy filmowej, lub też aby wyzwolić prawdę zachowań osób filmowanych, który naśladuje w swojej strukturze konwencjonalne sposoby właściwego człowiekowi porządkowania rzeczywistości, w którym funkcja autoteliczna względem warsztatu lub tworzywa filmowego, o ile istnieje, nie może przytłumić i zdominować funkcji przedmiotowej[20].

Dokument interaktywny nie jest autonomicznym przekazem audiowizualnym. Nie istnieje jako osobna całość. Z innych też niż podane przez autora *Poetyki kina dokumentalnego* powodów realizatorzy ingerują w rzeczywistość, a w dodatku „współrealizatorem" staje się każdy uczestnik interakcji.

Powtórzmy: dzieło zdefiniowane jako interaktywny film dokumentalny nie jest ani filmem dokumentalnym, ani filmem w szerszym znaczeniu. Dzieło tak zdefiniowane należy do obszaru interaktywnych dzieł audiowizualnych, do obszaru sztuk wizualnych. A w obrębie tych obszarów – do podzbioru, który wyróżnia się wykorzystaniem dokumentalnych („niefikcjonalnych") materiałów i/lub sytuuje uczestników w realnych kontekstach. Ma związek z „rzeczywistością".

Interaktywny film dokumentalny nie musi być gatunkiem filmowym. Film dokumentalny rozumiany zgodnie z definicją Przylipiaka łatwo może stać się filmem interaktywnym – np. jeśli wyposażymy go w interfejs umożliwiający uczestnikowi własny montaż. Dokument interaktywny może łatwo stać się filmem dokumentalnym nieinteraktywnym – np. jeśli wyłączymy interfejs, pozbawiając tym samym uczestnika jego uprawnień i narzucając mu rolę odbiorcy przekazu linearnego. Ten sam materiał filmowy może też istnieć jako integralny dokument rozumiany tradycyjnie i materiał (część materiału) do działań podejmowanych przez uczestnika procesu interaktywnego.

3.3. Rozwój gatunku

Jak zatem mówić o perspektywach rozwoju gatunku, skoro jest on tak niedookreślony, że właściwie nie istnieje? Wydaje się, że należy przyjąć jako podstawowe, choć nieostre, kryterium związku interaktywnego dzieła z rzeczywistością i rozpatrywać obecność dzieła w następujących kontekstach:

- charakter relacji z rzeczywistością, dzieło jako narzędzie poznania, zakres ingerencji w świat przedstawiony;

[20] Mirosław Przylipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, s. 49–50.

- związek technologii interaktywnych i praktyki filmu dokumentalnego;
- pojęcie autorstwa, pozycja profesjonalnego dokumentalisty wobec lub wewnątrz procesu interaktywnego, tożsamość twórcy;
- artyzm i kreatywność – „sztuka interfejsu";
- strategie narracji (inne oczywiście w wypadku dokumentu interaktywnego i tradycyjnego);
- tradycyjny film dokumentalny i *i-doc* jako elementy jednego przekazu transmedialnego – wspierające się albo konkurujące;
- narzędzia promocji (rozwoju widowni) i finansowanie produkcji;
- style odbioru a zakres uczestnictwa;
- wspólne lub rozłączne poszukiwanie tradycji;
- kwestie etyczne.

Najważniejsze w ocenie procesu zmian zachodzących w obszarze „interaktywnego dzieła dokumentalnego" wydaje się pytanie postawione przez Gaudenzi: w jaki sposób technologia może otwierać nowe drogi do dokumentowania rzeczywistości i jak te odkrycia pozwalają nam aktywnie zmieniać nasz świat i nasze rozumienie świata?[21] Szczegółowe rozważania na ten temat nie wchodzą w zakres niniejszego rozdziału, warto jednak zauważyć, że nie jest przesądzone, iż poznawanie rzeczywistości poprzez „czynny" udział w interaktywnym procesie jest bardziej skuteczne niż za pomocą odbioru tradycyjnego, niepoddawanego przekształceniom dokumentu czy też filmu fabularnego albo animacji (czyli tzw. interaktywności kognitywnej). Jesteśmy w kręgu rozważań na temat zjawiska odbioru, które może być rozpatrywane z perspektywy psychologicznej, filozoficznej, antropologicznej, socjologicznej, a także sztuki filmowej (szczególnie języka filmu) i oceny artystycznej dzieła. Pytanie Gaudenzi jest od dawna obecne w refleksji filmoznawczej, choć współcześnie wyobrażamy sobie sytuację widza inaczej niż autor wydanej w 1987 roku pracy o filozofii filmu: „Najważniejszą rzeczą jest kontrast między realnymi warunkami, w których znalazł się widz siedzący w ciemności, wpatrzony i wsłuchany w potężne źródło, jakie ma przed sobą, i tym, co to źródło przekazuje"[22].

Ustalenie zakresu interaktywności wpisanego w dzieło – w szczególnym przypadku niezakładającego istnienia barier ograniczających aktywność uczestnika procesu – jest podstawowym rozstrzygnięciem, którego muszą dokonać twórcy. Odwołując się do ustaleń Gaudenzi, Inge de Leeuw wyróżnia trzy stopnie interaktywności: „W połowie zamknięty (użytkownik może przeglądać zawartość, ale nie

[21] *Docubase*, http://docubase.mit.edu/playlist/the-living-documentary/ (dostęp 30.03.2017).

[22] Ian Jarvie, *Philosophy of the Film: Epistemology, Ontology, Aesthetics*, s. XI.

może jej zmieniać), w połowie otwarty (użytkownik może uczestniczyć w sposób ograniczony, nie mając prawa zmieniać struktury interaktywnego dokumentu) lub całkowicie otwarty (użytkownik i interaktywny dokument stale zmieniają się i dostosowują do siebie nawzajem)". Następnie podaje przykłady dwóch z nich. W pierwszym wypadku są to *Welcome to Pine Point* (2010) i *Brèves de trottoirs* (2010), w drugim – *Journey to the End of Coal* (2008), *Soul Patron* (2010) i *Prison Valley* (2010). Autorka artykułu stwierdza też, że nie ma na razie dokumentu, który odpowiadałby trzeciemu rodzajowi interaktywności. Wspomina jedynie o – skądinąd dobrze już znanej badaczom i dokumentalistom w 2011 roku, kiedy to de Leeuw opublikowała swój artykuł – stronie naśladowców *Człowieka z kamerą* Wiertowa, na której pojawiały się coraz to nowe fragmenty filmowe nagrywane współcześnie na wzór konkretnych scen dzieła z 1929 roku[23].

Schemat zaproponowany wyżej wydaje się dziś mało przydatny. Po pierwsze dlatego, że z perspektywy czasu trudno jest uchwycić różnicę miedzy pierwszym i drugim stopniem interaktywności, tak jak nie widać rozbieżności między założeniami *Welcome to Pine Point* i *Prison Valley*. Mówiąc w skrócie, oba reprezentują typ dokumentu interaktywnego, który daje użytkownikowi możliwość wyboru własnej drogi przez udostępnione materiały: krótkie filmy dokumentalne lub fabularne, archiwalia, zestawy zdjęć, nagrania dźwiękowe. Sposób wprowadzenia użytkownika w świat dokumentu może być mniej lub bardziej rozbudowany, zwykle jednak chodzi o wejście w jakąś rzeczywistą przestrzeń (miasto, kopalnię, dolinę pełną więzień, park narodowy, nowoczesny albo zabytkowy budynek itp.). Niekiedy taki prolog jest filmem fabularnym – tak jak w polskim *Zamku* (2014)[24] – kiedy indziej przypomina raczej rozwiązania przyjmowane na stronach WWW.

Po drugie, trudno się zgodzić z tezą, że eksperyment Perry'ego Barda polegający na nakręceniu przez wielu autorów remake'ów różnych scen *Człowieka z kamerą* reprezentował najwyższy stopień interaktywności. Dziś wprawdzie strona eksperymentu jest już niedostępna, ale jej działanie było bardzo proste: każdy, kto chciał, umieszczał na niej swoją pracę i mogła ona zostać natychmiast porównana z odpowiednią sceną filmu Wiertowa. Poprzez dodawanie tych materiałów tworzył się obok *Człowieka z kamerą* zbiorowy remake, nigdy jednak nie osiągnął on stanu kompletności ani nawet struktury narracyjnej na tyle zaawansowanej, by można było oglądać go jako filmową całość. Samo zestawienie scen nagranych przez Wiertowa i zrealizowanych przez jego fanów jest interesujące, na co

[23] Inge de Leeuw, *The 6 Most Innovative Interactive Web Documentaries*, https://creators.vice.com/en_au/article/the-6-most-innovative-interactive-web-documentaries (dostęp 12.08.2022).

[24] www.zamek-film.com (dostęp 12.08.2022).

dowodem jest materiał udostępniony przez Barda po zakończeniu eksperymentu, ale dzieło to możemy po prostu obejrzeć – używanie wobec niego interaktywnych narzędzi nie jest przewidziane[25]. Skądinąd tworzenie filmów z materiałów nadesłanych przez różnych autorów jest rodzajem interaktywności – proces ten wydaje się jednostronny, ale jego początkiem jest reakcja użytkownika na zaproszenie do współpracy. W rozdziale szóstym piszę o zrealizowanym przez Ridleya Scotta i Kevina Macdonalda pełnometrażowym dokumencie *Jeden dzień z życia* i o *Kinematografie* Marcela i Pawła Łozińskich. Takie działania znajdują się – jak się wydaje – poza typologią przytoczoną przez de Leeuw.

W pracy doktorskiej pod tytułem *The Living Documentary: From Representing Reality to Co-Creating Reality in Digital Interactive Documentary* Gaudenzi porządkuje i znacznie rozbudowuje swoje wcześniejsze tezy. Przyjmując jako podstawę filozoficzną rozprawy ustalenia Gilles'a Deleuze'a i odwołując się do typologii filmu dokumentalnego Billa Nicholsa[26], autorka proponuje spojrzenie na dokument interaktywny, wykorzystując stworzone przez siebie – choć być może równolegle także przez innych badaczy – pojęcie „żywy dokument" (*living documentary*). Jej zdaniem każdy dokument interaktywny jest żywym dokumentem. Żywy dokument nie musi natomiast być interaktywny ani nawet umieszczony w sieci – kryterium jest tu bowiem relacja rzeczywistość – film – widz (uczestnik), która może być podstawą twórczych zachowań także w wypadku tradycyjnego dokumentu, oglądanego np. w kinie. Opisana przez Nicholsa „metoda uczestnictwa" (*participatory mode*), dotycząca interakcji temat – dokumentalista, zostaje rozbudowana, gdy mówimy o dokumencie interaktywnym, o relację z odbiorcą – uczestnikiem procesu, wyposażonym w narzędzia pozwalające na jego kształtowanie. Pozostawiając na inną okazję ocenę możliwości praktycznego zastosowania tego złożonego modelu, warto zauważyć, że wynika on z analizy drogi, którą podąża dokument interaktywny – „od reprezentowania rzeczywistości do jej współtworzenia". Gaudenzi pisze:

> Jeśli jesteśmy częścią obiektu istniejącego w związkach, każda z naszych decyzji destabilizuje i zmienia położenie pozostałych połączonych ze sobą elementów/komponentów. Nie jesteśmy odłączonymi i obiektywnymi obserwatorami. Jesteśmy interaktywni, a tym samym odpowiedzialni, działający wewnątrz interaktywnego dokumentu. Kluczowe znaczenie ma teraz decyzja, jaką rolę chcemy zagrać/stworzyć/zbadać,

[25] https://www.youtube.com/watch?v=G6hOfo1N_B0&feature=player_embedded (dostęp 03.05.2017).

[26] Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, Bloomington–Indianapolis 2010, s. 31–32. Zob. też Bill Nichols, *Typy filmu dokumentalnego*, w: *Metody dokumentalne w filmie*, red. Dagmara Rode, Marcin Pieńkowski, Łódź 2013, s. 17–19.

ponieważ – zależnie od trybu interaktywnego, w którym uczestniczymy – wpływamy na rzeczywistość, samych siebie i dokument[27].

Analiza Gaudenzi nakazuje bliżej przyglądać się eksperymentom dokumentalnym zbliżającym uczestnika mediów do roli kreatora rzeczywistości. Nie chodzi już tylko o dzieła wykorzystujące transmisję obrazu i dźwięku online – co umożliwia obserwację świata w czasie rzeczywistym i reakcję na zmiany, a także wybór perspektywy spojrzenia uzależnionego od punktu widzenia kamery i sposobu rejestracji dźwięku. Uczestnik procesu ma wyjść z domu, przejść rzeczywistą drogę i podejmować ważne decyzje. Gaudenzi przywołuje najbardziej spektakularne do czasu publikacji doktoratu dokonanie w tej dziedzinie: *A Machine to See With* (2010), interaktywne dzieło stworzone przez brytyjską grupę The Blast Theory i zaprezentowane na festiwalu Sundance w roku 2011 (na którym zresztą miał też premierę *Jeden dzień z życia*). Autorzy zamierzenia piszą:

> Mieszając materiał dokumentalny z kreacjami znanymi z thrillerów i filmów Jeana-Luca Godarda, *Maszyna do patrzenia* zaprasza publiczność do podejmowania ryzyka, gry i łączenia marzeń o thrillerze z pytaniami politycznymi, którym każdy z nas musi stawić czoła w interakcji ze zautomatyzowanym systemem interakcji i kontroli, jaki przeprowadza uczestnika przez czułe punkty miasta.

I dalej, w instrukcji dla uczestnika:

> To film, w którym grasz główną rolę. Zarejestruj się online i przekaż swój numer telefonu komórkowego. W tym samym dniu odbierzesz automatyczną rozmowę i dostaniesz adres, pod który masz się udać. Telefon zadzwoni ponownie, gdy znajdziesz się na przydzielonym rogu ulicy. Seria instrukcji poprowadzi cię przez miasto. Jesteś główną postacią w filmie skoku: to wszystko jest o tobie. Napięcie rośnie, gdy po ukryciu pieniędzy w publicznej toalecie idziesz na spotkanie ze wspólnikiem i potem do banku. Od ciebie zależy, czy weźmiesz udział w napadzie na bank i tym, co wydarzy się później[28].

To wszystko jest o tobie – to ważny element strategii wciągania uczestnika w eksperyment, którego „The Guardian" nie nazywa jednak filmem, tylko „doświadczeniem gry w mieście" („location-based urban gaming experience"), pisząc, że dziś pokazuje się takie rzeczy tylko na ekscentrycznym festiwalu, ale jutro będą

[27] Sandra Gaudenzi, *The Living Documentary: From Representing Reality to Co-Creating Reality in Digital Interactive Documentary: Doctoral Thesis*, Goldsmiths, University of London, http://research.gold.ac.uk/7997/ (dostęp 30.03.2017), s. 242.

[28] http://www.blasttheory.co.uk/projects/a-machine-to-see-with/ (dostęp 02.05.2017).

one obecne na całym świecie[29]. Być może jest to przestroga przed nazywaniem utopią przedsięwzięć, które wydają się dziś nieprawdopodobne, ale w przyszłości na pewno zostaną zrealizowane. W pracach z 2017 roku The Blast Theory proponuje mieszkańcom miast Hull i Aarhus wyobrażenie sobie miast w 2097 roku. Punktem odniesienia jest stan aktualny.

3.4. Jaki będzie ciąg dalszy?

Działalność grupy The Blast Theory wskazuje na to, że wyraźną tendencją w najbliższych latach będzie zacieranie się granic między przekazem fikcjonalnym i niefikcjonalnym. Tempo rozwoju formy dokumentu interaktywnego i to, czy zostanie ona wchłonięta przez znacznie silniejszą grę wideo, zależy od takich czynników jak:

- atrakcyjność form dokumentalnych dla twórców gier i form transmedialnych;
- tempo upowszechniania tanich narzędzi (programowanie, interfejs, ale także realizacja zdjęć i postprodukcja);
- charakter edukacji w dziedzinie filmu (mediów), rola edukacji interaktywnej i transmedialnej;
- skuteczność nowych metod rozwoju (uaktywniania) widowni;
- zmiany w strategii i w modelu finansowania mediów europejskich i mediów publicznych (również poza Europą[30]);
- rozwój niezależnych form dystrybucji i finansowania.

W pierwszym piętnastoleciu XXI wieku dokument interaktywny nie rozwinął się tak szybko, jak przewidywano w piśmiennictwie i dyskusjach branżowych[31].

[29] Na takie dookreślenie gatunkowe może mieć jednak wpływ miejsce publikacji – blog poświęcony grom. Zob. *Getting Blasted at Sundance*, https://www.theguardian.com/technology/gamesblog/2011/jan/20/sundance-games-blast-theory?INTCMP=SRCH/ (dostęp 02.05.2017).

[30] Na szczególną uwagę zasługuje model kanadyjski – zob. https://www.nfb.ca/interactive/ (dostęp 03.05.2017).

[31] Autor książki uczestniczył w takich dyskusjach na Krakowskim Festiwalu Filmowym (2010), Sheffield Docs (2011), a także podczas seminarium zorganizowanego przez Screen Training Ireland w Pradze (2011). W tym miejscu warto zauważyć, że tematowi dokumentu interaktywnego poświęcił dużo uwagi Paweł Sołodki, którego teksty poznałem po napisaniu swojego. Nie zmieniają one moich tez, ale przywołują dużo ważnych przykładów i obserwacji. Zob. Paweł Sołodki, *Dokument interaktywny: rekonesans*, w: *Paradygmaty współczesnego kina*, red. Ryszard W. Kluszczyński, Tomasz Kłys, Natasza Korczarowska-Różycka, Łódź 2015; *Hybryda naszych czasów? Dokument interaktywny*, „Ekrany" 2016, nr 5(33); *Dokument i reportaż interaktywny – polskie konteksty*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu" 2017, nr 3; *Narodziny, życie*

Nie zagroził też tradycyjnym formom dokumentalnym, produkowanym dla kina, telewizji, a także specjalnie dla internetu. Mimo gatunkowego niedookreślenia ma jasną misję: z jednej strony opis, z drugiej – przekraczanie granic rzeczywistości aż do jej współtworzenia. Mieści się też doskonale w nowoczesnym ujęciu hermeneutyki, traktującym rozumienie nie jako rekonstrukcję, lecz dialog – dobrze, jeśli wyprzedzający działanie na rzecz zmiany tego, co próbowało się zrozumieć.

i śmierć dokumentu interaktywnego, w: Dagmara Rode, Marcin Składanek, Maciej Ożóg, *Sztuka ma znaczenie*, Łódź 2020. Na uwagę zasługuje także: Stefan Kalwinek, *Nowe formy filmu dokumentalnego albo czym są filmy interaktywne*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Grażyny Kędzielawskiej w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi (2019).

ROZDZIAŁ 4

Kreatywny punkt widzenia

4.1. Kreatywny film dokumentalny

Na wstępie trzeba wytłumaczyć, skąd w tytule podrozdziału termin „kreatywny film dokumentalny". Czy nie wystarczyłoby użyć określenia „film dokumentalny"? Tym bardziej że – jak już pisałem – choć powszechnie stosowane i pozornie intuicyjne, sprawia ono analitykom dużo trudności. Autorzy *Historii filmu dokumentalnego (1945–2014)* uważają, że „nowe kanały i sposoby komunikowania" wymuszają dodanie do propozycji Przylipiaka zdania:

> Filmem dokumentalnym jest utwór filmowy, w którym na różne sposoby manifestowana jest obecność autora (poprzez uporządkowanie filmowego materiału, głos zza kadru, autor widoczny w kadrze itd.) i w którym co najmniej równorzędna wobec funkcji informacyjnej jest funkcja poetycka.

Wracają tym samym do pytania, w jaki sposób odróżnić filmy dokumentalne, które zaliczają się do obszaru sztuki filmowej, od faktograficznej produkcji telewizyjnej czy tworzonej na użytek portali informacyjnych. Odwołują się przy tym – za pośrednictwem Hendrykowskiego – do ustaleń Romana Jakobsona, który za przedmiot rozważań poetyki literackiej uznawał „przede wszystkim zagadnienie, co przekształca komunikat językowy w dzieło sztuki"[1].

Temat kreatywności w filmie dokumentalnym podjął jako pierwszy Grierson – łączący profesje reżysera dokumentalisty, producenta i teoretyka filmu – rozwi-

[1] Katarzyna Mąka-Malatyńska, Justyna Czaja, Anna Śliwińska, Krzysztof Kozłowski, *Polski film dokumentalny po roku 2000*, w: *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, s. 589–590; Marek Hendrykowski, *Autor w filmie dokumentalnym*, s. 151; Roman Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, „Pamiętnik Literacki" 1960, z. 2, s. 431.

jając cytowane już określenie „creative treatment of actuality": „Documentary, or the creative treatment of actuality, is a new art with no such background in the story and the stage as the studio product so glibly possesses"[2]. Można przetłumaczyć to następująco: „Film dokumentalny, czy też twórcze (kreatywne) potraktowanie (prezentacja, przetworzenie, ujęcie) rzeczywistości, jest nową sztuką bez takiego podłoża w fabule i aktorstwie, jakie niekiedy powierzchownie przynależy produktowi powstającemu w studiu". Poglądy Griersona spotkały się z krytyką, która wprawdzie dotyczyła przede wszystkim głoszonej przez niego tezy, że film dokumentalny powinien służyć propagandzie państwowej, ale wynikała także z przeświadczenia – ugruntowanego przez *cinéma vérité*, zanim okazało się ono utopią – iż dokument powinien być jak najprawdziwszym i najdokładniejszym odwzorowaniem rzeczywistości. Broniąc się przed zarzutami, Grierson precyzował, że chciał jedynie zwrócić uwagę, iż użycie żywej materii filmowej daje szansę wykonywania twórczej pracy, a decyzja o wyborze dokumentalnego środka przekazu jest równie poważna jak pisarska decyzja o znalezieniu się po stronie poezji, a nie fikcji[3]. Odwołał się w ten sposób do romantycznej opozycji, umieszczając film dokumentalny w obszarze poezji – a więc prawdy – ale prawdy rozumianej przecież nie jako odwzorowanie faktów. Dało to podstawę do stworzenia później kategorii „dokument poetycki", która znalazła miejsce w refleksji teoretycznej[4], a przede wszystkim w historii filmu, także polskiego[5]. W polskim filmoznawstwie obecne jest również pojęcie „dokument kreacyjny" – ewentualnie „dokument fabularyzowany" albo „dokument inscenizowany" – czyli wykorzystujący środki fabularne, a także wyszukane metody montażu. Określenie „kreacyjny" przypisywano filmom Wojciecha Wiszniewskiego, tworzącego w latach 70.[6] W jego wypadku ustalenie granicy między dokumentem i fabułą jest naprawdę trudne. Na przykładzie dorobku autora *Elementarza* można też zastanawiać się nad różnicą w pojmowaniu funkcji reżysera i realizatora w filmie, zwłaszcza dokumentalnym. Paradoksalnie w napisach końcowych tej krótkiej fabuły Wiszniewski jest

[2] Susan Kerrigan, Phillip McIntyre, *The „Creative Treatment of Actuality": Rationalizing and Reconceptualizing the Notion of Creativity for Documentary Practice*, „Journal of Media Practice" 2010, vol. 11, nr 2, s. 112; Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, s. 6–7; Mirosław Przylipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, s. 50–51.

[3] Susan Kerrigan, Phillip McIntyre, *The „creative treatment of actuality"*, s. 114.

[4] Bill Nichols, *Typy filmu dokumentalnego*, s. 17–19.

[5] Katarzyna Mąka-Malatyńska, Justyna Czaja, Anna Śliwińska, Krzysztof Kozłowski, *Polski film dokumentalny po roku 2000*, s. 590.

[6] Ostatnio pisała o tym Katarzyna Mąka-Malatyńska, *Ideologia, historia i jednostka – o teorii i praktyce filmowej Wojciecha Wiszniewskiego*, w: *Teoria praktyki. Kieślowski, Łoziński, Wiszniewski, Królikiewicz, Żebrowski*, s. 124–135.

realizatorem, a w napisach końcowych kilku dokumentów – reżyserem. Według dzisiejszych kryteriów byłby reżyserem każdorazowo, gdyż określenia „realizator" – i to nie zawsze – używa się jedynie w odniesieniu do pracy w studiu i niemających statusu filmu audycji telewizyjnych lub przygotowanych na użytek internetu. Nie budzi obecnie zastrzeżeń sięganie przez dokumentalistów po metody fabularne lub animację, nawet jeśli celem jest udawanie zdjęć dokumentalnych. Jest to zgodne z definicją Przylipiaka i przekonaniem, że film dokumentalny ma być nie „prawdziwy", ale wiarygodny. Skądinąd kryterium wiarygodności nie dotyczy jego skrajnych postaci, takich jak mockument (*mock-documentary*).

Pojęcie „dokument kreatywny" wyrasta jednak nie tylko z potrzeby odróżnienia się od telewizyjnego reportażu, TV show, reality show, telewizyjnej publicystyki, notacji, a także vlogów. Dotyczy ono samego sposobu opowiadania – opartego właśnie na twórczym przetworzeniu materiału dokumentalnego i prawdziwych historii. Historie te mogą być – jak już pisałem – podstawą narracji fabularnych.

W pierwszym i drugim wydaniu przywoływanego już przeze mnie popularnego podręcznika Bernard *Documentary Storytelling* podtytuł brzmi: *Making Stronger and More Dramatic Nonfiction Films*. W wydaniu trzecim został on zmieniony na *Creative Nonfiction on Screen.* Ta edycja jest podstawą polskiego przekładu, który ukazał się pod tytułem *Film dokumentalny. Kreatywne opowiadanie.* Jest to zmiana symboliczna, zwracająca uwagę na kreatywny charakter rozwoju dokumentalnych historii. Przede wszystkim właśnie rozwoju – gdyż na tę stronę powstawania filmu dokumentalnego kładzie się obecnie coraz większy nacisk, traktując ją jako proces odnoszący się do doświadczenia życiowego dokumentalisty, chwytającego rzeczy, które wyczuwa najgłębiej. O znaczeniu tego procesu piszą autorzy podręczników, przede wszystkim Rabiger, który refleksji na ten temat nadał tytuł *You and the Creative Process*[7].

Częstsze wykorzystywanie przymiotnika „kreatywny" ma też związek z uznaniem roli i swego rodzaju nobilitacją zawodu producenta. W 2001 roku ukazał się podręcznik Myrla A. Schreibmana *Creative Producing*, w którym jeden z podrozdziałów zatytułowany jest *The Producer as Coach*[8]. O różnicach między producentem – odpowiedzialnym wyłącznie za ekonomiczną stronę produkcji – i producentem kreatywnym opowiada, opierając się na własnym doświadczeniu, Sarah Green, której bliskie są metody wzięte z mentoringu[9]. Coaching i mentoring

[7] Michael Rabiger, *Developing Story Ideas*, s. 15–19; Michael Rabiger, *Directing the Documentary*, s. 119–139.

[8] Myrl A. Schreibman, *The Indie Producer's Handbook: Creative Producing from A to Z*, Los Angeles 2001, s. 251–253.

[9] https://www.mentorless.com/2016/07/03/creative-producer-difference-producer-sarah-green/ (dostęp 26.11.2018).

dostarczają pomocnych narzędzi i oczywiście mogą być stosowane w relacji producent – twórca. Sięganie po tak profesjonalne techniki jest uzasadnione w sytuacji rosnącej konkurencji. Z obserwacji światowego rynku dokumentu ostatnich lat wynika, że producentowi kreatywnemu przypisuje się coraz większą rolę w opisanym wyżej procesie twórczym. Jest to zgodne zarówno z definicją sztuki filmowej zaproponowaną przez Bordwella i Thompson[10], jak i z założeniami europejskiego systemu dotowania produkcji. W 2014 roku dwa działające wcześniej fundusze europejskie – Media i Kultura – zostały połączone w Kreatywną Europę. W wysoko notowanej w rankingach światowych UPF Barcelona School of Management pojawiły się studia magisterskie w dziedzinie dokumentu kreatywnego. Wśród wykładowców znalazł się m.in. Marcel Łoziński[11].

4.2. Uwarunkowania kreatywności

Zaznaczałem już, że film dokumentalny należy do obszaru mediów i tak jak inne media stanowi „uciekający" przedmiot badań – refleksja analityczna nie nadąża za zmieniającą się dynamicznie sytuacją. Ponadto jest to przedmiot niedookreślony nie tylko ze względu na nieostre ramy tego rodzaju filmowego. Mimo istnienia statystyk GUS nie wiadomo, ile filmów dokumentalnych powstaje w Polsce rocznie. Autorzy *Historii filmu dokumentalnego (1945–2014)* mówią o 200–300 tytułach, brak precyzji uzasadniając specyfiką dokumentalnej produkcji telewizyjnej[12]. A co by było, gdybyśmy uwzględnili internet? Jaka część materiałów niefikcjonalnych wstawianych na YouTube'a pochodzi z Polski? Jakiej części można by nadać status filmu dokumentalnego? Kto zdecyduje o jego przyznaniu? Nie ma na razie odpowiedzi na te pytania. Jesteśmy więc skazani na informacje i analizy cząstkowe, uprawniające jedynie do hipotez. Oglądamy przede wszystkim filmy festiwalowe, najdoskonalsze – jak się wydaje – artystycznie, dokonując jednak zawsze subiektywnego wyboru, skoro nie ma szans na poznanie reprezentatywnej części produkcji, a krytyka filmowa zajmująca się filmem dokumentalnym jest w Polsce słaba.

Polska produkcja dokumentalna lat 90. różni się znacznie od tej z XXI wieku. Ta pierwsza jest albo utrzymana w konwencji krótkiego metrażu realizowanego – tak jak w poprzednich dziesięcioleciach – z myślą o emisji przed pełnometrażowymi fabułami w kinach, albo odpowiada na gwałtownie zmienione po roku 1989

[10] David Bordwell, Kristin Thompson, *Film art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, s. 2–3.

[11] https://www.barcelonaschoolofmanagement.upf.edu/en/master-in-creative-documentary (dostęp 20.06.2022).

[12] Katarzyna Mąka-Malatyńska, Justyna Czaja, Anna Śliwińska, Krzysztof Kozłowski, *Polski film dokumentalny po roku 2000*, s. 580.

zapotrzebowanie telewizji, przede wszystkim publicznej, stanowiącej wówczas potęgę rynkową. Po roku 2000 sytuacja się zmieniła. Na polski dokument zaczął się powoli otwierać rynek europejski. Choć Polska weszła do Unii Europejskiej dopiero w 2004 roku, już na przełomie wieków – przede wszystkim na podstawie umowy TVP z Europejską Telewizją Kulturalną ARTE – powstawały dokumenty realizowane z myślą o widowni europejskiej. Polscy dokumentaliści brali udział w międzynarodowych warsztatach i pitchingach (począwszy od Ex Oriente Film w Pradze w 2002 roku) i rozwijali projekty dzięki Programowi Media Unii Europejskiej. Skutki tych działań były widoczne po kilku latach.

Rok 2000 występuje w *Historii polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)* i jest to przekonujące nie tylko dlatego, że przełom wieków stanowi zawsze granicę. W monografii mamy spójne opracowanie lat 90., podczas gdy opis okresu 2000–2014 ma charakter raczej rekonesansu, przeprowadzonego w sytuacji, gdy pożyteczny dla badaczy dystans czasowy nie był jeszcze możliwy[13]. Pisząc te słowa, jestem w lepszej sytuacji niż autorzy monografii, gdyż okres po 2014 roku przyniósł sukcesy polskiego dokumentu, stanowiące pokłosie wcześniej podejmowanych wysiłków. Mieliśmy m.in. dwie nominacje do Oscara (*Joanna* Anety Kopacz i *Nasza klątwa* Tomasza Śliwińskiego w 2015 roku), Europejską Nagrodę Filmową dla *Komunii* Anny Zameckiej (2017), wygrane w Locarno (*15 stron świata* Zuzanny Solakiewicz 2014, *Bracia* Wojciecha Staronia 2015, *Komunia* 2016, *Film balkonowy* Pawła Łozińskiego 2021, *Syndrom Hamleta* Elwiry Niewiery i Piotra Rosołowskiego 2022), Nagrodę Specjalną Jury w konkursie pełnometrażowym IDFA – najważniejszym festiwalowym konkursie dokumentalnym w świecie – dla filmu *Nadejdą lepsze czasy* Hanny Polak (2014), zwycięstwo w konkursie krótkometrażowym na tym samym festiwalu w 2017 roku osiągnięte przez film *Żalanasz* Marcina Sautera, a także Grand Prix IDFA 2015 dla *Don Juana* Jerzego Śladkowskiego i wygraną w konkursie średniometrażowym dla *Summy* Andreja Kuciły w 2018 roku. Wprawdzie dwa ostatnie filmy nie są filmami *sensu stricto* polskimi, ale powstawały – jeśli tak można powiedzieć – w obszarze kreatywności polskiego dokumentu: pierwszy został zrealizowany przez polską ekipę, drugi – dzięki polskiej koprodukcji.

W 2022 roku mieliśmy do czynienia z dalszym rozwojem internetu jako narzędzia promocji i dystrybucji filmów, zarówno w mikro-, jak i w makroskali – czego spektakularnym dowodem jest widoczny po kilku latach działalności sukces Netflix Polska, wyrażający się także inwestycjami w polskie produkcje, na razie fabularne.

[13] Braki wynikające z tej sytuacji – np. niezauważenie w *Historii filmu dokumentalnego (1945–2014)* dwóch spośród trzech polskich dokumentów nominowanych przed rokiem 2015 do Oscara: *Dzieci z Leningradzkiego* Hanny Polak i Andrzeja Celińskiego (2004) oraz *Królika po berlińsku* Bartosza Konopki (2009) – wymagają w przyszłości korekty.

Coraz łatwiejszy jest dostęp do sprzętu i oprogramowania umożliwiającego realizację dokumentów. Na rynku dokumentalnym daleko jest do zwrotu inwestycji, widać za to nowe źródła finansowania publicznego. W listopadzie 2018 roku Sejm uchwalił ustawę o finansowym wspieraniu produkcji audiowizualnej, komplementarną wobec ustawy o kinematografii i zwiększającą szanse polskich producentów – raczej jednak fabularnych – na rynku europejskim, którego atuty wykorzystują dotąd w stopniu nieproporcjonalnym do wielkości i znaczenia polskiej widowni.

Jak się wydaje, od 2005 roku pojawia się też więcej niż w poprzednim dwudziestoleciu konferencji i prac badawczych na temat dokumentu. Polscy filmoznawcy i dokumentaliści uczestniczą w międzynarodowych dyskusjach branżowych. Zmienia się rozumienie sztuki dokumentu – zarówno ze względu na rosnącą konkurencję i konieczność zadbania o dotarcie do widowni, jak i nowe technologie rejestracji i montażu oraz wzrastające zainteresowanie językiem filmu (warsztatem filmowym) w krytyce i filmoznawstwie, wyrażające się w publikacji opracowań dotyczących metod dokumentalnych w filmie[14]. Mamy ciekawe eksperymenty formalne. Muzeum Powstania Warszawskiego wyprodukowało film montażowy *Powstanie warszawskie* (2014), koloryzując czarno-białe archiwalia i opierając narrację na fikcyjnej historii. Dzieło odniosło sukces dystrybucyjny w kinach. Metoda ta została także wykorzystana – tyle że bez fabularyzowania – w filmie Krzysztofa Talczewskiego *Niepodległość* (2018). Anca Damian wyreżyserowała animowany dokument *Czarodziejska góra* (2015), nagrodzony w Karlowych Warach. Andrzej Jakimowski próbował w filmie *Pewnego razu w listopadzie* (2017) połączyć zdjęcia fabularne i dokumentalne, a fikcyjną historię ukazać na tle rzeczywistych wydarzeń – manifestacji z okazji Święta Niepodległości. W sposób dużo mniej doskonały tę samą metodę zastosował Antoni Krauze w *Smoleńsku* (2016).

Dokumentalista początku trzeciej dekady XXI wieku jest zawieszony między oczekiwaną prostotą przekazu telewizyjnego i/lub YouTube'a oraz potrzebami widowni festiwalowych. W dużo większym stopniu niż z widzami ma do czynienia z decydentami finansujących instytucji, redaktorami zamawiającymi telewizji, dystrybutorami, selekcjonerami pitchingów i festiwali. Uczestniczy w grze marketingowej, która ma zasadnicze znaczenie dla realizacji celu, jakim jest powstanie konkretnego filmu w określonym czasie oraz przy zachowaniu przyjętych założeń budżetowych i dystrybucyjnych. Mimo że odbiorcy – nie tylko dokumentu historycznego – nadal oczekują od filmu pokazania „obiektywnej prawdy", współczesny dokument często opowiada prawdziwe historie przy pomocy prawdziwych bohaterów, ale środkami fabularnymi. Wybitnymi przykładami takich filmów,

[14] *Metody dokumentalne w filmie,* red. Dagmara Rode, Marcin Pieńkowski, Łódź 2012; *Teorie praktyki. Kieślowski, Łoziński, Wiszniewski, Królikiewicz, Żebrowski.*

umiejętnie łączących w narracji i rozwiązaniach warsztatowych dramat i komedię, są wspomniane wyżej *Don Juan* i *Komunia*.

4.3. Tożsamość dokumentalisty, tożsamość dokumentalistów

Słownik języka polskiego precyzuje, że tożsamość to w odniesieniu do pojedynczego człowieka „świadomość siebie, swoich cech i własnej odrębności; fakty, cechy, dane personalne pozwalające wyróżnić, rozpoznać, zidentyfikować jakąś osobę", a w wypadku społeczności: „świadomość wspólnych cech i poczucie jedności"[15]. A zarazem:

> Pojęcie tożsamości jest kategorią psychologiczno-filozoficzną określającą podmiotową świadomość bycia i bycia-w-świecie. Służy zakreśleniu indywidualnych granic mentalnych w oparciu o różnicę. Świadomość odrębności opiera się na przeżywaniu przeciwstawnych sobie stanów: samotności i ograniczenia przez wspólnotę oraz na przeświadczeniu o własnej wyjątkowości. Równocześnie zapewnia poczucie bezpieczeństwa za cenę pozostania w wyznaczonych granicach: własnego ciała, mentalności, słowa i zbiorowości[16].

Po 2000 roku ukazały się wywiady i teoretyczne albo wspomnieniowe teksty autorstwa dokumentalistów w ilości pozwalającej ostrożnie podjąć rozważania oparte na zdefiniowanych wyżej kategoriach. Na przełomie wieków punktem odniesienia dla filmowców stały się poglądy zmarłego w 1996 roku autora *Gadających głów*. Kieślowski tłumaczył swoje odejście od dokumentu dwojako. „Przez 10 lat robiłem filmy dokumentalne – mówił. – Kochałem ten gatunek i porzuciłem go z żalem i wstydem; czułem się jak człowiek, który ucieka z tonącego okrętu, zamiast ratować go lub z honorem pójść na dno. Film dokumentalny utonął. Zniknął przy ogólnym braku zainteresowania"[17]. W innym miejscu natomiast przyznawał:

> Nie wszystko da się opisać. To jest wielki problem filmu dokumentalnego. Łapię się sam we własną pułapkę. Im bliżej chcę być człowieka, tym bardziej człowiek się przede mną zamyka […]. Jeżeli robię film o miłości, nie mogę wejść do sypialni,

[15] *Uniwersalny słownik języka polskiego*, t. 4, red. Stanisław Dubisz, Warszawa 2003, s. 96.

[16] Bożena Tokarz, *Fabuła jako konstrukt tożsamości*, w: *Przestrzenie tożsamości we współczesnym kinie europejskim*, red. Barbara Kita, Kraków 2006, s. 217.

[17] Cyt. za: Leszek Dawid, *Dokument umarł? Kamera cyfrowa jako narzędzie dokumentalisty*, w: *Od obserwacji do animacji. Autorzy o kinie dokumentalnym*, red. Katarzyna Mąka-Malatyńska, Łódź 2017, s. 37.

> jeżeli prawdziwi ludzie się tam kochają. Jeżeli robię film o śmierci, nie mogę filmować człowieka, który umiera naprawdę, bo to jest tak intymna czynność, że nie wolno mu przy tym przeszkadzać […]. Czuję się jak człowiek, który dostaje się w sfery właściwie zakazane. A to jest główny powód mojej ucieczki od filmu dokumentalnego[18].

Najłatwiej jest ocenić kasandryczną opinię zawartą w pierwszej wypowiedzi, ponieważ stan faktyczny jej nie potwierdził. Film dokumentalny nie utonął – nie tonie – i nic nie wskazuje na to, by miał utonąć. Jest też obecny w kinach, inaczej wprawdzie niż krótkie metraże Kieślowskiego i innych reżyserów jego pokolenia, bo tylko w formie pełnometrażowej i dla bardzo ograniczonej widowni, ale to pole eksploatacji istnieje – a w Polsce właściwie zostało stworzone po roku 2005 – i jest wspierane przez fundusze europejskie. W dalszym ciągu gatunki dokumentalne mają wysoki udział w widowni telewizyjnej, która podlega przecież ciągłej segmentacji ze względu na wzrastającą liczbę kanałów. Oferta dokumentalna jest obecna na platformach filmowych – dokumenty pokazuje np. Netflix, choć nie ma wśród nich jeszcze filmów polskich. Działają też – wprawdzie nie w Polsce – platformy specjalizujące się w filmie dokumentalnym. Polskie dokumenty w międzynarodowych wersjach językowych są tam czasem dostępne.

Przejście od dokumentu do fabuły – u Kieślowskiego bardzo spektakularne – dotyczy wielu polskich reżyserów i operatorów obrazu. Mało kto z ważnych dokumentalistów czynnych w interesującym mnie okresie nie próbował reżyserii fabularnej. Czasem to się udawało, często kończyło porażką. W drugim wypadku niekiedy oznaczało powrót do dokumentu, kiedy indziej podejmowanie dalszych działań w obszarze fabuły. Decyzje towarzyszące temu procesowi ilustruje wywiad z nominowanym do Oscara za *Królika po berlińsku* Bartoszem Konopką, deklarującym, że dokumentów robić już nie będzie

> z przyczyn emocjonalnych, psychologicznych. Jeśli chcę być w zgodzie ze sobą – mówi – muszę zaryzykować, przekroczyć kilka progów, otworzyć siebie […]. Przestałem wierzyć, że można dokument robić z czystej potrzeby spotkania z innym człowiekiem, oczywiście ta potrzeba też jest, ale trzeba nabrać świadomości, że pod spodem mieści się tęsknota za samym sobą.

Na pytanie, co go bardziej ogranicza, fabuła czy dokument, odpowiadał:

> Więcej ograniczeń jest w dokumencie, choć może to dotyczy tylko Polski, [tu postuluje się] wierność rzeczywistości […], nie chodzi o to, żebyś opowiadał o sobie, tylko o to, żeby ciebie w tym filmie w ogóle nie było widać […]. Początkowo mi to paso-

[18] Krzysztof Kieślowski, *O sobie*, s. 70.

> wało, tylko że wtedy kompletnie porzuciłem siebie jako człowieka, rozpuszczałem się w tym, co na zewnątrz. Kompletnie nie byłem dogadany ze sobą, nie wiedziałem, kim jestem; kolejne rzeczy, które robiłem w życiu, były kolejnymi aktami porzucania siebie, swoich pragnień i oczekiwań. Tak się w tym zatraciłem, że ten dokument był wybawieniem[19].

Zarysowany w wypowiedziach Kieślowskiego i Konopki problem poszukiwania tożsamości autorskiej poprzez przyjęcie drogi twórczej, na której – dla nich – reżyseria filmów dokumentalnych jest porzucanym w pewnym momencie etapem dochodzenia do poznawania samego siebie poprzez ustalenie charakteru relacji z rzeczywistością, można zapisać w formie listy zagadnień odnoszących się do dwóch obszarów: tożsamości twórcy i jego obecności na rynku. W pierwszej grupie znajdą się następujące kwestie:

- ja wobec samego siebie i najbliższego otoczenia;
- walka o poczucie własnej wartości – z fabularzystami, z reżyserami gatunków komercyjnych – moje ego, ucieczka w stronę fabuły lub komercji;
- ja wobec bohaterów moich filmów; postacie historyczne, mędrcy, artyści, członkowie mojej rodziny i zwykli ludzie jako bohaterowie moich filmów;
- zakres mojej obecności w filmie;
- ja wobec poprzedników – dialog z dawnymi mistrzami;
- ja wobec Polski i świata; moja wizja polskości;
- ja wobec Boga i religii;
- mój pogląd na temat etyki, epistemologii i transgresji oraz roli dokumentu w tych sferach; moja gotowość do przekraczania granic.

Druga grupa obejmuje:

- rynkowe ograniczenia dokumentu – również ekonomiczne; związany z tym wybór gatunku;
- ja na rynku mediów – wobec niefilmowych gatunków niefikcjonalnych i wobec oczekiwań decydentów, również dotyczących wyboru tematu filmu;
- ja wobec odbiorcy i jego wyobrażonych potrzeb;
- działania marketingowe producenta i reżysera;
- zewnętrzne kryteria oceny pracy: branżowe, eksperckie, festiwalowe, będące domeną krytyki filmowej i dziennikarstwa, komercyjne.

[19] Jakub Socha, *Chcę opowiadać o sobie. Z Bartoszem Konopką rozmawia Jakub Socha*, w: Jakub Socha, Katarzyna Taras, *DOCąd. Rozmowy z polskimi dokumentalistami*, Katowice 2014, s. 59, 63.

Warto zwrócić uwagę, że możliwe pola wyboru są w Polsce – czasem podobnie jak w innych krajach – zawężone. Nie mają u nas znaczenia – przy całym szacunku dla podejmowanych wysiłków – dokument naukowy i przyrodniczy. *Niepodległość* Talczewskiego potwierdza, iż montażowy film historyczny – wymagający dużego budżetu, z powodzeniem uprzednio realizowany przez Macieja Drygasa (*Jeden dzień w PRL*, 2005, *Cudze listy*, 2010) – może spełniać wysokie kryteria artystyczne. Dziś jednak decyzja o podjęciu tematu z historii najnowszej wiąże się z określeniem stosunku do obowiązującej polityki historycznej, której zwolennicy zajmują duży segment rynku[20]. Problem ten dotyczy także w pewnym stopniu dokumentu społecznego, politycznego i rzadko występującego w Polsce dokumentu śledczego. Nie należy również lekceważyć faktu, że próba zachowania niezależności w politycznym i środowiskowym sensie wiąże się z koniecznością znalezienia innych źródeł utrzymania – chyba że jest się jednocześnie reżyserem, operatorem, montażystą i producentem, najlepiej działającym na rynku międzynarodowym. Trudno też dokumentaliście liczyć na skuteczne wsparcie instytucjonalne i środowiskowe, choć co pewien czas podejmowane są działania w tym kierunku – takie jak utworzenie w maju 2017 roku Gildii Polskich Reżyserów Dokumentalnych czy próba nadania w czerwcu 2022 roku nowego charakteru pracom Sekcji Filmu Dokumentalnego Stowarzyszenia Filmowców Polskich.

W literaturze przedmiotu wskazuje się na istnienie w dokumencie społecznym „szkoły Fidyka" i „szkoły Marcela Łozińskiego" – które miałyby się różnić przede wszystkim stosunkiem do bohaterów, szczególnie wytyczeniem granicy etycznej w ujawnianiu niekorzystnych dla nich sytuacji. Najpełniej – odwołując się do Tadeusza Lubelskiego i wskazując na związki Marcela Łozińskiego z Kazimierzem Karabaszem – analizuje ten schemat Katarzyna Mąka-Malatyńska[21]. Najważniejszym jak dotąd przykładem „przekraczania dopuszczalnych granic" pozostaje traktowany jako sztandarowy dokument „szkoły Fidyka" film Marcina Koszałki *Takiego pięknego syna urodziłam* (1999), nagrodzony przez jury studenckie na Krakowskim Festiwalu Filmowym za „uzasadniony ekshibicjonizm", wywołujący skrajne emocje i obrosły wieloma interpretacjami[22]. Jak wskazuje jednak trafnie

[20] Krzysztof Kornacki, *Film Open Group. Errata do historii* i Sylwia Kołos, *Religia smoleńska i jej filmowe refleksy. Filmy dokumentalne jako element smoleńskiej narracji*, w: *Polski film dokumentalny w XXI wieku* oraz Mikołaj Jazdon, *Historia w polskim filmie dokumentalnym przełomu wieków*, w: *Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989*, red. Małgorzata Hendrykowska, Poznań 2005, s. 47.

[21] Katarzyna Mąka-Malatyńska, *Trzy szkoły opowiadania o człowieku*, w: *Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989*.

[22] Agnieszka Wiśniewska, *„Takiego pięknego syna urodziłam" Marcina Koszałki, czyli zaprzepaszczony potencjał krytyczny dokumentu autobiograficznego*, w: *Polskie kino dokumentalne*

sam reżyser, odwołując się m.in. do ostrych słów Łozińskiego i Karabasza na swój temat, realizacja przez Łozińskich dyptyku *Ojciec i syn* oraz *Ojciec i syn w podróży* (2013) zamyka właściwie dyskusję, gdyż w filmach tych ujawnione zostają drastyczne szczegóły z życia bohaterów, a ich premierze towarzyszy ostry konflikt między nimi[23]. Inne przejawy „uzasadnionego ekshibicjonizmu" – np. *Miłość bezwarunkowa* Rafała Łysaka (2018) – nie budzą już takich emocji, być może dlatego, że są nakręcone z dużym poczuciem humoru, tak potrzebnym polskim widzom. Te filmy i zjawiska to przejawy autobiografizmu, którego znaczenie w dokumencie w omawianym okresie rośnie[24]. Jest to zgodne z tendencją światową – na co dowodem może być Grand Prix IDFA 2017 dla filmu *Inna strona wszystkiego* Mili Turajlić.

4.4. Obszary kreatywności

Konwergencja mediów, rosnąca rola internetu, konieczność znalezienia nowych źródeł finansowania i ciągły niedostatek wiedzy o oczekiwaniach odbiorców skłaniają do kreatywnych działań w tym kierunku. Chodzi już nie tylko o wiedzę, ale też o rozwój widowni, polegający na budowaniu trwałych relacji między twórcami i widzami. Działania takie są wspierane przez Program Kreatywna Europa, a najważniejszą rolę odegrają w nich instytucje kultury, festiwale, tworzące obecnie jedyną atrakcyjną dla dokumentalisty hierarchię ocen, a także szkoły, uczelnie i inne organizacje zajmujące się edukacją (np. wspominane już *Filmoteka Szkolna* i Nowe Horyzonty Edukacji Filmowej). I choć szerokie projekty edukacyjne związane z filmem – także dokumentalnym – wyglądają dziś utopijnie, warto odnotować, że istnieją[25].

1989–2009. Historia polityczna, red. Agnieszka Wiśniewska, Warszawa 2011; Magdalena Wojciechowska, *Kino dokumentalne jako forma terapii – twórczość Marcina Koszałki*, w: *Metody dokumentalne w filmie*; Małgorzata Kozubek, *(Auto)terapeutyczny wymiar filmów Marcina Koszałki*, w: *Polski film dokumentalny w XXI wieku*.

[23] Jakub Socha, *Mam dość udawania. Z Marcinem Koszałką rozmawia Jakub Socha*, w: Jakub Socha, Katarzyna Taras, *DOCąd. Rozmowy z polskimi dokumentalistami*, s. 74–76.

[24] Tadeusz Lubelski, *Autobiograficzna triada w polskim filmie dokumentalnym czasów najnowszych*, w: *Polski film dokumentalny w XXI wieku*, s. 48; Magdalena Podsiadło, *Autobiografizm filmowy jako ślad podmiotowej egzystencji*, Kraków 2013.

[25] Witold Bobiński, *Wykształcić widza. Sztuka oglądania w edukacji polonistycznej*; *Różne oblicza edukacji audiowizualnej. Edukacja filmowa w Polsce i świecie. Rozwiązania systemowe i studia przypadków*, red. Paweł Jaskulski, Mariusz Koryciński, COME UW, Eureka Media, War-

Rozwój widowni ma związek z tworzeniem alternatywnych źródeł finansowania – takich jak crowdfunding – i zapewnieniem skutecznego dostępu do międzynarodowego rynku. Niefestiwalowa dystrybucja polskich dokumentów za granicą nie polepsza się, a konkurencja rośnie.

Oczywistym obszarem kreatywności jest poszukiwanie adekwatnej dla wybranego tematu formy, a także samo znajdowanie tematów. Doświadczenia XXI wieku dowodzą, że cenne są wszelkie eksperymenty. Jak się wydaje, dokumentalistom pomogłoby też, gdyby w większym stopniu byli traktowani jako uczestnicy życia intelektualnego, a to wymaga akademickiej hermeneutyki filmów i wzmocnienia krytyki filmowej.

Nie ma sporu o to, że kino jest „pewną społeczną praktyką komunikacyjną, przestrzenią, w której demokratyczna wspólnota może dyskutować o kluczowych dla siebie problemach”[26]. To obszar, którego znaczenie rośnie w czasach politycznych kryzysów. Mało atrakcyjny dla artystów, bliski publicystyce, niebędący zwykle przedmiotem głębokich studiów. Nie można go jednak lekceważyć, gdyż – jak dowodzą ostatnio dyskusje wokół *Dobrej zmiany* Konrada Szołajskiego (2018) – istnieje społeczne przekonanie o dokumentacyjnym znaczeniu filmu dokumentalnego i oczekiwanie, że odegra on ważną rolę w kreowaniu politycznych postaw. Takim filmem była niewątpliwie dla Serbów wspomniana wyżej *Inna strona wszystkiego*. Film tej rangi w ostatnich latach w Polsce nie powstał, choć w pierwszym dziesięcioleciu XXI wieku można by doszukiwać się podobnych ambicji w twórczości Marii Zmarz-Koczanowicz (*Noc z generałem,* 2001, *Pokolenie 89*, *Dzieci rewolucji*, 2002, *Kocham Polskę*, 2007).

W 1973 roku Stanisław Barańczak wydał *Ironię i harmonię* – tom szkiców o literaturze, tytułem nawiązujący do dwóch wierszy Cypriana Kamila Norwida ze zbioru *Vade-mecum*. Barańczak proponował podział sztuki współczesnej na pasywną, akceptującą i aktywną, służącą przebudzeniu. W drugim wypadku najważniejszym narzędziem, po które może sięgnąć twórca, staje się ironia, rozumiana „nie jako wygodny dystans, ale jako umiejętność czynnego włączenia się w konflikty świata i ludzkiej świadomości oraz odnalezienia ich pozytywnej syntezy”[27]. Wydaje mi się, że zarysowana w ten sposób opozycja będzie miała w najbliższym czasie kapitalne znaczenie dla prób odnalezienia tożsamości przez

szawa 2016, https://come.uw.edu.pl/pl/node/258 (dostęp 31.05.2019); Jakub Socha, Katarzyna Taras, *DOCąd. Rozmowy z polskimi dokumentalistami*, s. 7–8.

[26] Jakub Majmurek, Agnieszka Wiśniewska, *Wstęp. Dokumenty polityki*, w: *Polskie kino dokumentalne 1989–2009. Historia polityczna*, Warszawa 2011.

[27] Stanisław Barańczak, *Ironia i harmonia. Szkice o najnowszej literaturze polskiej*, Warszawa 1973, s. 8.

dokumentalistów i ich kreatywnej relacji z rzeczywistością – bez względu na to, czy będą robić filmy w Polsce, czy za granicą. Norwidowskie przesłanie – że dla twórcy nakazem jest zrozumienie dziejów, które jest niemożliwe bez ironii – jest bowiem, czasem boleśnie, ponadczasowe.

4.5. Samotność i wspólnota w pracy nad filmem dokumentalnym

„Realizacja filmu ma dla mnie tę wadę, że jest działalnością zespołową. Prawdziwa sztuka jest zawsze osobista, jest czymś, co szepce do ucha. Jeśli potrzebna jest maszyna, żeby robić dzieło sztuki, znika kontakt między jedną duszą a drugą"[28] – mówił pół wieku temu Witold Gombrowicz, który wolał telewizję od kina. Opowiadając się za sztuką silnie spersonalizowaną, odmawiał też istnienia literaturze. Liczył się dla niego tylko jeden – drugi – trzeci pisarz. Pisarz w dodatku samotny, wyłącznie bowiem w dialogu samotnego twórcy z samym sobą mogło powstać ważne dzieło.

Jasne, że działania grupowe – konfrontacja projektu filmowego już na etapie pomysłu z kolegami profesjonalistami (np. z zespołu filmowego lub innego gremium sięgającego do jego tradycji), widzami poprzednich filmów, decydentami finansowymi (redaktorami zamawiającymi z telewizji i instytutów filmowych oraz dystrybutorami), krytykami i konsultantami – mogą pomóc dokumentaliście zrozumieć, po co angażuje się w kolejny projekt i czy warto się w niego angażować. Ale ważniejsza i trudniejsza wydaje się praca polegająca na samodzielnym przeżyciu doświadczeń i historii, które chcemy pokazać w filmie.

Historycy filmu dokumentalnego zwracają uwagę na to, że pojawiające się stale nowe konwencje i tryby działania dokumentalistów oraz związane z nimi podgatunki biorą się z niezadowolenia ze stanu aktualnego. Podają jednak w wątpliwość tezę, iż powoduje to rozwój sztuki filmowej lub tworzy nową jakość epistemologiczną, to znaczy pozwala uchwycić te aspekty świata, których wcześniej dostrzec się nie dało[29].

Coraz więcej zależy od widza – zarówno ze względu na doskonalenie się interaktywnych narzędzi jego czynnego uczestnictwa w procesie kształtowania ostatecznej (dla niego) wizji dzieła, jak i pozycji przypisanej mu od dawna przez teoretyków filmu. Ważność widza uznamy bez względu na to, czy przyjmiemy po-

[28] Witold Gombrowicz, *Publikacje. Wywiady. Teksty różne 1963–1969*, s. 404–405.

[29] Bill Nichols, *Typy filmu dokumentalnego*, s. 15–16. Zob. też: Michael Renov, *Toward a Poetics of Documentary*, w: *Theorizing Documentary*, red. Michael Renov, New York–London 1993, s. 35–36 i Mirosław Przylipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, s. 200–206.

stawę zwolenników psychoanalizy, a więc zmierzać będziemy do odpowiedzi na pytanie: „co film robi z widzem?", czy też za kognitywistami zapytamy: „co widz robi z filmem?". W drugim wypadku aktywności widza przypisuje się większą rolę, na poziomie zarówno „rozumienia", jak i „interpretacji"[30]. Różnica między odbiorem fabuły i dokumentu może polegać na tym, że w potocznym odbiorze temu ostatniemu ciągle przypisuje się „obiektywne pokazywanie prawdy".

Częsty – bez względu na region świata – model działania dokumentalisty polega na wykonywaniu przez jednego i tego samego człowieka różnych zadań. *Independent filmmaker* jest scenarzystą, reżyserem, operatorem, dźwiękowcem na planie, producentem i inwestorem (we własny film), często także montażystą. W mniejszym lub większym stopniu w ten sposób pracują np. trzej dokumentaliści, których pełnometrażowe dokumenty są znane w Polsce: Petr Lom (*Powrót na plac Wolności*, *Listy do prezydenta* – na planie pracuje tylko z asystentem-tłumaczem, poza tym jest montażystą i producentem), Sean McAllister (*Japonia – historia miłości i nienawiści*, *Wyzwolony z Bagdadu*, *Rewolucjonista mimo woli* – jest scenarzystą, reżyserem, operatorem i producentem), Rob Lemkin (*Wrogowie publiczni* – jest współscenarzystą, współreżyserem, współoperatorem, współproducentem i dystrybutorem).

Lom, McAllister i Lemkin – którzy robili filmy w ekstremalnych warunkach, w szczególnie niebezpiecznych miejscach: Kambodży, Iraku, Jemenie, krajach arabskiej wiosny – działali sami nie tylko dlatego, że tak było lepiej dla budżetu (tak twierdzić byłoby dużym uproszczeniem). Przede wszystkim dlatego, że inni ludzie przeszkadzaliby im raczej, niż pomagali, w relacji z filmowanym światem. Będąc sami, mogli zobaczyć więcej i wnikliwiej. Musieli też wziąć pełną odpowiedzialność za to, co pokazali w filmach.

Jeśli teza, że samotność może pomóc dokumentaliście, jest prawdziwa, powinien on – o ile wierzy w sens pracy nad rozwinięciem projektu – pracować nad narzędziami wspomagającymi jego komunikację z samym sobą – i przez to ze światem. Myślę, że jeśli ktoś podjąłby się fenomenologicznej analizy filmu dokumentalnego XXI wieku, znalazłby się w kręgu zagadnień dawno w myśli europejskiej wyrażonych przez Jana Jakuba Rousseau, który

> z modelem człowieka samotnego wiąże również pewną uprzywilejowaną sytuację poznawczą. Samotność pozwala oderwać się, odgrodzić od „systemów" […]. Wiedzy uzyskanej w samotności przysługuje pewien walor specyficzny – jest to wiedza „własna", nie tylko w tym sensie, że osiągnięta własnym wysiłkiem, lecz i w tym, że uzyskana jest na mocy szczególnego typu poznania, które powoduje, że rezultaty

[30] Alicja Helman, Jacek Ostaszewski, *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, Gdańsk 2010, s. 311 i 315.

> poznawcze „należą" do osobowości, stanowią jej część jako całości zintegrowanej, zgodne są z jej postawami moralnymi. W samotności człowiek uzyskuje najpełniejszą i najpewniejszą wiedzę o sobie samym, ale również – czy też dzięki temu – i wiedzę o świecie, i o sobie jako „drobnej cząstce wielkiej całości". Wiedza o świecie jest bowiem człowiekowi dana w swoistym przeżyciu, a nie tylko jako rezultat bezosobowej refleksji[31].

Jeśli zatem potraktujemy film dokumentalny jako Rousseau'owski „rezultat poznawczy", stanie się on integralną częścią osobowości twórcy. Przy takim założeniu teza Gombrowicza przestaje być dla filmu dokumentalnego groźna, choć w mediach XXI wieku można znaleźć liczne dowody jej prawdziwości. Maszyna – którą jest kamera, dźwięk, zestaw montażowy – wspomaga poznanie świata również dlatego, że jest częścią twórcy przeżywającego ten świat.

Nawet jeśli nie zawsze to się udaje, jednym z celów dokumentalisty winno być przekonanie widza, że film pozwoli mu zobaczyć rzeczy, których własnym okiem nigdy by nie dostrzegł – nawet w samotności.

[31] Bronisław Baczko, *Rousseau: samotność i wspólnota*, Warszawa 1964, s. 279–280.

CZĘŚĆ II

PRÓBY INTERPRETACJI

ROZDZIAŁ 5

„Widzieć, aby wiedzieć”. O filmie Marcela Łozińskiego *89 mm od Europy*

5.1. Prawda o rosyjskich torach

Jak może wyczytać na planszach końcowych 12-minutowego filmu dokumentalnego *89 mm od Europy* (1993) uważny widz, tory kolejowe w Europie mają rozstaw 1435 mm, a w Rosji i krajach byłego ZSRR – 1524. Różnicę – 89 mm – można traktować jako symbol oddalenia Rosji i Europy, oddalenia pojmowanego nie tylko geograficznie. Aby o nim opowiedzieć, Marcel Łoziński spędził w 1992 roku wiele dni na stacji kolejowej w Brześciu. Jest to formalnie stacja graniczna między Polską i Białorusią. Ale nie Białoruś była przecież wtedy ważna, lecz imperium, które po roku 1989 zaczęło szukać nowej tożsamości.

Pierwsza linia kolejowa w Rosji miała 27 km i łączyła Sankt Petersburg z Carskim Siołem, rezydencją cesarza. Pociąg jechał po torze o szerokości 1825 mm, jedynym takim w świecie. Nie miało to jednak wówczas znaczenia, gdyż w Europie nie istniał jeszcze jednolity standard szerokości torów, poza tym nie było planów sieci kolejowych, które łączyłyby odległe miejsca. Ale gdy w drugiej połowie XIX wieku kolej zaczęła się rozwijać, w Rosji podjęto decyzję o budowie torów o dzisiejszej szerokości, innej niż w Prusach i Austrii. 89 mm miało być miarą bezpieczeństwa: z powodu tej rozbieżności niemieckie pociągi wojskowe nie mogły dojechać w ciągu kilkunastu godzin do Moskwy i Petersburga. Zatrzymane z konieczności na granicy przestawały mieć znaczenie militarne.

5.2. Peregrynacje markiza de Custine’a

Pierwszy pociąg z Petersburga do Carskiego Sioła odbył podróż w roku 1838. Rok później przekroczył granicę imperium markiz Astolphe de Custine, jeden

z pierwszych jego wielkich krytycznych obserwatorów. Do Petersburga popłynął statkiem z Lubeki. Przed wyjazdem ostrzegał go dobry duch – oberżysta, który – jak wspomina autor *Listów z Rosji* –

> dowiedziawszy się, że zamierzam wyruszyć do Rosji, wszedł do mojego pokoju z tak współczującym wyrazem twarzy, że mimo woli musiałem się roześmiać […]. Zaczął mnie namawiać z niemiecką dobrodusznością, żebym wyrzekł się mojego zamiaru.
>
> – Czy zna pan Rosję? – zapytałem.
>
> – Nie, wielmożny panie, ale znam Rosjan […] oni mają dwie twarze […], kiedy wysiadają ze statku, aby ruszyć dalej, do Europy, są weseli, swobodni, zadowoleni niczym rozbiegane konie albo ptaki wypuszczone z klatki; mężczyźni, kobiety, młodzi, starzy, wszyscy są szczęśliwi jak uczniowie na wakacjach; te same osoby, wracając, mają miny kwaśne, są ponurzy i niespokojni, mówią mało, urywanymi zdaniami, a na ich czołach widać strapienie. Z tej różnicy wywnioskowałem, że kraj, skąd wyjeżdża się z taką radością, a wraca z takim żalem, musi być okropny[1].

Oberżysta nie musiał widzieć, aby wiedzieć. Założenia poznawcze markiza de Custine'a były zgoła inne. Czytelnik Woltera, Monteskiusza, Rousseau, Lamartine'a, pani de Staël, Chateaubrianda, Coleridge'a, Byrona i Hugo, a także Mickiewicza, Karamzina i Puszkina, miał ambicję zgłębić tajemnice kraju Północy.

> Rosja – pisał – jest dziś najciekawszym ze wszystkich krajów na świecie dlatego, że mamy do czynienia ze skrajnym barbarzyństwem, któremu sprzyja zniewolenie Kościoła, i ze skrajnie wyrafinowaną cywilizacją sprowadzaną z zagranicy przez zwierzchność zapożyczającą się wszędzie bez wszelkiego wyboru. Kto chce dowiedzieć się, w jaki sposób ze starcia tak odmiennych czynników może zrodzić się spokój czy może raczej bezruch, niech podąży za podróżnym w głąb tego osobliwego kraju [I 20].

Jednym z ważnych celów podróży było napisanie książki. Autor miał w tej mierze już doświadczenie – rok wcześniej wydał relację z wyjazdu do Hiszpanii[2]. Jako obserwator w Rosji nie czuł się skrępowany w otwartym opisywaniu wszystkiego, co zobaczył, i bardzo swobodnym wyciąganiu wniosków. Od początku też jasno pisał o źródłach swojej metody: „Widzieć, aby wiedzieć, oto dewiza podróżnika; to właśnie moja dewiza: nie wybrałem jej, otrzymałem ją od natury" [I 11]. Trochę wbrew tej deklaracji jego poznanie Rosji ma charakter polityczno-obyczajowy, a nie etnograficzny, oceny zaś są oparte na mocnych podstawach aksjologicznych: arystokrata – czasem odwołując się do François-René Chateaubrianda, który

[1] Astolphe de Custine, *Listy z Rosji*, t. 1, tłum., przypisami i posłowiem opatrzył Paweł Hertz, Warszawa 1995, s. 78–79 (dalsze cytaty lokalizuję bezpośrednio w tekście).

[2] Astolphe de Custine, *L'Espagne sous Ferdinand VII*, Paris 1838.

jest dla niego niewątpliwym autorytetem – deklaruje silny związek z Kościołem katolickim, inne religie postponując. Jako że podróżuje także po to, by ćwiczyć wszystkie swoje moce duchowe, w wyciąganiu wniosków pomaga mu wyobraźnia. Zdaje sobie jednak sprawę z ułomności tego romantycznego narzędzia poznania. Jego zdaniem prawdziwe dotarcie do tajemnicy może się odbyć tylko za pomocą wiary. Im bardziej tajemnica jest niepojęta, tym triumf wiary wspanialszy. Nawet poznawanie natury prowadzi nieuchronnie do odkrycia (Boskiego) przeznaczenia [I 8, 91].

Niewiele czasu było trzeba, by de Custine zrozumiał, a w końcu potępił despotyzm, biurokrację, ksenofobię i zacofanie carskiej Rosji. Punktem wyjścia do tych ocen było odkrycie stosunku Rosjan do cudzoziemców, nacechowanego nieufnością, niechęcią i szyderstwem, właściwych naśladowcom niedającego się doścignąć wzoru. Francuski podróżnik uznał za „okropne i niebezpieczne" połączenie dokonań europejskiej nauki i pomysłowości z duchem Azji [I 292–293]. Jego efektem były skrytość i milczenie mieszkańców Rosji, budujące pozorny ład, naznaczone strachem i świadomością wiecznego zniewolenia. Taki naród to zbiorowość nieprzenikniona, nieufna. Być może lepiej się ją obserwuje z dużej odległości niż z bliska. Choć ma świadomość paradoksu tego stwierdzenia, de Custine nie waha się napisać, że „wcale nie lepiej poznaje się Rosję, będąc w Petersburgu, niż pozostając we Francji" [I 272]. Podróż do Rosji nie ma więc w końcu wartości poznawczej, lecz tylko dydaktyczną.

> Ktokolwiek [bowiem] dobrze przyjrzał się temu krajowi, będzie zadowolony, że może żyć gdzie indziej. Zawsze dobrze wiedzieć, że istnieje taka społeczność, gdzie wszelkie szczęście jest niemożliwe, ponieważ zgodnie ze swoją naturą człowiek nie może być szczęśliwy bez wolności [II 437].

Nieszczęście ludu rosyjskiego rządzonego przez despotów – oto temat! Zagadnienie podejmowane już przez Adama Mickiewicza – którego *Dziadów części III Ustęp* znał de Custine – potem przez Maurycego Mochnackiego i Henryka Kamieńskiego, a w dwudziestoleciu międzywojennym przez historyka Jana Kucharzewskiego, traktującego Związek Sowiecki jako kontynuację carskiej Rosji[3]. W szczególności ważne dla tych twórców było poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, jak zachowa się lud rosyjski, gdy przyjdzie mu opowiedzieć się za wolnością lub przeciw niej. Na naukowych i udokumentowanych dociekaniach

[3] Maurycy Mochnacki, *Powstanie narodu polskiego w roku 1830 i 1831*, oprac. i przedmową poprzedził Stefan Kieniewicz, Warszawa 1984, zwł. t. I; X.Y.Z. [Henryk Kamieński], *Rosja i Europa. Polska. Wstęp do badań nad Rosją i Moskalami*, Paryż 1857; Jan Kucharzewski, *Od białego caratu do czerwonego*, red. Andrzej Szwarc, Paweł Wieczorkiewicz, Warszawa 1998–2000.

Kucharzewskiego, który wszechstronnie zanalizował de Custine'a, oparła się po drugiej wojnie światowej nowo powstała dziedzina wiedzy – sowietologia.

5.3. Dwie rzeczywistości

Gdy Marcel Łoziński i Jacek Petrycki pracowali nad dokumentem *89 mm od Europy*, nie znali jeszcze de Custine'a[4]. Wywodzili się jednak z opozycji demokratycznej, dla której w latach 80. przywołane powyżej pytanie było bardzo ważne i która odpowiedzi na nie szukała w myśli politycznej XIX wieku i w pracach sowietologów[5]. Skądinąd pomysł filmu *89 mm od Europy* przyszedł do nich w sposób symboliczny – gdy zatrzymali się na stacji w Brześciu, wracając ze zdjęć do filmu *Las katyński*.

Filmowy pociąg z Paryża do Moskwy stoi na tej samej stacji. Znudzeni pasażerowie różnych narodowości przyglądają się zmienianiu kół przez pracowników fizycznych kolei, których de Custine nazwałby „wybornymi robotnikami, rozporządzającymi siłą rąk, ale nie posiadającymi mocy wyobraźni" [II 57, 243].

Nic nie łączy świata tych, którzy są w pociągu, i świata tych, którzy zmieniają koła. Pojawienie się rezolutnego chłopca, który skutecznie podejmuje próbę kontaktu, tylko te różnice wyostrza. Skądinąd – zgodnie z regułami odkrytymi przez romantyczną epistemologię – jest to dziecko obdarzone innymi, lepszymi niż dorośli narzędziami poznania: chce zobaczyć, widzi i czuje więcej.

Podczas montażu filmu reżyser wykorzystał jedynie materiały, które były podporządkowane tak zarysowanej głównej myśli. Powstał surowy dokument obserwacyjny w stylu przełomu lat 50. i 60., którego konwencję Petrycki porównał do filmów Georges'a Méliès[6]. Jeśli jednak odnieść *89 mm od Europy* do klasycznej typologii dokumentu zaproponowanej przez Billa Nicholsa, będzie to raczej film refleksyjny niż obserwacyjny, gdyż ważniejsze w nim od tego, **jakie** rzeczy

[4] Według relacji Jacka Petryckiego w rozmowie z autorem książki z 5 maja 2011 roku. De Custine'a przeczytał on rok po zakończeniu filmu, kręcąc zdjęcia do brytyjskiego dokumentu w Petersburgu.

[5] Jako motta do omówienia filmu autorstwa Wiktora Woroszylskiego znalazły się cytaty z *Ustępu* i de Custine'a: Wiktor Woroszylski, *Dziesięć minut innego świata*, „Kino" 1993, nr 8, s. 25–27. O popularności de Custine'a wśród krytyków związanych z opozycją demokratyczną lat 70. i 80. świadczą teksty Wojciecha Karpińskiego *Chusteczka imperatora*, Londyn 1983 (rozdział *Podróż markiza de Custine*), Gustawa Herlinga-Grudzińskiego *De Custine wczoraj i dziś*, „Kultura" 1972, nr 4 i Wojciecha Skalmowskiego *Teksty i preteksty*, Paryż 1981 (rozdział *Rosyjska podróż de Custine'a*).

[6] Wypowiedź Jacka Petryckiego cytowana w: Bartosz Michalak, *Polskie Oscary*, Warszawa 2000, s. 142.

są reprezentowane, jest to, **jak** są reprezentowane[7]. Przy zachowaniu jedności czasu, miejsca i akcji Łoziński uprawia refleksję na temat czasu i powtarzalności zdarzeń. Rzeczywiste 40 minut potrzebne na zmianę kół jest ściśnięte w 11. Nie ma retrospekcji ani namysłu nad czasem przyszłym, który w warstwie obrazowej filmu w ogóle nie istnieje[8]. Odjeżdżający pociąg ginie w nieokreślonej przestrzeni. Robotnicy leniwie czekają na następny, by znów podjąć te same czynności. Są pogodzeni z losem, wiedzą, że w ich życiu nic już się nie zmieni.

„Rosjanie to naród niemych: jakiś czarownik przemienił sześćdziesiąt milionów ludzi w automaty, które czekają, aż jakiś inny czarodziej skinieniem pałeczki przywróci im życie" – pisał de Custine [I 371], gdy z radością opuszczał „cesarstwo monotonii, drobiazgowości i wszelkich możliwych utrudnień" [II 388]. Do Niemiec chciał zrazu wracać przez Wilno i Warszawę. Zmienił jednak ten zamiar.

> Takie nieszczęścia, jakie spadają na Polskę, nie są jedynie skutkiem jakiejś nieodwracalnej konieczności […] – pisał o przyczynach tej decyzji – narody, podobnie jak jednostki, w pewnej mierze są współwinne losu, jaki im przypada w udziale. Ponoszą odpowiedzialność za klęski, które raz po raz na nie spadają, dla bystrego bowiem obserwatora przeznaczenia narodów są jedynie skutkiem takiego, a nie innego rozwoju cech ich charakteru. Patrząc na skutek błędów narodu tak surowo pokaranego, nie mogę oprzeć się kilku myślom, choć miałbym sobie za złe, gdybym je wypowiedział. Kiedy potępiamy czyny ciemięzców, mówiąc im to w oczy, odczuwamy radość, ożywia nas poczucie odwagi i szlachetności, które wiąże się z podjęciem tak niebezpiecznego lub co najmniej uciążliwego zadania, natomiast żaden pisarz, który nie chce okryć się pogardą, nie zniży się do tego, aby zasmucać ofiarę, przygnębiać uciemiężonego, choćby nawet miał to uczynić, mówiąc mu czystą prawdę. Oto dlaczego zrezygnowałem z ujrzenia Polski [II 390–391].

Autor *Listów z Rosji* z litości wobec pozbawionych państwa Polaków oszczędził im wiedzy o nich samych. Jego książka o Rosji stała się bestsellerem, miała wiele wydań i została przetłumaczona na kilka języków. W Rosji wywołała oburzenie, w Polsce – entuzjazm.

Pozbawiony jakichkolwiek ocen film Łozińskiego w Polsce i w Rosji został przyjęty obojętnie. Zdobył natomiast nominację do Oscara i kilkanaście innych ważnych zachodnioeuropejskich i amerykańskich nagród. Tym filmem reżyser nie chciał o niczym rozstrzygać. Mimowolnie jednak udowodnił, że opinie de Custine'a i postawione przez Mickiewicza pytanie o przyszłość ludu rosyjskiego na chwilę przestają być ważne. W dziwnym świecie przedstawionym przez Ło-

[7] Bill Nichols, *Typy filmu dokumentalnego*, s. 42–43.

[8] Jerzy Płażewski, *Język filmu*, s. 317.

zińskiego nie czuje się strachu, nie ma strażników ani szpiegów. Przyczyny braku porozumienia nie są polityczne, lecz znacznie głębsze, antropologiczne. Ludzie nie rozumieją się nawzajem, bo – poza dzieckiem – nie mają potrzeby docierania do istoty rzeczy. Pasażerowie traktują zatrzymanie na granicy tylko jako niepotrzebną uciążliwość. Widoczne na ich twarzach zobojętnienie pozwala przypuszczać, że więcej by zrozumieli, zostając w Paryżu, niż wyruszając w długą podróż, z której wrócą tylko zmęczeni niewiedzą.

ROZDZIAŁ 6

Kinematograf Łozińskich, czyli ucieczka przed poznaniem

6.1. Świat przez budkę oglądany

Pomysł *Kinematografu* narodził się w 1998 albo 1999 roku. Marcel i Paweł Łozińscy pamiętają to mniej więcej tak samo: przechodzili na Dworcu Centralnym w Warszawie obok budki, w której można było zrobić sobie zdjęcie. „Dlaczego by nie wstawić do takiej budki kamery?" – zapytał ojciec, który po raz pierwszy skorzystał z automatu już w wieku siedmiu lat, w Paryżu, w 1947 roku[1]. „Dlaczego do jednej budki? Ustawmy ich wiele w całym kraju" – dodał syn[2].

Najogólniejszy zarys pomysłu powstał bardzo szybko. Łozińscy chcieli skonstruować 25 budek, które przez 30 dni stałyby w różnych miejscach Polski: przed Uniwersytetem Warszawskim, na Dworcu Centralnym i na placu Zamkowym, ale także przy wyjściu z kopalni i przed kościołem w oddalonej od centrum kraju wsi, a nawet w pociągu. Budki byłyby przewożone z miejsca na miejsce. Materiały nagrane w każdej z nich miały być codziennie dostarczane do Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, gdzie 25 montażystów pod nadzorem Katarzyny Maciejko-Kowalczyk miało je przeglądać i wybierać najlepsze do zaprezentowania reżyserom. Według różnych szacunków spodziewano się 30, 40, a nawet 50 tysięcy nagrań. Wszystkie one miały zostać zarchiwizowane w Muzeum Kinematografii w Łodzi. Z wybranych materiałów Łozińscy zamierzali zmontować pełnometrażowy film kinowy i sześć 26-minutowych odcinków serialu dokumentalnego dla telewizji.

---

[1] Dwa takie zdjęcia publikuje Marek Hendrykowski w książce *Marcel Łoziński*, Warszawa 2008, wkładka po s. 16.

[2] Pracując nad niniejszym rozdziałem, przeprowadziłem rozmowy z Marcelem i Pawłem Łozińskimi oraz z Dorotą Roszkowską – serdecznie im dziękuję.

Przedsięwzięcie wymagało precyzji technicznej i logistycznej. Budka musiała być chroniona przez osobę, która jednocześnie odpowiadałaby za wymianę kaset – nie było wtedy jeszcze możliwości rejestracji na dyskach, a przesyłanie obrazu przez internet wiązało się z dużym ryzykiem technicznym. Ponadto samo nagranie statyczną kamerą, bez możliwości zoomowania i ustawiania kadru, a także kontrolowania jakości dźwięku, wymagało zrozumiałej dla każdego, prostej instrukcji. Nagrywający powinien był podać osobie pilnującej budki swoje dane, zamknąć drzwi, usiąść wygodnie, oprzeć głowę tak, by była ona filmowana w optymalny sposób, nacisnąć przycisk – i mówić. Nie miał możliwości podglądu nagrania. Po wyjściu otrzymywał kartkę z numerem rejestracji, identyfikującym nagranie w archiwum Muzeum Kinematografii. Planowano, że tylna ściana budki będzie weneckim lustrem, żeby kamera mogła pokazać, gdzie odbywa się nagranie. Twarze uczestników miały być widoczne w czasie rzeczywistym w internecie. Scenariusz zakładał, że da to szansę dialogu – jednak dziś trudno odpowiedzieć na pytanie, czy byłby on rzeczywiście możliwy w ówczesnych warunkach technicznych. Nadzór nad procesem filmowania miał sprawować operator i dokumentalista Michał Bukojemski.

Po dyskusjach twórcy pomysłu postanowili nie ograniczać czasu nagrań i nie pobierać żadnych opłat – choć byli też zwolennicy limitu czasu i symbolicznej zapłaty. Zdecydowali także, że w budce poza informacjami prawnymi zostanie umieszczona lista przykładowych pytań. Lista ta miała zawierać pytania elementarne: kim jestem, co jest dla mnie najważniejsze w życiu, o czym marzę, jaki jest sens mojego życia, co mi się w nim udało, a co nie, czego się najbardziej boję, co chcę przekazać następnym pokoleniom, moje najlepsze chwile, moje szanse na przyszłość, jak sobie dobrze radzić z życiem. Oczywiście pytania nie musiały określać ani tym bardziej ograniczać wypowiedzi; osoba decydująca się na udział w eksperymencie mogła mówić, co zechce.

Pytani, co ważnego chcieli za pomocą *Kinematografu* osiągnąć, Łozińscy posługują się metaforami. Jedną z nich jest „powszechna spowiedź" – ale w „otwartym dla wszystkich konfesjonale" nie ma być ani księdza, ani operatora. Nikt nikomu niczego nie narzuca, nikt niczego nie kontroluje. Nie ma przymusu wypowiedzi – takiego jak w sondzie ulicznej, której reguły pokazał Marcel Łoziński w *Ćwiczeniach warsztatowych* (1984) (notabene przy pomocy Pawła, jednego z bohaterów tego filmu). Łatwiej zatem o szczerość i bezpośredniość.

Reżyserzy wiedzieli, że wiele nagrań zawierać będzie bełkot, wygłupy, wypowiedzi czysto interwencyjne lub po prostu nieinteresujące. Niemniej jednak spodziewali się, że z materiałów ciekawych i ważnych zbudują autoportret świadomości Polaków przełomu tysiącleci. Realną liczbę tych ciekawych wypowiedzi określali symbolicznie („jedna na 1000", „choćby 100").

Jak miała wyglądać struktura narracyjna dokumentu? Bynajmniej nie tak skromnie jak w *Gadających głowach* Kieślowskiego, które – obok eksperymentów braci Lumière – były jednym z punktów odniesienia dla *Kinematografu*. U Kieślowskiego – przypomnijmy – 44 osobom w różnym wieku, od niemowlęcia do stulatki – reżyser zadaje w statycznych ujęciach dwa takie same pytania: „kim jesteś?" i „czego byś chciał?". Taka metoda byłaby nie do wytrzymania w 90-minutowym filmie kinowym (*Gadające głowy* mają 14 minut). Przestrzeń filmu Łozińskich została zatem zorganizowana w sposób fabularyzowany. Scenariusz, przedstawiając przykładowy sposób narracji w filmie i serialu telewizyjnym, posługuje się metaforą podróży po Polsce, która odbywa się balonem:

Zza chmur wyłaniają się wiosenne krajobrazy: lasy, nitki rzek, zielone pola, pojedyncze domki, małe miasteczko, jeziora…

Balon powoli opuszcza się w dół. Lecimy równolegle nad dachami dużego miasta. Potem nad kościołem i jakąś ulicą. Z przenikania jazda po tej ulicy.

Jesteśmy na placu Defilad w Warszawie.

W pewnym momencie kamera panoramuje za jakąś kobietą z wózkiem i dostrzegamy olbrzymi EKRAN (telebim) zainstalowany przed Pałacem Kultury.

Wokół tłumek ludzi gestykulujących i komentujących obrazki. Zbliżamy się do wielkiego ekranu, który podzielony jest na 25 okienek.

W każdym z nich ukazują się portrety różnych ludzi mówiących coś, czego nie słyszymy.

Postacie pojawiają się nagle i po jakimś czasie znikają, by ustąpić miejsca komuś innemu. W tym samym okienku ukazuje się inna twarz, która też coś mówi.

Poprzez każde okienko widać inne tło: wieś, małe miasteczko, fabrykę, uniwersytet, więzienie, gwarną ulicę, jakiś szpital, supermarket itp. Kamera dojeżdża.

Teraz widzimy tylko sam ekran, bez ulicy, ale kamera panoramuje dalej, odkrywając, że jesteśmy już w zupełnie innym miejscu. To centrum Wrocławia.

Wokół takiego samego ekranu, z tymi samymi 25 okienkami, też stoją ludzie i zachowują się podobnie jak ci w Warszawie.

Kamera panoramuje za jakimś przechodniem dalej. Widzimy po drugiej stronie ulicy kabinę z napisem KINEMATOGRAF, wyglądającą jak dwie połączone ze sobą budki telefoniczne. Ktoś z niej wychodzi, jakiś pan w niemodnym kapeluszu wchodzi. Po chwili widzimy jego twarz w jednym z okienek dużego ekranu.

Wracamy do kabiny. Pan w kapeluszu opowiada o swojej miłości do swojej nieżyjącej żony.

Z zewnątrz nie widać, czy ktoś jest w środku. Szyby budek wyglądają jak lustro.

Tylko z wnętrza kabiny widać jej otoczenie.

Z innej kabiny wychodzi młoda dziewczyna w czerwonym sweterku, która przed chwilą opowiadała, jak bardzo się cieszy, że niedługo urodzi dziecko. Nie wiemy, gdzie jesteśmy, ale po chwili okazuje się, że to szpital położniczy.

Lecimy teraz wzdłuż jakiejś rzeki.

Off: Chcemy dowiedzieć się o sobie jak najwięcej: jacy jesteśmy, co nas gnębi, co cieszy, co myślimy o życiu.

Chcemy stworzyć Polaków portret własny.

Uruchomiliśmy 25 KINEMATOGRAFÓW w całej Polsce.

Działały przez 31 dni.

Zaprosiliśmy do nich wszystkich, którzy chcieli wziąć udział w naszej akcji pod hasłem: „Opowiedz o sobie".

Zarejestrowaliśmy dla przyszłych pokoleń xxxxxx wypowiedzi, które znalazły się w Muzeum Kinematografii.

Z najciekawszych złożyliśmy ten film.

Balon leci nad innym miejscem, z góry widzimy charakterystyczną kabinę KINEMATOGRAFU.

Zatrzymujemy się w pierwszym z nich. Patrzymy, słuchamy…

Kamery umieszczone wewnątrz KINEMATOGRAFÓW zobaczą i posłuchają ludzi mówiących na tle 25 bardzo różnorodnych miejsc. (Przypominam, że szyby kabin będą półprzezroczyste tak, że kamera będzie widzieć mówiącego i tło, a z zewnątrz nie będzie widać człowieka znajdującego się w środku).

I dalej powędrujemy po naszych kabinach, żeby posłuchać, o czym mówią ludzie…

I może nie tylko mówią.

Można sobie wyobrazić kogoś, o ciekawej twarzy, kto włączy kamerę, będzie chciał coś powiedzieć, zawaha się, może zawstydzi, machnie ręką i nic nie powie.

Wyłączy kamerę…

Można sobie wyobrazić chłopaka i dziewczynę, którzy powiedzą po prostu, że się kochają i będą mieli dwójkę dzieci…

A może ktoś komuś oświadczy się w KINEMATOGRAFIE…

A może ktoś wpadnie na pomysł, żeby przy naszej kabinie wziąć ślub.

Takich nietypowych sytuacji przytrafi się na pewno wiele.

Ale najważniejsze będą poglądy i emocje.

W filmie będziemy podróżowali od KINEMATOGRAFU do KINEMATOGRAFU.

Od człowieka do człowieka[3].

W scenariuszu pojawia się też informacja, że film będzie podzielony na rozdziały. Mają one być „odbiciem najważniejszych spraw, jakie zarejestrują kinematografy". Autorzy wyobrażają sobie, że w osobnych częściach filmu połączą

[3] Scenariusz cytuję w wersji udostępnionej mi przez Marcela Łozińskiego. Motyw lotu nad Polską wykorzystał reżyser w filmie *Poste restante*, 2008, który analizuje Piotr Pławuszewski, *Marcel Łoziński – ostatecznie zwycięża rzeczywistość*, w: *Teoria praktyki. Kieślowski, Łoziński, Wiszniewski, Królikiewicz, Żebrowski*, s. 88–94.

wypowiedzi na temat rodziców, dzieciństwa, pierwszej miłości, zdrady, pracy, strachu (m.in. przed terroryzmem i kataklizmami), nadziei, poglądów politycznych, sytuacji społecznej itp. Zapewne – gdyby film powstał – oznaczałoby to konieczność wprowadzenia montażu równoległego. A jednak scenariusz, który opisuje dzieło z różnych perspektyw i w którym wobec tego mieszają się rozmaite porządki: techniczny opis urządzenia, wyobrażenie bohaterów, opis pełnometrażowego filmu i serialu, wreszcie promocja przedsięwzięcia, traktuje zagadnienia formy filmowej bardzo skrótowo i daleko mu do precyzji – tak jakby autorzy odkładali ważne decyzje scenariuszowe i reżyserskie do momentu, gdy już obejrzą wybrane materiały.

Budżet *Kinematografu* został oszacowany na 3 mln USD – kwotę astronomiczną na polskim rynku dokumentalnym, ale uzasadnioną wielkością przedsięwzięcia. Producent Paweł Łoziński zatrudnił do poszukiwania pieniędzy Macieja Gorzelińskiego i Pawła Kwaśniewskiego. Byli oni dawnymi dziennikarzami śledczymi „Gazety Wyborczej", mieli doświadczenia z produkcji telewizyjnej i PR. Ich działania miały być wspomagane przez wywiady, których udzielali Łozińscy, i publikacje w mediach[4]. Zainteresowanie projektem, m.in. jako patroni medialni, wyraziły „Gazeta Wyborcza", „Polityka", Radio Zet i Telewizja Polska, która po uruchomieniu nagrań miała codziennie informować o postępach w paśmie wysokiej oglądalności. Reżyserzy zakładali, że wśród pierwszych gości kinematografów znajdą się celebryci, których udział wywoła powszechne zainteresowanie akcją i przyciągnie sponsorów. Jednym z pierwszych zwolenników projektu był Andrzej Wajda, który mimo pobytu za granicą po kilku godzinach od lektury scenariusza napisał Łozińskim entuzjastyczną rekomendację. Ponadto reżyserzy planowali się zwrócić m.in. do Krystyny Jandy, Bronisława Geremka, Jacka Kuronia, Tadeusza Mazowieckiego, Daniela Olbrychskiego. O *Kinematografie* mówiło się tak dużo, że do dziś jego autorom często zadaje się pytanie, gdzie film można obejrzeć – rozmówcom wydaje się bowiem oczywiste, iż on powstał.

6.2. Spektakularna porażka

Mimo starań producentowi i wspomagającym go osobom nie udało się zdobyć żadnych konkretnych deklaracji finansowych i projekt upadł. Trudno przesądzić, dlaczego tak się stało – można tylko stawiać hipotezy. Przede wszystkim wydaje się, że przyjęte zostało nierealistyczne tempo prac. *Kinematograf* – przypomnijmy,

[4] Zob. *Kamera będzie czekała cierpliwie. Z Marcelem i Pawłem Łozińskimi rozmawia Tadeusz Sobolewski*, „Kontrapunkt. Magazyn Kulturalny «Tygodnika Powszechnego»" 2000, nr 3; Ewa Winnicka, *Przychodzi człowiek do kamery*, „Polityka" 2000, nr 16.

wymyślony na przełomie 1998 i 1999 roku – miał być prezentowany na przełomie wieków. I choć ostatecznie ustalono, że będzie to jesień 2000 roku, a nie 1999, czasu i tak było za mało. Ponadto nie opracowano nigdy profesjonalnej oferty dla sponsorów, zdając się na personalne kontakty i składane obietnice. Nie istniał też wtedy Polski Instytut Sztuki Filmowej, który mógłby być naturalnym sojusznikiem przedsięwzięcia.

Paweł Łoziński stracił wiarę w projekt i zajął się – jako producent pięcioodcinkowego cyklu i reżyser jednego odcinka – realizacją *Naszego spisu powszechnego*[5], w którym widać ślady myślenia o dokumencie rodem z *Kinematografu*. Jego ojciec natomiast nie dawał za wygraną i w 2005 roku podjął – wspólnie ze swoją ówczesną żoną, producentką Dorotą Roszkowską, która odkupiła od Pawła Łozińskiego jego część praw – próbę wskrzeszenia projektu. Tym razem pretekstem miało być niedawne wejście Polski do Unii Europejskiej. Z opisu, który znajdował się na stronach firmy Roszkowskiej, Arkana Studio[6], wynika, że Polska miała być tylko przedsionkiem do wielkiej kinematograficznej akcji obejmującej całą Europę. 15 maja 2005 roku na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych ogłoszono konkurs na projekt budki. 5 października zwycięzcami zostali Małgorzata Barlik i Piotr Straszak, studenci Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej. A jednak mimo że prowadzono rozmowy na wysokich szczeblach różnych korporacji, rozwijał się w błyskawicznym tempie internet, narzędzie, które mogło kapitalnie wspomóc *Kinematograf*, wstępne zainteresowanie współpracą wyrażały Telekomunikacja Polska i publiczna telewizja, a także na bliskim horyzoncie pojawił się Polski Instytut Sztuki Filmowej, budżetu nie udało się zamknąć i tym razem. Próbowano go zresztą radykalnie okrajać – Roszkowska chciała wybudować już tylko 10, a nie 25 kinematografów.

Po drugiej nieudanej próbie ani Marcel, ani Paweł Łoziński nie chcieli już wracać do projektu. Prawdopodobnie gdyby został on zrealizowany, utyskiwanie na to, że polski dokument społeczny niewystarczająco opisał przemiany po roku 1989, byłoby nieco mniejsze. Z drugiej strony: czy w dobie internetowej – również audiowizualnej – nadprodukcji świadectw komuś chciałoby się dziś oglądać i analizować kilkadziesiąt tysięcy wypowiedzi zarchiwizowanych na małych kasetach w łódzkim Muzeum Kinematografii? Podstawą wnioskowania o polskim społeczeństwie przełomu tysiącleci byłyby raczej film i serial Łozińskich, a nie mate-

[5] W skład cyklu weszły filmy: *Kraj urodzenia*, reż. Jacek Bławut, *Kto, co i jest w jakim związku?*, reż. Maria Zmarz-Koczanowicz i Joanna Sławińska, *Mój spis z natury we wsi Leźno Małe*, reż. Paweł Łoziński, *Ulica Wapienna*, reż. Grzegorz Pacek, *Zamek*, reż. Jacek Hugo-Bader. Producentem cyklu był Program 2 TVP, a producentem wykonawczym Paweł Łoziński.

[6] www.arkanastudio.pl/kinematograf (dostęp 30.12.2011).

riały robocze – tak jak jest w wypadku *Gadających głów*, filmu, który skądinąd powstał z przekory wobec artykułów Zygmunta Kałużyńskiego, krytykujących kino moralnego niepokoju i dokument lat 70. i 80.[7]

Kinematografu nie ma, natomiast w historii polskich mediów i polskiego życia społecznego zapisało się przedsięwzięcie, które Łozińscy uważali za skrajnie odmienne od swojego pomysłu. *Big Brother* miał w Polsce w latach 2001–2008 pięć edycji. Po wielkim sukcesie pierwszej do udziału w drugiej zgłosiło się 160 tysięcy ludzi[8]. Część z nich zapewne tylko z potrzeby podzielenia się własnym życiem, choćby na bardzo swoistych warunkach, zupełnie innych niż w wypadku *Kinematografu*. Przede wszystkim udział w nagraniu *Big Brothera* był jednoznaczny z udziałem w konkursie, w którym nagrodą było 500 tysięcy złotych, a wyroki ferowane były przez telewizyjną publiczność na zasadzie negatywnej selekcji – usuwania kolejnych uczestników z zamkniętej w ograniczonej przestrzeni społeczności, sztucznie i zgodnie z komercyjnymi regułami stworzonej na użytek programu. To właśnie relacje członków tej społeczności, niekiedy reżyserowane, a zawsze podporządkowane celowi – wykluczeniu innych – budowały dramaturgię programu.

O sile idei Łozińskich świadczy realizacja, której zasięg dalece przekroczył ich najbardziej optymistyczne założenia. 24 lipca 2010 roku producent Ridley Scott i reżyser Kevin Macdonald zorganizowali – dzięki inwestycji „National Geographic" i YouTube'a – akcję internetową pod nazwą *Jeden dzień z życia* (*Life In A Day*). Autorzy określili ją jako „globalny eksperyment historyczny", którego celem jest kreacja świata jak najszerszej grupy użytkowników internetu, tworzących wspólnie film oparty na zdjęciach nakręconych tego właśnie dnia. Z 4,5 tysiąca godzin nagrań nadesłanych przez 80 tysięcy ludzi ze 192 krajów Macdonald zmontował 90-minutowy film, który miał premierę na festiwalu Sundance w 2011 roku, a w Polsce był w tymże roku pokazywany na otwarciu Krakowskiego Festiwalu Filmowego.

Przygotowanie akcji wymagało opracowania precyzyjnej instrukcji i uruchomienia machiny promocyjnej, opartej na początku na trailerach, w których wypowiadali się m.in. producent i reżyser[9] – oscarowi filmowcy znani widowni na całym świecie. YouTube zapewnił pomysłodawcom odpowiednie warunki tech-

[7] Zob. Ewa Nawój, Jan Strękowski, *Krzysztof Kieślowski*, www.culture.pl (dostęp 01.01.2012); www.kieslowski.art.pl (dostęp 01.01.2012).

[8] Mariusz Walter podał taką liczbę na seminarium *Przyszłość mediów – zagrożenia*, zapis w: *Przyszłość mediów. Almanach*, z. 1: *Materiały z konferencji „Czy media publiczne w Europie Środkowo-Wschodniej mają przyszłość?" i seminarium „Przyszłość mediów: zagrożenia"*, red. Krzysztof Kopczyński, Dorota Roszkowska, Warszawa 2002, s. 9.

[9] Instrukcja w wielu językach, w tym po polsku, znajduje się na: http://sites.google.com/site/lifeinadayfaqs/polski (dostęp 31.12.2011); główny trailer: http://www.youtube.com/watch?v=bT_UmBHMYzg (dostęp 31.12.2011).

niczne i finansowe, a „National Geographic" m.in. dystrybucję filmu w kinach w USA[10]. Dla YouTube'a był to wstęp do rozległej i wielowątkowej akcji wspierania amatorskiej twórczości filmowej, m.in. w postaci utworzenia – wspólnie z Columbia College – YouTube Creator Institute[11].

Paweł Łoziński, który wysoko ceni film Scotta i Macdonalda, mówi, że to jednak trochę co innego. Do kinematografu trzeba by było wyjść z domu. Przygotować się, pomyśleć, może poczekać w kolejce. Dawałoby to wypowiedzi dystans i większą emocjonalność. Można do tego zastrzeżenia dodać jeszcze inne: internet wyklucza osoby starsze, które nie poradzą sobie z nagraniem filmu i umieszczeniem go na serwerze. Mogłyby one natomiast pójść do kinematografu, wymagającego jedynie naciśnięcia guzika. Warto dodać, że wynikającym z podobnej może tęsknoty za wiwisekcją duszy, ale jednak innym projektem dokumentalnym jest *Film balkonowy* Pawła Łozińskiego. Jest on bowiem oparty na wywiadach, a nie wypowiedziach sprowokowanych przez ustawienie rejestratora.

Sukces skomplikowanej, globalnej akcji Scotta i Macdonalda oraz „spektakularna porażka" (określenie Pawła Łozińskiego) polskiego *Kinematografu* zasługują na uwagę. Oba eksperymenty świadczą bowiem o tęsknocie za sytuacją, w której ludzie sami mówią o sobie to, co jest dla nich ważne. Tak jak postulował Kieślowski, kierują kamery na siebie. Zawodowi filmowcy natomiast wybierają materiały i nadają im strukturę. Jedno i drugie jest oczywiście ich autorską interpretacją świata, próbą powiedzenia czegoś nowego o rzeczywistości, która przed poznaniem za pomocą narzędzi dostępnych filmowi dokumentalnemu ciągle skutecznie się broni.

Zarówno pomysł *Kinematografu*, jak i działania Scotta i Macdonalda są zgodne z nową strategią stacji telewizyjnych wykorzystujących gatunki dokumentalne (*factual genres*). Będą one orientować się na interaktywność i – w coraz większym stopniu – zapewnianie sobie zawartości (*content*) poprzez korzystanie z amatorskich materiałów nadsyłanych przez uczestników interaktywnej komunikacji. Już na początku drugiej dekady telewizje stawiające na platformy multimedialne (w Europie np. Channel 4[12]) były skłonne do inwestowania w rozwijanie projek-

[10] O przebiegu akcji i możliwościach YouTube Partner Programme opowiadała 23 września 2011 roku podczas Filmteractive Festival w Łodzi Zofia Bajkowska z YouTube'a: http://www.youtube.com/watch?v=0As8vcevh1I (dostęp 31.12.2011). Cały projekt jest opisany m.in. w Wikipedii: http://en.wikipedia.org/wiki/Life_in_a_Day_(2011_film) (dostęp 31.12.2011).

[11] Wojciech Lorenc, *YouTube Creator Institute – Case Study*. Referat wygłoszony na konferencji *Edukacja filmowa i medialna w świecie i w Polsce – nowe możliwości oraz studia przypadków*, Warszawa, 23 listopada 2012 roku, umieszczony na stronie www.come.uw.edu.pl/peam (dostęp 20.01.2013).

[12] Mówiła o tym Hilary Perkins, redaktorka zamawiająca Multiplatform Channel 4, w panelu poświęconym dystrybucji cyfrowej na konferencji Screen Leaders EU w Pradze 25 listopada 2011 roku (w obecności autora książki).

tów multimedialnych, których autorami są amatorzy. Obecnie jest to praktyka powszechna, choć niekoniecznie wiążąca się z chęcią ponoszenia jakichkolwiek opłat. Niemniej jednak ten kierunek działania świadczy zarówno o przenikliwości niedoszłych twórców *Kinematografu*, jak i o słabości polskiego rynku medialnego, który nie wsparł ich inicjatywy. Oczywiście amatorskie materiały odgrywają doniosłą rolę w mediach społecznościowych, obecnie już prowadząc do sukcesów, a w przyszłości może dominacji „dokumentu otwartej przestrzeni" (*open-space new media documentary*)[13].

[13] Grzegorz Brzozowski, *Sztuka niebycia kamieniem*, „Magazyn Filmowy SFP" 2022, nr 5.

ROZDZIAŁ 7

Nowe zbliżenia do znanych biografii: *Honor Generała* Joanny Pieciukiewicz i *O moim ojcu* Bożeny Garus-Hockuby[1]

7.1. Gadające głowy

Definicje zbliżenia (*close-up*) można znaleźć w wielu podręcznikach operatorskich i słownikach wiedzy o filmie. Podaję najkrótszą, na jaką natrafiłem: „Zbliżenie zazwyczaj definiowane jest jako ujęcie głowy od szyi w górę"[2]. Pokazywanie z bliska twarzy tyleż kusi ekspresyjnością, co bywa niebezpiecznie banalne. Wyjątkowe jako środek wyrazu w kinie niemym, w telewizyjnym dokumencie bywało wręcz obiektem pogardy. Film dokumentalny montowany z setek przykrywanych materiałami archiwalnymi łatwo mógł zostać nazwany programem telewizyjnym. Gadająca głowa miała odbierać przekazowi dokumentalnemu artyzm. A jednak nikt nie ośmieliłby się podać w wątpliwość filmowego statusu *Gadających głów* Krzysztofa Kieślowskiego, który twierdził, że najważniejsze jest to, co głowa ma do powiedzenia[3].

Jeśli przyjąć, że film dokumentalny portretuje rzeczywistość, gadanie głów temu celowi bezpośrednio nie służy, bo jest raczej komentarzem do rzeczywistości, opowieścią o niej niż jej portretem. Warto też pamiętać, że film Kieślowskiego był przeznaczony do kina, do wyświetlania jako dodatek przed projekcją pełnometrażowej fabuły. Sala kinowa dawała szansę na skupienie. Odbiór dokumentu telewizyjnego jest inny: fragmentaryczny i uproszczony.

---

[1] Oba filmy zostały wyprodukowane w 2007 roku przez TVP Polonia (redakcja Anna Kossut-Luboińska).

[2] *An Introduction to Film Studies*, red. Jill Nelmes, London–New York 1999, s. 487.

[3] Mirosław Przylipiak, *„Gadające głowy" w filmie dokumentalnym*, „Zeszyty Telewizyjne" 2004, nr 4, s. 30.

W omawianych w tym rozdziale filmach gadające głowy przywołują fakty historyczne, często czyniąc to w emocjonalny sposób.

7.2. Telewizyjny dokument historyczny

Szczególnym gatunkiem dokumentalnym jest telewizyjny dokument historyczny. Jeśli przyjąć jako kryterium artyzmu czy kreacji udział w festiwalach, będzie on rzadko uznawany za artystyczny[4]. Jest to jednak gatunek mający w całym świecie dużą, wierną i wymagającą publiczność.

> Dokument historyczny jest oczywiście niezwykle popularny i przybiera różne formy, m.in. formę eseju, dokudramy i osobistego świadectwa historycznego – pisał Alan Rosenthal. – Daje filmowcowi niesamowite możliwości i stawia przed nim wyzwania. Niestety, jest on wystawiony także na liczne problemy praktyczne i teoretyczne. Kwestie praktyczne dotyczą użycia archiwaliów, kompozycji programowej, wykorzystania ekspertów, świadków i charakteru narracji[5].

Rosenthal stawia telewizyjny dokument historyczny w opozycji do historii uprawianej na uniwersytetach. Jego zdaniem w naukowym podejściu do historii tkwi przeświadczenie, że filmowiec nie powinien dotykać historii. Akademiccy historycy zarzucają filmowcom, że w dziejach świata interesuje ich – tak jak ich widzów – przede wszystkim rozrywka.

W Telewizji Polskiej dokument historyczny zaczął odgrywać rolę po roku 1989, kiedy to pojawiło się silne społeczne oczekiwanie na przedstawienie historii – zwłaszcza najnowszej, ale nie tylko – w nowy, niezakłamany sposób. Powstały dziesiątki audycji historycznych, z których część mogła pretendować do miana filmów dokumentalnych. „Z czasem żywiołowe zainteresowanie przeszłością zaczęło stygnąć" – pisze Mikołaj Jazdon[6]. To zmiana wyraźna, nie wiem jednak, czy wynikająca z przeobrażenia się publiczności, czy raczej z częstych zmian polityki

---

[4] W Polsce zdobyły uznanie filmy montażowe Siergieja Łoznicy *Blokada* (Złoty Smok na Krakowskim Festiwalu Filmowym 2006) i Macieja Drygasa *Jeden dzień w PRL* (Srebrny Smok na Krakowskim Festiwalu Filmowym 2007), a także pełnometrażowy dokument Jolanty Dylewskiej *Po-lin. Okruchy pamięci* (Złoty Feniks na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym „Żydowskie Motywy" 2009). Na uwagę zasługują także *Cudze listy* Drygasa (2010) i *Niepodległość* Krzysztofa Talczewskiego (2018).

[5] Alan Rosenthal, *Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Videos*, s. 297.

[6] Mikołaj Jazdon, *Historia w polskim filmie dokumentalnym przełomu wieków*, s. 47. Zob. też Mirosław Przylipiak, *Polski film dokumentalny po roku 1989*, „Kwartalnik Filmowy" 1998, nr 23, s. 68–80.

programowej głównego producenta dokumentu historycznego – Telewizji Polskiej. Tak jak w innych krajach europejskich w Polsce coraz silniej są odczuwane tendencje, by tematykę historyczną przesuwać do kanałów tematycznych. Mimo to w 2004 roku 40 procent widzów publicznej telewizji niemieckiej ZDF deklarowało zainteresowanie tematyką historyczną. Nie udało mi się natrafić na podobne sondaże w Polsce, można jednak sądzić, że polska widownia nie różni się bardzo pod tym względem od niemieckiej[7].

Kilka polskich dokumentów historycznych zdobyło po roku 1989 duże uznanie w świecie. Film *Usłyszcie mój krzyk* Macieja Drygasa został nagrodzony w 1991 roku Feliksem (dziś – Europejska Nagroda Filmowa). *Fotoamator* Dariusza Jabłońskiego otrzymał w 1998 roku Prix Europe i Grand Prix Międzynarodowego Festiwalu Filmów Dokumentalnych w Amsterdamie. Punktem wyjścia dla obu reżyserów były nieznane wcześniej materiały archiwalne. Dokument Drygasa był oparty na siedmiosekundowym zapisie protestu przeciwko napaści na Czechosłowację – samospalenia Ryszarda Siwca podczas dożynek w 1968 roku. Film Jabłońskiego dotyczył drugiej wojny światowej i opowiadał historię łódzkiego getta na kanwie odnalezionych w wiedeńskim antykwariacie slajdów wykonanych w getcie przez niemieckiego księgowego. Odnalezienie nieznanych materiałów filmowych jest dobrym pretekstem do podjęcia w dokumencie tematu historycznego – zupełnie tak samo jak dla akademickiego historyka oparcie tez na nieznanych wcześniej archiwaliach stanowi o sensie ponownego zajęcia się opisanym już zagadnieniem.

W 2010 roku wspomniany wcześniej, opowiadający o murze berlińskim *Królik po berlińsku* Bartosza Konopki otrzymał nominację do Oscara. *Książę i Dybuk* Elwiry Niewiery i Piotra Rosołowskiego dostał w 2017 roku nagrodę w Wenecji. Bohaterem filmu był Michał Waszyński. Być może listę tę dałoby się rozbudować, biorąc pod uwagę nagrody zaliczane nie tylko do najważniejszych. Ponadto obecność na rynku międzynarodowym nie jest jedynym kryterium oceny dokumentu historycznego. Takie filmy bywają realizowane tylko z myślą o lokalnym widzu, dysponującym często większą wiedzą o przedstawianym wydarzeniu czy postaci. Zaryzykuję jednak stwierdzenie, że warto zbadać historię międzynarodowej dystrybucji polskiego dokumentu historycznego – zwłaszcza że mamy za sobą doświadczenia filmów wysokobudżetowych, takich jak *Powstanie warszawskie* i *Warsaw Uprising* (2014) oraz *Niepodległość* Krzysztofa Talczewskiego (2018), a przed sobą kolejne.

Środkowoeuropejska perspektywa ujęcia problemu w 2022 roku jest jeszcze szersza. Nasilające się propagandowe próby wykorzystywania historii przez polityków wymagają nie tylko analiz, lecz także działań wyprzedzających. Powinni-

[7] Małgorzata Ciechomska, *Tematyka historyczna w telewizji niemieckiej*, „Zeszyty Telewizyjne" 2004, nr 6, s. 89.

śmy nieustannie wyobrażać sobie, w jaki sposób obraz może „przywracać pamięć w świecie immersji" – jeśli posłużyć się określeniem Davida Rodowicka, który w referacie na V International Symposium on Cinema and Philosophy w grudniu 2022 roku przypomniał swoją pracę wideo *1963,* poświęconą zamachowi na Kennedy'ego[8].

7.3. *Honor Generała* i *O moim ojcu*

Filmy Joanny Pieciukiewicz *Honor Generała* i Bożeny Garus-Hockuby *O moim ojcu* były przeznaczone na polski rynek. Nowo odkrytych archiwaliów w nich nie ma, choć oba filmy świadczą o wykonaniu przez reżyserki solidnej kwerendy. Inne zatem względy zadecydowały o podjęciu na nowo historii generała Stanisława Sosabowskiego, dowódcy spod Arnhem, i ministra Józefa Becka. Pisząc: „na nowo", mam na myśli także wcześniejsze filmy: *Generał Stanisław Sosabowski* Edmunda Szaniawskiego (1987) i *Kim pan był, panie ministrze?* Mariana Kubery (1998).

Joanna Pieciukiewicz, dziennikarka telewizyjna ze Szczecina, dowiedziała się od mieszkającego w tym mieście dalekiego krewnego dowódcy 1. Samodzielnej Brygady Spadochronowej o istnieniu kultu generała w Holandii. W Polsce historia tragicznego zrzutu spadochroniarzy pod Arnhem znana jest – jak się wydaje – przede wszystkim z filmu *O jeden most za daleko*, gdzie Sosabowskiego gra Gene Hackman i gdzie dowódca polskiej brygady przedstawiony jest w bardzo pozytywnym świetle – jako jedyny wyższy oficer, który opiera się bezsensownym rozkazom brytyjskiego dowództwa[9].

Dowiedziawszy się o kulcie generała, reżyserka przeprowadziła dokumentację i nawiązała kontakt z Holendrami, którzy wiele lat zabiegali o odznaczenie polskich spadochroniarzy. Byli wśród nich Cora Baltussen, świadek zrzutu pod Arnhem, i historyk pasjonat Eric van Tilbeurgh. Ich opowieść jest zmontowana równolegle ze wspomnieniami żyjących spadochroniarzy Sosabowskiego (szczególnie wzruszająca jest relacja 92-letniego Alana Maćkowiaka) i żołnierzy brytyjskich (wśród nich Tony'ego Hibberta ze sztabu brytyjskiego korpusu powietrznodesantowego).

Holendrom udało się przekonać królową o sensie odznaczenia Polaków i doprowadzić do ceremonii. Krótko przed uroczystością Baltussen zmarła. Scena filmu

[8] Dawid Rodowick, *Philosophy by Other Means*, https://www.youtube.com/watch?v=4PUkapuM1ck (dostęp 11.12.2022).

[9] *O jeden most za daleko*, reż. Richard Attenborough (1977). W rolach głównych wystąpili: Robert Redford, Sean Connery, Gene Hackman i Anthony Hopkins. Joanna Pieciukiewicz uzyskała zgodę na wykorzystanie fragmentów filmu w swoim dokumencie dzięki wstawiennictwu rodziny gen. Sosabowskiego.

– zmontowana z telewizyjnych materiałów holenderskich – w której królowa Beatrix odznacza najwyższymi holenderskimi odznaczeniami wojskowymi polskich weteranów i sztandar 6. Brygady Desantowo-Szturmowej, dziedziczącej tradycję brygady Sosabowskiego, jest mocnym drugim punktem zwrotnym dokumentu.

Film został dobrze przyjęty na Festiwalu Filmu Polskiego w Chicago, gdzie publiczność stanowią głównie polscy emigranci, którym los Sosabowskiego, zdegradowanego i przez wiele lat pracującego jako magazynier w angielskiej fabryce, może być szczególnie bliski. Widzowie reagowali żywiołowo szczególnie na dwa wątki filmu: rekonstrukcję matactwa marszałka Bernarda Law Montgomery'ego, który skutecznie obciążył Sosabowskiego odpowiedzialnością za własne błędy w dowodzeniu, i wątek braku jakiejkolwiek reprezentacji rządu Rzeczypospolitej Polskiej podczas ceremonii dekoracji, relacjonowanej na żywo przez najważniejsze telewizje holenderskie, za to całkowicie nieinteresującej dla polskich mediów.

Bożena Garus-Hockuba – absolwentka Wydziału Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego, autorka kilku filmów dokumentalnych, wśród których na uwagę zasługuje świetnie przyjęty przez polonię amerykańską dokument *Siostry Lilpop i ich miłości* (2005) – opowiada rumuńską część biografii Józefa Becka przede wszystkim za pomocą relacji i listów Andrzeja Becka, syna bohatera filmu, oraz wspomnień Leopolda Ungera. W filmie pojawia się też ważny obiektywizujący komentarz historyka Petera Rainy (skądinąd bohatera następnego filmu Garus-Hockuby, *Odebrali mu miłość* [2008]). Konstrukcja filmu oparta jest na montażu równoległym tych właśnie wypowiedzi. Andrzej Beck wychowywał się z dala od ojca, pod opieką matki, na początku wojny wysyłał mu listy z Włoch – dokąd Marii Słomińskiej, pierwszej żonie Becka, udało się dostać z Rumunii dzięki koneksjom dyplomatycznym – a potem z Anglii. Teraz, po wielu latach, przedwcześnie zmarły na wygnaniu ojciec wydaje mu się szczególnie bliski.

Andrzej Beck nie miał okazji zobaczyć ojca podczas wojny. Całkiem inaczej Unger, który mieszkał w domu internowanego w Rumunii ministra, przyjaźnił się z jego pasierbicą, prowadził długie wieczorne rozmowy z Beckiem i jego drugą żoną, Jadwigą. Mieszkanie z rodziną Becków było dla Ungera – żydowskiego chłopca ze Lwowa – doświadczeniem niesłychanie ważnym, określającym jego relację ze światem okupacji, w którym trudno było odnaleźć uniwersalne wartości. Unger zaznacza, że Beck i jego żona byli „zbyt mądrzy" na antysemityzm, i w ten sposób oddala ewentualne oskarżenia, które mogłyby padać pod adresem sanacyjnego polityka ze strony jego licznych, również pośmiertnych wrogów. A jeśli traktować dokument historyczny jako swoisty rejestr dziwnych zbiegów okoliczności, warto zwrócić uwagę na to, że Unger bierze udział w obu pogrzebach Becka – rumuńskim i ponownym na Powązkach, gdzie trafia przypadkiem, będąc w Warszawie już jako znany komentator polityczny „Le Soir".

Krytycy filmowi podkreślają, że mocno nasycony fikcją film historyczny często dodaje wydarzeniu albo postaci „wielkości". Filmy historyczne pełnią funkcję ideową: serwują ludziom historię ich narodu i państwa, uczą ich dziejów zgodnie z historią „wielkich wydarzeń" i „wielkich ludzi" ze wspólnej przeszłości[10].

Dokumenty Pieciukiewicz i Garus-Hockuby nie tylko każą spojrzeć inaczej na Sosabowskiego, Becka i odbiór ich działań, ale też osiągają wymiar ideowo-edukacyjny, bo nie tylko są osadzone w materii historycznej, lecz dotykają też problemów współczesnych. Pokazują, że są w historii drugiej wojny światowej sprawy, których niewyjaśnienie nie pozwala spokojnie żyć, mimo że minęło już tyle lat. Udowadniają, jak wiele może dla ich wyjaśnienia zrobić jednostka, jeśli tylko ma wewnętrzną moc – choć pozornie przecież człowiek jest bezsilny wobec procesu historycznego i jego recepcji. Jeśli już dotyka się materii dokumentalnej, jest się skazanym na mozolne dochodzenie do prawdy, czymkolwiek by ona w filmie dokumentalnym była, jakkolwiek byłaby odległa od scjentystycznego obiektywizmu.

Edukacyjna funkcja filmu historycznego czasem staje się niebezpiecznie bliska funkcji propagandowej, a przynajmniej ideologicznej. W szczególnym wypadku dokumentalista namawia nas do absolutyzacji przeszłości, zgodnie z historiozoficznym przesłaniem paradygmatu romantycznego[11]. Na niebezpieczeństwo takiego podejścia (choć nie w filmie) wskazywał pod koniec lat 50. XX wieku Hans-Georg Gadamer, według którego uniwersalne spojrzenie na historię nie jest możliwe bez hermeneutyki doświadczenia człowieka. Parafrazując autora *Prawdy i metody*, można by powiedzieć, że wszystko, co utrwalone w filmie, ma w sobie jakąś obcość i dlatego stawia to samo zadanie zrozumienia co wypowiedź w obcym języku[12]. Widz telewizyjnego dokumentu historycznego jest zawieszony między próbą objaśnienia historycznego procesu, jaką proponują mu reżyser i jego konsultanci, a zapisem doświadczeń ludzi, którzy często na „historię procesu" nie wywarli żadnego wpływu. I choć w filmach Pieciukiewicz i Garus-Hockuby pewne zapędy edukacyjne są widoczne, oba obrazy są poruszające właśnie jako „filmowa hermeneutyka" losu kilku bohaterów, w tym zarówno bohaterów głównych, jak i ludzi opowiadających o nich z własnej perspektywy. Rzeczą widza jest, czy uda mu się w tych zbliżeniach odkryć wymiar uniwersalny.

[10] Susan Hayward, *Cinema Studies: The Key Concepts*, London–New York 2006, s. 205. Zob. też Mirosław Przylipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, s. 79–81.

[11] Zagadnienie to omawiam w książce *Paradygmat polskiego romantyzmu w uniwersum filmowym*.

[12] Hans-Georg Gadamer, *Prawda i metoda*, Warszawa 2007, s. 713.

ROZDZIAŁ 8

„Nie trzeba kłaniać się okolicznościom". Norwidowskie przestrogi i wizja Marca 1968 roku w dziewięciu polskich filmach dokumentalnych

8.1. Norwidowskie przesłanie na tablicy upamiętniającej Marzec

W marcu 1981 roku odsłonięto na dziedzińcu Uniwersytetu Warszawskiego tablicę upamiętniającą wydarzenia sprzed 13 lat:

> Nie trzeba kłaniać się Okolicznościom,
> A Prawdom kazać, by za drzwiami stały.
>
> Cyprian K. Norwid
>
> Na tym dziedzińcu 8 marca 1968 roku rozpędzono wiec studentów domagających się wolności słowa. Wydarzenia Marcowe stały się symbolem brutalnych prześladowań niezależnej myśli, niszczenia kultury narodowej i jedności społeczeństwa polskiego. Dziś solidarni, oddając sprawiedliwość pokrzywdzonym, umieszczamy tę tablicę ku przestrodze przyszłym pokoleniom.
>
> 1981 Studenci, pracownicy UW, robotnicy Warszawy[1]

[1] http://www.art.srodmiescie.warszawa.pl/pomniki/wszystkie_obiekty/tablica_upamietniajaca,p157527489 (dostęp 24.06.2018). Z tablicą czuję się osobiście związany. Na przełomie lutego i marca 1988 roku Służba Bezpieczeństwa wezwała mnie na przesłuchanie. W Pałacu Mostowskich zostałem poinformowany, że jestem organizatorem nielegalnej manifestacji z okazji 20. rocznicy Marca, która miała się odbyć na dziedzińcu uniwersytetu, i jeśli się tam pojawię, pójdę do więzienia. Ale choć w tłumie widziałem agentów, nie poniosłem żadnych konsekwencji. Było to dla mnie wyraźnym dowodem zwiększającej się bezsilności SB, w dodatku opierającej się na złych źródłach, gdyż z przygotowaniem manifestacji nie miałem nic wspólnego. Wkrótce po

Inicjatywę wmurowania tablicy zgłosił senatowi najprawdopodobniej dr Maciej Geller, przewodniczący Komisji Zakładowej NSZZ „Solidarność" UW. Tekst układali wraz z nim prof. Grzegorz Białkowski, fizyk, poeta i filozof, oraz prof. Danuta Buttlerowa, językoznawczyni. Żadna z tych osób już nie żyje i trudno byłoby ustalić, kto wymyślił, że mottem będzie cytat z czwartej zwrotki wiersza Norwida *Początek broszury politycznej*[2]. Skądinąd przeczytanie zatartego tekstu na tablicy przychodzi dziś z dużym trudem.

Wykorzystanie Norwida nie dziwi. Wacław Borowy napisał już w 1946 roku, że jest on „najczęściej cytowanym poetą polskim"[3]. Podobny pogląd wyraził w 1974 roku Czesław Miłosz[4]. Obaj zwracali uwagę na to, że po fragmenty pism Norwida sięgają ludzie o sprzecznych postawach i odległych światach wartości.

Nakazy zawarte w cytacie przy pierwszej, nieuwzględniającej kontekstu lekturze wydają się łatwe do interpretacji. Warto jednak przyjrzeć się dokładniej Norwidowskiemu rozumieniu pojęć okoliczności i prawdy. W językowej analizie wiersza Jadwiga Puzynina i Barbara Subko przypominają, że współcześnie okoliczności definiuje się jako „różne uwarunkowania danej sytuacji" lub też „mało znaczące wydarzenia". Słowniki dziewiętnastowieczne dodają jeszcze inne znaczenie: „najbliższa okolica". Uwzględniając je i odnosząc się do wcześniejszych zwrotek wiersza, można zaryzykować interpretację, wedle której „kłanianie się okolicznościom" oznacza uległość wobec dominującego w otoczeniu poety patriotycznego nacjonalizmu. Nie jest to natomiast nakaz pomijania kontekstu sytuacyjnego czy nierozważnego działania w oderwaniu od rzeczywistości[5].

Autorki interpretacji twierdzą, że „prawdy", którym każe się stać za drzwiami, to „fakty, zdania prawdziwe", ale „przede wszystkim chyba – «wartości»". Cechuje je stałość, ważność, ogólność i niezależność od konwencji, są istotne, trwałe i antynomiczne wobec doraźnych, incydentalnych i partykularnych okoliczności. Autorki piszą też, że są to „prawdy mądrości chrześcijańskiej, uwzględniające rzeczywistość w całym jej skomplikowaniu, a zarazem, jak to mówi poeta, «sumiennie-oryginalnie»"[6]. Rzeczywiście, według Norwida to postawa chrześci-

---

raz pierwszy w życiu dostałem paszport i w Paryżu wysłuchałem opowieści kilku marcowych emigrantów. Zob. Krzysztof Kopczyński, *Mój pierwszy krok do Europy*, w: *Zabawy pożyteczne prozą*, red. Ewa Bem-Wiśniewska, Warszawa 2010, s. 119–122.

[2] Informacje te zawdzięczam Markowi Kunickiemu-Goldfingerowi badającemu uniwersyteckie archiwa.

[3] Wacław Borowy, *O Norwidzie. Rozprawy i notatki*, Warszawa 1960, s. 9.

[4] Czesław Miłosz, *Ogród nauk*, Lublin 1986, s. 13.

[5] Jadwiga Puzynina, Barbara Subko, *Początek broszury politycznej…*, w: *Cyprian Norwid. Interpretacje*, red. Stanisław Makowski, Warszawa 1986, s. 56–57.

[6] Jadwiga Puzynina, Barbara Subko, Początek broszury politycznej…, s. 56–57.

jańska ma zapewniać ochronę przed niszczycielską siłą antywartości. Pisało o tym wielu badaczy reprezentujących literaturoznawstwo, filozofię i teologię. Mamy też liczne świadectwa takiego odczytania pism autora *Vade-mecum* przez „zwykłych" czytelników[7].

Cechą Norwidowskiego pisarstwa jest ironia, objawiająca się w sposób znany od antyku, polegający na świadomym budowaniu przez twórcę sprzeczności między dosłownym znaczeniem wypowiedzi a jej znaczeniem właściwym, niewyrażonym wprost[8]. W wierszu *Początek broszury politycznej* służy ona ocenie „pseudozacności" i „pseudoheroiczności", a także wyszydzeniu poglądu, że „nasz planeta" jest „wszech-świata środkiem albo górą; gród zaś ojczysty, że najpierwszym w świecie". „Nie trzeba robić się karykaturą / Twórcy" – zaleca jeszcze poeta[9].

Jest jednak obecna u Norwida także ironia bliska romantycznemu rozumieniu tego pojęcia, choć z katolickim podłożem. Nakazuje ona dystans wobec świata i traktowanie twórczości jako gry ujawniającej przeciwieństwa rządzące bytem i sztuką[10]. To właśnie taka ironia staje się „koniecznym bytu cieniem", otwierając drogę do traktowania ciemności jako obrysu światła,

> […] tłumaczy związek Norwida z epoką, społeczną genezę i społeczną rolę jego sztuki; ukazuje jedną z zasadniczych jego postaw uczuciowych wobec życia – stoicką; uświadamia nam, jak olbrzymią, dominującą rolę w twórczości Norwida odgrywa moralna ocena i intuicyjne poznanie. Ironia […] stanowi jedno z ogniw, łączących u tego poety poznanie i ocenę moralną świata z przeżyciem uczuciowym i poetyckim[11].

Ironista jednak nie może zrealizować zamiarów artystycznych i epistemologicznych bez dialogu z odbiorcą. Na to, że prawda ta – dziś nie taka znów oczywista – dotyczyła twórcy, którego Josif Brodski[12] i Roman Jakobson[13] uznawali za jednego z najwybitniejszych w świecie poetów XIX wieku, zwracało uwagę wielu badaczy[14], a Józef Tischner powiedział, że jego myśl – porównywana co do ważno-

---

[7] Zob. Jadwiga Puzynina, *Słowo Norwida*, Wrocław 1990, s. 92.

[8] Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Wrocław 2002, s. 221.

[9] Jadwiga Puzynina, Barbara Subko, *Początek broszury politycznej…*, s. 43.

[10] Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, *Słownik terminów literackich*, s. 222 i Maria Żmigrodzka, *Ironia romantyczna*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. Józef Bachórz, Alina Kowalczykowa, Wrocław 1991, s. 377–385.

[11] Stefan Kołaczkowski, *Dwa studia. Fredro – Norwid*, Warszawa 1934, s. 44.

[12] Jadwiga Puzynina, *Norwid – jaki i dla kogo?*, Kraków 2015, s. 37.

[13] Roman Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, s. 432.

[14] Np. Stefan Kołaczkowski, *Dwa studia. Fredro – Norwid*, s. 48.

ści z pisarstwem Sørena Kierkegaarda – „umierała z braku pytań, jakie uczniowie stawiają mistrzom po skończonym wywodzie”[15].

8.2. Dziewięć filmów o Marcu – kryteria wyboru i analiza

Wszystkie wybrane przeze mnie filmy dokumentalne – poniżej wymieniam je w kolejności powstawania – są oparte na wywiadach, które bywają przecież formą dialogu.

- *Skibet* (duń. Statek), 47 min, reż. Marian Marzyński, zdjęcia Kurt Weber i *Hativah* (hebr. Nadzieja), 17 min, reż. Marian Marzyński, zdjęcia Michał Stankowski, produkcja Marz Associates 1970/2010
- *Siedmiu Żydów z mojej klasy*, 40 min, reż. Marcel Łoziński, zdjęcia Jacek Petrycki, Andrzej Wyglądała, produkcja TVP2 1991
- *I naprawdę nie wiedzieliśmy…*[16], 50 min, reż. Andrzej Titkow, zdjęcia Andrzej Adamczak, producent Wojciech Ziembicki, Studio Filmowe Kontra dla TVP2 1993
- *Dokument podróży. Smutno tu bez was*, 29 min, reż. Gołda Tencer, zdjęcia Jarosław Mazur, produkcja Fundacja Shalom 1998
- *Rachela na Dworcu Gdańskim*, 45 min, reż. Ewa Szprynger, zdjęcia Mirosław Basaj, producent Jerzy Jakutowicz, TV Polonia 2006
- *Dworzec Gdański*, 55 min, reż. Maria Zmarz-Koczanowicz, scen. Teresa Torańska[17], zdjęcia Rafał Paradowski, Andrzej Adamczak, producentka Agnieszka Traczewska, Studio Largo, Instytut Adama Mickiewicza, TVN 2007
- *Przystanek Dłużek*, 53 min, reż. Irit Shamgar, zdjęcia Yossef Wein, Tomasz Tarnawski, producenci Marek Rozenbaum, Andrzej Titkow, Irit Shamgar, Itai Tamir, Transfax Film Productions 2008
- *U siebie*, 79 min, reż. Agnieszka Arnold, zdjęcia Witold Orski, producenci Sławomir Jóźwik, Andrzej Wyszyński, Water Color Studio 2018

---

[15] Józef Tischner, *Ptakom na wędrówce…*, w: *Cyprian Norwid – w setną rocznicę śmierci poety: materiały z sesji poświęconej życiu i twórczości C. Norwida (27–29 października 1983)*, red. Stanisław Burkot, Kraków 1991, s. 57–58.

[16] Tytuł filmu jest tytułem wiersza Ryszarda Krynickiego. Fragment wiersza jest czytany w filmie.

[17] Zob. Teresa Torańska, *Jesteśmy. Rozstania ’68*, Warszawa 2008. Zob. też Joanna Wiszniewicz, *Życie przecięte. Opowieści pokolenia Marca*, Wołowiec 2009.

Kryterium wyboru jest nie odtworzenie historii wydarzeń marcowych, lecz przedstawienie osobistych relacji przez ich uczestników. Poza obszarem zainteresowania pozostawiam filmy ograniczające się do opisu Marca, niekiedy oparte na wypowiedziach uczestników wydarzeń odgrywających później rolę w polityce, a także filmy montażowe, rejestracje dyskusji i publicystykę telewizyjną[18].

Poziom warsztatowy wybranych filmów jest zróżnicowany. Jak się wydaje, celem realizacji jest przede wszystkim zapis świadectw – osiągnięcie sukcesu artystycznego staje się mniej ważne. Dokumenty te bywają rzadko nagradzane i omawiane przez badaczy. Historia wydarzeń jest w nich przedstawiana w podobny sposób. Reżyserzy wykorzystują te same – znane dziś dobrze – materiały archiwalne: nagrania SB z Krakowskiego Przedmieścia i dziedzińca uniwersytetu, przemówienia Gomułki, kronikarskie rejestracje z antysemickich wieców w zakładach pracy, fotografie z Dworca Gdańskiego. Pojawiają się piosenki Wojciecha Młynarskiego i Czesława Niemena.

Wywiady zostały nagrane co najmniej po dwudziestu kilku, a czasem po prawie pięćdziesięciu latach. Wyjątkiem są dwa datowane na 1970 rok filmy Mariana Marzyńskiego, nakręcone na statku w Kopenhadze, który służył pięciuset wypędzonym z Polski jako hotel. Wcześniej, jak mówi Marzyński w komentarzu, odbywały się tam pokazy seksu na żywo, odpowiadające duńskiej rewolucji obyczajowej. Skądinąd *Skibet* – z czarno-białymi zdjęciami Kurta Webera – uważam za obraz w najmniejszym ze wszystkich filmów stopniu telewizyjny, choć oparty na autorskim komentarzu z offu i zrealizowany z pomocą duńskiej telewizji.

W pięciu wypadkach pretekstem do nagrań są spotkania grup emigrantów i ich dzieci po latach: u Łozińskiego i Titkowa w Warszawie (w filmie Titkowa przy okazji obchodów 25. rocznicy Marca na Uniwersytecie Warszawskim), u Tencer i Zmarz-Koczanowicz w Izraelu, u Shamgar w Dłużku na Mazurach. Filmując grupy bohaterów, dokumentaliści czasem pokazują interakcje, co jest formalnie ciekawsze od setek. Na takim pomyśle oparty jest też cały film Marzyńskiego *Ha-*

[18] Przykłady takich filmów to: *Marzec 68. Tajne*, 39 min, reż. Jacek Sawicki, Marcin Zaremba, zdjęcia Zbigniew Maziarz, Marek Kowalek, produkcja TVP 1998; *Marzec 68. Milicyjny zapis*, 22 min, reż. Piotr Morawski, zdjęcia Jacek Knopp, Marko Stojanović, producenci Piotr Weychert, Mirosław Chojecki, Media Kontakt dla Programu 2 TVP 2001; *Niedokończona historia. Marzec 68*, 39 min, reż. Jacek Chojecki, zdjęcia Krzysztof Rus, Yossef Wein, Marek Borzęcki, Marko Stojanović, producenci Piotr Weychert, Mirosław Chojecki, Media Kontakt dla Programu 2 TVP 2008; *Zwyczajny marzec*, 57 min, reż. Maria Zmarz-Koczanowicz, zdjęcia Andrzej Adamczak, producenci Agnieszka Traczewska, Jerzy Jakutowicz, Studio Largo, TVP 2009; *Nigdy nie zapomnij kłamać*, 56 min, reż. Marian Marzyński, zdjęcia Jason Longo, Jean de Segonzac, produkcja Marz Associates 2012. Zob. też Mirosław Przylipiak, *Dokument polski lat dziewięćdziesiątych*, w: *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, s. 479.

tivah, będący zapisem rozmowy reżysera z zespołem młodych emigrantów śpiewających piosenki w jidysz na kopenhaskim statku.

W filmach wypowiada się łącznie około siedemdziesięciu osób. Absolutna większość z nich mieszka w chwili udzielania wywiadów za granicą. Wszyscy – poza dwoma bohaterami *Skibetu* – wyjechali z Polski jako ludzie młodzi, co najwyżej trzydziestoletni. Ich rodzice – często też marcowi emigranci – na ogół już nie żyją, a w każdym razie nie pojawiają się w filmach. Wielopokoleniowy przekaz zawiera tylko *Przystanek Dłużek*, nagrany w letnim domu na Mazurach, do którego przyjeżdżał przed emigracją nieżyjący w chwili realizacji filmu ojciec izraelskiej reżyserki.

Żaden z rozmówców nie pracował w aparacie partyjno-państwowym, wojsku albo milicji – nie mogą więc oni czuć się winni temu, co działo się w PRL-u w latach 50. i 60. Kilka osób wspomina o związkach swoich rodziców z aparatem, ale wątek współodpowiedzialności części marcowych emigrantów za kształt państwa znajdujemy tylko w komentarzu do *Skibetu*. Marzyński mówi: „Do Danii przyjechała inteligencja i ludzie bez wykształcenia, resztki żydowskiego proletariatu. […] Obie grupy spotykają się przy policyjnej kasie. Pierwsza była na najwyższym szczeblu w polskiej hierarchii społecznej, druga na najniższym. Skibet ich zrównał". Określenie „najwyższy szczebel hierarchii społecznej" w odniesieniu do PRL-u nie jest całkiem jasne, ale jeśli miałoby oznaczać peerelowski establishment, to w *Skibecie* przedstawiciele tej grupy się nie pojawiają. Reprezentantów „żydowskiego proletariatu" nie ma w żadnym filmie. Nie jest to zarzut – z natury rzeczy przecież dokument nie pretenduje do ukazania obrazu kompletnego i obiektywnego – przedstawia raczej w sposób subiektywny historię pojedynczego bohatera, którą widz ewentualnie może potraktować jako objaśniającą mu świat. Klasycznym dokumentem w takim sensie jest wśród analizowanych obrazów tylko film Agnieszki Arnold, opowiadający o Michale Hochmanie, muzyku, autorze piosenki *Konik na biegunach*. Na wszystkich pozostałych odciska się wprawdzie piętno autorskie – najbardziej widoczne w filmach Marzyńskiego, Łozińskiego i Shamgar, a także w wywiadach prowadzonych przez Torańską i Titkowa, który pojawia się milcząco w kadrze – co prawda bez wizytówki, mogą go zatem zidentyfikować tylko osoby wiedzące, że to on – ale ich siłą i zarazem słabością jest wielogłos. Ani jeden film nie jest dokumentem historycznym mającym ambicję pełnego, wielowątkowego i wszechstronnego opisu oraz podsumowania wydarzeń (warto zresztą w tym miejscu podkreślić, że takiego filmu o Marcu na razie nie ma). Nie możemy też mówić o reprezentatywności – zarówno dlatego, że siedemdziesięciu rozmówców nie może reprezentować piętnastu tysięcy emigrantów, jak i dlatego, że są to wyłącznie osoby związane emocjonalnie, zawodowo lub – w dalszym ciągu –

rodzinnie z Polską i takie, którym na emigracji się powiodło. Niezaliczający się do tych grup raczej nie przyjeżdżają na zjazdy i nie występują w filmach.

Wybrane przeze mnie dokumenty nie są zatem reprezentatywne, są jednak wiarygodne, ponieważ ukazują historie bohaterów w sposób wyrazisty, zakładający emocjonalny styl percepcji u wirtualnego odbiorcy wpisanego w dzieło. Osiągnięcie reprezentatywności w gatunkach dokumentalnych poświęconych Marcowi nie wydaje się już dziś możliwe, nawet gdybyśmy wzięli pod uwagę dostępne nagrania dyskusji, audiowizualne materiały amatorskie, a nawet relacje drukowane. Wielu świadków wydarzeń już nie żyje. Poza tym wirtualny odbiorca wpisany w te filmy – polski inteligent potępiający antysemityzm – nie oczekuje reprezentatywności, lecz potwierdzenia własnych poglądów poprzez dodanie kolejnych świadectw. Odbiorca spoza tak zakreślonego obszaru znalazłby wprawdzie w wywiadach i komentarzach wątki *implicite* polemiczne, ale raczej po analizowane przeze mnie filmy nie sięgnie; nie tylko dlatego, że są niekiedy trudno dostępne[19], lecz ze względu na odmienny horyzont oczekiwań, ukształtowany przez wizję najnowszej historii Polski zakładającą współodpowiedzialność Żydów za stalinizm i w konsekwencji traktującą Marzec jako swoistą karę, a także jako element międzynarodowej gry, w której brał udział polski i radziecki aparat partyjny. Nie kwestionuje się obecnie znaczenia 1968 roku wśród przełomowych dat historii PRL-u i pojawiają się coraz to nowe prace na ten temat[20]. Dopowiedzeń wymaga natomiast antysemicki kontekst Marca i jego późniejszych ocen. Kwestie te wykraczają poza ramy niniejszego artykułu, warto jednak zaznaczyć, że wizja Marca po pięćdziesięciu latach nie jest jednoznaczna, co ma oczywiście wpływ na ujęcia filmowe.

Wywiady i ukazane w filmach dyskusje dotyczą spraw zasadniczych dla spuścizny Marca. Pierwszą z nich jest zakres udziału w wydarzeniach. Są więc wśród rozmówców tacy, którzy organizowali protesty, tacy, którzy włączyli się w nie lub próbowali to zrobić (tak jak Irena Grudzińska-Gross, opowiadająca w filmie Titkowa o tym, jak jej ojciec, uprzedzony przez znajomego z aparatu o planowanych aresztowaniach, nie pozwolił jej wyjść z domu), wreszcie tacy, którzy nie mieli z nimi nic wspólnego. Pojawia się szczątkowy opis faktów: mówi się o *Dziadach,* o wiecach na Uniwersytecie Warszawskim i innych uczelniach, o współpracy studentów i robotników, o stanowisku pisarzy, przemówieniach Gomułki i antysemickich zgromadzeniach. Widać już skalę manipulacji i represji. Studentka

[19] Mimo instytucjonalnych starań polski dokument bywa nadal nieosiągalny dla widzów – tak jest w wypadku filmów Titkowa i Shamgar (za ich udostępnienie dziękuję Andrzejowi Titkowowi).

[20] Np. Jan Skórzyński, *Nie ma chleba bez wolności. Polski sprzeciw wobec komunizmu 1956–1980*, Warszawa 2017, s. 65–113.

Politechniki Wrocławskiej Sabina Binder Way – bohaterka filmu Gołdy Tencer – dowiaduje się z gazety, że była liderką manifestacji, na którą dotarła mimo zastrzeżeń ojca. Wrocławscy taksówkarze wozili wtedy studentów za darmo, na wiecu ktoś grał Chopina.

Bronek Drozdowicz opowiada w tym samym filmie, jak bito go 8 i 9 marca, jeden z bohaterów *Dworca Gdańskiego* o dziesięciomiesięcznym pobycie w więzieniu, a Krzysztof Topolski w filmie Titkowa o tym, jak oskarżono go o syjonizm i zamknięto w karcerze – i tak naprawdę dopiero tam uświadomił sobie, że jest Żydem. Mówi się o pozbawianiu pracy, szykanowaniu, inwigilacji i – przede wszystkim – zmuszaniu do wyjazdu. Halina Kowalska, wiolonczelistka, koncertmistrzyni orkiestry Polskiego Radia, wspomina na skibecie, jak koledzy z pracy złośliwie pokazali jej „Życie Warszawy" z artykułem stawiającym tezę, że podczas wojny Żydzi wydawali Żydów Niemcom. Na statku przed załamaniem ratuje ją wiolonczela. Ratuje bardzo skutecznie – wkrótce wygrywa konkurs i zostaje pierwszą wiolonczelistką Narodowej Orkiestry Symfonicznej Duńskiego Radia. W *Przystanku Dłużek* pojawia się przewodniczący gminnej rady narodowej, którego nachodzili esbecy z pytaniami, ilu Żydów mieszka w jego gminie, ale odmówił współpracy. W *Dworcu Gdańskim* lekarka z Mrągowa mówi o roli, jaką w marcowej propagandzie widzianej z prowincji odgrywała wojna sześciodniowa. Waldek Cukierman z filmu Tencer wspomina rok 1968 jako makabryczny sen. Wszystko odbywało się wtedy niespodziewanie i gwałtownie. Podobnie Michał Hochman, który był na Mazurach, gdy zadzwonili rodzice i poprosili, by natychmiast wracał do Lublina, bo trzeba się pakować.

Okoliczności opuszczania Polski to najbardziej rozbudowana część opowieści. Zdecydowana większość rozmówców wyjechała wbrew własnej woli i w poniżających warunkach. Najczęściej przywoływanym symbolem tego poniżenia jest dokument wyjazdowy, na którym napisano, że jego okaziciel nie jest obywatelem polskim. Dowiadujemy się też o wielkich kosztach psychicznych wyjazdów, o rozbijaniu rodzin, zabieraniu majątku, szantażach i rewizjach. Każda rodzina mogła wywieźć z Polski pięć dolarów, parę kawałków srebra, ograniczoną ilość rzeczy osobistych. Nieuchronne były skojarzenia historyczne. Marzyński zaczyna komentarz od stwierdzenia, że dla wielu mieszkańców statku jest to trzeci wyjazd: w 1939 roku uciekali przed Niemcami do Rosji, skąd wrócili po śmierci Stalina. Przywołuje się doświadczenie Holocaustu. Mówią o nim w filmie Szprynger Leszek Kantor i Michał Moszkowicz, którego rewidowali w pociągu w NRD strażnicy w mundurach przypominających uniformy Wehrmachtu. Bronek Drozdowicz dopiero na emigracji uświadomił sobie, że wyjeżdżał z okolic Umschlagplatzu. W *Dworcu Gdańskim* opowiada się o niani, która podczas wojny przez półtora

roku ukrywała żydowską rodzinę, żeby teraz namawiać ją do wyjazdu, bo przecież może wydarzyć się „coś gorszego". Taka obawa była jednym z ważnych argumentów przy podejmowaniu decyzji. Ale w filmach pojawiają się też osoby, które wyjeżdżały nie ze strachu przed represjami albo osamotnieniem, tylko po prostu z przekonania, że za granicą będzie im lepiej.

Niektórzy z rozmówców otrzymywali wsparcie ze strony znajomych albo współpracowników. Kantor wspomina dziekana z opolskiej Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Moszkowicz – prof. Jerzego Szackiego, Binder Way – dziekana z Politechniki Wrocławskiej. Magdalena Łazarkiewicz chodziła z szampanem na Dworzec Gdański, „by odgonić smutne myśli". Nie wszyscy wyjeżdżający byli jednak żegnani w taki sposób. Wielu wspomina, że nikt ich nie odprowadzał, bo rodzina i przyjaciele bali się represji.

„Co to, dzisiaj cała Polska wyjeżdża?" – zdziwił się strażnik sprawdzający dokumenty pasażerom pociągu do Wiednia, mimowolnie dotykając problemu ich tożsamości. Kim czuli się przed wyjazdem, jak przymusowa emigracja zmieniła ich poglądy, kim są teraz? Te pytania pojawiają się we wszystkich filmach. Odpowiadają, że byli Polakami żydowskiego pochodzenia albo Żydami żyjącymi w Polsce wśród Polaków i innych Żydów. Łączył ich język polski, w jidysz znali co najwyżej pojedyncze słowa. Często pochodzili z rodzin, które zasłużyły się dla Polski podczas wojny. Niektórzy dopiero w marcu dowiedzieli się, że są uważani za Żydów. Paradoksalnie pomogło to im dookreślić własną przynależność narodową. Inni chodzili do żydowskich przedszkoli i szkół, mieszkali w kamienicach, w których nie byli jedynymi Żydami, i czasem – tak jak Cukierman – wstydzili się swojego żydostwa. Albo tak jak Binder Way – po prostu mówili, że są Polakami, mimo iż denerwowało to ich rodziny. Nawet ubecy miewali kłopoty z ustaleniem, kto jest Żydem. „Jak was, cholera, rozpoznać?" – żalił się jeden z nich bohaterce *Dworca Gdańskiego*.

Wyjazd wymusił szybką rewizję poglądów. Binder Way wspomina, że Polska skończyła się dla niej na zawsze, gdy usłyszała, iż nie ma już prawa uważać się za polską obywatelkę. Jeden z bohaterów filmu Łozińskiego nazywa się „urodzonym w Sojuzie polskim Żydem, obywatelem USA". Polska odstraszała ich Gomułką i antysemityzmem. Za granicą dostawali pomoc, odczuwali też solidarność, nie tylko ze strony Żydów. Ale obawiali się nieznanego, wolnego świata, do którego nieuchronnie zmierzali, mając wobec niego bardzo zróżnicowane oczekiwania. O wyborze kraju osiedlenia decydowały względy rodzinne i finansowe, niekiedy też potrzeba utrzymania związku z Polską. Wydawało się, że ze Szwecji będzie najbliżej, ale jeden z kolegów szkolnych Łozińskiego w ciągu dwudziestu trzech lat dotarł tu z Göteborga tylko dwa razy. Ci, którzy wybrali paszport izraelski, ryzy-

kowali, że do Polski nigdy już nie zostaną wpuszczeni. Tym, co wyjechali do Kalifornii albo Kanady, odległość w naturalny sposób ograniczyła liczbę przyjazdów.

Cukierman pojechał do Polski po raz pierwszy w 1980 roku, uznając, że to, co się dzieje, jest ważniejsze od jego bólu. Był wtedy dumny z „Solidarności" i jego żydostwo „nie było już takie ważne". Na zawsze pozostaną w nim język polski i miłość do polskiej przyrody, bo choć widział piękniejsze miejsca, to polska przyroda jest jego i nikt mu jej nie odbierze.

Znikomą rolę odgrywa w filmach religia. Tylko jeden z bohaterów – Szloma Lipman w filmie Arnold – nosi kipę. Parokrotnie pojawiają się symbole religijne, częściej chrześcijańskie niż żydowskie. Natan Tenenbaum dostaje na Dworcu Gdańskim obrazek Matki Boskiej. Piotr Sendecki opowiada, jak Icek Hochman, ojciec Michała, żegnając się, przed wyjazdem kreśli mu na czole znak krzyża. Binder Way jest pytana przez ubeka, dlaczego nosi gwiazdę Dawida i czy w jej domu jada się wieprzowinę. Na tablicy ogłoszeń skibetu wisi zaproszenie od gminy żydowskiej w Kopenhadze na wspólne obchody Chanuki. Marzyński zadaje muzykom z zespołu Hativah brzmiące naiwnie pytania o ich doświadczenia religijne. Czy byli kiedykolwiek w synagodze? Modlili się? Tak, niektórzy byli, ale nikt z nich się nie modlił. Kilku nie było ani razu. Żaden z bohaterów filmów nie przyznaje się do jakichkolwiek motywacji religijnych. Jeśli już pojawiają się odwołania do rytuału, mają one świecki charakter. Nie mówi się o żadnej misji dziejowej, wygnanie nie jest przedstawiane jako kara boska, nie przewiduje się mesjanistycznego odrodzenia. Nie ma też oceny działań Kościoła katolickiego ani przedstawicieli innych wyznań, zarówno w 1968 roku, jak i później.

Refleksja nad tym, jaka będzie Polska bez resztki Żydów, pojawia się w filmach rzadko i nie jest polityczną analizą. Kantor przypomina, że w grudniu 1970 roku szczecińscy robotnicy wywiesili transparent: „Żydów nie ma, kto jest winien?". Janina Katz mówi na skibecie, że z Żydów zrobiono kozła ofiarnego. A 65-letni radiowy dziennikarz muzyczny Marceli Neumiller przekonuje, że ktoś będzie musiał zapłacić za to, co się wydarzyło. Podczas jego wypowiedzi kamera pokazuje zbliżenie na środki uspokajające, co odbiera trochę moc temu wołaniu o sprawiedliwość.

Znacznie ważniejsze od wizji Polski jest ustalenie charakteru własnej relacji z krajem. Leo Kantor dzieli marcowych emigrantów na trzy grupy. Do pierwszej zalicza tych, co zerwali z Polską, nie przyjeżdżają tu, stali się Izraelczykami, Amerykanami, Duńczykami, Kanadyjczykami, często nie używają języka polskiego. Druga grupa to ludzie, których Polska obchodzi, mówią po polsku, korzystają z możliwości przyjazdu. Trzecia wreszcie to ci, którzy pracują w obszarze polskiej sztuki lub polityki albo w inny sposób są zawodowo związani z krajem. Wielu z nich działało podczas stanu wojennego w biurach „Solidarności" na Zachodzie.

Niewielka część tej grupy wróciła do Polski albo – jak sam Kantor – spędza w niej kilka miesięcy w roku.

Do drugiej grupy należy bohaterka *Przystanku Dłużek*, której po raz pierwszy udało się przyjechać do Warszawy w 1975 roku. Gdy wysiadała przed domem z taksówki, zaczepiła ją kobieta od kilkunastu lat zaopatrująca kamienicę w produkty przywożone prosto ze wsi, pytając, czy nie potrzebuje cielęciny. Nie zauważyła jej siedmioletniej nieobecności. Innym przedstawicielem tej grupy jest Michał Moszkowicz z filmu Szprynger. Gdy znalazł się w Szwecji, jedyną wyrazistą grupą imigrantów byli tam Czesi, którzy przyjechali po zdławieniu Praskiej Wiosny. Po 1989 roku wszyscy wrócili do kraju. Z marcowych emigrantów – prawie nikt. Na powrót nie zdecydował się nawet Tenenbaum, który w Szwecji pisał wyłącznie po polsku i cierpiał z niespełnienia. Nie wrócił też Christian Skrzyposzek pojawiający się w filmie Titkowa[21], który po długiej chorobie nie oparł się decyzji o samobójstwie.

W filmach naturalnie dominuje opowieść o własnych losach, ale pojawiają się też odwołania do kultury polskiej. To, że bohaterowie dobrze ją znają, pogłębia wrażenie, iż wyrzucanie ich z Polski nie miało żadnego uzasadnienia. Oglądali przecież Konwickiego, słuchali i grywali Chopina, czytali Leśmiana, Tuwima i oczywiście Mickiewicza. Cytat z *Romantyczności* („Miej serce i patrz[aj] w serce") umieszczono w Szwecji na nagrobku sfilmowanym przez Ewę Szprynger. Nikt natomiast nie mówi o Norwidzie. Raz tylko wspomina się o wieszczach, nie wiadomo jednak, czy tylko o trzech, czy już o czterech.

Jeśli jednak marcowi emigranci mieliby uznać ważność autora *Początku broszury politycznej*, to przecież nie ze względu na jego stosunek do Żydów, poeta bowiem „widzi ich przede wszystkim jako dziedziców wielkości, którym nie dane było nigdy osiągnąć pełni, bo tkwił w nich jakiś brak. Ta wielkość rozpadła się. Żydzi po Chrystusie błądzą w mroku" – pisze Jacek Leociak[22]. A w dodatku są symbolem „wieku kupieckiego i przemysłowego", którego Norwid szczerze nie znosił. Bliskie bohaterom filmów mogłoby się okazać jego antynacjonalistyczne spojrzenie na polskość i tragiczny emigrancki los. Sięgającym głębiej – błyskotliwe uwzględnienie roli ironii w dookreślaniu porządku świata i ocalaniu pamięci, tak ważnym dla reżyserów analizowanych przeze mnie dokumentów.

W filmie Titkowa wykorzystana zostaje sonda, w której pod tablicą na Uniwersytecie Warszawskim pyta się przypadkowych studentów, co tu się właściwie

---

[21] Andrzej Titkow jest też autorem dokumentu biograficznego o Skrzyposzku: *…według Christiana Skrzyposzka*, 47 min, reż. Andrzej Titkow, zdjęcia Tomasz Madejski, producent Andrzej Titkow, Studio Filmowe TAK, TVP 2 1996. Bohater filmu popełnił samobójstwo w 1999 roku.

[22] Jacek Leociak, *„Strzaskana całość". Norwid o Żydach*, w: *„Całość" w twórczości Norwida*, red. Jadwiga Puzynina, Ewa Teleżyńska, Warszawa 1992, s. 143.

wydarzyło. Te dziennikarskie fragmenty można by jednak z dokumentu bez żalu usunąć, dodając mu nawet wiarygodności. W znacznie gorszej sytuacji znalazł się Marzyński. W jego wypowiedzi do kamery na skibecie nie nagrał się dźwięk. Opracowując film w 2010 roku, reżyser usiłował odtworzyć go z ruchu warg, ale czy udało mu się to dokładnie? I czy dokładność była mu w ogóle potrzebna, czy nie liczyła się bardziej zgodność z wizją wydarzeń przedstawioną po czterdziestu latach w komentarzu do filmu?

8.3. Historia i Ironia

Pracując w 1984 roku w Bibliotece Narodowej nad autografem *Vade-mecum* z Józefem Fertem i Barbarą Subko, zauważyliśmy, że poeta napisał „prawdy" i „okoliczności" małymi literami. W najpoważniejszym ówczesnym wydaniu Norwida – *Pismach wszystkich* opracowanych przez Juliusza Wiktora Gomulickiego – litery były duże, tak jak na tablicy[23]. Zapytałem edytora, jaka była podstawa jego decyzji. Sądziłem, że istnieje jakiś nieznany przekaz tekstu. Gomulicki odpowiedział: „Wiem, że Norwid napisał te słowa małymi literami, ale ja drukuję duże, bo wydaje mi się, że poeta tak by chciał".

Zastanawiam się, który wariant jest lepszy dla odbiorcy wiersza, jeżeli traktuje on nakaz Norwida dosłownie. Jeśli już kłaniać się okolicznościom, to łatwiej przecież tym pisanym dużą literą. Prawdy natomiast nie powinny stać za drzwiami nigdy – nie tylko wtedy, gdy ktoś je jakoś wyróżnił. Próby ich hierarchizowania według doraźnych aksjologii kończą się źle, jak dowodzi ciągle dziedzictwo Marca. Miał być może do tego hierarchizowania prawo Norwid, tworzący w wieku, w którym poeci – tak jak zapowiedział Percy Bysshe Shelley – byli uważani za nieuznanych prawodawców świata[24]. Ale na jego słowa nikt nie zwracał uwagi, tak jak teraz na tablicę z cytatem z jego wiersza.

W filmie *Hativah* młody wiolonczelista Lew Pilpel opowiada, jak zebrało mu się na płacz, gdy stał z bratem przy oknie gotowego do odjazdu pociągu. Nagle usłyszał od kolejarza: „Tylko nie udawajcie, Żydki, że płaczecie". A przecież jego płacz był „faktem, zdaniem prawdziwym", odnoszącym się do wartości, jaką była dla niego ojczyzna. Na skibecie ciężko mu o tym mówić, ale ma nadzieję, że może

[23] Cyprian Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 2, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz Wiktor Gomulicki, Warszawa 1971, s. 99. Zob. też Cyprian Norwid, *Vade-mecum*, oprac. Józef Fert, Wrocław 1990, s. 122 i Jadwiga Puzynina, Barbara Subko, *Początek broszury politycznej…*, s. 39, przyp. 3.

[24] Percy Bysshe Shelley, *Obrona poezji*, w: *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wybór tekstów i oprac. Alina Kowalczykowa, Warszawa 1975, s. 107.

wszystko się kiedyś ułoży i będzie mógł wrócić. Nie wolno przecież – jego zdaniem – utożsamiać woli polskiego narodu z polityką obecnego rządu. Nie wraca jednak – po latach otwiera w Kopenhadze klinikę psychologiczną.

Wesołe, śpiewane w jidysz piosenki, muzyka i taniec są na skibecie formą terapii. Są też częścią marzenia o powrocie do utraconego świata. Jak często u Żydów, którzy nie wyobrażają sobie prawdziwej radości bez tańca. Trzymają się tego symbolu nawet wbrew nadziei. Calek Perechodnik z Otwocka, autor jednego z najważniejszych świadectw Holocaustu, marzy, że gdy skończy się wojna, wszyscy Żydzi staną się wolnymi ludźmi i będą tańczyć na ulicach. Zapisując te słowa, wie jednak, że to nigdy nie nastąpi, bo tych Żydów już nie ma[25]. Dziś tańce na skibecie przypominają raczej taniec z *Salta*, nakręcony z ironicznym dystansem przez Kurta Webera, który nie przewidywał przecież, że trzy lata później będzie robił zdjęcia na duńskim statku. Przebudzenie, którego oczekiwali tańczący w filmie Konwickiego, nie nastąpiło.

Bohaterowie przywołanych przeze mnie filmów – choć na ogół poradzili sobie po wyjeździe z Polski – żyli przez lata i nadal żyją w poczuciu krzywdy. Rozumieją, że to, co ich spotkało, było elementem procesu historycznego, a nawet akceptują jego nieuchronność. Nauczyli się – tak jak podmiot wiersza Tenenbauma *Modlitwa o wschodzie słońca* – przyjmowania twardych wyroków Boga, w którego przecież nie wierzą[26].

Trudno, byśmy uznali taki stan rzeczy za zadowalający. Nie wystarcza bowiem najbardziej nawet wnikliwa rekonstrukcja wydarzeń. Konieczne jest wyjaśnienie przyczyn i logiki procesu. Po pięćdziesięcioletnich próbach wydaje się to niemożliwe bez ukłonu w stronę Ironii – dla Norwida „Pani wielkiej i zawsze w coś ubranej krzywo, ruszającej lekką stopą ciche popioły"[27]. A czytanie dziejów za pomocą ironii jest bardzo trudne, nawet jeżeli podejmuje się tego kino. Jestem jednak przekonany, że jeśli mimo wszystko kiedyś się uda, będzie raczej zasługą sztuki niż nauki, raczej historiozofii niż historii faktów.

---

[25] Zob. Calek Perechodnik, *Spowiedź*, oprac. David Engel, Warszawa 2016, rozdział II, wersja elektroniczna bez paginacji.

[26] „Każdy Twój wyrok przyjmę twardy, / Przed mocą Twoją się ukorzę. / Ale chroń mnie, Panie, od pogardy, / Przed nienawiścią strzeż mnie, Boże". Napisany w 1980 roku wiersz z muzyką Przemysława Gintrowskiego śpiewany przez niego wspólnie z Jackiem Kaczmarskim i Zdzisławem Łapińskim stał się jedną z najważniejszych pieśni stanu wojennego.

[27] Cyprian Norwid, *Do Walentego Pomiana Z.*, w: Cyprian Norwid, *Vade-mecum*, s. 200.

ROZDZIAŁ 9

W stronę dalekiego świata. Tematyka „egzotyczna" w polskim dokumencie pierwszej dekady XXI wieku

9.1. O zaginionych statkach i innych zaginionych rzeczach

Wiele filmów dokumentalnych nie powstaje z powodu braku pieniędzy, a film *Poszukiwacze zaginionych statków*, który miał opowiadać o ludziach zbierających części rakiet spadające podczas ich startu z kosmodromu Bajkonur, nie powstał i nigdy już nie powstanie, mimo że po pitchingu w Lipsku w 2006 roku chciało go finansować kilka telewizji. Ocalał tylko trailer zmontowany z materiałów, które Wojciech Kasperski i Szymon Lenkowski nakręcili w 2005 roku na Ałtaju, dokąd pojechali robić film o szamanach[1]. Na miejscu jednak okazało się, że szamani niezbyt chętnie zgadzają się na filmowanie. Poza tym zwykle już rano są pijani. Wyprawie groziła klęska. Ale idąc pewnego wieczoru przez wieś, o której mowa w trailerze, filmowcy zobaczyli chłopca bawiącego się ogniem. Wyjęli kamerę. Wtedy z pobliskiego domu wyszła kobieta i zaprosiła ich do środka. Spędzili w tym domu trzy tygodnie. W ten sposób powstały *Nasiona* (2005) – jeden z najbardziej nagradzanych polskich dokumentów pierwszej dekady XXI wieku[2].

[1] Trailer można obejrzeć na https://vimeo.com/59413615, hasło: kosmodron (dostęp 12.02.2013).

[2] *Nasiona*, 26 min, scen. i reż. Wojciech Kasperski, zdjęcia Szymon Lenkowski, producent Krzysztof Kopczyński, Eureka Media i TVP SA, 2005. Film powstał w ramach projektu „Rosja – Polska. Nowe spojrzenie", realizowanego przez Eureka Media i Instytut Adama Mickiewicza przy wsparciu Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej i innych instytucji. Wykaz nagród znajduje się na http://eurekamedia.info/index.php?sec=2&lang=pl&sub=7&id=30 (dostęp 03.09.2022).

Pierwszą z dwudziestu nagród film Kasperskiego dostał na festiwalu Flahertiana w Permie, chociaż głównym pretendentem do niej był *Swiato* (2005) Wiktora Kossakowskiego – opowieść o synu reżysera, który w wieku dwóch lat po raz pierwszy widzi lustro i próbuje przejść na jego drugą stronę. Najczęściej nagradzany rosyjski dokumentalista, który wcześniej nie skorzystał z propozycji współpracy z projektem „Rosja – Polska. Nowe spojrzenie" – a potem właśnie w jego ramach powstały *Nasiona* – nie był zadowolony z pobytu na festiwalu. Poczucie niechęci rozszerzył wkrótce na całą Rosję, co ujawnił bardzo dosadnie po nocnym locie z Permu do Moskwy, żegnając się ze współtowarzyszami podróży[3]. I następny swój film wymyślił na antypodach własnego kraju – w Argentynie.

104-minutowy dokument *Niech żyją antypody!* (2011) pokazuje kilka miejsc w świecie i paralelnie obszary najbardziej od nich oddalone, np.: jezioro Bajkał i przylądek Horn, Nową Zelandię i Hiszpanię, Hawaje i afrykańską Botswanę. Według klasyfikacji Erica Barnouwa obraz Kossakowskiego byłby dokumentem poetyckim, obserwacyjnym[4], a według Billa Nicholsa – *travelogue*, ponieważ pokazuje odległe miejsca wabiące widza egzotyką[5]. Nie opowiada żadnej wspólnej wszystkim sekwencjom historii, jest „filmem operatorskim", opartym na powolnym, skojarzeniowym – bazinowskim jakby – montażu długich, wysmakowanych ujęć kręconych na taśmie 35 mm – co jest obecnie rzadkie w produkcji dokumentalnej. Reżyser przez cztery lata podróżował po całym świecie, poszukując miejsc zdjęciowych. Wedle własnego świadectwa otarł się o metafizykę, gdy w Hiszpanii – na antypodach Nowej Zelandii, gdzie sfilmował umierającego na plaży wieloryba samobójcę – znalazł skałę w kształcie wieloryba. Po skończeniu filmu pozostał optymistą – odkrył bowiem, że „na świecie jest mnóstwo pięknych, otwartych i dobrych ludzi". Nie udało mu się natomiast ustalić źródeł pochodzenia zła[6].

9.2. Poznanie jako cel dokumentalisty

Wojciech Kasperski, który przed rozpoczęciem studiów w szkole filmowej zaliczył dwa lata filozofii, mógłby podjąć z Wiktorem Kossakowskim rozmowę zarówno o metafizyce, jak i źródłach pochodzenia zła. Również dlatego, że celem jego kolejnych wyjazdów do Rosji było poznanie. Ałtaj, a potem Syberię uznał za miejsca szczególnie atrakcyjne z punktu widzenia realizacji tego celu. Uznał

[3] Autor książki był obecny przy tym pożegnaniu.

[4] Eric Barnouw, *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*, New York–Oxford 1993, s. 185–198 i 231–253.

[5] Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, s. 151.

[6] Barbara Hollender, *Mądra podróż po świecie*, „Rzeczpospolita", 11 maja 2012 roku.

intuicyjnie, bo wyjazd na Ałtaj był pierwszym jego wyjazdem do Rosji. Nie mówił też – podobnie jak operator obrazu – po rosyjsku i musiał z bohaterami *Nasion* porozumiewać się na migi.

Już Arystoteles, przypisując naturze ludzkiej dążenie do poznania, mówił, że to wzrok umożliwia je w stopniu najdoskonalszym i pozwala ujawniać różnice między obiektami poznania[7]. Poznanie jest traktowane jako zupełnie naturalny cel działania dokumentalisty (a nawet filmowca w ogóle), myślenie zaś o kamerze jako o oku ma prawie stuletnią tradycję. W ważnym dla tej kwestii artykule *The Totalizing Quest of Meaning* Trinh T. Minh-ha nazywa kamerę „przełącznikiem na życie"[8]. Nad tą metaforą warto się zastanowić. Być może wizualny przekaz na temat rzeczywistości jest przekazem istotnym tylko wtedy, gdy nadaje mu się strukturę. W szczególnym wypadku – jak chcieli kognitywiści – ta struktura może powstawać w umyśle widza, w procesie tworzenia znaczeń lub wyobrażania sobie ich nawet wtedy, gdy obiektywnie nie istnieją[9]. Opowieść filmowa wymusza takie zachowanie, inaczej niż reportażowe odwzorowanie rzeczywistości. „Film is about something – napisał w skrócie montażysta i autor scenariuszy dokumentów Dai Vaughan – reality is not"[10]. Z drugiej strony, uwagi powyższe – jeśli w ogóle są prawdziwe – nabierają innego znaczenia, gdy mówimy o dokumencie interaktywnym, w którym struktury budują uczestnicy interakcji, w zależności od indywidualnych potrzeb i upodobań.

Postulat odnalezienia źródeł poznania na antypodach kieruje uwagę w stronę tradycji filmu etnograficznego. Dwaj zajmujący się tym tematem polscy autorzy – Mirosław Przylipiak i Sławomir Sikora – zgodnie rozbudowują tezę Eliota Weinbergera o dwoistości relacji filmu etnograficznego i dokumentu. Z jednej strony, film etnograficzny na ogół jest filmem dokumentalnym (czasem fabularyzowanym). Z drugiej strony, etnografia jako dyscyplina naukowa ucieka od artyzmu. Film etnograficzny zatem też powinien przestrzegać – choć nie zawsze przestrzega – tej zasady. Powinien jednak przede wszystkim pokazywać ludziom jednej kultury zachowania ludzi innej, przy czym ci ostatni nie mogą zwracać uwagi na obecność kamery. Pod tym względem założenia filmu etnograficznego są bliskie założeniom stylu obserwacyjnego (*direct cinema* i *cinéma vérité*). W praktyce jednak film etnograficzny pokazuje przede wszystkim folklor kolorowych „barbarzyńców" filmowanych przez białych. Jest zatem na ogół bardzo jednostronny[11].

---

[7] Arystoteles, *Metafizyka*, Warszawa 1983, s. 3.

[8] Trinh T. Minh-ha, *The Totalizing Quest of Meaning*, w: *Theorizing Documentary*, s. 95.

[9] Alicja Helman, Jacek Ostaszewski, *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, s. 314.

[10] Dai MacDougall, *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*, Princeton 2006, s. 3. Na sentencję tę zwrócił mi uwagę Ed Owles – dziękuję.

[11] Mirosław Przylipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, s. 179–180.

Sikora, który zajmuje się pograniczem filmu etnograficznego i antropologicznego, cytuje i streszcza wywód Jaya Ruby'ego. Autor książki *Picturing Culture* opowiada o marzeniu, w którym antropolodzy specjaliści współpracują z filmowcami, by dać zróżnicowanej publiczności przekaz ugruntowany naukowo, ale jednocześnie zapożyczający konwencje gatunkowe i warsztatowe z obszaru całego kina: fabuły, dokumentu, animacji i filmu eksperymentalnego. Zmierzając w stronę oddzielenia kina antropologicznego od filmu etnograficznego – ten ostatni zostawiając filmowcom – Ruby proponuje zastrzec dla antropologii próby zwizualizowania etnografii, a egzotyczne, lecz realistyczne obrazy „innych" oddać dokumentalistom. Głosząc prymat widza, który powinien mieć prawo wyboru nagranych materiałów, Ruby w istocie wychodzi poza kino, w stronę nowych mediów. Celem digitalizacji i udostępnienia jak największych zasobów ma być ułatwienie zaprezentowania się ludom, grupom społecznym i etnicznym czy wymierającym kulturom. Poza tak pomyślaną akcją jest nadawanie obserwowanemu światu struktury, opowiadanie historii i dodawanie znaczeń. W takiej sytuacji nie można już mówić o „klimacie niejednoznaczności" filmów antropologicznych lub bliskich antropologii, z którego cieszy się Sikora, broniący bardzo kina etnograficznego i antropologicznego przed zarzutem zanudzania widza[12].

9.3. Polski dokument zagraniczny

Zdjęcia do około 210 polskich filmów dokumentalnych i dokumentalnych cykli lub seriali (cykl albo serial liczę jako jeden tytuł) powstały w latach 1989–2012 poza granicami kraju. Z tego około 120 – w XXI wieku[13]. Dane te należy opatrzyć zastrzeżeniami. Po pierwsze – o czym już pisałem – cezura 1989 roku jest znacznie bardziej wyrazista niż cezura przełomu wieków. Zmiana systemu politycznego i wiążące się z nią otwarcie granic oraz zniesienie cenzury w oczywisty sposób otworzyły polskich dokumentalistów na świat. Jak uzasadniałem we *Wprowadzeniu,* przełom wieków jest cezurą sztuczną. Wykorzystuję ją w tym rozdziale dlatego, że – poza kilkoma wyjątkami – liczące się w obiegu międzynarodowym polskie dokumenty o tematyce „egzotycznej" powstawały po roku 2000. Po drugie, listę tych filmów stworzyłem na podstawie danych zaczerpniętych ze stron www.filmpolski.pl, www.pisf.pl i Krakowskiego Festiwalu Filmowego (www.krakowfilmfestival.pl). Dane te są oczywiście niekompletne, niemniej – zwłaszcza od momentu powstania

[12] Sławomir Sikora, *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii*, Warszawa 2012, s. 10–11, 203–204.

[13] W wyborze 210 filmów o tematyce egzotycznej pomogła mi Milene Proust, za co jej serdecznie dziękuję.

Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, to jest od 2005 roku – przywołane rejestry zawierają co najmniej filmy współfinansowane przez PISF i/lub pokazywane i nagradzane na polskich i zagranicznych festiwalach, a więc – jeśli przyjąć kryterium artystyczne – reprezentujące najważniejszą część polskiej produkcji. Poza zestawieniem znajdą się przede wszystkim telewizyjne gatunki reportażowe i realizacje amatorskie – myślę, że ich uwzględnienie zwielokrotniłoby podane przeze mnie liczby, ale niewiele wniosło do ujęcia tematu.

Sprecyzowania wymaga określenie „tematyka egzotyczna". Posługuję się definicją *Uniwersalnego słownika języka polskiego,* w myśl której „egzotyczny" to

1. właściwy krajom o całkowicie odmiennym (nieeuropejskim), zwłaszcza podzwrotnikowym, klimacie i o odmiennej (nieeuropejskiej) cywilizacji, pochodzący z tych krajów; cudzoziemski, obcy, zamorski;
2. niecodzienny, niezwykły, ciekawy, osobliwy[14].

Interesują mnie filmy powstałe poza granicami Polski, choć oczywiście tematy egzotyczne (w rozumieniu zgodnym z punktem 2 definicji) można podjąć – i podejmowano – także w kraju.

Inną jeszcze kwestią, którą należy wyjaśnić, jest definicja „polskiego filmu dokumentalnego". Zdarza się w XXI wieku, że tematyka egzotyczna pojawia się w filmach dokumentalnych, których autorami są cudzoziemcy, a dokumenty te są filmami polskimi, zgodnie z wymaganiami Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, odpowiadającymi przepisom Unii Europejskiej. Jak się wydaje, wypadki te nie są jednak częste i można je pominąć. Biorę natomiast pod uwagę filmy powstałe tuż za polską granicą, np. na Białorusi, traktując geograficzny wymiar pojęcia „egzotyczny" szeroko.

Niniejszy rozdział jest oparty na interpretacji 52 filmów, serialu dokumentalnego i cyklu dokumentalnego, wymienionych w tabeli.

Tabela 1. Polskie filmy dokumentalne pierwszej dekady XXI w. , do których zdjęcia zrealizowano poza Polską

Tytuł	Reżyseria	Kraje (obszar)	Rok produkcji
7×Moskwa	Piotr Stasik	Rosja	2005
52 procent	Rafał Skalski	Rosja	2007
7109 km	Marcin Filipowicz	Rosja	2008

[14] *Uniwersalny słownik języka polskiego*, t. 1, s. 793.

Tabela 1. cd.

Tytuł	Reżyseria	Kraje (obszar)	Rok produkcji
Afrykański sen	Władysław Jurkow	Afryka równikowa	2008
Agata i mnisi	Igor Leiv Devold	Nepal	2009
Apokalipsa bez granic	Krystian Matysek	Indonezja	2005
Argentyńska lekcja	Wojciech Staroń	Argentyna	2011
Babilon.pl (serial)	Wojciech Maciejewski, Krzysztof Kalukin, Wojciech Staroń, Igor Kropat, Andrzej J. Jaroszewicz	Irak	2004
Białoruski walc	Andrzej Fidyk	Białoruś	2007
Bielińskiego 6	Karolina Bielawska	Rosja	2005
Bóg jest z nami, mężczyznami	Jan Sosiński	Albania	2005
Cały dzień razem	Marcin Koszałka	Japonia	2006
Co się wydarzyło na wyspie Pam?	Eliza Kubarska	Grenlandia	2010
Dzieci z Leningradzkiego	Hanna Polak, Andrzej Celiński	Rosja	2004
Dżihad	Marcin Mamoń, Mariusz Pilis	Sarajewo	2006
El Misionero	Wojciech Staroń	Boliwia	2000
Elektryczka	Maciej Cuske	Rosja	2005
Fuck for Forest	Michał Marczak	Niemcy, Amazonia	2012
Gugara	Andrzej Dybczak, Jacek Nagłowski	Rosja	2007
Idź do Luizy	Grzegorz Pacek	RPA	2005
Kamienna cisza	Krzysztof Kopczyński	Afganistan	2007
Kołysanka z Phnom Penh	Paweł Kloc	Kambodża	2011
Koniec lata	Piotr Stasik	Rosja	2010
Koniec Rosji	Michał Marczak	Rosja	2010
Krasnoludki jadą na Ukrainę	Mirosław Dembiński	Ukraina	2005

Tytuł	Reżyseria	Kraje (obszar)	Rok produkcji
Kres podróży	Beata Postnikoff, Anna Walczyk	Iran	2007
Kruzenshtern	Maciej Cuske	Rosja	2009
Latawce	Beata Dzianowicz	Afganistan	2008
Lekcja białoruskiego	Mirosław Dembiński	Białoruś	2006
Lekcja nadziei	Beata Dzianowicz	Afganistan	2002
Metr nad ziemią	Tomasz Wiszniewski	Ukraina	2012
Mongolski ślad	Grzegorz Pacek	Mongolia	2000
Moskiewska żona	Barbara Białowąs	Rosja	2005
Mój tata Lazaro	Marcin Filipowicz	Kuba	2011
Muzyczna partyzantka	Mirosław Dembiński	Białoruś	2007
Nasiona	Wojciech Kasperski	Rosja	2005
Ognisty smok pod Kilimandżaro	Joanna Krygier, Włodzimierz Krygier	Afryka równikowa	2000
Otchłań	Wojciech Kasperski	Rosja	2009
Pierwszy dzień	Marcin Sauter	Rosja	2007
Planeta Kirsan	Magdalena Pięta	Rosja (Kałmucja)	2010
Po tamtej stronie	Vita Żelakievičiute	Rosja	2007
Przeżyć Afganistan	Małgorzata Imielska	Afganistan	2012
Przypadkiem zdarzyło się w Aceh	Marcin Buczkowski	Sumatra	2005
Syberyjski przewodnik	Maciej Migas, Jędrzej Morawiecki	Rosja	2005
Tajemnica Doliny Nilu	Władysław Jurkow	Afryka równikowa	2008
Taniec trzcin	Andrzej Fidyk	Suazi	2000
Tato poszedł na ryby	Grzegorz Pacek	RPA	2011
Usłysz nas wszystkich	Maciej Drygas	Sudan	2008
Vodka Factory	Jerzy Śladkowski	Rosja	2010
W poszukiwaniu legendy	Konstanty Kulik	Arktyka	2007

Tabela 1. cd.

Tytuł	Reżyseria	Kraje (obszar)	Rok produkcji
W stronę świata (cykl)	Jacek Knopp, Wojciech Staroń	Australia, Austria, Chile, Hiszpania, Rosja, Szwajcaria, Szwecja, Wielka Brytania, USA, Włochy	2007
Yodok Stories	Andrzej Fidyk	Korea	2008
Zrozumieć islam	Marek Adamiak	Iran, Izrael, Liban, Syria, Palestyna	2006
Zwycięzcy i przegrani	Mirosław Dembiński	Austria, RPA	2004

Powyższe zestawienie nie pretenduje do reprezentatywnej próby – co nakazuje ostrożność w formułowaniu wniosków. Skądinąd wydaje się, że osiągnięcie reprezentatywności jest przy badaniach polskiego dokumentu mało realne – przede wszystkim ze względu na trudną dostępność filmów. Interesujące, że najwięcej wymienionych w tabeli dokumentów – dziewiętnaście – powstało w Rosji, ale zdjęcia były realizowane także m.in. w Afryce równikowej, RPA, Afganistanie, Amazonii, Iranie, Iraku, Izraelu, Indonezji, Mongolii, Kambodży, Himalajach, Argentynie, Japonii, na Grenlandii, Sumatrze, Bałkanach, Kubie, Ukrainie i koreańskiej granicy. Po przemyśleniu tych filmów ryzykuję tezę, że jedynym dającym się wyodrębnić z nich wyrazistym wątkiem tematycznym, odróżniającym je od światowej produkcji dotyczącej egzotyki – wątkiem, który oczywiście nie wszystkie filmy podejmują – jest poszukiwanie śladów polskości lub przedstawianie Polaków żyjących albo pracujących poza krajem (mogą to być np. podróżnicy, żołnierze, filmowcy, dentystka, strzygacz owiec, misjonarz lub nauczycielka polskiego). Filmy te różnią się od dokumentów realizowanych zarówno przez Polaków, jak i cudzoziemców w Polsce tylko tym, że tłem dla historii i działań bohaterów są inne kultury, a bohaterowie mówią w obcych językach. Realizacja filmu za granicą nie ma wpływu na warsztatowy sposób przedstawienia bohatera i tematu, opowiadania historii, budowania dramaturgii. Może mieć wpływ co najwyżej na strategię promocji, jeśli takowa jest zamierzona[15].

[15] Istnienie strategii promocji w polskim dokumencie było w omawianym w niniejszym rozdziale okresie zjawiskiem rzadkim, ale występującym – np. w wypadku filmu *Fuck for Forest*

Recenzując pierwszą edycję projektu „Rosja – Polska. Nowe spojrzenie", Mirosław Przylipiak zwrócił uwagę, iż

> dziś wiadomo, że wyzwolenie się z punktu widzenia ukształtowanego przez własną kulturę nie jest możliwe, a może nawet nie jest pożądane, w związku z tym etnografię skierowaną całkowicie na zewnątrz, na poznawanie Innego, zastąpiła etnografia skierowana w obie strony – i na zewnątrz, i ku sobie. Poznawanie Innego jest sposobem poznawania samego siebie. Dowiadujemy się czegoś o tym, na kogo patrzymy, ale analizując akt poznawczy, dowiadujemy się również czegoś o własnych strukturach poznawczych, wartościach, nawykach, uprzedzeniach, stereotypach[16].

Ustalenie Przylipiaka da się zastosować na pewno nie tylko do dokumentów realizowanych przez Polaków w Rosji. W szczególnym wypadku to poznawanie samego siebie może oznaczać konieczność przyznania się do porażki, tak jak zdarzyło się to grupie polskich filmowców, którzy liczyli, że ucząc afgańskich studentów realizacji filmów dokumentalnych, przekroczą granicę między kulturą europejską i muzułmańską. Tymczasem nakręcony przez nich film – *Latawce* (2008) – opowiada o oddalaniu się od tej granicy, a jego reżyserka, Beata Dzianowicz, po zakończeniu zdjęć przyznała, iż rozumie z Afganistanu znacznie mniej niż po pierwszym, krótkim, wcześniejszym o cztery lata pobycie[17].

Latem 2012 roku portalfilmowy.pl zorganizował dyskusję, która miała odpowiedzieć na pytanie, czy – a jeśli tak, to dlaczego – polscy dokumentaliści wolą realizować filmy poza krajem. W dyskusji – wywołanej trochę deklaracją Andrzeja Fidyka, który wyraźnie stwierdził, że kierowana przez niego Redakcja Filmu Dokumentalnego Programu 1 Telewizji Polskiej będzie zamawiać przede wszystkim filmy o Polsce, te o zagranicy bowiem może kupować tanio u producentów zagranicznych[18] – wzięło udział 21 osób parających się – w różnym stopniu – dokumentem: reżyserów, producentów, organizatorów festiwali. Kilku z nich przypuściło atak na dokumentalistów realizujących filmy za granicą z pozy-

---

(scen., reż. i zdjęcia Michał Marczak, producenci Mikołaj Pokromski, Michał Marczak, Pokromski Studio 2012) czy też filmów produkowanych przez Mirosława Dembińskiego.

[16] Mirosław Przylipiak, *Recenzja projektu filmowego „Rosja – Polska. Nowe spojrzenie"*, w: *Polacy – Rosjanie: wzajemne relacje. Materiały z debaty 18 października 2006*, Gdańsk 2007, s. 167.

[17] Beata Dzianowicz, *Taki zawód nie istnieje. Słowo o stylu i osobie montażystki Katarzyny Maciejko-Kowalczyk*, część teoretyczna pracy doktorskiej napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Andrzeja Fidyka na Wydziale Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego, s. 36.

[18] Andrzej Fidyk wypowiadał się na ten temat kilkakrotnie, m.in. podczas spotkania z dokumentalistami w warszawskim kinie Muranów 19 września 2011 roku i w dyskusji pt. *Dokument ucieka z Polski*, www.portalfilmowy.pl (dostęp 24.02.2013).

cji ideologicznych, m.in. zarzucając im eskapizm. Kasandryczno-ideologiczny ton pojawia się też w podsumowaniu dyskusji: [dokument] – czytamy –

> to także sposób myślenia – o świecie, ale także o Polsce. Jeśli nie będziemy realizować filmów o nas i sami zwolnimy się z obowiązku dania świadectwa naszym czasom, to w konsekwencji możemy przestać rozumieć samych siebie […]. Z jednej strony ilość polskich filmowców penetrujących świat w poszukiwaniu wielkich tematów powinna cieszyć, to znak otwarcia na sprawy świata, wychodzenia z zaścianka, wreszcie – odkrywania obszarów przez dekady niedostępnych, by nie powiedzieć – z różnych powodów skrywanych. Z drugiej jednak strony niepokoić powinien brak zainteresowania problematyką polską – tą konkretną, rozgrywającą się tu i teraz[19].

Miast polemizować z publicystycznym wywodem, który ma swoje prawa, warto tylko zauważyć, że zarówno cała wspomniana dyskusja, jak i jej podsumowanie nie były oparte na żadnych kwerendach, statystykach i analizach. Miały zatem wartość li tylko opinii grupy ludzi. W takich sytuacjach dobrze jest unikać wyrazistych ocen i ferowania wyroków. Może się bowiem kiedyś okazać, że znak wychodzenia z zaścianka to w istocie *signum* powrotu do niego. Obietnica Wielkiego Polskiego Tematu szydzi z łatwowiernych wyznawców, a niepokój z powodu braku zainteresowania sprawą polską jest zjawiskiem zasłużenie niecodziennym.

Ważniejsze wydaje się stwierdzenie, jakie cele stawiali sobie polscy dokumentaliści pierwszej dekady XXI wieku, gdy wyruszali w świat – niekiedy narażając życie – by filmować nieznanych bohaterów i ich historie, nowe przestrzenie i zjawiska. Punktem wyjścia bywała fascynacja egzotyką, często przypominająca romantyczny orientalizm, pokonanie progu przygody (w ujęciu Campbellowskim[20]), a także ucieczka od nudy końca wieku. Punktem kulminacyjnym okazało się przekraczanie granic, oczywiście nie tylko i nie przede wszystkim w sensie geograficznym, choć to właśnie granice geograficzne pozwalały uświadamiać sobie niebotyczną siłę, jaką niosą dla materii dokumentalnej transgresje kulturowe, społeczne, psychologiczne, wreszcie filozoficzne, pomagające zbliżyć się do transcendencji.

W podręczniku realizacji filmów dokumentalnych Michaela Rabigera znajduje się nakaz odnalezienia przez dokumentalistę artystycznej tożsamości i precyzyjnego określenia swoich celów. Realizacja tego zalecenia w wielkim stopniu decyduje o powodzeniu dalszej pracy. „Twoje życie nauczyło cię właściwego tylko tobie rozumienia, jak działają w świecie siły, dzięki którym poszukuje się własnej drogi artystycznej – pisze Rabiger – i to zobowiązuje cię do pokazania ich w dziele

[19] *Dokument ucieka z Polski*, www.portalfilmowy.pl (dostęp 24.02.2013).

[20] Joseph Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. Andrzej Jankowski, Poznań 1997, s. 50.

i wyrażenia, co w związku z tym czujesz”[21]. Wydaje się, że zbadanie, w jakiej mierze polskim dokumentalistom filmującym w XXI wieku na antypodach udało się spełnić ten warunek, jest kapitalnym zadaniem. Wydaje się również, że do ciekawych wniosków na ten temat można będzie dojść poprzez badanie odbioru ich filmów – jeśli uda się dotrzeć do materiałów na ten temat, np. zapisów dyskusji festiwalowych – i konstruowanych przez nie znaczeń.

9.4. Dokumentalna wizja Rosji

Mówiąc bardzo ostrożnie, w pierwszej dekadzie XXI wieku na festiwalach międzynarodowych odnosiły sukcesy przede wszystkim polskie dokumenty zrealizowane za granicą. Wydaje się, że tak było również z międzynarodową dystrybucją telewizyjną. Najliczniejsze wśród tych filmów okazały się te, które powstały w Rosji lub – jak *Królik po berlińsku* (2009) – jej działań dotyczyły[22]. Być może powiedziały światu coś nowego o rosyjskiej rzeczywistości. A może też przekazały prawdę bardziej uniwersalną, prawdę o złożoności zmagania się z poznaniem. Mikołaj Jazdon pokazuje, jak sytuują się w pewnym ciągu myślenia polskich twórców o dokumencie[23].

Po kolejnym zagranicznym pokazie filmu *Niech żyją antypody!* Wiktor Kossakowski wyznał, że im więcej podróżuje, tym bardziej fascynuje go Rosja:

> Mówi się, że mamy wspaniałą duszę, a jednocześnie wciąż prowadzimy wojny – powiedział. – Obcych podejmujemy wszystkim, czym mamy w domu, ale zaraz później atakujemy inny naród. Jesteśmy dziko leniwi, ale udało nam się kiedyś zawładnąć ogromny kawałek świata. Jest w nas tyle sprzeczności… Nie rozumiem swojego kraju i jestem go bardzo ciekawy[24].

Rosja jest więc następną po źródłach zła sferą, której reżyser filmu *Niech żyją antypody!* nie rozumie.

Gdy Arystoteles w I rozdziale *Metafizyki* opisuje genezę poznania rozumowego, punktem wyjścia jest dla niego wrażenie zmysłowe, po którym pojawiają się pamięć, wyobraźnia i doświadczenie. Te formy jednak ograniczają się do szczegółów – wiedza i zdolność rozumienia należą bowiem bardziej do mędrców niż

[21] Michael Rabiger, *Directing the Documentary*, s. 126.

[22] Mam na myśli przede wszystkim *Dzieci z Leningradzkiego*, ale także inne filmy wymienione przeze mnie w tabeli.

[23] Mikołaj Jazdon, *Rosja – Polska. Nowe spojrzenie? Młodzi dokumentaliści wobec tradycji polskiej szkoły dokumentu*, w: *Polski film dokumentalny w XXI wieku*, s. 125–148.

[24] Barbara Hollender, *Mądra podróż po świecie*.

do empiryków, i to właśnie mędrcy, a nie empirycy, znają przyczynę, podczas gdy empirycy – tylko skutek[25].

Film dokumentalny jest domeną bardziej pamięci i doświadczenia niż wyobraźni i wiedzy, i zasada ta sprawdza się także w wypadku dokumentu Kossakowskiego. Innymi słowy, autor filmu *Niech żyją antypody!* zatrzymał się na granicy, do której mógł dotrzeć dzięki doświadczeniu. Aby posunąć się dalej, musiałby zostać filozofem albo rozpocząć dialog z mędrcami – lub choćby tylko jednym. Takiego dialogu nie było wtedy jednak ani w Rosji, ani w Polsce.

Dzięki poznawaniu Rosji i innych egzotycznych krajów polscy dokumentaliści osiągnęli po roku 2000 dużo – przede wszystkim w sensie artystycznym, ale także dla zrozumienia własnej tożsamości. Zatrzymali się jednak na tej samej granicy, której nie umiał pokonać Kossakowski. Wojciech Kasperski określił ją następująco:

> W moim przypadku odkrywanie Syberii wiąże się z docieraniem do granicy rzeczywistości. Z docieraniem do skraju – tak jakby „na granicy" było wszystko bardziej widoczne, bardziej jaskrawe. Nie uważam, że jest to uniwersalna metoda, nie polecam jej nikomu – ona jest moja i sprawdza się dla mnie[26].

Wyznanie to ma charakter bardzo osobisty, ale wydaje się, że wspomniana granica jest jednak uniwersalna. I że w świecie, w którym – mówiąc językiem Norwida – mędrcy zbyt szczupłym są zastępem, trudno ją będzie przekroczyć.

Mimo wielkiego wysiłku włożonego przez ojca Swiato nie przedostał się na drugą stronę lustra. Nie odnaleźliśmy też zaginionych rakiet. Pytanie, czy udało nam się zyskać coś w zamian. Albo może – czy jeszcze kiedyś się uda? To pytanie nabiera całkiem nowego znaczenia od 2022 roku.

---

[25] Arystoteles, *Metafizyka*, s. XV.

[26] *Dokument ucieka z Polski*, www.portalfilmowy.pl (dostęp 24.02.2013). Dyskusję analizuje dokładniej Jadwiga Hučková, *Dokąd ucieka polski dokument? Refleksje na początku drugiego stulecia jego historii*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna" 2017, nr 13(3).

CZĘŚĆ III

Uwagi o rynku dokumentalnym

ROZDZIAŁ 10

Koprodukcja międzynarodowa polskich dokumentów w latach 2005–2015

10.1. Rozumienie pojęcia „koprodukcja międzynarodowa”

Sądzę, że warto wydzielić w badaniach obszar dla polskich filmów dokumentalnych powstałych w koprodukcji międzynarodowej. W mniejszym stopniu dlatego, że namysł taki ujawnia prawidłowości rynkowe inne niż w wypadku produkcji polskiej, w większym – ponieważ odnosi się do faktów, które warunkują proces powstawania filmów. Odsłania napięcia między wywierającymi nań wpływ agentami sprzedaży i kreatywnymi producentami – zwykle najbardziej otwartymi na oczekiwania rynku, czyli pośrednio widzów – a głównymi twórcami filmu: reżyserem, scenarzystą, autorem zdjęć czy montażystą. Koprodukcja ma oczywisty związek z okresem rozwoju projektu filmowego (developmentu) i dystrybucją gotowego dzieła na rynku międzynarodowym. Filmy – jak, przypomnijmy, piszą David Bordwell i Kristin Thompson – powstają nie tylko w wyniku twórczego zamysłu artysty, ale także muszą zostać wyprodukowane. Niemniej ważna jest ich ścisła zależność od kontekstu społecznego i ekonomicznego. Filmy powstają z myślą o widowni, to dla niej są dystrybuowane i wyświetlane, a kwestia finansów ma znaczenie na każdym etapie ich powstawania[1]. Skądinąd jest to sfera dostrzeżona w niewielkim tylko stopniu (a jeśli chodzi o koprodukcję międzynarodową – całkowicie nieobecna) w pierwszym kompletnym opracowaniu najnowszej historii polskiego dokumentu, co można jednak uzasadnić przyjętymi założeniami i jej rekonesansowym charakterem[2].

[1] David Bordwell, Kristin Thompson, *Film art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, s. 1.

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

W popularnych polskich encyklopediach i słownikach filmowych nie znajdziemy hasła „koprodukcja międzynarodowa”[3]. Być może wynika to z faktu, że jest to dziedzina, która w Polsce rozwinęła się dopiero w XXI wieku. Posłużmy się zatem definicją z encyklopedii Ephraima Katza:

> Koprodukcja: współpraca między producentami dwóch lub więcej krajów prowadząca do realizacji filmu czy grupy filmów, często w dwóch bądź kilku wersjach językowych. Praktyka rozpowszechniona w Europie tuż po II wojnie światowej, gdy sąsiednie kraje zaczęły jednoczyć finansowe i artystyczne zasoby, aby pozyskać dodatkowe rynki dla produkowanych filmów. Koprodukcje są obecnie zjawiskiem powszechnym. Oprócz zysków płynących ze zwiększenia kapitału oraz zdobycia szerszej widowni system ów pozwala producentom jednego kraju korzystać z różnorodnych zachęt finansowych oferowanych przez rządy innych krajów, których celem jest pobudzenie rodzimej produkcji. Należą do nich ulgi finansowe i podatkowe, a także, w niektórych miejscach, dostęp do względnie taniej siły roboczej[4].

Hasło dotyczy wszystkich rodzajów filmowych i choć nie zawiera przymiotnika „międzynarodowa”, to mówiąc o „producentach z dwóch lub więcej krajów”, odnosi się wyłącznie do koprodukcji międzynarodowej. W chwili tworzenia encyklopedii amerykański autor nie widział prawdopodobnie korzyści z podjęcia koprodukcji w jednym i tym samym kraju. W Europie, a już szczególnie w Polsce, było i jest jednak inaczej. Po pierwsze, w roli koproducentów – niekiedy nawet nazywających się „producentami”, choć nieponoszących ryzyka przedsięwzięcia – występują niekiedy stacje telewizyjne lub fundusze regionalne. Ponadto wejście w koprodukcję dwóch podmiotów polskich ułatwia rozliczenia tak zwanych wkładów własnych – finansowych i rzeczowych – wymagane przez instytucje dotujące produkcję filmową.

Polski Instytut Sztuki Filmowej wśród swoich priorytetów umieszcza „tworzenie warunków dla rozwoju projektów filmów polskich oraz koprodukcji krajowych i międzynarodowych” oraz „wspieranie koprodukcji międzynarodowych podejmowanych przez polskich producentów”. Założenia te dotyczą wszystkich rodzajów filmowych. Następnie instytut definiuje mniejszościową koprodukcję międzynarodową:

---

[3] *Kino*, red. Krystyna Damm, Bartłomiej Kaczorowski, Warszawa 2000, s. 156; *Encyklopedia kina*, s. 516; Joanna Wojnicka, Olga Katafiasz, *Słownik wiedzy o filmie*, s. 421; *Słownik filmu*, red. Rafał Syska, Kraków 2006, s. 99. Podaję numery stron, na których hasło „koprodukcja międzynarodowa” mogłoby się znaleźć.

[4] Ephraim Katz, *The Film Encyclopedia*, s. 293–294.

> Koprodukcja międzynarodowa, w której całkowity udział (finansowy lub finansowo-rzeczowy) strony polskiej wynosi co najmniej 20% przy koprodukcji dwustronnej oraz co najmniej 10% przy koprodukcji wielostronnej. Wkład artystyczny polskich twórców musi być adekwatny do zakładanego udziału koproducenckiego strony polskiej. Minimalny wkład artystyczny polskich twórców: dla filmu fabularnego – zaangażowanie przynajmniej jednego z wymienionych polskich twórców: scenograf, operator zdjęć, montażysta, kompozytor; dla filmu dokumentalnego – wykorzystanie przynajmniej jednego z następujących elementów: materiał z polskich archiwów filmowych, udział polskiego bohatera lub zatrudnienie do produkcji polskiego autora zdjęć, polskiego kompozytora lub polskiego montażysty; dla filmu animowanego – zaangażowanie przynajmniej jednego z wymienionych polskich twórców: reżyser animacji, autor scenopisu obrazkowego (tzw. storyboardu), autor projektów plastycznych, kompozytor; oraz wykonanie znaczącej części animacji w Polsce. Ponadto producent wiodący przedsięwzięcia musi wykazać się uznanym i znaczącym dorobkiem producenckim[5].

Oczekiwania zapisane w powyższej definicji odpowiadają standardom europejskim.

Warto zaznaczyć, że w Polsce, nawet w kręgu profesjonalistów, koprodukcja bywa mylona ze współfinansowaniem, z którym mamy do czynienia wtedy, gdy podmiot inwestujący w produkcję pieniądze lub – co w wypadku prywatnych inwestorów zdarza się częściej – udostępniający wkład rzeczowy, np. w postaci sprzętu, nie nabywa w zamian praw, czyli nie staje się współwłaścicielem filmu, lecz czerpie z jego eksploatacji zyski w ustalony umową sposób. Podobne inwestycje zagraniczne w polskie filmy dokumentalne także mieszczą się w obrębie zainteresowań niniejszego szkicu. Jest ich jednak tak mało, że nie wydaje się celowe rozszerzanie z ich powodu pola problemowego wyznaczonego przez tytuł rozdziału.

Współfinansowaniem zagranicznym jest również udzielenie dotacji na rozwój projektu filmu dokumentalnego lub jego dystrybucję w ramach Programu Media Unii Europejskiej (obecnie: Komponent Media Programu Kreatywna Europa), jednak wsparcie to dotyczy najczęściej filmów powstających w koprodukcji międzynarodowej. Podobnie jak wkład instytutu filmowego lub funduszu regionalnego udział wspomnianego programu – czy też komponentu – jest traktowany jak wkład producenta, który otrzymał dotację. Program nie rości sobie praw do roli koproducenta.

Dla dokumentalisty realizującego film w koprodukcji międzynarodowej większe znaczenie niż zachowanie zgodności z ustaleniami badaczy ma umiejętność wyjścia naprzeciw oczekiwaniom instytucji i programów finansujących produkcję

[5] Zob. http://www.pisf.pl/files/dokumenty/po_2016/Programy_Operacyjne_PISF_2016.pdf (dostęp: 07.03.2016).

dokumentów, a także redaktorów zamawiających, reprezentujących pasma dokumentalne telewizji. Przede wszystkim scenariusz i kosztorys filmu muszą być komplementarne. Jeśli mamy do czynienia z obrazem sytuującym się na pograniczu rodzajów – np. dokumentem fabularyzowanym – jego producent podejmuje decyzję o wyborze europejskich źródeł finansowania, kierując się celem, jakim jest zamknięcie budżetu filmu, a nie jego rzeczywistą przynależnością gatunkową. W Polskim Instytucie Sztuki Filmowej nigdy się jednak nie zdarzyło, by taki film otrzymał dofinansowanie z priorytetu innego niż *Produkcja filmów dokumentalnych.* Prawdopodobnie producenci oceniali – słusznie, jak się wydaje – że dokument fabularyzowany nie poradzi sobie w konkurencji z fabułą. Inaczej bywało z dokumentem animowanym, na co wskazuje dofinansowanie z priorytetu *Produkcja filmów animowanych* (sesja 1/2014) złożonego gatunkowo i mającego wysoki budżet uzyskany dzięki koprodukcji międzynarodowej filmu Anci Damian *Czarodziejska góra* (2015).

10.2. Cele, zalety i wady koprodukcji międzynarodowej filmu dokumentalnego. Standardy rynkowe

Cele realizacji filmu dokumentalnego w koprodukcji międzynarodowej można ująć następująco:

- Po pierwsze, daje ona możliwość zwiększenia budżetu filmu – poprzez wkłady koproducentów i instytucji finansujących z różnych krajów (instytutów filmowych, fundacji, funduszy regionalnych), a także uzyskanie dzięki koproducentom łatwiejszego dostępu do stacji telewizyjnych w ich krajach. Nadanie filmowi statusu koprodukcji międzynarodowej zwiększa też jego szanse na uzyskanie finansowania we własnym kraju. Niektórzy eksperci opiniujący wnioski ubiegających się o fundusze doceniają ambicje międzynarodowe twórców, a ponadto projekty przeznaczone na rynek światowy są zwykle lepiej przygotowane.
- Po drugie, zwiększa – a niekiedy wręcz stwarza – szansę na finansowanie rozwoju projektu i produkcji ze źródeł międzynarodowych (obecnie zwłaszcza z Programu Kreatywna Europa i Euroimages).
- Po trzecie, pozwala uzyskać lepszy dostęp do światowego rynku profesjonalistów (*artistic talent* z przywołanej wyżej definicji Katza), technologii, a także do źródeł informacji i materiałów archiwalnych potrzebnych przy produkcji filmu. Projekt powstający w koprodukcji międzynarodowej łatwiej znajdzie drogę do warsztatów i pitchingów.
- Po czwarte, rozszerza dystrybucję festiwalową, kinową i telewizyjną oraz VOD i na innych nośnikach.

- Wreszcie, po piąte, zwiększa szansę na to, by uczynić przekaz filmowy bardziej uniwersalnym, czyli zrozumiałym dla widzów należących do zróżnicowanych audytoriów. Czasami może to pomóc stronie artystycznej dokumentu, a niekiedy jej zaszkodzić.

Przyjęcie założenia, że dokument powstanie w koprodukcji międzynarodowej, wymaga zaakceptowania reguł określających sposób przygotowania projektu na światowym rynku. Na wstępie oznacza to konieczność zdobycia dotacji na development albo podjęcia decyzji o sfinansowaniu go z własnych źródeł – to drugie rozwiązanie występuje w Europie rzadko. Etap rozwoju projektu jest ważny zarówno ze względów merytorycznych, jak i ściśle z nimi związanych celów marketingowych. Składają się nań przygotowanie w różnych językach kolejnych wersji opisów filmu i trailerów oraz udział w pitchingach i spotkaniach z potencjalnymi koproducentami i przedstawicielami instytucji finansujących w miejscach przez nich wyznaczonych. Proces ten okazuje się czasochłonny, kosztowny i – przede wszystkim – jego wynik jest zawsze niepewny.

Celem prac na etapie rozwoju projektu jest zamknięcie budżetu filmu, które na profesjonalnym rynku stanowi warunek rozpoczęcia produkcji właściwej. Oznacza ono zawarcie potrzebnych umów i zdobycie potwierdzeń zainteresowania dystrybucją (LOI lub LOC), a więc także określenie podziału praw i harmonogramu produkcji. Na tym etapie ustala się również miejsca potencjalnych premier: światowej lub międzynarodowej i w krajach produkcji oraz kwestię zgłoszenia na targi. Film powinien już wtedy wzbudzić zainteresowanie międzynarodowych agentów sprzedaży. Warto też określić, czy reżyser i producent wezmą udział w warsztatach wspomagających produkcję, które zwykle kończą się prezentacjami *rough cut* w gronie profesjonalistów.

Realizacja filmu należącego do dowolnego rodzaju w koprodukcji międzynarodowej oznacza konieczność pokonania licznych przeszkód, których nie ma w wypadku produkcji polskiej. Autorzy duńskiej *Sztuki koprodukcji* piszą, że podczas prac

> mogą wystąpić pewne trudności, np. potencjalne starcia między ekipami o mieszanej narodowości i różnym tle kulturowym, problemy językowe, np. używanie języka angielskiego z różnym akcentem, oraz wyzwania wiążące się z realizacją warunków, zasad i wytycznych ustalanych przez instytucje/osoby dotujące film[6].

[6] Per Neumann, Charlotte Appelgren, *Sztuka koprodukcji. Edycja polska*, przeł. Marta Grawon, Warszawa 2010, s. XII.

Poza oczywistymi kłopotami w komunikacji wewnątrz ekipy, między koproducentami i ich prawnikami oraz w relacjach z instytucjami finansującymi występują także inne zagrożenia, które warto wziąć pod uwagę.

Przede wszystkim inaczej niż w produkcji krajowej wygląda planowanie budżetu i jego realizacja. Jako że każdy z koproducentów zarządza własnym budżetem, główny producent nie ma narzędzi, by sprawować nad nim praktyczną kontrolę. Ponadto film powstający w koprodukcji międzynarodowej ma wyższy budżet niż jego bliźniaczy odpowiednik wyprodukowany w Polsce. Decydują o tym nie tylko wysokie koszty operacyjne – zawierające także koszty komunikacji – trudne do rozliczenia jako koszty kwalifikowane przez instytucje finansujące, lecz także czasem kilkakrotnie wyższe niż w Polsce wynagrodzenia na rynku zachodnioeuropejskim czy amerykańskim.

Koprodukcja międzynarodowa zmniejsza wolność twórców, którzy współpracują z wieloma decydentami, mającymi niekiedy całkiem odmienne zdanie na temat realizowanego filmu. Nakazuje im też w końcu poddać się międzynarodowym ocenom, nie zawsze czytelnym i często mającym rynkowe, a nie artystyczne podłoże.

10.3 Szacunkowe dane na temat koprodukcji międzynarodowych filmów dokumentalnych w Polsce w latach 2006–2015 i ich interpretacja

Zamieszczona poniżej tabela zawiera dane dotyczące filmów dokumentalnych powstałych w koprodukcji międzynarodowej lub współfinansowanych ze źródeł zagranicznych i jednocześnie dotowanych przez Polski Instytut Sztuki Filmowej w latach 2006–2015. Należy podkreślić, że dane zawarte w kolumnie drugiej – pochodzące z zakładki *Rynek filmowy* na stronie www.pisf.pl – dotyczą produkcji zakończonych w danym roku, a nie filmów, które otrzymały w nim decyzję o dofinansowaniu. Kolumna trzecia została opracowana przeze mnie na podstawie strony www.filmpolski.pl i z autopsji. Dane udostępnione przez PISF dotyczą tylko filmów dofinansowanych przez instytut. Aby uzyskać pełen obraz, należałoby sprawdzić, które filmy dokumentalne powstały w koprodukcji międzynarodowej bez udziału instytutu – np. dzięki funduszom regionalnym lub telewizjom. Nie wydaje się, by były to przypadki częste, ale na pewno się zdarzają (np. *17 sierpnia*, reż. Aleksander Gutman, 2009).

Dane zbiorcze dotyczące filmów dofinansowanych są podane dla lat 2010–2012 i wynoszą odpowiednio: 2010 – 104 dokumenty, w tym 17 koprodukcji międzynarodowych (16%), 2011 – 55/7 (13%), 2012 – 53/15 (28%). Z innego zestawienia,

Tabela 1. Filmy dokumentalne powstałe w koprodukcji międzynarodowej lub współfinansowane przez podmiot zagraniczny w latach 2006–2015

Rok produkcji	Filmy dokumentalne zakończone w danym roku i współfinansowane przez PISF	W tym powstałe w koprodukcji międzynarodowej lub współfinansowane przez podmiot zagraniczny	Procent
2006	5	0	0
2007	36	3	8,3
2008[7]	58	7	12
2009	52	12	23
2010	54	6	11
2011	46	8	17
2012[8]	39	4	10
2013	36	2	5,5
2014[9]	30	6	20
2015[10]	43	11	25,5
Łącznie	**398**	**59**	**14,8**

Źródło: opracowanie własne na podstawie www.pisf.pl/rynek-filmowy (dostęp 07.03.2016); www.filmpolski.pl (dostęp 07.03.2016).

które udało mi się uzyskać[11], wynika, że w latach 2010–2013 wydano decyzję o dofinansowaniu 215 dokumentów, w tym 48 koprodukcji międzynarodowych (22%).

Przegląd tematyki dokumentów powstałych w koprodukcji międzynarodowej pokazuje pewne prawidłowości. Większość z nich to dokumenty obserwacyjne, do których zdjęcia zrealizowano całkowicie lub częściowo poza Polską (głównie w Rosji i krajach byłego Związku Sowieckiego). Wśród filmów o polskiej tematyce

[7] Uwzględniam pominięte w zestawieniu dokumenty *Latawce* (2008, reż. Beata Dzianowicz) i *Yodok Stories* (2008, reż. Andrzej Fidyk).

[8] Uwzględniam pominięty w zestawieniu dokument *Fuck for Forest* (2012, reż. Michał Marczak).

[9] Uwzględniam pominięte w zestawieniu dokumenty *15 stron świata* (2014, reż. Zuzanna Solakiewicz) i *Efekt domina* (2014, reż. Elwira Niewiera, Piotr Rosołowski).

[10] Uwzględniam pominięty w zestawieniu dokument *Karski i władcy ludzkości* (2015, reż. Sławomir Grünberg).

[11] Dziękuję za współpracę w tej kwestii Rafałowi Jankowskiemu, który w 2016 roku był rzecznikiem Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej.

dominują dokumenty historyczne – biograficzne lub dotyczące historii Europy Środkowo-Wschodniej – choć wraz z rozwojem HBO Central Europe pojawiło się kilka wysokobudżetowych dokumentów społecznych zrealizowanych (przede wszystkim w Polsce) w stylu charakterystycznym dla tej stacji. W filmach tych przeważa klasyczne podejście warsztatowe: jeden mocny bohater, historia ułożona zgodnie z regułami podziału na trzy akty, obecność silnych dramaturgicznie punktów zwrotnych. Uniwersalne losy prezentowanych osób często ujawniają różnego rodzaju patologie społeczne, rzadziej odnoszą się do problemów globalnych. Osobliwością są filmy reżyserowane przez cudzoziemców. Widoczni stają się natomiast reżyserzy o polskich korzeniach mieszkający za granicą lub tacy, którzy wrócili do Polski.

Nie dziwi, że szczególnie dużo zakończonych koprodukcji międzynarodowych przypada na rok 2009. To czas, gdy Polski Instytut Sztuki Filmowej cieszy się już autorytetem na rynku zagranicznym, a polskie filmy – zwłaszcza dokumentalne – zdobywają nagrody na ważnych festiwalach. W dalszym ciągu jednak problemem jest międzynarodowa dystrybucja polskich dokumentów poza obiegiem festiwalowym. Panuje wówczas powszechna zgoda, że warto dotować nawet koprodukcje mniejszościowe, gdyż dzięki temu – jak można się spodziewać – wzrośnie zainteresowanie producentów zagranicznych inwestycjami w filmy polskich twórców. Dotyczy to wprawdzie przede wszystkim fabuł, ale w mikrodokumentalnej skali to założenie także jest widoczne. Jesienią 2009 roku grupa polskich producentów – wśród nich dokumentaliści – wzięła udział w dorocznym spotkaniu producentów francuskich i niemieckich, którzy stanowią silne lobby w Europie. Skalę ich działań pokazują publikowane co roku materiały porównawcze[12]. Mimo że Polska była honorowym gościem tego spotkania, nie dało ono konkretnych wyników. Stworzono wprawdzie Polsko-Niemiecki Fundusz Developmentowy, jednak jego działanie było bardzo ograniczone. Dopiero w roku 2015 przekształcił się on w Polsko-Niemiecki Fundusz Filmowy, którego celem jest wspieranie produkcji, a nie tylko developmentu.

Oczekiwania dotyczące wkładów zagranicznych w polską produkcję dokumentalną w latach 2009–2012 się nie sprawdzają. Jednocześnie TVP ogranicza udział w tego rodzaju przedsięwzięciach, również rodzimych. W 2009 roku francusko-niemiecka telewizja ARTE z przyczyn politycznych zawiesiła na pewien czas współpracę z TVP, z powodzeniem nawiązaną w latach 90.[13] Ponadto – po

[12] *Informationsmaterial zum 7. Deutsch-Französischen Filmtreffen 26.–28. November in Straβburg*, Deutsch-Französische Filmakademie, Straβburg 2009. Autor książki brał udział w spotkaniu.

[13] Powodem było mianowanie prezesem TVP Piotra Farfała, któremu francuska opinia publiczna przypisywała sympatie skrajnie nacjonalistyczne.

konsultacjach środowiskowych – zmienił się system ocen wniosków o dofinansowanie produkcji składanych do Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej. Rosła w siłę biurokracja. W nowych warunkach trudno było polskim – małym i pozbawionym kapitału – firmom realizującym dokumenty budować długoterminowe strategie rozwoju. Skoro nakłady na polską produkcję były ograniczone, komisje eksperckie złożone z przedstawicieli środowiska (wówczas z wyłączeniem producentów) nie chciały wspierać koprodukcji mniejszościowych i filmów realizowanych przez reżyserów z zagranicy. Kwestie te były podejmowane w dyskusjach branżowych w Europie. Stały się także jednym z tematów spotkania dokumentalistów z dyrekcją i Redakcją Form Dokumentalnych Programu 1 TVP 19 września 2011 roku w kinie Muranów. Szybko się jednak okazało, że złożone wtedy deklaracje – w tym najważniejsza, dotycząca powołania kanału tematycznego TVP Dokument, który bardzo wzmocniłby wówczas pozycję Polski na międzynarodowym rynku dokumentalnym – nie zostaną zrealizowane[14]. Kanał ten zaczął nadawać dopiero w listopadzie 2020 roku, w zmienionych warunkach politycznych i rynkowych.

Aby przekonująco ocenić lata 2006–2015 w dziedzinie koprodukcji międzynarodowej dokumentów, należałoby zweryfikować i uzupełnić liczby podane w tabeli 1. Oprócz informacji dotyczących koprodukcji bez udziału Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej powinny się pojawić dane na temat dofinansowania, z którego producenci zrezygnowali, i dotacji na filmy ostatecznie niezrealizowane, a także analiza danych odnoszących się do developmentu. Ujednolicenie opisu projektów wspartych przez instytut w różnych latach (którego zróżnicowanie jest częściowo uzasadnione zmianami systemowymi) i ułatwienie dostępu do danych źródłowych wszystkich instytucji uczestniczących w koprodukcjach pozwoliłyby najpierw na opracowanie studiów wybranych charakterystycznych przypadków – np. filmów: *Gry wojenne* (2008, reż. Dariusz Jabłoński), *Królik po berlińsku* (2009, reż. Bartosz Konopka), *Lotnicy kosmonauci* (2009, reż. Marian Kiss), *Pomorskie iluzje* (2010, reż. Jacob Dammas), *Themerson and Themerson* (2011, reż. Wiktoria Szymańska), *Deep Love* (2013, reż. Jan P. Matuszyński), *Królowa ciszy* (2014, reż. Agnieszka Zwiefka), *K2. Dotknąć nieba* (2015, reż. Eliza Kubarska), *Nadejdą lepsze czasy* (2015, reż. Hanna Polak), *Walka z szatanem* (2015, reż. Konrad Szołajski) – obejmujących także ich dystrybucję. Kolejnym krokiem byłyby studia porównawcze odnoszące polską sytuację do doświadczeń innych krajów. Obecnie można jedynie zaryzykować stwierdzenie, że jeśli wśród prawie 400 dokumentów około 15 procent powstało w koprodukcji międzynarodowej, to sytuujemy

[14] Autor książki brał udział w spotkaniu. Skądinąd trudno było mieć pretensje do Iwony Schymalli, odwołanej z funkcji dyrektorki Programu 1 wkrótce po spotkaniu, i Andrzeja Fidyka, który włożył wiele wysiłku w przygotowanie koncepcji kanału TVP Dokument i został zaskoczony zawieszeniem przez TVP jego organizacji „z przyczyn finansowych".

się nieco poniżej średniej europejskiej, zbliżonej raczej do naszego najwyższego wskaźnika – 25 procent.

Trudno o kryteria, które pozwoliłyby odpowiedzieć na pytanie, czy – statystycznie rzecz ujmując – „lepsze" dokumenty powstają w koprodukcji międzynarodowej, czy w krajowej. Jeśli odwołamy się do tyleż atrakcyjnego dla specjalistów od promocji, co trudnego do przyjęcia przez badacza argumentu udziału w festiwalach i konkursach pozafestiwalowych, możemy np. przyjrzeć się nominacjom do Oscara. Nominowany w 2005 roku film Hanny Polak i Andrzeja Celińskiego *Dzieci z Leningradzkiego* powstał za pieniądze producentów, sponsorów i przy pomocy ludzi dobrej woli, a dopiero w ostatniej fazie postprodukcji został wsparty przez HBO USA. Można powiedzieć, że w końcu powstał w koprodukcji międzynarodowej. Dokument Anety Kopacz *Joanna* (2013) – który, tak jak pisałem, pierwsze finansowanie uzyskał dzięki crowdfundingowi – został dokończony jako film polski. *Nasza klątwa* (2013) Tomasza Śliwińskiego, podobnie wyróżniona w tym samym roku, była etiudą studencką. Jedynym w tym obszarze przykładem podręcznikowo rozumianej koprodukcji międzynarodowej jest *Królik po berlińsku* – koprodukcja polsko-niemiecka z udziałem Programu Media oraz telewizji polskiej, niemieckiej, holenderskiej, belgijskiej i fińskiej.

Z tabeli wynika, że w roku 2015 przekroczyliśmy próg 25 procent – 11 filmów na 43 powstało w koprodukcji międzynarodowej. Niektóre z nich były realizowane bardzo długo – w wypadku rekordzisty, dokumentu *Nadejdą lepsze czasy* Hanny Polak, było to 14 lat. Wszystkie są filmami wysokobudżetowymi, produkowanymi przez doświadczonych producentów i odnoszącymi sukcesy festiwalowe. Warto jednak zwrócić uwagę na trzy filmy ubiegające się o nagrody w 2015 roku:

- *Nadejdą lepsze czasy* uhonorowane Nagrodą Specjalną Jury IDFA 2014 i 14 innymi nagrodami, zrealizowane jako koprodukcja polsko-duńska i HBO Central Europe, przy udziale trzech instytutów filmowych i kilkunastu telewizji. Film nominowany do Polskiej Nagrody Filmowej „Orzeł" przegrał jednak ostatecznie w głosowaniu Polskiej Akademii Filmowej – podobnie jak *Joanna* Anety Kopacz – z kameralną produkcją polską: *Aktorką* (2015) Kingi Dębskiej i Marii Konwickiej;
- *Bracia* (2015) zrealizowani przez Wojciecha Staronia odnieśli zwycięstwo w Locarno i na DOK Leipzig oraz otrzymali wyróżnienie na Camerimage, będąc z kolei produkcją polską;
- *Don Juan* (2015) Jerzego Śladkowskiego, który został nagrodzony Grand Prix IDFA 2015 oraz zwyciężył w Göteborgu, jest produkcją szwedzko-fińską, bez udziału polskiego.

Jeśli pod kątem prognozy na przyszłość spojrzeć na najbardziej skuteczne pitching forum w świecie, odbywające się podczas IDFA w Amsterdamie, po

którym 80 procent zaprezentowanych tam projektów zostaje zrealizowanych, w 2015 roku można tam było znaleźć tylko jeden film polski, powstający, rzecz jasna, w koprodukcji międzynarodowej: *Księcia i Dybuka* w reżyserii Elwiry Niewiery i Piotra Rosołowskiego[15]. Projektów skandynawskich było na wspomnianym pitchingu dziewiętnaście.

10.4. Mocne i słabe strony oraz szanse i zagrożenia koprodukcji międzynarodowej polskich filmów dokumentalnych – analiza SWOT

Tabela 2. Mocne i słabe strony oraz szanse i zagrożenia koprodukcji międzynarodowej polskich filmów dokumentalnych

Mocne strony	Słabe strony
1. Rosnące znów – od roku 2013 – znaczenie polskiego dokumentu na rynku międzynarodowym ze względu na sukcesy festiwalowe 2. Istnienie grupy około 10 polskich producentów dokumentalnych dobrze radzących sobie na rynku międzynarodowym 3. Stabilne dotacje PISF i jego autorytet w Europie Środkowo-Wschodniej 4. Rozwój Polsko-Niemieckiego Funduszu Filmowego 5. Rosnąca rola polskich festiwali filmów dokumentalnych 6. Profesjonalizacja instytucji wspierających rozwój i promocję międzynarodową dokumentu (Krakowska Fundacja Filmowa, Doc Lab)	1. Niewystarczające wsparcie ze strony redaktorów zamawiających polskich telewizji, ich słaby udział w pracach formalnych i nieformalnych struktur międzynarodowych 2. Niewielka obecność polskich dokumentów na międzynarodowym rynku telewizyjnym i VOD, słabość polskiego rynku dystrybucji dokumentu 3. Słabe działanie polskich funduszy regionalnych w dziedzinie koprodukcji dokumentalnych 4. Brak zainteresowania w Polsce koprodukcjami mniejszościowymi 5. Brak jednolitych kryteriów dotowania międzynarodowej promocji dokumentu przez instytucje publiczne 6. Znikomy udział polskich dokumentalistów w pracach organizacji międzynarodowych: Europejskiej Akademii Filmowej, International Documentary Association, European Documentary Network (do 2019 roku) i Documentary Association of Europe (od 2020 roku) 7. Brak regionalnego (środkowoeuropejskiego) lobby dokumentalistów

[15] Film miał premierę w 2017 roku. Producentka: Małgorzata Zacharko (Film Art Production), koproducenci: Matthias Miegel (Kundschafter Filmproduktion GmbH, Berlin), Ann Carolin Renninger (zero one film GmbH, Berlin), Alessandro Carroli (EiE film).

Tabela 2. cd.

Szanse	Zagrożenia
1. Wzrost zainteresowania Polską i Europą Środkowo-Wschodnią ze względu na zachodzące tu zmiany społeczno-polityczne 2. Uzyskanie przez TVP stabilnych źródeł finansowania 3. Rozwój rynku VOD w Polsce 4. Rozwój crowdfundingu w Polsce i umiejętność korzystania z crowdfundingu za granicą	1. Ideologizacja, zamknięcie na świat 2. Konflikty środowiskowe i zmniejszające się zainteresowanie współpracą międzynarodową przy niewystarczających środkach na produkcję własną 3. Rosnąca konkurencja w programach Kreatywna Europa i Euroimages oraz zmniejszone dotacje na rozwój projektu 4. Biurokracja

Powyższy schemat prowokuje następujące pytania:

1. Czy dana szansa wzmacnia daną mocną stronę?
2. Czy dana szansa niweluje daną słabą stronę?
3. Czy dana mocna strona likwiduje dane zagrożenie?
4. Czy dana słaba strona zwiększa dane zagrożenie?

Podjęcie próby odpowiedzi na cztery stawiane w analizie SWOT pytania nie prowadzi jednak w wypadku tabeli 2 do wielu wniosków, co jest sytuacją bardzo niekorzystną dla ewentualnego procesu naprawy sytuacji. Można co najwyżej zakładać, że rozwój VOD (szansa 3) oraz crowdfundingu (szansa 4) wzmocnią dość elitarną grupę producentów zajmujących się koprodukcją międzynarodową (mocna strona 2). Zdecydowanie tę grupę może wesprzeć także TVP ze stabilnymi źródłami finansowania (szansa 2), pod warunkiem że rozwinie współpracę z tą akurat grupą przedsiębiorców. Stałe finansowanie (szansa 2) ograniczałoby niewystarczające wsparcie telewizji (słabe strony 1 i 2) tylko wówczas, gdy zainteresuje się ona wskazanymi sferami współpracy międzynarodowej.

Istnienie grupy producentów (mocna strona 2) pozwala oprzeć się rosnącej konkurencji (zagrożenie 3). Wreszcie brak zainteresowania koprodukcjami mniejszościowymi (słaba strona 4) zwiększa konflikty środowiskowe, a zmniejsza wielostronne zainteresowanie współpracą międzynarodową (zagrożenie 2).

Prowadzony zgodnie z ustawą o finansowym wspieraniu produkcji audiowizualnej z listopada 2018 roku rejestr projektów, które w okresie 21.03.2019–23.11.2020 ubiegały się o dotacje stanowiące zachętę do podejmowania koprodukcji międzynarodowej – a więc w pewnym stopniu spełniające postulaty Ephraima Katza – zawiera informacje, że wśród 132 złożonych projektów 10 to filmy i seriale

dokumentalne. Siedem z nich dostało dofinansowanie[16]. To kolejny dowód na to, że najwięcej zależy od samych dokumentalistów – producentów i reżyserów – i ich aktywności na rynku międzynarodowym.

[16] Ephraim Katz, *The Film Encyclopedia*, s. 294; https://pisf.pl/wp-content/uploads/2021/01/REJESTR-DOC-14-stycznia-2021.pdf (dostęp 05.09.2022).

ROZDZIAŁ 11

Dystrybucja polskiego dokumentu w świecie – smuga cienia

11.1. Rozwój projektu dokumentu na rynku międzynarodowym

W niniejszym rozdziale zastanawiam się, jak można pomóc polskim dokumentalistom aspirującym do wejścia na rynek międzynarodowy w przekroczeniu smugi cienia – Conradowskiej metafory przełomu w życiu człowieka, po którym może on już mówić o dorosłości, dojrzałości, umiejętności samodzielnego podejmowania odpowiedzialnych decyzji. Punktem odniesienia dla moich rozważań jest niepowtarzalny *The Documentary Film Makers Handbook* wydany w Nowym Jorku w 2006 roku[1]. Książka ta stanowi summę wiedzy o światowym rynku dokumentalnym połowy pierwszej dekady XXI wieku i jest w wielkiej mierze aktualna na początku trzeciej dekady. Jej redaktorzy przeprowadzili 121 wywiadów z profesjonalistami działającymi na tym rynku – pomimo przyjęcia amerykańskiej perspektywy zwrócili się także do osób działających poza Ameryką Północną. W rozdziale *Global Perspective* pojawiają się przykłady kanałów, pasm dokumentalnych i organizacji dokumentalistów z Australii, Ameryki Południowej, Afryki, Izraela, Tajlandii, krajów arabskich i – przede wszystkim – Europy. W rozdziale *Film Festivals & Markets* sporo uwagi poświęca się działaniom International Documentary Film Festival Amsterdam (IDFA) oraz współpracującym z nim Docs for Sale, IDFA Forum i Jan Vrijman Fund.

W książce nie pojawia się żaden przykład z Europy Środkowej. W indeksie nie ma ani jednego nazwiska dokumentalisty z tej części świata, tytułu żadnego

[1] *The Documentary Film Makers Handbook*, red. Genevieve Jolliffe, Andrew Zinnes, New York–London 2006.

filmu, nazwy organizacji ani opisu jakiejkolwiek z podejmowanych tu inicjatyw, np. warsztatu czy festiwalu, a nawet linku do strony internetowej. Pokazuje to, jaką rolę w czasach, gdy książka powstawała, odgrywali środkowoeuropejscy dokumentaliści na rynku światowym, który redaktorzy tomu poddali konsekwentnej analizie. Kolejne rozdziały nazwali sekcjami *Anatomy of a Documentary*. Dla tematu dystrybucji najważniejsze są sekcje: *Film Festivals & Markets* oraz *Sales & Distribution,* ale także: *Training, Legal, Research & Development, Organizations, Writing, Funding, Broadcasters, Global Perspective.* Należy bowiem zastrzec, że takie czynniki, jak: wykształcenie dokumentalisty, jakość przygotowania projektu i uwzględnienie już na etapie pomysłu potrzeb założonej widowni, polityka miejscowych nadawców telewizyjnych – zwłaszcza publicznych – oraz instytucji publicznych wspierających rynek filmowy, kształtowana w relacjach z zawodowym lobby, a także siła publicystyki i krytyki filmowej oraz ich wpływ na rynek, mają kapitalne znaczenie dla dystrybucji dokumentu zarówno w kraju jego powstania, jak i za granicą. Ważna jest też dostępność narzędzi promujących film. Rola promocji na rynku dokumentu systematycznie rośnie (choć filmowi, który powstał bez myślenia o widzu, żadna promocja nie pomoże).

Do rozwinięcia projektu filmu dokumentalnego i umieszczenia go najpierw na „międzynarodowym rynku developmentu" potrzebne są teksty i materiały audiowizualne przygotowane zgodnie ze standardami obowiązującymi w międzynarodowej koprodukcji filmowej. Pierwszym tekstem jest jednostronicowy opis (*one pager*) zawierający ostateczny – w miarę możności – tytuł, czas ekranowy, określenie gatunku, fotografię lub rysunek, dane producenta i głównych twórców, krótki opis tematu planowanego filmu oraz opis potrzeb jego producenta (koprodukcja międzynarodowa, współfinansowanie, sponsoring, inne formy współpracy). Taki tekst ma charakter perswazyjny i stanowi zaproszenie do nawiązania kontaktów oraz podjęcia dyskusji o ewentualnej współpracy.

Na kolejnych etapach przygotowujemy *proposal* z opisem widowni i strategią marketingową, *synopsis, treatment, background* (zawierający aktualny opis sytuacji i dowód na to, że twórcy mają dostęp do tematu), eksplikację wizualną, harmonogram developmentu i produkcji, budżet, plan finansowania i oczywiście trailer. Materiały te powstają w różnych wariantach – zgodnych z wymaganiami instytucji, do których są kierowane. Są także nieustannie zmieniane i korygowane; rozwój projektu dokumentalnego jest bowiem procesem, niekiedy bardzo skomplikowanym i długotrwałym, dobrze opisanym w literaturze fachowej – np. przez Michaela Rabigera, Alana Rosenthala i Barry'ego Hampe'a[2], których książki miały

[2] Michael Rabiger, *Directing the Documentary*; Alan Rosenthal, *Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Videos*; Barry Hampe, *Making Documentary Films and Videos: A Practical Guide to Planning, Filming, and Editing Documentaries*, New York 2007.

już po kilka wydań. Po polsku – przypomnijmy – są dostępne *Film dokumentalny. Kreatywne opowiadanie* Sheili Curran Bernard[3] i *Przewodnik dokumentalisty* Grażyny Kędzielawskiej[4].

Producent, który chce skutecznie przeprowadzić proces rozwinięcia projektu dokumentu, stara się o dotacje na ten cel z instytutu filmowego lub jego odpowiednika we własnym kraju i unijnego Programu Kreatywna Europa. Wbrew częstym oczekiwaniom Program Kreatywna Europa nie jest programem wspierającym niszowych artystów, lecz programem industrialnym, którego głównym celem jest wspomaganie rynku producentów. Dlatego też ważnym kryterium przyznania dotacji jest ocena kondycji ekonomicznej wnioskującego przedsiębiorstwa i przedstawionej strategii dystrybucji oraz poświadczeń zainteresowania filmem w postaci listów intencyjnych od nadawców telewizyjnych, zarządzających platformami VOD i agentów sprzedaży. Warto też zauważyć, że wraz z pojawieniem się Programu Kreatywna Europa konkurencja bardzo się zwiększyła. Być może zaostrzenie kryteriów jest związane z potrzebą podniesienia skuteczności programu – tylko około 10 procent projektów dofinansowanych przez Media Development kończyło się premierą filmu. W pierwszej sesji Kreatywnej Europy jesienią 2014 roku dofinansowanie developmentu otrzymało pięć polskich projektów dokumentalnych: dwa jako projekty pojedyncze i trzy – przedstawione przez jednego producenta – w ramach pakietu projektów (*slate funding*). Tylko jeden polski dokument dostał dotację na wsparcie dystrybucji[5].

Elementem strategii marketingowej dokumentu jest udział w targach i pitchingach – odbywających się na ogół przy okazji najważniejszych festiwali publicznych prezentacjach projektu wobec widowni profesjonalnej i reprezentantów telewizji, dystrybutorów oraz instytucji finansujących. Podczas pitchingu wyjątkowo składa się konkretne i wiążące deklaracje finansowe. Skądinąd w środowisku dokumentalistów krążą anegdoty na temat niekompetencji redaktorów zamawiających i są powtarzane ich typowe wypowiedzi w rodzaju: „świetny projekt, ale nie dla mojego pasma", „będziemy w kontakcie i wrócimy do rozmowy za osiem miesięcy, wtedy zbiera się mój zarząd". Prezentacje pozwalają jednak zebrać cenne opinie środowiskowe, nawiązać kontakty i zorientować się w potrzebach rynku.

Udane wystąpienie producenta i reżysera na pitchingu – zwłaszcza gdy wspiera ich redaktor z telewizji lub platformy z ich kraju – może zacząć promocję filmu i doprowadzić do jego międzynarodowej dystrybucji. Ponadto udział w znanym

[3] Sheila Curran Bernard, *Film dokumentalny. Kreatywne opowiadanie*.

[4] Grażyna Kędzielawska, *Przewodnik dokumentalisty. Podstawy warsztatu*.

[5] http://kreatywna-europa.eu/media/dofinansowane-projekty/?page_id=100004768 (dostęp 02.02.1015).

pitchingu pomaga później zamknąć budżet dokumentu. Wiadomo, że najskuteczniejszym pitchingiem w Europie jest IDFA Forum. Jego organizatorzy podają, iż 80 procent prezentowanych na nim projektów doczekuje się realizacji. Jednak na jedno miejsce zgłasza się tam około 40 kandydatów. Dużą skuteczność mają także pitchingi na DOK Leipzig, Docs Barcelona, Nordisk Forum i Baltic Sea Forum, a w Ameryce – Realscreen i Hot Docs. Organizatorzy pitchingów zbywają jednak niekiedy milczeniem pytania o liczbę zakończonych filmów, których projekty były u nich przedstawiane.

Tak jak w innych krajach w Polsce organizowane są warsztaty i kursy dokumentalne na różnych poziomach profesjonalnych. Niekiedy działania te mają wymiar międzynarodowy, a w wypadku istniejącego w latach 2005–2014 Dragon Forum prowadziły do pitchingu, który odbywał się podczas Krakowskiego Festiwalu Filmowego. Obecnie na podobnych zasadach działa Doc Lab Poland. Polscy dokumentaliści uczestniczą też w warsztatach i pitchingach za granicą – kilka lub kilkanaście razy w roku, głównie w Europie – traktując ten udział przede wszystkim jako możliwość przedstawienia projektu profesjonalistom z innych krajów. Rzadko się zdarza, by polski dokument miał obiecane podczas pitchingu finansowanie – co jest zgodne z tendencją europejską.

W końcowej fazie developmentu powinien pojawić się scenariusz – cokolwiek by to określenie znaczyło w filmie dokumentalnym. O ile w wypadku filmu fabularnego scenariusz jest ściśle sformatowany, o tyle przy produkcji dokumentu reguły są mniej rygorystyczne. Jak się wydaje, przy podejmowaniu decyzji finansowych w coraz większym stopniu liczą się nie prace literackie, lecz trailer i inne materiały audiowizualne, a także personalna motywacja reżysera.

Development zostaje zakończony po zamknięciu planu finansowania. Regułą europejskiego rynku jest to, że nie zaczyna się produkcji bez osiągnięcia tego celu. Ponadto nie inwestuje się w produkcję własnych pieniędzy. Nick Powell, znany brytyjski producent i wieloletni wiceprezes Europejskiej Akademii Filmowej, stworzył nawet akronim określający tę regułę: OPM (*other people money*)[6]. Zasadę tę – jak się wydaje – znają też dobrze europejscy agenci sprzedaży dokumentu. Trudno sobie wyobrazić, by któryś z nich postąpił tak jak dystrybutor amerykańskiego dokumentu *Swastyka* (reż. Philippe Mora, 1974), który na etapie zaawansowanego montażu offline udzielił filmowi 1 mln USD gwarancji[7].

[6] Nick Powell użył tego skrótowca na Sino-European Forum zorganizowanym przez European Producers Club podczas Berlinale 13–14 lutego 2010 roku, w obecności autora książki.

[7] Własna inwestycja producenta wynosiła wtedy 200 tys. USD. Informacje te podał Sanford Lieberson, producent filmu, na spotkaniu po projekcji *Swastyki* dla członków Polskiej Aka-

Jest oczywiste, że w procesie produkcji dokumentu dystrybutor lub agent sprzedaży powinien pojawić się jak najszybciej. Problem w tym, że w Europie najwyższy stopień zaangażowania dystrybutora w produkcję przed obejrzeniem *rough cut* to wystawienie listu intencyjnego (LOI). Tak jak producenci dystrybutorzy nie chcą ponosić ryzyka finansowego. Wyjątkiem jest sytuacja, kiedy dystrybutor jest jednocześnie producentem – wtedy, rzecz jasna, przygotowuje projekt zgodnie z przyjętą strategią dystrybucji. Poważne zaangażowanie dystrybutora w dokument na etapie developmentu lub na wstępnym etapie produkcji jest jednak bardzo rzadkie. Otwiera to pole do działania konsultantom i specjalistom od promocji, których zadaniem jest zarówno przygotowanie strategii promocji dołączanej do wniosków o dofinansowanie, jak i strategii wejścia filmu na rynek – przy pomocy dystrybutora lub bez niego.

11.2. Co to znaczy „osiągnąć sukces" na rynku międzynarodowym?

W marcu 2014 roku duńska producentka Sigrid Dyekjær i zajmujący się promocją filmów Freddy Neumann poprowadzili w Warszawie seminarium „Odkryj swój film – zbuduj markę filmu", poświęcone promocji filmu dokumentalnego. Jak podsumowała Katarzyna Boratyn,

> Neumann zwrócił wtedy uwagę na ogromną liczbę filmów na rynku, opisując to zjawisko jako hałas, przez który należy się przebić z własnym tytułem. Radził, by na potrzeby obrazu stworzyć markę i pracować nad komunikacją z widownią od samego początku pracy nad filmem. Dotychczas promocja zaczynała się zazwyczaj tuż przed rozpoczęciem dystrybucji, a zdaniem Neumanna to zdecydowanie za późno. Kluczem do sukcesu jest według niego odnalezienie właściwych grup zainteresowania i dotarcie do nich z informacją. Czyli – przykładowo – z filmem o zdrowej żywności docieramy do grup zainteresowanych tematem, aktywistów i organizacji, a w przypadku obrazu poświęconego jakiejś chorobie poszukujemy m.in. cierpiących na nią i ich rodzin[8].

Do opisu tego modelowego i nie zawsze realistycznego rozwiązania można dodać, że podczas seminarium Sigrid Dyekjær opowiadała o trudnościach, jakie

demii Filmowej w kinie Iluzjon w Warszawie 14 października 2014 roku, w obecności autora książki.

[8] Katarzyna Boratyn, *O nieprzewidzianych konsekwencjach komunikacji z widownią* (14 października 2014 roku), http://lovethedoc.com/o-nieprzewidzianych-konsekwencjach-komunikacji-z-widownia/ (dostęp 06.02.2015).

mieli duńscy producenci z przekonaniem Duńskiego Instytutu Filmowego o konieczności uwzględniania kosztów promocji w budżecie filmu już na wczesnym etapie. Obecnie w Danii jest to możliwe, a nawet pożądane[9]. W Polskim Instytucie Sztuki Filmowej można uzyskać dotację na zagraniczną promocję filmu dopiero po zaproszeniu go na pierwszy festiwal, choć już przy przyznawaniu dotacji na development zwraca się uwagę na plan promocji filmu.

Od czego zależy międzynarodowy sukces dystrybucyjny filmu dokumentalnego, rozumiany jako przyjęcie go na festiwale i sprzedaż zgodna z przyjętym planem? Można zaryzykować kilka tez. Jak się wydaje, obecnie zależy w większym stopniu od tematu i potrzeb widowni niż od jakości warsztatowej filmu. Film przeznaczony na międzynarodowy rynek musi mieć temat „uniwersalny". Przy podejmowaniu takowego trzeba mieć jednak dobrą orientację w tym, jakie filmy powstają, jakie właśnie miały lub będą miały za chwilę premiery. Wiadomo, że dziesiąty z kolei film na ten sam temat rzadko się sprzedaje. Ponadto każdy kawałek ziemi został już „obfilmowany".

Dokumentaliście zaczynającemu pracę nad filmem wyobraźnia jest potrzebna w takim samym stopniu jak scenarzyście fabuły. Musi bowiem przewidzieć, co będzie interesować widownię za kilka lat. I czy temat, po który sięga, okaże się dobry akurat dla dokumentu. Może lepiej napisać o tym powieść? A jeśli już robić dokument, to jaki przyjąć dla niego czas ekranowy – 15, 26, 40, 52 czy 90 minut? Ta decyzja będzie miała podstawowe znaczenie dla produkcji, promocji i dystrybucji filmu. Z jednej strony, na rynku festiwalowym odnosiły dotąd sukcesy przede wszystkim polskie dokumenty krótkometrażowe w rozumieniu amerykańskim, czyli mające mniej niż 40 minut – uwaga ta dotyczy np. wszystkich pięciu polskich dokumentów nominowanych do Oscara[10]. Z drugiej strony, według danych PISF polski *box office* z 2008 roku odnotowuje największy w historii polskiego kina sukces frekwencyjny dokumentu pełnometrażowego – *Świadectwo* Pawła Pitery, film o Janie Pawle II, zdobyło 1 040 616 widzów. *Powstanie warszawskie* Jana Komasy (2014) obejrzało 602 179 widzów. Oba filmy były jednak sformatowanymi pod polską dystrybucję dokumentami fabularyzowanymi i na rynku międzynarodowym sukcesów nie odniosły.

W wywiadzie udzielonym redaktorom *The Documentary Film Makers Handbook* jeden z najważniejszych międzynarodowych agentów sprzedaży, Jan Rofekamp z Kanady – skądinąd dystrybutor polskich dokumentów *Dzieci z Lenin-*

[9] Autor książki brał udział w seminarium.

[10] Przypomnijmy: *89 mm od Europy* Marcela Łozińskiego (1993), *Dzieci z Leningradzkiego* Hanny Polak i Andrzeja Celińskiego (2004), *Królik po berlińsku* Bartosza Konopki (2009), *Joanna* Anety Kopacz (2013) i *Nasza klątwa* Tomasza Śliwińskiego (2013).

gradzkiego (2004) i *Nadejdą lepsze czasy* (2014) – mówi, że sprzedaje dokumenty do 40–45 krajów (w tym aż 29 z Europy) szczególnie zainteresowanych filmami społecznymi, politycznymi i kulturalnymi. Ciekawe, że Rofekamp wiąże to zainteresowanie z tradycją odbioru utrzymywaną dzięki mediom publicznym. 80 procent wpływów jego firmy pochodziło z telewizji, 20 procent – z innych pól eksploatacji: kina, DVD, VOD, dystrybucji dla posiadaczy smartfonów i telefonów komórkowych, a także festiwali[11]. Oczywiście od chwili wydania książki te proporcje się zmieniły, zwłaszcza na korzyść VOD, rozwijającego się szybko również w Europie i w Polsce[12].

Do 2019 roku informacje dotyczące aktualnego stanu międzynarodowego rynku dokumentów można było zdobyć, logując się do wewnętrznych zasobów strony European Documentary Network (EDN). Było tam zarejestrowanych 390 dystrybutorów filmów dokumentalnych z całego świata, w tym pięciu z Polski, i 906 festiwali, w tym 14 z Polski[13]. Po rozwiązaniu EDN w 2019 roku jego rolę przejęło Documentary Association of Europe (DAE). Wśród festiwali najważniejszych z punktu widzenia międzynarodowej dystrybucji należy wyróżnić: Berlinale, Toronto, Sundance, IDFA. Istotne są targi organizowane na tych festiwalach i targi w Cannes, Sunny Side of the Doc oraz MIP COM/MIP TV. W zasięgu zainteresowania dystrybutorów może się znaleźć 30–40 innych festiwali. Festiwale pomagają zdobywać zwłaszcza rynek amerykański.

11.3. Uwagi o finansowaniu

W Europie filmy dokumentalne – szczególnie te o ambicjach artystycznych – robi się obecnie przede wszystkim za pieniądze pochodzące z dotacji publicznych, gdyż redaktorzy telewizji i dystrybutorzy wstrzymują się z deklaracjami finansowymi aż do chwili obejrzenia *rough cut*, a przecież żeby *rough cut* zmontować, trzeba wydać 50–75 procent budżetu. Głównym źródłem finansowania polskiej produkcji dokumentalnej – podobnie jak fabularnej i animowanej – jest Polski Instytut Sztuki Filmowej. W 2022 roku PISF przeznaczył na produkcję dokumentu 15 mln zł i 1 mln zł na jego development. Scenarzyści pełnometrażowych

[11] *The Documentary Film Makers Handbook*, s. 344.

[12] Zob. Sophie De Vinck, Heritiana Ranaivoson, Ben Van Rompuy: *Fragmentacja jednolitego rynku usług VoD online z punktu widzenia dostawców treści. Raport końcowy. Badanie przygotowane dla Komisji Europejskiej, Dyrekcji Generalnej ds. Sieci Komunikacyjnych, Treści i Technologii*, Unia Europejska 2014, http://kreatywna-europa.eu/media/wp-content/uploads/2014/08/VoD_z-punktu-widzenia-dostawco%CC%81w-tres%CC%81ci.pdf (dostęp 06.02.2015).

[13] www.edn.dk (dostęp 06.02.2015).

dokumentów mogli też liczyć na development scenariuszowy i stypendia (łącznie na development scenariuszowy i stypendia scenariuszowe wszystkich gatunków PISF zaplanował odpowiednio 3 mln i 0,5 mln zł). Na zagraniczną promocję filmu polskiego – w tym dokumentalnego – instytut wydał 8,7 mln zł. Z tej części budżetu opłacana była m.in. promocja polskiego dokumentu za granicą, prowadzona przez Krakowską Fundację Filmową i działania Doc Lab. Być może w przyszłości proporcje te zostaną nieco zmienione, gdyż PISF przywiązuje coraz większą wagę do developmentu, wsłuchując się w powtarzające się co pewien czas dyskusje branżowe, w których powszechnie słabość polskiego kina wszystkich gatunków tłumaczy się niewłaściwym przygotowaniem projektów[14]. Instytut zwiększył też limity dofinansowań developmentu filmu dokumentalnego. W 2022 roku powstał Program Operacyjny „Polsko-Ukraińskie Inicjatywy Filmowe", który wspiera również produkcję i development filmów dokumentalnych.

Posługując się danymi udostępnianymi przez PISF, można bardzo ostrożnie wnioskować na temat wielkości rynku produkcji filmów dokumentalnych[15]. W latach 2006–2013 PISF przeznaczył na dofinansowanie filmów, które zosta-

[14] W okresie, w którym powstawała pierwsza wersja mojego tekstu, takie dyskusje odbywały się na konferencji *O poprawie polskiego kina*, zorganizowanej przez studentów Uniwersytetu Warszawskiego 27–28 maja 2013 roku. O sytuacji polskiego dokumentu pisał w tym samym czasie Stanisław Zawiśliński, *Dokument. Sukcesy i rewolucyjnie krótka kołdra*, „Magazyn Filmowy SFP" 2014, nr 11, s. 18–23. Autor artykułu postulował rewolucję, nie napisał jednak, na czym miałaby ona polegać – i może dlatego nie nastąpiła.

[15] Przygotowując pierwszą wersję tekstu, zwróciłem się do PISF o przekazanie następujących danych:

- ile filmów dokumentalnych dofinansował dotąd PISF (mogą to być dane dotyczące liczby zawartych umów lub ustalone według innych kryteriów) – z podziałem na rozwój projektu, produkcję i promocję, a także z wyodrębnieniem koprodukcji międzynarodowych?
- jakie kwoty przeznaczył PISF na każde z wymienionych wyżej działań?
- w wypadku ilu filmów dokumentalnych nastąpił częściowy zwrot przyznanej dotacji z dystrybucji (tak jak w wypadku fabuły i animacji standardowa umowa dotacji z PISF nakazuje producentowi składać raporty z przychodów z dystrybucji i rozpocząć zwrot, gdy przewyższą one wkłady wszystkich producentów w ciągu 36 miesięcy od premiery)?
- jaką łącznie kwotę uzyskał PISF z częściowego zwrotu przyznanej dotacji z dystrybucji filmów dokumentalnych?

Informacje udostępnione mi w październiku 2014 r. przez rzecznika PISF Rafała Jankowskiego okazały się pomocne (dziękuję), jednak nie dostałem odpowiedzi na pytania dotyczące zwrotu dotacji z dystrybucji i wysokości nakładów na promocję. Wypada zaznaczyć, że nigdy nie słyszałem o filmie dokumentalnym, który z przychodów z dystrybucji zwróciłby instytutowi jakąkolwiek kwotę z przyznanej dotacji, ale wnioski będzie można wyciągać dopiero po uzyskaniu wiarygodnych danych. Przygotowując książkę do druku, poprosiłem PISF o te dane ponownie – dla okresu 2005–2022 – jednak ich nie dostałem.

ły ukończone, 40,626 mln zł. Według innego zestawienia w latach 2010–2013 dyrektor PISF wydała 215 decyzji o dofinansowaniu filmów dokumentalnych na kwotę 32,517 mln zł. 48 filmów to koprodukcje międzynarodowe dofinansowane kwotą 9,998 mln zł. W tym samym czasie 66 projektów dokumentalnych uzyskało dotacje na rozwój na kwotę 2,378 mln zł.

Trzeba zwrócić uwagę, że kwota dotacji PISF – odpowiednio 9,5 mln w 2014 roku i 15 mln zł w 2022 – choć decyduje o istnieniu filmu dokumentalnego w kraju zamieszkanym przez 38 mln ludzi, kraju, dla którego kultury i tradycji filmowej dokument ma kapitalne znaczenie – nie jest kwotą wysoką. Dla porównania: budżet sześciu 52-minutowych odcinków opowiadającego o końcu Związku Sowieckiego historycznego serialu dokumentalnego *Żegnajcie, towarzysze* (2011), którego głównym producentem i nadawcą była Europejska Telewizja Kulturalna ARTE, wynosił 2,2 mln euro, a budżet jego wersji interaktywnej – dalszych 400 tys.[16] Typowy budżet pełnometrażowego dokumentu, dla którego pierwszym polem eksploatacji jest kino, wynosi w Europie około 1 mln euro. W samych Niemczech produkuje się takich filmów około 60 rocznie.

Głównym koproducentem filmów dokumentalnych współfinansowanych przez PISF była w ostatnich latach Telewizja Polska, przeznaczająca zwykle 40–200 tys. zł (ale czasami nawet 400 tys. i więcej) na film i realizująca cykle dokumentalne. Trudno jednak uzyskać precyzyjne dane dotyczące jej wkładów w produkcję dokumentalną, gdyż Telewizja Polska traktuje ją bardzo szeroko, poza tym realizuje filmy także w produkcji wewnętrznej, której dane nie są podawane do publicznej wiadomości. Dominują największe anteny, ale w koprodukcjach międzynarodowych mają także niewielkie udziały: TVP Kultura, TVP Polonia, TVP Historia i Belsat TV. W 2020 roku powstał kanał TVP Dokument, mający własną produkcję i uczestniczący w koprodukcjach, także międzynarodowych.

Cechą telewizji publicznej jest biurokracja, wyrażająca się nie tylko w monstrualizacji procesów decyzyjnych, ale także w budzących za granicą zdziwienie oczekiwaniach dotyczących podziału wpływów z eksploatacji filmu (na ogół przyjmuje się, że w zamian za wkład koproducencki rzędu 10 tys. euro telewizja otrzymuje prawa do emisji telewizyjnej we własnym języku i na własnym terytorium na czas nie dłuższy niż pięć lat, Telewizja Polska natomiast z zasady żąda jeszcze wpływów z eksploatacji na innych polach i pozostałym terytorium). Poza tym sytuacja na polskim rynku telewizyjnym nie odbiega od tendencji światowych. Jak już wspomniałem, telewizje coraz rzadziej deklarują udział w produkcji dokumentu na etapie wcześniejszym niż *rough cut* – co oczywiście nie dotyczy

[16] Autor książki był polskim koproducentem tego serialu.

filmów zamawianych, wynikających z zapotrzebowania telewizji określanego przez specjalistów od marketingu (albo marketingu politycznego). Ponadto następuje coraz większy rozdźwięk między dokumentem telewizyjnym i artystycznym, festiwalowym (o polskiej widowni VOD trudno na razie się wypowiadać). Jest on nieuchronnie związany ze zmianą sposobu odbierania telewizji, zwłaszcza zjawiskiem dwuekranowości, czyli jednoczesnego oglądania różnych (ale często komplementarnych) audycji jednocześnie, np. w telewizji i na komputerze albo smartfonie. Dwuekranowość wyklucza skupienie widza, dlatego też strukturę dokumentu telewizyjnego należy budować w sposób bardzo uproszczony – by rozproszony widz nie zgubił się w opowieści i nie przełączył się na inny kanał. Widownia festiwalowa ma zupełnie inne wymagania.

Potencjalnym źródłem współfinansowania dokumentów przeznaczonych na rynek międzynarodowy mogą być regionalne fundusze filmowe. Rocznie dysponują one łącznie kwotą około 9 mln zł[17]. Jako że około 30 procent tej kwoty jest przeznaczanych na wsparcie dokumentów, jest to ważna możliwość uzupełnienia budżetów filmów współfinansowanych przez PISF. Należy jednak pamiętać, że konkursy odbywają się raz w roku, a filmy powinny być tematycznie, ekonomicznie i poprzez miejsce zamieszkania członków ekipy związane z danym regionem. Często więc konkursy wygrywają lokalni producenci, którzy z kolei bywają za słabi na odniesienie sukcesu w PISF, nie mówiąc już o rynku międzynarodowym.

Do listy instytucji publicznych, które mogą uczestniczyć w koprodukcji filmów dokumentalnych, można jeszcze dopisać Narodowe Centrum Kultury, Filmotekę Narodową – Instytut Audiowizualny i Instytut Adama Mickiewicza, szczególnie powołany do działań za granicą. Filmy o określonej tematyce może też wspierać bezpośrednio Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, sporadycznie także inne instytucje publiczne i samorządowe. Są to jednak działania niezmieniające faktu, że dla pewnych projektów dokumentalnych, często o dużym potencjale artystycznym, jedynym źródłem finansowania pozostaje dotacja PISF, z której przecież wolno pokryć co najwyżej 70 procent kosztów produkcji, jeśli film uzyska kwalifikację „trudnego" (wyjątkiem jest Program Operacyjny „Polsko-Ukraińskie Inicjatywy Filmowe", dopuszczający dofinansowanie 90 procent kosztów produkcji).

Jeśli mówimy o celu biznesowym – czyli traktujemy film dokumentalny jako produkt, który ma zostać sprzedany, a więc podlega działaniom marketingowym,

[17] https://kipa.pl/wp-content/uploads/2022/04/RFF_2022_KIPA.pdf (dostęp 03.09.2022). Precyzyjne wyliczenia utrudnia fakt, że niektóre fundusze określają swoje wkłady w kwotach brutto, a inne w kwotach netto.

często bolesnym dla dokumentalisty o silnej orientacji artystycznej – możemy jako wzór wskazać dokument, który odniósł największy sukces komercyjny w historii tego gatunku – *Fahrenheit 9/11* Michaela Moore'a (2004). Według Box Office Mojo film przy budżecie 6 mln USD zarobił dotąd ponad 222 446 mln USD[18]. Można zaryzykować stwierdzenie, że podobny sukces jest niedostępny dla Europejczyków, przede wszystkim ze względu na brak odpowiednich narzędzi promocyjnych, które filmowi Moore'a zapewnili liczni koproducenci, z braćmi Weinsteinami na czele[19]. Dlatego też na rynku europejskim duże – to znaczy zatrudniające na stałe co najmniej kilkanaście osób – firmy produkujące dokumenty i seriale dokumentalne istnieją obecnie tylko w Niemczech i we Francji, a więc tam, gdzie telewizje publiczne są jeszcze silne finansowo i gdzie istnieje sprawdzony od dawna model finansowania tych gatunków ze źródeł publicznych. Firmy te mają często oddziały terenowe, by w pełni wykorzystywać finansowanie z funduszy i telewizji regionalnych.

Jak się wydaje, pytanie: „jak zarabiać na rynku, który zmierza donikąd?"[20], jest wspólne dla wszystkich rynków dokumentalnych i funkcjonujących na nich modeli działania. Na pewno większą szansę osiągnięcia sukcesu mają ci, którzy potrafią nie tylko racjonalizować koszty, ale też poddają się oczekiwaniom widzów, a w każdym razie uwzględniają ich opinie. Konsultanci zgadzają się co do tego, co na pewno jest potrzebne, by rozwinąć z sukcesem projekt dokumentu – praca autora nad własną tożsamością, pozwalająca nawiązać kontakt z bohaterem, a potem z widzem. Rabiger jeden z rozdziałów swojego podręcznika tytułuje wręcz *Recognizing Your Artistic Identity*, a pierwsza część tego rozdziału zawiera pytania, które mają pomóc dokumentaliście w zdefiniowaniu celów[21]. Tak jak w coachingu cele te powinny spełniać dziewięć kryteriów, być: jasno sprecyzowane, etyczne, mierzalne, realne, pozytywne, motywujące, istotne dla realizującego, zindywidualizowane i określone w czasie[22].

---

[18] www.boxofficemojo.com (dostęp 06.02.2015). Analizę filmu, istotną również z punktu widzenia tematu niniejszego rozdziału, przedstawia Konrad Klejsa, *Populizm w multipleksie. Polityka i estetyka filmów Michaela Moore'a*, w: *Metody dokumentalne w filmie*, s. 269–303.

[19] Działania Boba i Harveya Weinsteinów przedstawia barwnie dziennikarska książka Petera Biskinda, *Down and Dirty Pictures: Miramax, Sundance and the Rise of Independent Film*, New York–London –Toronto–Sydney 2005.

[20] Pytanie to zapożyczam z książki Vitaliya N. Katsenelsona, *Jak zarabiać na rynku, który zmierza donikąd. Aktywne inwestowanie w wartość*, tłum. Magdalena Michalak, Ożarów Mazowiecki 2013.

[21] Michael Rabiger, *Directing the Documentary*, s. 119–127.

[22] Joseph O'Connor, Andrea Lages, *How Coaching Works: The Essential Guide to the History and Practice of Effective Coaching*, London 2009, s. 64.

11.4. Możliwe strategie działania. Prognozy

Jakie strategie działania mogą przyjąć producenci dokumentów, którzy zechcą skorzystać z dotacji PISF i wejść na rynek międzynarodowy, zwłaszcza ci, którzy nie mają dorobku umożliwiającego im uzyskanie dotacji z Programu Kreatywna Europa i/lub znalezienie części budżetu poza Polską? Producent, który chciałby zbudować obecnie od podstaw strategię swojej firmy jako przedsiębiorstwa zajmującego się wyłącznie produkcją kreatywnych dokumentów, musi uwzględnić fakt, że korzystanie z dotacji wyklucza – w większości wypadków – rozliczanie jako kosztów kwalifikowanych kosztów stałych, nie mówiąc już o zysku. Zdaniem twórców przepisów zysk producenta powinien pojawić się dzięki dystrybucji filmu. Jest to jednak bardzo trudne w wypadku niskobudżetowych filmów dokumentalnych. Nie można też zakładać, że produkując rocznie dwa dokumenty o budżetach rzędu kilkuset tysięcy złotych, uzyska się dochód z dystrybucji pozwalający pokryć stałe koszty działania firmy, zwłaszcza gdy jest to spółka z ograniczoną odpowiedzialnością. Nierealne jest też pozyskanie inwestora czy kredytodawcy – taka spółka będzie bowiem nieustannie przynosić straty, ponadto jej sukces – przyznanie dotacji w trybie konkursu – zależeć będzie od czynników trudnych do przewidzenia, takich np., jak decyzje komisji konkursowych czy władz mediów publicznych. Inaczej mówiąc, dopóki biurokracja nie zmniejszy się w takim stopniu, by można było ograniczyć koszty stałe, a rynek promocji i dystrybucji internetowej dokumentu nie stanie się tak silny, by możliwe było w Polsce bezpośrednie dotarcie do widza i stosowanie crowdfundingu[23], działanie przedsiębiorstwa produkującego wyłącznie filmy dokumentalne będzie mało prawdopodobne.

Międzynarodowy rynek filmów dokumentalnych jest rynkiem słabo przewidywalnym i bardzo szybko się zmieniającym. Nie odróżnia się on pod tym względem od rynku mediów rozumianego szerzej. Pojawiają się na nim nowe dokumentalne podgatunki, wykorzystujące dopiero co powstałe technologie rejestracji i obróbki obrazu i dźwięku oraz narzędzia interaktywnej komunikacji z widzem – uczestnikiem mediów, często zorientowane na transmedia albo crossmedia i nowe sposoby odbioru, np. za pomocą telefonów komórkowych. Dokumenty animowane, dokumenty generowane komputerowo, IMAX-dokumenty, dokumenty internetowe, dokumenty wymyślone (*scripted documentaries*),

[23] Działania takie prowadził w Polsce portal www.wspieramkulture.pl, któremu – jak pisałem – na film *Joanna* udało się zebrać 36 995 zł (dostęp 16.06.2013). Obecnie jego domena jest wystawiona na sprzedaż: https://www.aftermarket.pl/domena/wspieramkulture.pl/?_track=9cfbf6222da4a89c76610cb5cf54148f (dostęp 03.09.2022).

dzienniki wideo, dokumenty respektujące założenia *cinema vérité*, dokumenty śledcze i wszelkie powstałe na ich pograniczach hybrydy są dowodem na to, że już w pierwszej dekadzie XXI wieku dokumenty okazały się bardziej żywotne i skomplikowane niż kiedykolwiek wcześniej[24], a także bardziej otwarte na eksperymenty formalne, czasem bardzo ekspansywne, tak jak *mockumentary*.

Widoczny jest coraz większy rozdźwięk między dokumentem telewizyjnym i artystycznym – festiwalowym, przeznaczonym dla widza znawcy. Telewizja wymusza obecnie coraz bardziej uproszczone sposoby opowiadania, dostosowane do dwuekranowego, rozproszonego stylu odbioru tego medium. Telewizyjny dokument służy też coraz częściej rozrywce i – w niektórych krajach – propagandzie, co widać w doborze tematów. Konsekwencją takiego stanu rzeczy jest zmniejszający się udział telewizji w finansowaniu dokumentu artystycznego. Filmy artystyczne (kreatywne) robi się za pieniądze pochodzące z dotacji publicznych i pokazuje na festiwalach. Trzeba zwiększać nakłady na promocję, by mieć szansę na znalezienie drogi dla takich dokumentów na rynek telewizyjny, i jest to możliwe tylko przy pomocy dystrybutorów lub agentów sprzedaży. Oczywiście, filmy artystyczne są dostępne na VOD. Rynek VOD rozwija się lawinowo, ale jego znaczenie dla finansowania filmów dokumentalnych rośnie dużo wolniej.

Wobec silnej konkurencji wydłuża się proces decyzyjny w instytucjach finansujących i dystrybuujących filmy dokumentalne. Coraz trudniej jest uzyskać decyzję przed etapem *rough cut*. Niejasne są źródła finansowania dokumentów interaktywnych. Wiadomo, że rzadko są one finansowane przez producentów komercyjnych, których zainteresowanie – tak jak w wypadku tradycyjnego dokumentu – zależy od komercyjnego potencjału przedsięwzięcia. Zwiększają się też różnice między filmami powstającymi w koprodukcji na rynek międzynarodowy i dokumentami przeznaczonymi na rynki lokalne. Różnice te wynikają nie tylko z przyczyn budżetowych, lecz są związane także z odmiennym sposobem traktowania języka filmowego.

W złożonej sytuacji rynkowej rośnie rola konsultantów, edukatorów, warsztatów, pitchingów – tych ostatnich oczywiście nie jako miejsc znajdowania pieniędzy, lecz jako miejsc konfrontacji z profesjonalistami i potencjalnym rynkiem. Dokumentaliści próbują też podejmować działania lobbystyczne, np. przy wsparciu organizacji zawodowych, takich jak International Documentary Association czy Documentary Association of Europe.

W opisanych warunkach trudno jest tworzyć długofalowe strategie – zarówno indywidualne, jak i firmowe. Szanse na rynku międzynarodowym mają

[24] Jack C. Ellis, Betsy A. McLane, *A New History of Documentary Film*, New York–London 2011, s. 337–338.

wyłącznie dobrze przygotowani profesjonaliści. Realizacji ich celów sprzyjałoby możliwie precyzyjne określenie parametrów oceny dystrybucji filmu – oczywiście podzieliwszy ją na pola eksploatacji adekwatnie do podjętego zamiaru twórczego i uwzględniwszy głosy krytyki filmowej, a także inne głosy znawców. To właśnie taka ocena dystrybucji winna być podstawą oceny dorobku twórcy w konkursach na dofinansowanie kolejnych filmów. Przyjęcie jej jako wspólnej zasady dla różnych funduszy publicznych wymuszałoby na twórcy – *nolens volens* – zainteresowanie rynkiem odbiorców własnego filmu – nawet wówczas, gdy prawo do *final cut* pozostawiałoby się jemu, a nie producentowi.

Na rynku międzynarodowym Polska zachowuje w dalszym ciągu pewną atrakcyjność ze względu na tradycję Kieślowskiego, dobrych operatorów i dwa liczące się w regionie festiwale – Millennium Docs Against Gravity Film Festival i Krakowski Festiwal Filmowy, rozwijające także narzędzia promocji poprzez Doc Alliance i Polish Docs[25]. Sukcesy odnotowuje też Doc Lab Poland. Wielkim osiągnięciem w 2015 roku były dwie nominacje do Oscara w kategorii *Short Documentary Subject*. W 2017 roku pełnometrażowa *Komunia* zdobyła Europejską Nagrodę Filmową i trafiła na krótką listę do Oscara.

Wymienione wyżej i w innych partiach książki dokonania nie rozwiązują problemu słabej obecności polskiego dokumentu w dystrybucji światowej, ale szansę promocyjną trzeba wykorzystać. A jak dowodziłem wcześniej – na rynku światowym finansowanie dokumentu jest zarezerwowane dla bardzo dobrze przygotowanych i przedstawionych projektów, uniwersalnych tematycznie i uwzględniających zarówno oczekiwania międzynarodowej widowni oraz różnice w podejściu do produkcji filmowej, jak i reguły marketingu. Przygotowania takich projektów trzeba się uczyć długo i w mozole – studiując, pracując na planie filmowym, analizując filmy, występując na pitchingach i czytając książki. W tej ostatniej sprawie warto zauważyć, że cytowana przeze mnie literatura na temat rozwijania projektów wcale się nie starzeje i pojawiają się nowe pozycje, takie jak *The Documentary Filmmaking Master Class: Tell Your Story From Concept To Distribution* Betsy Chasse[26]. Trzeba też pamiętać, że na rynku obowiązuje zasada wzajemności – nie należy liczyć na ciągłe finansowanie polskich filmów przez źródła zagraniczne,

[25] Zob. Jadwiga Hučková, *Promocja i dystrybucja polskich filmów krótkometrażowych, dokumentalnych i animowanych na przykładzie działalności Krakowskiej Fundacji Filmowej*, w: *Polski film dokumentalny w XXI wieku*. Doc Alliance jest wspólnym przedsięwzięciem siedmiu festiwali filmowych i platformą VOD dla dokumentu (www.dafilms.com), Polish Docs – portalem promującym polskie dokumenty za granicą (www.polishdocs.pl).

[26] Betsy Chasse, *The Documentary Filmmaking Master Class: Tell Your Story from Concept to Distribution*, New York 2019.

jeśli Polska zamknie się na produkcje z zewnątrz. A takie niebezpieczeństwo istnieje w sytuacji, gdy pieniędzy na polskim rynku jest mało.

Sprawą ważną dla potencjału międzynarodowego jest tożsamość zawodowa polskich dokumentalistów i ich obecność w organizacjach zawodowych. Działa odpowiednia sekcja Stowarzyszenia Filmowców Polskich. Na Facebooku istnieje grupa pod nazwą „Polscy dokumentaliści", mająca 337 członków[27]. Wspominałem już, że na początku 2013 roku grupa dokumentalistów została zaproszona do Polskiej Akademii Filmowej i od tego czasu bierze udział w głosowaniu na Orły, także w kategorii „film dokumentalny", a w 2017 roku została założona Gildia Polskich Reżyserów Dokumentalnych. Działania tych środowisk dotyczą jednak przede wszystkim Polski. W Advisory Board DAE zasiada polska specjalistka od promocji i dystrybucji[28]. Kilku polskich dokumentalistów wybrano do Europejskiej Akademii Filmowej, kilku – nominowanych do Oscara – zaproszono do Amerykańskiej Akademii Filmowej. To niewielka aktywność, zwłaszcza jeśli miałoby się ambicje powrotu do pomysłów budowania środkowoeuropejskiego forum dokumentalnego, wzorowanego na wpływowych Nordisk Forum czy Baltic See Forum.

Warto by wesprzeć badania nad dystrybucją i regułami rynkowymi dokumentu, oparte na wiarygodnych danych, i prowadzić badania porównawcze, opisujące zarówno rynek polskiego dokumentu w kontekście międzynarodowym, jak i w relacjach z rynkami fabularnym i animowanym. Dopiero takie badania pozwoliłyby przekonująco odpowiedzieć na pytanie o możliwość przekroczenia smugi cienia – inaczej mówiąc, na pytanie o rolę i miejsce polskiego dokumentu w świecie po roku 2005, czyli od powstania PISF, dysponującego narzędziami wspierania rynku.

Przy przyznawaniu dotacji należałoby zobiektywizować mierniki oceny dorobku i wspierać wyłącznie reżyserów i producentów mogących się wykazać rzeczywistymi osiągnięciami (oczywiście zasada ta nie może dotyczyć debiutantów). Konieczne wydaje się także wprowadzenie kryteriów ewaluacji do projektów promocyjnych oraz uwzględnienie zasady wzajemności w koprodukcji międzynarodowej. Nie wiadomo jednak, czy takie działania uzyskałyby akceptację środowiska filmowego.

Na opisane wyżej zmiany trudno jednak liczyć w najbliższym czasie. Jeśli nawet uda się je zapoczątkować, wprowadzenie ich w życie będzie długotrwałym procesem o niepewnym wyniku – już to z powodów biurokratycznych, już to ze względu na nieprzewidywalność rynku związaną z rozwojem nowych technologii. Dlatego też polskiemu dokumentaliście pozostaje przemyśleć uwagę Seana

[27] https://www.facebook.com/groups/polscydokumentalisci/ (dostęp 03.09.2022).

[28] https://dae-europe.org/about/ (dostęp 03.09.2022).

McAllistera: „If you can find easier way of living – do it”[29]. Pociechą jest może fakt, że słowa te wypowiedział dokumentalista pracujący na rynku brytyjskim, uważanym w Europie za wzorcowy.

W jednym z ostatnich drukowanych numerów magazynu „DOX”, poświęconym modnemu obecnie – także w Polsce – tematowi transmediów, nie przeczytamy ani słowa o jakimkolwiek środkowoeuropejskim filmie. Jedynym akcentem z tej części Europy była reklama Polish Docs – „Window to the world of Polish documentary film”[30]. Zasadnicze wydaje się pytanie, w jakim celu mógł otworzyć to okno czytelnik magazynu i jak to, co za nim zobaczył, miało się do jego profesjonalnego doświadczenia. Czy obraz wydał mu się wart dialogu? Jeśli tak, to warto by ten dyskurs wesprzeć, aby lepiej zrozumieć oczekiwania światowego rynku gatunków *factual*.

[29] *The Documentary Film Makers Handbook*, s. 525.

[30] „DOX. European Documentary Magazine”, Summer 2013, s. 21.

ROZDZIAŁ 12

Polskie filmy dokumentalne na festiwalach

12.1. Festiwale i ich otoczenie

W tym rozdziale zajmę się wszelkimi festiwalami, na których można obejrzeć dokumenty, a nie tylko węższą kategorią – festiwalami filmów dokumentalnych. Wiele festiwali pokazuje na równych prawach filmy wszystkich rodzajów. Dokumenty są też często prezentowane na festiwalach zdominowanych przez fabułę, czasem nawet w głównych konkursach – spektakularnym przykładem sukcesu takiego pokazu są Złota Palma i Nagroda FIPRESCI w Cannes zdobyte przez *Fahrenheit 9/11* Michaela Moore'a w 2004 roku. Mogą brać udział w konkursach operatorskich, dźwięku, montażu i efektów, muzyki filmowej, producenckich. Rywalizują również z fabułą i animacją w zmaganiach pozafestiwalowych. *Komunia* Anny Zameckiej uzyskała w 2017 roku Orła za najlepszy dokument, ale była także nominowana w kategoriach „najlepszy montaż" i „odkrycie roku", tradycyjnie zdominowanych przez film fabularny. Dwa lata później *Książę i Dybuk* Elwiry Niewiery i Piotra Rosołowskiego zdobył Orła za najlepszy dokument i był nominowany za montaż. W 2022 roku *Film balkonowy* Pawła Łozińskiego powtórzył ten sukces, dodatkowo uzyskując nominację za reżyserię.

W artykule *Instytucja festiwalu filmowego w ekonomii kina* Marcin Adamczak traktuje festiwale jako „złożony fenomen społeczny, w którym splatają się aspekty estetyczne, ekonomiczne (także związane z «ekonomią prestiżu») oraz (geo)polityczne"[1]. Do jego opartego na obszernej literaturze i niepozbawionego publicy-

[1] Marcin Adamczak, *Instytucja festiwalu filmowego w ekonomii kina*, „Panoptikum" 2016, nr 16(23), s. 20. W tym miejscu warto dostrzec artykuł pod znamiennym tytułem: Dina Iordanova, *Festiwale filmowe poza filmami: glamour, grupy interesów, korporacje*, „Kwartalnik Filmowy" 2017, nr 100. Oczywiście nie dotyczy on festiwali filmów dokumentalnych.

stycznych ambicji wywodu zgłaszam w tym miejscu tylko uwagi konieczne do zbudowania własnej argumentacji.

Pierwsza dotyczy liczby festiwali. Jest ona – jak pisze autor artykułu opublikowanego w 2016 roku – trudna do oszacowania. Niemniej jednak powołuje się na Nicka Roddicka, który w pracy wydanej w 2013 roku pisze o 3 tys. festiwali rocznie. Adamczak uważa, że to liczba prawdopodobna, skoro w Polsce trudno wskazać większe miasto nieorganizujące festiwalu[2]. Z kolei Tomasz Kożuchowski i Iwona Morozow wspominają trzy lata później o „dziesiątkach tysięcy festiwali" i o braku polskich publikacji na ich temat, skądinąd nie odnotowując ani artykułu Adamczaka, ani raportu *Festiwale filmowe w Polsce*, odnoszącego się do lat 2015–2016[3]. A z tego ostatniego wynika, że nie da się osiągnąć precyzji nawet w skali jednego kraju. Jego autorzy piszą o „bez mała" albo „około" 90 festiwalach[4], opierając się na danych zaczerpniętych z mapy umieszczonej na stronie Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej. W chwili publikacji raportu baza danych PISF zawierała 261 rekordów – były to jednak nie tylko festiwale organizowane w Polsce i festiwale polskich filmów za granicą, ale także niektóre – wybrane bez podania klucza – międzynarodowe festiwale zagraniczne, np. Cannes, Sundance, Makarska (która właśnie wtedy zakończyła działanie, więc była interesująca tylko ze względów historycznych)[5].

Jak się wydaje, podejmowanie ryzyka polegającego na ustaleniu, ile jest festiwali, jest niepotrzebne i zarazem tak nieracjonalne jak np. próba obliczenia, ile filmów powstaje rocznie. Dla ważności tez cytowanych artykułów nie ma znaczenia, że w 2016 roku odbywało się około 10 tys. festiwali, które moglibyśmy uznać za nieefemeryczne. I tyle jest ich nadal – jak można się dowiedzieć z dwóch najważniejszych baz danych festiwali: www.withoutabox.com (połączonej z serwisem www.imdb.com) i filmfreeway.com. Dla filmowca nie ma różnicy, czy będzie ich jeszcze więcej, czy też liczba ta się nieco zmniejszy, oraz czy festiwali jest – zdaniem badaczy, krytyków i dziennikarzy – za dużo czy właśnie tyle, ile potrzeba. Nie da się bowiem wysłać filmu do selekcji na wszystkie z nich czy choćby na jedną dziesiątą – przede wszystkim ze względu na konieczność wniesienia opłaty

[2] Marcin Adamczak, *Instytucja festiwalu filmowego w ekonomii kina*, s. 27.

[3] Tomasz Kożuchowski, Iwona Morozow, *Postprodukcja, dystrybucja*, w: Tomasz Kożuchowski, Iwona Morozow, Roman Sawka, *Społeczny wymiar tworzenia filmu w Polsce*, Łódź 2019, s. 204–205. Oczywiście gdybyśmy za festiwale uznali wszystkie wydarzenia, na których pokazuje się filmy, liczba podana przez autorów byłaby prawdopodobna, choć nadal nieprecyzyjna.

[4] *Festiwale filmowe w Polsce*, http://www.obserwatorium.org.pl/badanie-festiwali-filmowych/ (dostęp 28.05.2019), s. 5, 7.

[5] *Festiwale i przeglądy*, https://www.pisf.pl/rynek-filmowy/festiwale-i-przeglady/lista?month=0&f-search=&page=1&pageId=0 (dostęp 29.05.2019).

wstępnej, wynoszącej zwykle 50–100 USD. Trudno sobie wyobrazić dokumentalistę, który zainwestuje w taki sposób kilkadziesiąt tysięcy dolarów. Poza tym proces zgłaszania bywa czasochłonny, nawet jeśli korzysta się z przywołanych wyżej baz danych. Skądinąd gdy pierwsza z nich ogłosiła, że będzie funkcjonować tylko do jesieni 2019 roku, przerażeni użytkownicy pytali: jak wobec tego będziemy zgłaszać filmy na festiwale? To proste – brzmiała kabotyńska odpowiedź – będziecie to robić przez strony internetowe festiwali[6].

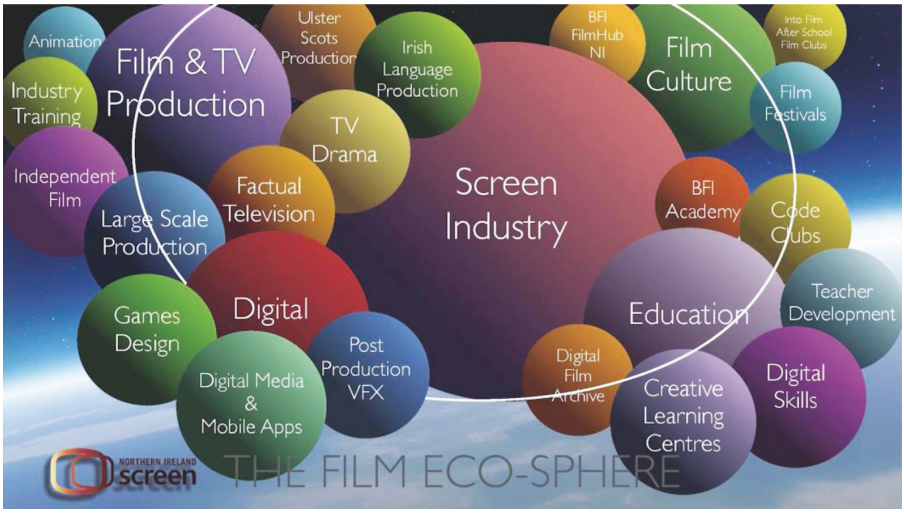
Druga uwaga ma związek z oceną atrakcyjności przedmiotu badań. Festiwale wydają mi się ciekawe szczególnie z powodów, o których Adamczak pisze mało. Są dla filmowców miejscem spotkania z widzami. Myślę o spotkaniach na żywo po projekcjach, nie na konferencjach prasowych i nie za pośrednictwem mediów. Spotkania te nie mają wielkiego znaczenia rynkowego – jak się zdaje, takie jedynie, że zadowolona z dyskusji publiczność może wesprzeć poprzez crowdfunding następny projekt reżysera. Mogą natomiast odgrywać dużą rolę w kształtowaniu hierarchii ocen filmów – w tej części, w której należy ona do odbiorców, wypowiadających się publicznie i niekiedy utrwalających swoje opinie np. za pomocą mediów społecznościowych. Q&A's mówią też wiele o życiu umysłowym publiczności, zwykle w pewnej mierze reprezentującej obszar, na którym odbywa się festiwal, szczególnie jeśli do dyskusji zostają zaproszeni oprócz autorów filmów specjaliści o uniwersyteckiej renomie lub artyści niezwiązani z prezentowanym dziełem. Sądzę, że kwestię tę można ująć w perspektywie badań odbioru, zwłaszcza jeśli rozpatrujemy rolę filmu – w interesującym mnie wypadku: dokumentalnego – jako narzędzia prowokującego komunikację między różnymi grupami widzów. Inaczej mówiąc, uważam za ciekawy obszar badań studium przypadku festiwalowej drogi jednego filmu, uwzględniające zapisy dyskusji, które każdy reżyser i producent powinien archiwizować.

Na festiwale filmowe warto spojrzeć w kontekście innych poczynań branżowych. Na rysunku 1 widoczny jest schemat odnoszący się do Irlandii Północnej – do czasu brexitu wzorcowego dla Europy regionu, który umiał zbudować infrastrukturę medialną istotną ze względów zarówno ekonomicznych, jak i politycznych[7]. Zwraca uwagę nie tyle wielkość kuli symbolizującej festiwale – w innym

[6] https://www.withoutabox.com/ (dostęp 29.05.2019). Dokumentaliście może pomóc przynależność do Documentary Association of Europe, które zapewnia swoim członkom m.in. zniżki opłat wstępnych na niektóre festiwale.

[7] Bernard McCloskey, *„A Wider Literacy" – edukacja filmowa w Irlandii Północnej*, w: *Różne oblicza edukacji audiowizualnej. Edukacja filmowa w Polsce i świecie. Rozwiązania systemowe i studia przypadków.* Analizie systemu północnoirlandzkiego poświęciłem referat *Ciemne żywopłoty hrabstwa Antrim. O możliwościach wykorzystania doświadczeń Irlandii Północnej w polskiej edukacji filmowej*, przedstawiony na konferencji *Filmowe Psycho-Tropy* zorganizowanej przez

regionie proporcje mogłyby być odmienne – ile jej usytuowanie w obszarze zarezerwowanym dla kultury i edukacji filmowej. Wydaje się bezsporne, że tylko równoległy rozwój wszystkich sfer – z zastrzeżeniem różnic wynikających z odrębności lokalnych strategii – gwarantuje filmowi utrzymanie należnego mu miejsca w przyjętym przez społeczeństwo planie celów. Mam tu na myśli plan celów o wiele szerszy niż wielokrotnie opisywany pakiet korzyści oparty na ważnych, ale oczywistych interesach ekonomicznych władz i mieszkańców miejscowości organizującej festiwal, wynikających ze wzrostu konsumpcji, liczby przyjezdnych i niestandardowych możliwości budowania marki w świecie[8].



Rysunek 1. Filmowa ekosfera, Bernard McCloskey, *„A Wider Literacy" – edukacja filmowa w Irlandii Północnej*, w: *Różne oblicza edukacji audiowizualnej. Edukacja filmowa w Polsce i świecie. Rozwiązania systemowe i studia przypadków*, red. Paweł Jaskulski, Mariusz Koryciński, COME UW, Eureka Media, Warszawa 2016 , https://come.uw.edu.pl/pl/node/258 (dostęp 31.05.2019).

Dwa podstawowe dla niniejszych rozważań kryteria podziału festiwali to obecność na nich dokumentów i polski lub międzynarodowy zakres. Ważne jest także, czy festiwal organizuje konkursy i czy filmy dokumentalne mogą brać

Uniwersytet SWPS w Katowicach (2017). Pragnę ponownie podziękować Brytyjskiemu Instytutowi Filmowemu za umożliwienie mi zapoznania się z działalnością Northern Ireland Screen.

[8] Zob. np. Marcin Adamczak, *Instytucja festiwalu filmowego w ekonomii kina;* Anna Wróblewska, *Festiwal filmowy jako czynnik zmiany w mieście i w regionie. W poszukiwaniu metod badawczych*, „Przezrocze" 2017, nr 6 i Piotr Majewski, *Wspólne interesy, wspólne wartości? Festiwale filmowe i społeczności lokalne*, w: *Festiwale filmowe w Polsce*.

w nich udział. Festiwale bez konkursu zwykło się nazywać przeglądami, jednak ta nomenklatura nie jest stosowana konsekwentnie. Pokazy dokumentów mogą być częścią spotkań branżowych – np. ważnej konferencji poświęconej telewizjom publicznym – INPUT, odbywającej się co roku w innym miejscu (w 2009 roku – w Warszawie, w 2019 – w Bangkoku, w 2020 – w Poczdamie, w 2022 – w Barcelonie, w 2023 – w Tajpej). Mogą być też uwzględniane w programach wydarzeń dotyczących nie tylko filmu, lecz także kultury określonego obszaru geograficznego albo tematycznego. Pewien związek z dystrybucją festiwalową mają pokazy specjalne, organizowane poza festiwalami – zwykle z jakiejś okazji (np. rocznicy wydarzenia przedstawionego w filmie albo rocznicy śmierci bohatera filmu) – ale czasem po prostu przez grupę widzów zainteresowanych filmem i dyskusją z twórcami. Ta forma prezentacji dokumentu jest, jak się wydaje, coraz częstsza w Polsce. Za granicą bywa wspierana przez placówki dyplomatyczne (zwłaszcza instytuty polskie). Utrwalonym wzorem takich działań mogą być pokazy na amerykańskich uniwersytetach, które też często organizują festiwale.

Festiwale mają charakter ogólny lub stosują ograniczenia – przede wszystkim ze względu na temat albo formę (festiwale praw człowieka, filmów dla dzieci, o sztuce, o architekturze, o rodzinie, o żołnierzach wyklętych, filmów telewizyjnych, eksperymentalnych, LGBT, muzycznych, etnograficznych, naukowych, przyrodniczych, górskich, żeglarskich, historycznych, religijnych, żydowskich, amerykańskich, rosyjskich, środkowoeuropejskich, komedii, horroru, krótkiego metrażu, filmów nakręconych na taśmie itd.). Istotna może być płeć albo pozycja reżysera/reżyserki (festiwale filmów zrealizowanych przez kobiety, studenckich, amatorskich, niezależnych, debiutów). Na program festiwalu może mieć wpływ – jako punkt odniesienia – dorobek patrona (Kieślowskiego w Sokołowsku, Komedy w Ostrowie Wielkopolskim, Tarkowskiego w Iwanowie i Pliosie).

Autorzy raportu *Festiwale filmowe w Polsce* wybrali do analizy 12 festiwali: Warszawa: Millennium Docs Against Gravity, Kraków: Krakowski Festiwal Filmowy, Łagów: Lubuskie Lato Filmowe, Wrocław: Międzynarodowy Festiwal Filmowy T-Mobile Nowe Horyzonty, Kazimierz Dolny / Janowiec nad Wisłą: Festiwal Filmu i Sztuki „Dwa Brzegi", Zwierzyniec: Letnia Akademia Filmowa w Zwierzyńcu, Gdynia: Festiwal Filmowy w Gdyni, Łódź: Festiwal Krytyków Sztuki Filmowej „Kamera Akcja", Warszawa: Warszawski Międzynarodowy Festiwal Filmowy, Bydgoszcz: Międzynarodowy Festiwal Sztuki Autorów Zdjęć Filmowych „Camerimage", Kraków: Międzynarodowy Festiwal Filmowy „Etiuda & Anima", Cieszyn: Przegląd Filmowy „Kino na Granicy"[9]. Dziewięć spośród nich to festiwale konkursowe (wyjątki stanowią: Festiwal Filmu i Sztuki „Dwa Brzegi", Letnia Akade-

[9] *Festiwale filmowe w Polsce*, s. 7.

mia Filmowa w Zwierzyńcu, Przegląd Filmowy „Kino na Granicy"). Wszystkie te festiwale pokazują dokumenty, choć jedynie Millennium Docs Against Gravity to wydarzenie *stricte* dokumentalne. Na podstawie raportu można wyciągać jedynie wnioski natury ogólnej i ponadczasowej – badanie objęło tylko jedną edycję każdego festiwalu, niekiedy już w chwili publikacji raportu zawarte w nim informacje były nieaktualne. Choć to dla czytelnika bolesne, nie ma w tym nic dziwnego – festiwale są częścią przeobrażającego się stale rynku mediów i stanowią wobec tego „uciekający" przedmiot analiz. Aby tworzyć opracowania, które posłużyłyby branży filmowej w planowaniu bieżących działań, należałoby prowadzić badania permanentne, oparte nie tylko na wywiadach, lecz przede wszystkim na danych statystycznych umożliwiających studia porównawcze. Uzyskanie takich danych może być, jak wynika z raportu, trudne. Dlatego też nie dowiadujemy się zbyt wiele o konkretnych festiwalach i osobach nimi zarządzających. Cytowane wywiady są anonimowe i nie podaje się nazwy festiwalu. Trudno zatem odnieść te opinie do własnych doświadczeń, nawet jeśli zna się dobrze festiwale opisane w raporcie.

12.2. Festiwal w procesie rozwoju projektu, produkcji, dystrybucji i w dokumentalnej hierarchii celów

Widziałem wiele dokumentów, które zdobyły ważne nagrody i było to przez profesjonalistów oceniane jako nieporozumienie. A także świetne filmy, które nie zostały zakwalifikowane na żaden ważny festiwal. Wreszcie takie, których autorzy odnosili oszałamiające sukcesy mimo braku zainteresowania festiwalową dystrybucją, tak jak *Tylko nie mów nikomu* Tomasza Sekielskiego (2019). Wiem też z rozmów z selekcjonerami festiwali i agentami sprzedaży, że często kierują się intuicją przy podejmowaniu decyzji, których skutki wobec tego, przynajmniej w wypadku tej pierwszej grupy, wymykają się racjonalnym ocenom. Mimo tych zastrzeżeń uważam, że obecność na festiwalach i w konkursach pozafestiwalowych jest dziś najważniejszym – w pewnych wypadkach wręcz jedynym – kryterium oceny dokumentu. Zasada ta sprawdza się mocniej lub słabiej w całym świecie i jest silnie obecna w Polsce – ze względu na ograniczone możliwości dystrybucji, trudną dostępność filmów, słabość krytyki specjalizującej się w dokumencie i niewielkie znaczenie tego rodzaju filmowego dla opiniotwórczej refleksji. W wypadku dokumentu – inaczej niż przy fabule – w małym stopniu liczy się *box office*, dotyczący tylko pełnego metrażu, a dane na temat oglądalności w telewizjach są rzadko upubliczniane.

Piszę o obecności na festiwalach, a nie o zdobytych nagrodach, ponieważ zakwalifikowanie się na pierwszoplanowy festiwal albo przegląd jest dla profe-

sjonalisty ważniejsze niż niejedno wyróżnienie. To, że film dostał się na pierwszoplanowy festiwal, oznacza, że został wybrany spośród kilku albo kilkunastu tysięcy zgłoszeń przez wysoko notowanych na rynku selekcjonerów. Dzięki temu obejrzą go selekcjonerzy innych festiwali i potencjalni nabywcy – zwłaszcza gdy będzie jednocześnie pokazywany na targach, które są organizowane przez prawie każdy festiwal zaliczany do grupy najważniejszych w świecie. Film trafi do baz danych, z których profesjonaliści będą korzystać przez długi czas po zakończeniu festiwalu. Ma to zasadnicze znaczenie dla jego dystrybucji.

W kręgu profesjonalnym wiadomo, które festiwale i przeglądy mają najbardziej kompetentną selekcję, a które opierają się np. przede wszystkim na obrazach nagrodzonych gdzie indziej. Oczywiście film zostanie lepiej dostrzeżony, jeśli dostanie nagrodę na pierwszoplanowym festiwalu. To jest jednak tak nieprzewidywalne, że nie da się tego zaplanować w żadnej strategii. Jury jest zwykle zmienne (bardzo rzadkie są festiwale mające to samo jury przez więcej niż jedną edycję albo nieujawniające, kto przyznaje nagrody). Zgłaszając film, często jeszcze nie wiemy, kto będzie w jury. A gdy się dowiadujemy, ocena szans nie ma już znaczenia.

Jeżeli jednak film nie dostanie nagrody, o jego obecności na pierwszoplanowym festiwalu będzie wiedzieć tylko branża dokumentalna. W bazie www.filmpolski.pl nie ma informacji o selekcji filmów. Nie dlatego, by redaktorzy portalu lekceważyli tę sprawę, tylko ze względu na brak środków na gromadzenie i opracowywanie danych z kolejnego obszaru[10]. Dokument, który dostał się na najważniejsze festiwale, może być zatem przez użytkowników bazy zainteresowanych dystrybucją oceniany niżej niż zdobywca nagród, których dbający o wizerunek filmowiec by się wstydził, są bowiem przyznawane na festiwalach, gdzie wyróżnienie dostaje każdy, kto wniesie wysokie *submission fee* albo przyjedzie na festiwal, zamieszka we wskazanym przez organizatorów hotelu i wykupi drogi bilet… na ceremonię wręczenia nagród. Albo – co gorsza – doskonale wpisze się w pozaartystyczne, niemerytoryczne, często ideologiczne albo polityczne oczekiwania organizatorów. Żądza posiadania statuetek i dyplomów jest jednak tak duża, że nawet te uzyskane w podobny sposób bywają przez PR-owców i dziennikarzy określane wypranym ze znaczenia słowem „prestiżowy", a ich posiadacze piszą na wizytówkach *Award Winning Filmmaker*. W języku festiwalowych sprawozdawców udział w konkursie – czyli przejście przez selekcję – bywa też definiowany jako nominacja (np. do Złotej Palmy na www.filmweb.pl). Nagrody niższej rangi są nazywane tak jak nagroda główna – np. Złota Palma za reżyserię, by pozostać w Cannes, choć przyznawane

[10] Tak wynika z korespondencji prowadzonej przeze mnie z Jarosławem Czembrowskim, redaktorem naczelnym portalu, w styczniu 2014 roku.

są tam tylko dwie Złote Palmy – w konkursie pełnego i krótkiego metrażu – a inne nagrody są przecież tak cenne, że podnoszenia notowań nie wymagają.

Decyzje selekcjonerów festiwali i konkursów pozafestiwalowych są często przedmiotem dyskusji. W ostatnim czasie przykładami mogą być krytyka selekcji do Europejskiej Nagrody Filmowej za najlepszy film dokumentalny, wynikająca z debaty rozpoczętej na Facebooku przez Tue Steena Müllera – pierwszego dyrektora European Documentary Network, konsultanta w dziedzinie filmów dokumentalnych, współautora bloga http://www.filmkommentaren.dk/blog/ – i oskarżenie Krakowskiego Festiwalu Filmowego o polityczne powody nieuwzględnienia w programie 59. edycji dokumentu Konrada Szołajskiego *Dobra zmiana* (2018)[11].

Szczegółowe rozważania na temat selekcji wymagające analizy przykładów nie mieszczą się w zakresie niniejszego rozdziału. Warto jednak zauważyć, że decyzje programowe są podejmowane przez dyrektorów festiwali na podstawie własnej wiedzy, obserwowania konkurencji, podpowiedzi przychodzących z rynku i – przede wszystkim – opinii selekcjonerów, którzy mają do dyspozycji filmy zgłoszone przez posiadaczy praw, a także zaproszone przez festiwal – przy czym sytuacja, w której festiwal nie włącza w końcu do programu zaproszonego filmu, zdarza się rzadko, ale jednak się zdarza. Wartość artystyczna obrazu – cokolwiek miałoby to znaczyć – nie jest jedynym kryterium. Liczy się oczywiście zgodność statusu filmu z regulaminem. Do selekcji festiwalu premierowego nie zgłaszamy filmu, który miał już premierę. Na festiwal filmów realizowanych przez kobiety nie dostanie się obraz reżysera-mężczyzny. W konkursie polskim nie znajdzie się film z innego kraju. Jeśli festiwal przyjmuje filmy z ostatnich dwóch lat, nie pokażemy na nim starszego. Ograniczenia regulaminowe nie są jednak jedynymi, poza tym dyrektor festiwalu może je pominąć, jeśli uzna, że jest to w interesie festiwalu. Festiwal może wprowadzić kryteria dodatkowe, np. związane z tematem konkretnej edycji – tak jak kiedyś festiwal filmów religijnych, który zaweźił program do religijności LGBT. Zawsze będzie też prognozował, w jakim stopniu program przekona sponsorów, a konkretny film spodoba się widowni. Czy nie będzie dla niej „za mądry", jak usłyszałem pewnego razu od selekcjonerki. Czy nie sprowokuje ataku z bronią – którego obawiano się po projekcji dokumentu o Putinie na ArtDocFest w Moskwie tak bardzo, że kino zostało otoczone przez

[11] https://www.krakowfilmfestival.pl/oswiadczenie-krakowskiej-fundacji-filmowej-organizatora-krakowskiego-festiwalu-filmowego-w-sprawie-filmu-dobra-zmiana/?fbclid=IwAR2hVtJu9Oxu6SqB24JfhS_BpRS0KdFA0-BU4KZTg5kgTbHAVO0v91u36Do (dostęp 02.06.2019), https://www.facebook.com/konrad.szolajski/posts/10211284793675645 (dostęp 02.06.2019), https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1795196,1,dlaczego-dobra-zmiana-nie-znalazla-sie-w-programie-kff.read (dostęp 04.06.2019).

oddziały specjalne milicji. Wreszcie – czy nie zdenerwuje któregoś ze sponsorów, odcinając festiwal od źródła finansowania.

Wejście na festiwalowy rynek wymaga od dokumentalisty uwzględnienia reguł, które przedstawiam w niniejszym artykule. Nie gwarantuje to jednak osiągnięcia celu. Wiedział o tym autor poradnika *The Ultimate Film Festival Survival Guide*, gdy pisał: „Ta książka jest przeznaczona dla filmowców, którzy starają się tworzyć przełomowe, niezależne filmy. Bądź realistą w swoich marzeniach i pamiętaj – nigdy się nie poddawaj”[12]. Co zatem może pomóc dokumentaliście, który wierzy we własny film i chce być „realistą w swoich marzeniach”, planując karierę festiwalową?

Podstawowe znaczenie ma dobór partnerów zaangażowanych w film. Dystrybucja festiwalowa – tak jak inne rzeczy w filmie i wokół filmu – zależy od współpracy reżysera z producentem, a także innymi członkami ekipy. Jeśli wspólnie i zgodnie budują markę, szanse się zwiększają. Jeśli film powstał w szkole filmowej albo koproducentem jest telewizja lub platforma, mogą one pomóc w festiwalowej dystrybucji, podobnie instytuty filmowe i fundusze regionalne. Pewną rolę odegra także przynależność twórców do akademii filmowych, stowarzyszeń i gildii branżowych czy dwóch największych organizacji dokumentalistów: do 2019 roku European Documentary Network, a od 2020 roku Documentary Association of Europe i International Documentary Association. Przykładem skuteczności działań respektujących powyższe kryteria może być kariera filmu Hanny Polak i Andrzeja Celińskiego *Dzieci z Leningradzkiego* (2004). Dokument ten na etapie *rough cut* uzyskał wsparcie HBO USA, następnie zdobył Nagrodę International Documentary Association, co otworzyło mu drogę do nominacji do Oscara w 2005 roku. A także sukcesy – m.in. zwycięstwo w konkursie Tygodnia Krytyki Filmowej w Locarno, otrzymanie Europejskiej Nagrody Filmowej i znalezienie się na krótkiej liście do Oscara – przywołanego już wcześniej debiutanckiego dokumentu Anny Zameckiej *Komunia* (2016), którego główną producentką była nominowana do Oscara Anna Wydra, a producentką wykonawczą Hanka Kastelicová, wicedyrektorka programowa HBO Europa.

Festiwalowe szanse filmu zwiększa wydłużenie okresu promocji o czas rozwoju projektu. Zrobienie dobrego filmu nie jest w takim wypadku – jak ocenia Adamczak – „pierwszym krokiem w kierunku konkursu na prestiżowej imprezie”[13]. Ten krok wykonuje się nawet kilka lat wcześniej. Jeśli reżyser i producent biorą udział

[12] Chris Gore, *The Ultimate Film Festival Survival Guide*, New York 2004, s. 5.

[13] Marcin Adamczak, *Instytucja festiwalu filmowego w ekonomii kina,* s. 26. Skądinąd Marcin Adamczak w późniejszej niż cytowany wyżej artykuł książce odwołuje się do opinii Jana Naszewskiego, który na przykładzie *Zjednoczonych stanów miłości* Tomasza Wasilewskiego (2016)

w pitchingach – które na ogół odbywają się na festiwalach[14] – organizują pokazy testowe i pojawiają się na warsztatach wspomagających kolejne etapy pracy nad dokumentem, aż do *rough cut*, film staje się znany jeszcze przed premierą. Może wzbudzić zainteresowanie dystrybutorów, agentów sprzedaży, redaktorów zamawiających telewizji i platform, a także selekcjonerów. Może nawet zostać zaproszony na premierowy festiwal na podstawie *rough cut* i przed otwarciem selekcji, tak jak to miało miejsce w wypadku *Latawców* Beaty Dzianowicz (2008), które trafiły w ten sposób do konkursu Tygodnia Krytyki Filmowej w Locarno.

Za najlepsze wystąpienia na pitchingach i niedokończone filmy niekiedy przyznawane są nagrody (można sobie nawet wyobrazić sytuację, że posiadacz takich nagród nie kończy filmu). Istotnym sygnałem dla selekcjonerów może być crowdfundingowy sukces filmu, a także jego obecność na platformach rozwoju projektów online, takich jak polska pitchthedoc.com. Oczywiście głównym wydarzeniem w historii promocji i dystrybucji filmu jest premiera. Jednak błędem – często powtarzanym nawet przez profesjonalistów – jest zaniedbywanie działań w okresie rozwoju projektu i zwłaszcza w poprzedzającym zakończenie dokumentu.

Jeśli pierwszoplanowy festiwal nie wymaga premiery światowej – czyli pierwszego pokazu filmu w świecie – lecz jedynie międzynarodowej – czyli pierwszego pokazu poza krajami produkcji – udział w liczącym się w branży festiwalu w kraju produkcji pomaga dalszej festiwalowej karierze filmu. W świecie dokumentu mają znaczenie dwa polskie festiwale: Krakowski Festiwal Filmowy i warszawski – ale odbywający się równolegle w kilku miastach – festiwal Millennium Docs Against Gravity (występujący wcześniej pod innymi nazwami, związanymi ze sponsoringiem tytularnym). Pokaz na pierwszym z nich – w wypadku filmu krótkometrażowego – pozwala nagrodzonemu w odpowiedniej kategorii filmowi skrócić drogę do Oscara lub uzyskać nominację do Europejskiej Nagrody Filmowej. Rekomendację do tej nagrody może też dostać pełnometrażowy dokument. Dla polskich filmowców najważniejszy jest konkurs polski, w którym biorą udział dokumenty, animacje i krótkie fabuły. To pomieszanie rodzajów filmowych w jednym konkursie uważałem jeszcze kilka lat temu za błąd. Dziś jednak jest to zgodne z tendencją światową. W 2015 roku wspólny dla animacji i dokumentu konkurs pojawił się np. na najważniejszym festiwalu dokumentu i animacji w Europie Środkowej – DOK Leipzig. Krakowski Festiwal Filmowy prowadzi też targi oraz

przedstawia kilkuletni proces dochodzenia reżysera do dystrybucji festiwalowej. Zob. Marcin Adamczak, *Kapitały przemysłu filmowego. Hollywood, Europa, Chiny*, Warszawa 2019, s. 101.

[14] Są wyjątki, np. Real Screen, http://realscreen.com/?utm_source=rss-uni-nav (dostęp 09.06.2019) i Sunny Side of the Doc, https://www.sunnysideofthedoc.com/ (dostęp 09.06.2019).

od 2007 roku instytucjonalnie wspomaga międzynarodową dystrybucję polskich dokumentów, animacji i krótkiego metrażu.

Millennium Docs Against Gravity to festiwal dokumentalny o rosnącej z roku na rok widowni – w 2022 roku jego projekcje obejrzało 138 tys. widzów. Ważny ze względu na dobrą selekcję międzynarodową, daje też pełnometrażowym dokumentom szanse na dystrybucję w polskich kinach. W 2018 roku firma Against Gravity uzyskała Nagrodę Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej za wynik 30 tys. widzów osiągnięty przez film *Nawet nie wiesz, jak bardzo cię kocham* Pawła Łozińskiego (2016), a w 2019 roku za *Księcia i Dybuka*. W 2022 roku MFF Watch Docs Prawa Człowieka w Filmie rozpoczął dystrybucję kinową *Syndromu Hamleta* Elwiry Niewiery i Piotra Rosołowskiego (2022).

Godny uwagi jest również – jeśli pozostajemy przy perspektywie międzynarodowej – konkurs dokumentalny odbywający się od 2014 roku na Warszawskim Festiwalu Filmowym, jedynym polskim festiwalu klasy A. Konkurs ten dopiero się rozwija i do osiągnięcia sukcesu konieczne jest przede wszystkim wzmocnienie selekcji i zwiększenie puli nagród, ale zainteresowanie dyrekcji festiwalu dokumentem widać także po programie wydarzeń towarzyszących i współpracy z Doc Lab Poland. Nagrody za zdjęcia do pełnometrażowych filmów dokumentalnych (i osobno za dokument fabularyzowany) oraz krótkometrażowych przyznaje też Międzynarodowy Festiwal Sztuki Autorów Zdjęć Filmowych Energa Camerimage, odbywający się obecnie w Toruniu, znany i ceniony w świecie.

Amerykańska krytyka lub publiczność akademicka mogą zwrócić uwagę na dokument po jego prezentacji na którymś z festiwali organizowanych przez Polaków w USA i w Kanadzie, zwłaszcza odbywającym się w Chicago Festiwalu Filmu Polskiego w Ameryce – największej cyklicznej polskiej imprezie kulturalnej poza granicami kraju. Festiwal przyznaje m.in. nagrodę chicagowskich krytyków, ma też związki z Columbia College oraz innymi festiwalami – nie tylko polskimi – w Ameryce Północnej.

Zaplanowanie premiery dokumentu na ważnym polskim festiwalu jest rozwiązaniem godnym polecenia, jednak skuteczne bywają także odmienne strategie. Film Andreja Kuciły *Summa* (2018) miał światową premierę na IDFA, gdzie wygrał konkurs średniego metrażu (co zresztą nie wywołało w Polsce wielu komentarzy, choć jest to jeden z najważniejszych konkursów w świecie). Dopiero kilka miesięcy później otrzymał Srebrnego Lajkonika na Krakowskim Festiwalu Filmowym. W tym wypadku nieznany w świecie reżyser współpracował z dobrze rozpoznawalnym na IDFA producentem Mirosławem Dembińskim.

Polski producent dokumentalny może oczywiście skorzystać z pomocy konsultantów działających na rynku międzynarodowym. Zakres ich działań obejmuje pełną reprezentację (*producer's rep*) – od poszukiwania źródeł finansowania do negocjacji z dystrybutorami i zgłaszania do selekcji festiwalowej[15] – albo tylko festiwale – wówczas przedstawicielem posiadacza praw do filmu jest *festival doctor*[16]. Bardzo profesjonalne jest też zatrudnienie agenta medialnego (*press agent, publicist*), gdy film dostanie się na pierwszoplanowy festiwal. Nie wydaje się jednak, by wielu polskich producentów dokumentalnych posiłkowało się podobnymi usługami. Są one drogie i nie dają żadnych gwarancji. Ponadto, jak wspominałem, dofinansowanie zagranicznej promocji filmu z Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej jest gwarantowane dopiero wtedy, gdy film dostanie się na ważny festiwal. Może to już wiązać się z dużymi kosztami, konieczne jest bowiem zaplanowanie wyjazdu i przygotowanie materiałów promocyjnych, przede wszystkim trailera, a także plakatu, pocztówki, ulotek itp. Celowe wydawałoby się wobec tego uwzględnianie promocji w budżecie produkcyjnym filmu, zatwierdzanym przez instytucje finansujące. W każdym razie producent powinien zaplanować środki na festiwalową promocję filmu, ostrożnie szacując wsparcie inwestycji przez PISF, Instytut Adama Mickiewicza i placówki dyplomatyczne oraz wpływy ze sprzedaży licencji nielicznym festiwalom, które zechcą zapłacić za pozakonkursowe pokazy filmu. Musi też założyć, że ROI w tym wypadku będzie polegać na zwiększeniu wartości marki, którą jest nazwisko producenta i/lub nazwa jego firmy, a nie na zwrocie poniesionych nakładów finansowych, nie mówiąc już o zysku.

Dobrym przykładem sukcesu osiągniętego w ostatnich latach dzięki „niepoddawaniu się" – jeśli odwołać się do zalecenia Gore'a – jest kariera festiwalowa dokumentu Marka Pawłowskiego *Dotknięcie anioła* (2015). Film nie został przyjęty na Krakowski Festiwal Filmowy, nie dostał też po premierze żadnego ważnego wyróżnienia w Polsce, jednak dzięki determinacji reżysera i producentki Małgorzaty Walczak był pokazywany w całym świecie i zdobył ponad 40 nagród.

Festiwalowa dystrybucja filmu dokumentalnego może trwać trzy, a nawet cztery lata. Później film będzie przypominany na retrospekcjach czy okazyjnych pokazach specjalnych. Odwiedzanie festiwali tak długo i utrzymywanie związanych z tym kontaktów jest dla dokumentalisty kosztowne, męczące i czasochłonne. Nie każdy potrafi w tym czasie twórczo pracować, np. nad następnym filmem. Dokument musi być jednak na festiwalu reprezentowany, inaczej szanse reżysera i producenta na nagrody i ponowne zaproszenia maleją.

---

[15] *The Producer's Rep*, w: *The Documentary Film Makers Handbook*, s. 328–331.

[16] Przykład: https://www.thefilmfestivaldoctor.com/ (dostęp 30.05.2019).

12.3. Polska i świat

Polski dokumentalista zastanawiający się nad strategią wejścia w międzynarodowy obieg festiwalowy nie ma na początku kariery łatwego zadania. Jak się wydaje, nasza krytyka filmowa nie zajmuje się specjalnie festiwalami dokumentalnymi. W 1993 roku Jerzy Płażewski pisał:

> Mogę stwierdzić autorytatywnie i w zgodzie z głębokim przekonaniem: instytucja festiwali, przede wszystkim międzynarodowych, zmieniła (i zmienia nadal) bieg historii kinematografii, a nie tylko sztuki filmowej (jak się często sądzi). […] dzieje całych kinematografii narodowych związane są z określonymi festiwalami, bez których ułożyłyby się inaczej[17].

Jego ocenę można z powodzeniem zastosować dziś do dokumentu, choć wśród siedemdziesięciu pięciu wymienionych w opracowaniu festiwali nie ma żadnego *stricte* dokumentalnego. To dokument jednak został nazwany „idealnym instrumentem demokratycznej komunikacji"[18]. Uprawniony zatem wydaje się sąd, że zainteresowanie obecnością polskich dokumentów za granicą – na poziomie zarówno krytyki filmowej, jak i refleksji akademickiej – pozwoliłoby powiedzieć wiele o roli polskich filmowców w toczącej się nieustannie w branży filmowej dyskusji nad możliwością opisania świata za pomocą środków filmowych w sposób, który zwiększyłby wrażliwość ludzi na najważniejsze sprawy i pozwolił poddawać nieustannej weryfikacji zastane hierarchie wartości.

Dokumentaliści – nawet amerykańscy – zgodnie przyznają, że najważniejszym festiwalem filmów dokumentalnych w świecie jest IDFA – International Documentary Festival Amsterdam[19]. Przyjrzenie się jego programowi, obecność na targach i najskuteczniejszym pitchingu w świecie, a także udział w warsztatach, spotkaniach i konferencjach, dają wgląd w sprawy, o których dyskutuje się w branży. Komplementarnym albo alternatywnym rozwiązaniem jest wyjazd na DOK Leipzig. To w Lipsku właśnie – jeszcze długo przed zdjęciami – zaczęła się kariera *Królika po berlińsku*.

---

[17] Jerzy Płażewski, *75 najważniejszych międzynarodowych festiwali filmowych za granicą*, Film Polski, Warszawa 1993 (maszynopis w zbiorach Biblioteki Filmoteki Narodowej), s. 3.

[18] Richard M. Barsam, *Nonfiction Film: A Critical History: Revised and Expanded*, s. 379.

[19] IDFA jest jedynym festiwalem mającym osobne hasło w: *Encyclopedia of the Documentary Film*, red. Ian Aitken, New York, London 2006, t. 2, s. 614–615. *The Documentary Film Makers Handbook* publikuje jeszcze wywiady z przedstawicielami Full Frame Film Festival, Silverdocs i Sundance (s. 309–327).

Na uwagę zasługuje też uznanie dla polskich twórców wykazywane przez selekcjonerów i jurorów Tygodnia Krytyki Filmowej na festiwalu klasy A w Locarno. W ciągu ostatnich piętnastu lat sześć polskich filmów wygrało ten konkurs: *Latawce* (2008), *15 stron świata* (2014), *Bracia* (2015), *Komunia* (2016), *Film balkonowy* (2021) i *Syndrom Hamleta* (2022). Film Niewiery i Rosołowskiego nagrodzili także Boccalino d'Oro krytycy niezależni. Ponadto dokument *Mów mi Marianna* Karoliny Bielawskiej zdobył w Locarno nagrodę Premio Zonta Club (2015), film Lidii Dudy *Pisklaki* – Marco Zucchi Award (2022), a *17 sierpnia* Aleksandra Gutmana i *Mnich z morza* Rafała Skalskiego miały w 2010 i 2016 roku międzynarodowe premiery.

Sukcesy polskich dokumentów w najbliższych latach zależeć będą od traktowania tego rodzaju filmowego przez źródła finansowania: Polski Instytut Sztuki Filmowej, fundusze regionalne, telewizje i platformy, a także od tempa wzrostu crowdfundingu. Otwarcie na nowe technologie, wzmacnianie roli polskich twórców w międzynarodowej sieci kontaktów, ale także – co chcę wyraźnie podkreślić – wzrost zainteresowania branżą dokumentalną wśród krytyków i badaczy, mogą natomiast doprowadzić do lepszego wyobrażania sobie przez dokumentalistów horyzontu oczekiwań odbiorców, świadomego planowania rozwoju widowni i stosowania najodpowiedniejszych dla niej narzędzi promocji. Roli festiwali w tym procesie nie da się przecenić.

ROZDZIAŁ 13

Nowe tendencje w dystrybucji polskiego dokumentu na przełomie drugiej i trzeciej dekady XXI wieku

13.1. Dystrybucja jako przedmiot badań

We wstępie do monografii *Wokół zagadnień dystrybucji filmowej* Marcin Adamczak i Konrad Klejsa piszą o wzroście w ostatnich latach zainteresowania tematyką dystrybucji, a także o tym, że wcześniej studia takie nie mieściły się w głównym nurcie światowego filmoznawstwa[1]. W przedmowie do opublikowanej rok wcześniej antologii przekładów *Badania widowni filmowej* – dotyczącej zagadnień komplementarnych wobec dystrybucji – Konrad Klejsa i Magdalena Saryusz-Wolska wpierw konstatują, że „historia badań nad widownią jest w Polsce raczej mało znana", a następnie podkreślają, iż prace na ten temat mogą reprezentować socjologiczne, ekonomiczne, psychologiczne, antropologiczne, historyczne albo pedagogiczne podejście do problemu[2]. Mimo że obie te pozycje są swego rodzaju zachętą do podjęcia szczegółowych analiz, takowych nadal jest niedostatek, choć dystrybucja pojawia się w szerszym, produkcyjnym kontekście[3]. Ten stan rzeczy dziwi szczególnie w wypadku filmu fabularnego, gdyż – jak się wydaje – polska widownia kinowa (w 2019 roku ponad 61,7 mln widzów, w 2020 roku 19,4 mln i w 2021 roku 27,4 mln – z powodu pandemii; w 2022 roku – 38,5 mln[4]) powinna kusić badaczy.

[1] Marcin Adamczak, Konrad Klejsa, *Badania dystrybucji filmowej: pola problemowe, stan wiedzy, perspektywy rozwoju*, w: *Wokół zagadnień dystrybucji filmowej*, red. Marcin Adamczak, Konrad Klejsa, Łódź 2015, s. 12.

[2] Konrad Klejsa, Magdalena Saryusz-Wolska, *Badanie widowni filmowej: historia i metody*, s. 8–9.

[3] Zob. np. Tomasz Kożuchowski, Iwona Morozow, *Postprodukcja, dystrybucja* – autorzy tej pracy jednak mylnie nazywają dystrybucję etapem produkcji (s. 200).

[4] http://boxoffice-bozg.pl/podsumowanie-2022-roku-w-polskich-kinach-czesc-pierwsza/ (dostęp 08.02.2023).

Coraz mocniejszy ekonomicznie rynek produkcji i dystrybucji fabuły – wspomagany ewentualnie przez jeszcze potężniejszy, bliski mu rynek gier wideo – mógłby dostrzec korzyści z finansowania prac naukowych dotyczących obu przywołanych wyżej sfer, a także zjawiska odbioru dzieła filmowego ujmowanego szerzej, niż czyni to krytyka filmowa, posługująca się z konieczności uproszczeniami.

Ewentualne badania dystrybucji filmów dokumentalnych są trudniejsze niż analogiczne prace nad fabułą – z trzech powodów. Po pierwsze, jak już pisałem, mamy kłopot z definicją tego rodzaju filmowego. Filmami dokumentalnymi bywają nazywane publicystyczne audycje telewizyjne i składanki materiałów wstawiane na YouTube'a. Ciężko wytyczać granice. Badacz może oczywiście poprzestać na produkcjach wspieranych przez Polski Instytut Sztuki Filmowej i fundusze regionalne, jednak w wypadku dokumentu bardzo ogranicza to perspektywę.

Po drugie, o ile dane dotyczące fabuły w kinach są – z wyłączeniem produkcji dla platform VOD – najważniejsze dla jej dystrybucji i dość wiarygodne, o tyle dla dokumentu to pole eksploatacji rzadko ma w Polsce zasadnicze znaczenie. Jak już wspominałem, w ostatnich latach sukcesy odniosły filmy Pawła Łozińskiego *Nawet nie wiesz, jak bardzo cię kocham* (2016), którego widownia kinowa przekroczyła 30 tys. widzów, oraz *Książę i Dybuk* Elwiry Niewiery i Piotra Rosołowskiego (2017). I choć dystrybutor – firma Against Gravity – został za to wyróżniony Nagrodami Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, trudno byłoby te wyniki porównywać z osiągnięciami fabuły. Można też mówić o dobrej dystrybucji kinowej obrazu *Kto napisze naszą historię* Roberty Grossman (2018), którego sytuacja nie była jednak typowa – powstał w mniejszościowej polskiej koprodukcji i wspomniana dystrybucja odbywała się przede wszystkim w USA.

W 2022 roku najważniejszym polem eksploatacji dokumentu nadal pozostaje jednak telewizja, zwłaszcza publiczna. Niełatwo badać obecność dokumentu na tym rynku – zwłaszcza gdy dążymy do uzyskania kompletnej wizji obszaru, który, jak zaznaczyłem wyżej, jest niedookreślony – gdyż wymaga to uzyskiwania bieżących danych z podmiotów prawa handlowego, które niechętnie je ujawniają, a jeśli już to robią, to często w formie trudnej do interpretacji.

Po trzecie wreszcie, postawiona wyżej teza, że najważniejszym polem eksploatacji dokumentu jest telewizja, jest prawdziwa jedynie dla starszej widowni (49+). Młodsza ogląda filmy tylko w internecie i w kinach, stanowiąc też największą część audytorium festiwali. W badaniach należałoby zatem uwzględniać kryterium wieku, co jest skomplikowane, często bowiem nie ma odpowiednich statystyk albo informacji – np. gdy interesuje nas profil autorów komentarzy zamieszczanych pod filmami na platformach internetowych albo inaczej wyrażanych opinii o filmach. W tym miejscu ponownie zwracam uwagę na słabość

polskiej krytyki zajmującej się dokumentem, także w kontekście innych sztuk telewizyjnych i nowych gatunków internetowych.

13.2. Dystrybucja w podręcznikach. Warsztaty

Temat dystrybucji w książkach poświęconych realizacji filmów dokumentalnych jest traktowany jako istotny. Alan Rosenthal uczy, jak opisywać planowaną dystrybucję we wnioskach dla fundacji amerykańskich. Pisze o trudnych doświadczeniach dokumentalistów w tej materii. Zwraca też uwagę na oczywistą konieczność śledzenia najświeższych rozwiązań opierających się na internecie. Jednak wniosek końcowy rozważań o dystrybucji autora jednego z najbardziej poczytnych podręczników w świecie wydaje się niezbyt oryginalny: „Lekcja dla filmowców jest prosta. Musicie nadążać za nowymi technologiami i szukać sposobów użycia zmieniających się systemów dystrybucji z korzyścią dla siebie”[5]. W porównywalnej co do ważności książce *Directing the Documentary* Michael Rabiger nie zajmuje się wprost dystrybucją, natomiast kilkakrotnie zwraca uwagę na rolę widza – rzeczywistego i wyobrażonego – w procesie powstawania i odbioru filmu. Podaje też przykładowe pytania, które można zadać widzom podczas pokazów testowych, by skonfrontować ich opinie z celami stawianymi sobie przez filmowca. Jak duże jest znaczenie takich pokazów, przekonałem się podczas Międzynarodowego Festiwalu Filmów Dokumentalnych w Chicago w 2007 roku, uczestnicząc w dyskusji nad *rough cut* dokumentu Boba Herculesa *Senator Obama jedzie do Afryki* (2007), a także *rough cut* własnego filmu *Kamienna cisza* (2007). Poprowadzenie rozmowy według schematu Rabigera i uwzględnienie uwag międzynarodowego audytorium, w tym samego autora podręcznika, pozwoliło montażystce Annie Dymek i mnie przygotować ostateczną wersję dokumentu, który był potem pokazywany w 40 krajach.

Rabiger pisze również o niebezpieczeństwach wynikających z ulegania wpływom widowni. To dla niego kwestia niezwykle istotna: jak ocalić tożsamość artystyczną dokumentalisty, który musi jednocześnie odpowiedzieć na oczekiwania widowni (albo raczej – w wypadku telewizji i platform VOD – znających i kształtujących je redaktorów odpowiedzialnych za pasma dokumentalne)[6]. Trudno w tej sprawie o jednoznaczność, jednak Richard M. Barsam ryzykuje stwierdzenie, że programowanie pasm „niefikcjonalnych” w telewizji jest determinowane przez względy raczej komercyjne niż estetyczne[7].

[5] Alan Rosenthal, *Writing, Directing and Producing Documentary Films and Videos*, s. 39–40, 318, 369.

[6] Michael Rabiger, *Directing the Documentary*, s. 458–459.

[7] Richard M. Barsam, *Nonfiction Film: A Critical History: Revised and Expanded*, s. 377.

Dokumentalista może oczywiście sięgać do podręczników produkcji filmowej rozumianej (na ogół bez zaznaczenia tego) jako produkcja filmów fabularnych. Mimo że nie traktują one o rynku dokumentalnym, nie przywołują też studiów przypadków dokumentów, to opisują szczegółowo relację producent – koproducenci i producent – dystrybutorzy. Zawarte w nich informacje i przedstawione modele postępowania można z pewnym ryzykiem adaptować do potrzeb produkcji i dystrybucji dokumentalnej. Tak jest np. w wypadku tłumaczonych na polski książek Gregory'ego Goodella *Sztuka koprodukcji filmowej. Podręcznik dla producentów*[8] oraz Pera Neumanna i Charlotte Appelgren *Sztuka koprodukcji. Edycja polska*, zawierającej studia przypadków koprodukcji międzynarodowych polskich filmów, oczywiście fabularnych[9]. Więcej możliwości mamy w piśmiennictwie anglojęzycznym. W popularnym australijskim poradniku *Film Business: A Handbook for Producers* jest nawet specjalny rozdział poświęcony dokumentowi. Wprawdzie zajmuje on tylko cztery z 449 stron książki, ale, po pierwsze, prawidła opisane w pozostałych częściach mają niekiedy zastosowanie do tego rodzaju filmowego, po drugie – ważniejsze – na tych czterech stronach znajdziemy błyskotliwy opis powinności dokumentalisty z prostym, ale jakże inspirującym określeniem dokumentu jako „food for thought"[10].

Rzecz jasna, najwięcej materiałów o charakterze edukacyjnym zawiera internet. Są one na ogół zamieszczone na portalach filmowych albo pochodzą od dystrybutorów lub organizatorów festiwali. Ich głównym celem jest odpowiedź na tytułowe pytanie artykułu Emily Buder: jak znaleźć najlepszych partnerów do dystrybucji dokumentu?[11] Szukając, możemy także korzystać z aplikacji[12]. Warto podejmować próby – już pierwsze kontakty z międzynarodowymi dystrybutorami pozwolą polskiemu producentowi ocenić szanse na umieszczenie filmu na zagranicznym rynku.

Prac o dystrybucji polskich dokumentów jest niewiele. Niełatwo też o materiały źródłowe. Można wyczytać nieco w wywiadach z twórcami, np. opublikowanych w książce *DOCąd. Rozmowy z polskimi dokumentalistami*[13]. Danych dostarczają strony PISF, Krakowskiej Fundacji Filmowej – organizującej Krakowski Festiwal Filmowy, zajmującej się wspieraniem promocji zagranicznej dokumentu

[8] Gregory Goodell, *Sztuka koprodukcji filmowej. Podręcznik dla producentów*, Warszawa 2009.

[9] Per Neumann, Charlotte Appelgren, *Sztuka koprodukcji. Edycja polska*.

[10] Damien Parer, *Documentaries*, w: *Film Business: A Handbook for Producers*, red. Tom Jeffrey, Crows Est 2006, s. 46.

[11] Emily Buder, *How to Find the Best Distribution Partners for Your Documentary*, https://nofilmschool.com/2018/07/afi-docs-panel (dostęp 11.11.2019).

[12] Na przykład https://tweakbox-download.com/ (dostęp 11.11.2019).

[13] *DOCąd. Rozmowy z polskimi dokumentalistami*.

i trochę dystrybucją w kraju – i firmy Against Gravity – organizatora warszawskiego festiwalu Millennium Docs Against Gravity[14]. Są to jednak informacje wycinkowe, dotyczące dokumentów, które odniosły sukces, mierzony przede wszystkim uzyskaniem nagród festiwalowych. To rzecz jasna za mało, by wyciągać wnioski, które mogłyby wspomagać diagnozami polski rynek „niefikcjonalny" – przecież absolutna większość powstających na nim dzieł nie trafia do obiegu festiwalowego. Brakuje produkcyjnych i dystrybucyjnych studiów przypadków, zapisanych choćby w formie wywiadów, dla których wzorcem mógłby być wspominany już, zasłużony dla światowego rynku dokumentalnego *The Documentary Film Makers Handbook*. Ciekawą próbą jest książka Dominiki Narożnej *The Producer of Documentary Films in Poland (in the years 2005–2018)*, jakkolwiek dotyczy ona dystrybucji w niewielkim stopniu[15].

Na uwagę na środkowoeuropejskim rynku zasługuje skuteczny (do 2019 roku 40 zrealizowanych filmów spośród 120 projektów) program wspomagający rozwój dokumentów – Doc Lab Poland, powstały w 2014 roku, nastawiony na koprodukcję, ale przyznający też odpowiednią rolę dystrybucji. Po pięciu latach Adam Ślesicki, jego dyrektor, optymistycznie patrzył na sytuację polskiego dokumentu:

> Nasze filmy są doceniane w świecie z wielu względów: znakomitych zdjęć, uważnego podejścia reżysera i cierpliwej pracy z bohaterem, realizacji w sposób – jakby to powiedzieć – mniej telewizyjny, a bardziej kinowy. […] powstaje coraz więcej pełnometrażowych lub godzinnych filmów, zaś wcześniej przeważały krótkie metraże. Ale to wynik zmian na rynku światowym – na krótsze obrazy trudniej zdobyć finansowanie, trudniej z nimi wejść w koprodukcje[16].

Z zastrzeżeniem, że sąd powyższy dotyczy dokumentów dotowanych i że za sprawą internetu nadszedł już renesans krótkiego metrażu, można się z nim zgodzić.

13.3. Sprzedaż filmu dokumentalnego

Sprzedaż filmu dokumentalnego na rynku międzynarodowym staje się coraz trudniejsza. Świeżym dowodem na to jest dyskusja, która odbyła się na Facebooku 12 listopada 2019 roku. Martijn te Pas – wieloletni *senior programmer* IDFA – ogło-

[14] https://www.pisf.pl/ (dostęp 04.11.2019); http://www.kff.com.pl/fundacja/pl/dystrybucja/ (dostęp 04.11.2019), https://www.againstgravity.pl/ (dostęp 04.11.2019).

[15] Dominika Narożna, *The Producer of Documentary Films in Poland (in the years 2005–2018)*, Poznań 2018.

[16] Marcin Radomski, *Podążając za trendami. Rozmowa z Adamem Ślesickim, dyrektorem programu Doc Lab Poland*, „Magazyn Filmowy SFP" 2019, nr 10, s. 53.

sił program swoich zajęć podczas zaczynającego się właśnie festiwalu, zapraszając m.in. na dyskusje branżowe i konsultacje *rough cuts*. Wywołało to następujący komentarz Jana Rofekampa, wspominanego już doświadczonego dystrybutora i agenta sprzedaży dokumentu, właściciela firmy Transit:

> Martijn, musimy sprawić, by dokumenty były bardziej dostępne, bez utraty integralności ich przekazu. Twórcy filmów muszą mieć możliwość zarobienia pieniędzy i nie mogą pozostać uzależnieni od subwencji, dotacji i funduszy, o które z każdym rokiem jest coraz trudniej z powodu rosnącej konkurencji. Aby naprawdę dotrzeć do odbiorców, musimy uczyć się od mediów, które faktycznie docierają do tych odbiorców, i adaptować ich rozwiązania. Dokumenty zawierają treści, które filmowcy chcą rozpowszechniać – dlatego tworzą dokumenty – ale tworzenie dokumentu nieprzystępnego powoduje, że nie docierają one do szerszej publiczności. Zawsze będą powstawać intymne, autorskie dokumenty. Od czasu do czasu prasa wyniesie niektóre z nich do nieba, żeby ludzie wiedzieli o nich i je zobaczyli, ale większość z nich nie pójdzie nigdzie poza kilkoma małymi festiwalami i ograniczoną sprzedażą na platformach takich jak Vimeo. Wiele najważniejszych festiwali filmów dokumentalnych pokazuje dzisiaj niesamowitą selekcję naprawdę najbardziej niezwykłych filmów, jakie można sobie wyobrazić, ale jednocześnie są to filmy, na których nie można zarobić żadnych pieniędzy… To jest dziś kluczowe pytanie o (finansowe) przetrwanie gatunku dokumentalnego. Pozwól mi jeszcze dodać: jest dużo kursów, które uczą aspirujących dokumentalistów, jak robić dobre filmy, ale nie ma ŻADNYCH kursów uczących, jak robić dokumenty dobre i JEDNOCZEŚNIE dające się sprzedać[17].

Pod tym tekstem szybko pojawił się wpis Christiana Beetza, współwłaściciela jednego z największych niemieckich studiów produkujących dokumenty: „Masz stuprocentową rację!". Myślę, że uwagi te komplikują sytuację dokumentalisty, narzucają też nowe zadania konsultantowi wspomagającemu wejście projektu dokumentalnego na rynek.

13.4. *Tylko nie mów nikomu*

Komentarz Rofekampa – zwłaszcza brzmiąca kasandrycznie prognoza dotycząca finansowania dokumentu – prowokuje mnie do zapisania kilku wstępnych spo-

[17] https://www.facebook.com/martijn.tepas?__tn__=%2CdC-R-R&eid=ARC8k79arNGNX1VggGhT8pjyZAKrdwYIVVsPB6Ld8KoG67qpUeSOtRAXDyXma-FPPFRx9KWRhMegEdmv&hc_ref=ARQyg-Y0wK2dT8Wdy72UVydeSHfK01mCpimJqfg9uPNeymcoaZvobNOlV9020wTnvjc&fref=nf (dostęp 17.11.2019).

strzeżeń na temat dystrybucji filmu Tomasza Sekielskiego *Tylko nie mów nikomu*, zasługującego rzecz jasna na obszerne osobne studium[18].

Dokument, który pojawił się 11 maja 2019 roku na YouTubie, powstał bez uwzględniania prawideł, których można się nauczyć na Doc Lab Poland i w wielu innych miejscach. To jednak ten film do sierpnia 2022 roku obejrzało na YouTubie 24 681 946 widzów, a w telewizjach (TVN, WP) – ponad 2,5 mln. Daje to widownię, jakiej prawdopodobnie nie miał wcześniej żaden polski film dokumentalny. Ciekawe, że projekcji telewizyjnych domagali się też widzowie, który już obejrzeli dokument na YouTubie. „Chcemy wyemitowania tego filmu w telewizji, aby każdy mógł to obejrzeć" – pisała Magdalena Snarska. „To powinno zostać opublikowane w telewizji, żeby starsi ludzie, ludzie, którzy nie ogarniają YouTube'a, też mogli to zobaczyć. Często osoby starsze nie chcą wierzyć w pedofilię w kościele" – zaznaczał(a) Jaszka 96[19].

Przechodząc do porządku nad oczywistym i zasadniczym znaczeniem tematu filmu dla jego recepcji, chciałbym podkreślić wagę wysokiej wiarygodności przekazu. Tomasz Sekielski zaprezentował dziennikarstwo śledcze, które opiera się na zaufaniu do niego i zaproszonych przez niego do współpracy świadków wydarzeń – ofiar pedofilii. Sądzę, że paradoksalnie zastosowane rozwiązania warsztatowe – dalekie od reguł sztuki filmowej, którymi chlubi się klasyka polskiego dokumentu – pomogły widzom uwierzyć w prawdziwość filmu. Wielość bohaterów, proste zdjęcia i montaż, niewyszukane efekty wizualne, ukryta kamera i oczywistościowa, niekiedy autorska narracja dziennikarza odkrywały prawdę w sposób bliski ogromnej części widowni, nieprzyzwyczajonej do dokumentu artystycznego.

Styl wykorzystany w filmie *Tylko nie mów nikomu* sprawdził się wcześniej najbardziej w dziełach Michaela Moore'a, zwłaszcza w filmie *Fahrenheit 9/11* (2004). Moore'a – dziennikarza o znanej powszechnie twarzy – w znikomym stopniu obchodziła sztuka filmowa. Interesowała go waga tematu i sposób dochodzenia do prawdy. Sekielski – rozpoznawalny w Polsce równie dobrze jak Moore w USA – przypominał Moore'a nawet wyglądem; jest równie profesjonalny przed kamerą. Jego film ma 121 minut, a *Fahrenheit 9/11* – 122 minuty[20].

Filmy Moore'a i Sekielskiego różnią się natomiast zasadniczo w kwestiach producenckich i dystrybucyjnych. Jak już zostało powiedziane, planowany budżet

[18] Dokumentowi temu poświęciłem więcej uwagi w artykule *Religious and quasi-religious attitudes in four Polish documentaries from 2008–2019*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication" 2021, nr 30(39).

[19] https://www.youtube.com/watch?v=BrUvQ3W3nV4 (dostęp 11.08.2022); https://pl.wikipedia.org/wiki/Tylko_nie_m%C3%B3w_nikomu (dostęp 11.08.2022).

[20] Informacje o filmie Moore'a: https://www.imdb.com/title/tt0361596/?ref_=nm_flmg_dr_7 (dostęp 11.11.2019).

Fahrenheit 9/11 wynosił 6 mln USD, jego producentem był doświadczony Jim Czarnecki, a producentami wykonawczymi – Bob i Harvey Weinsteinowie. Dokument miał precyzyjnie zaplanowaną dystrybucję – jej początkiem była światowa premiera na festiwalu w Cannes, gdzie zdobył Złotą Palmę i Nagrodę FIPRESCI.

Marek Sekielski – producent filmu brata – produkował programy telewizyjne, nie miał natomiast żadnej praktyki filmowej, zwłaszcza dotyczącej zamykania budżetu. Dokument powstał wyłącznie za pieniądze zebrane dzięki crowdfundingowi. Jego budżet – 450 tys. zł – nie jest wysoki nawet jak na polskie warunki. Film został udostępniony na YouTubie i w telewizjach bez żadnych opłat. Pokazy festiwalowe zaczęły się dopiero wtedy, gdy odniósł błyskawiczny sukces frekwencyjny. To, że właściciele praw ogłosili, iż nie są zainteresowani sprzedażą, mogło podnieść uznanie dla nich w oczach widzów. Pozbawiło też krytyków i hejterów argumentu, że twórcy sięgnęli po temat atrakcyjny dla szerokiego audytorium z chęci zysku.

Oczywiście w 2004 roku crowdfunding nie był tak rozwinięty, by Jim Czarnecki mógł wykorzystać go jako główny sposób na zamknięcie budżetu. Nie było mu to zresztą potrzebne – inwestycja 6 mln USD w film Moore'a nie stanowiła problemu i okazała się niezmiernie opłacalna – przy ostrożnych szacunkach (koszty dystrybucji na poziomie 40 procent) wskaźnik ROI wyniósł 22,2, trzy razy przewyższając wynik *Avatara*[21]. Na polskim rynku przyjęty przez Sekielskich plan był ryzykowny. Nigdy wcześniej nie udało się zebrać takiej kwoty, w dodatku stanowiącej 100 procent budżetu – mimo kilku dobrych doświadczeń z crowdfundingiem w dokumencie – np. wspomnianej już *Joanny* Anety Kopacz (2013), *Mnicha z morza* Rafała Skalskiego (2016), *Łowców miodu* Krystiana Matyska (2016), *303* Tomasza Magierskiego (2016). Trudno sobie jednak wyobrazić produkcję filmu *Tylko nie mów nikomu* realizowaną zgodnie z europejskim schematem rozwijania projektu, obejmującym prezentacje na pitchingach, dwustopniowe aplikowanie do PISF i dopełniające je ubieganie się o granty z funduszy regionalnych oraz koprodukcję międzynarodową, a także próby zainteresowania koprodukcją lub zakupem licencji telewizji, zwłaszcza publicznej, która skądinąd mogłaby w ten sposób dostać jakże atrakcyjną szansę na realizację swojej misji. Crowdfunding okazał się najlepszym – jeśli nie jedynym – rozwiązaniem. Sekielscy wykorzystali serwis patronite.pl, na którym pojawili się 2 stycznia 2018 roku[22] – 16 miesięcy przed premierą filmu. Dał ponadto możliwość rozwoju widowni – w oczywisty sposób osoby wpłacające stały się aktywnym audytorium propagującym ideę dokumentu. Do rozbudzenia zainteresowania mediów i widzów przyczyniły się także okoliczności zewnętrzne: przede wszystkim sukces frekwencyjny pokrewnej

[21] https://www.imdb.com/title/tt0499549/?ref_=nv_sr_1?ref_=nv_sr_1 (dostęp 12.11.2019).

[22] https://patronite.pl/sekielski (dostęp 18.11.2019).

tematycznie fabuły Wojciecha Smarzowskiego *Kler* (2018), jak również postawa części hierarchów Kościoła katolickiego w Polsce – odmowa udziału w filmie, a potem szybkie, bardzo zróżnicowane reakcje po jego obejrzeniu.

W numerze „Magazynu Filmowego. Pisma Stowarzyszenia Filmowców Polskich" z listopada 2019 roku została zamieszczona dyskusja między Tomaszem Sekielskim i Tomaszem Raczkiem – krytykiem filmowym i redaktorem naczelnym „Magazynu", a w 2019 roku także jurorem Krakowskiego Festiwalu Filmowego. Raczek zapytał, dlaczego nie zobaczył dokumentu na festiwalu. Sekielski odpowiedział, że film nie był gotowy w chwili zamknięcia selekcji. Przy okazji jednak zwrócił uwagę na brak zainteresowania – czy też uznania, którego wcale nie oczekiwał – dla swojej pracy ze strony środowiska filmowego. Dokument został zaproszony na łódzki Festiwal Mediów „Człowiek w Zagrożeniu" – i to wszystko[23].

Obawy reżysera okazały się przedwczesne. Film dostał Grand Prix Biała Kobra w Łodzi za „odwagę przeciwstawiania się złu, które pozornie niewidoczne, otacza nas tu i teraz" (wprawdzie przy *votum separatum* jednego z członków jury). Otrzymał też kilkanaście innych nagród, wśród których znalazła się Polska Nagroda Filmowa Orzeł w kategorii „najlepszy film dokumentalny", przyznana przez Polską Akademię Filmową[24]. W ten sposób branża symbolicznie określiła, czego oczekuje od tego rodzaju filmowego.

W komentarzach na YouTubie pojawiały się liczne prośby o przetłumaczenie filmu na różne obce języki. Sukces filmu powinien być dla platform VOD zachętą do inwestycji w produkcję polskich dokumentów lub choćby przyjmowania gotowych filmów do płatnej dystrybucji.

13.5. Początek trzeciej dekady XXI wieku

Nie lekceważąc w żadnym wypadku znaczenia starań, które pozwoliły polskim dokumentalistom odnaleźć się w ciągu ostatnich kilkunastu lat – dzięki powstaniu PISF, funduszy regionalnych i możliwym dzięki temu dalszym działaniom – na rodzimym i międzynarodowym rynku, chciałbym zwrócić uwagę na rewolucyjny charakter produkcji i dystrybucji filmu Sekielskiego. Jego dokument przywrócił wiarę w możliwość dotarcia w krótkim czasie do wielkiej widowni metodą całkowicie niezależną od istniejących zawsze w jakimś kontekście (politycznym, ekonomicznym, towarzyskim) pośredników: członków branżowych komisji, urzędników, redaktorów telewizyjnych, a także producentów i dystrybutorów. Wydaje się

[23] „Magazyn Filmowy SFP" 2019, nr 11, s. 88.

[24] http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=1250039 (dostęp 16.03.2020).

to szczególnie ważne w sytuacji, w której szeroka polska widownia – niedysponująca mimo podejmowanych wysiłków edukacyjnych wielkimi kompetencjami w dziedzinie rozumienia i twórczej interpretacji dzieła audiowizualnego – będzie nadal w najbliższych latach narażona na częste obcowanie z dokumentalnym przekazem propagandowym, który był już przedmiotem badań filmoznawczych[25].

„Konsumpcja kultury wprzęgnięta zostaje w służbę ekonomicznej i politycznej propagandy" – pisał 60 lat temu Jürgen Habermas[26]. Tylko silnie obecny w dostępnej powszechnie przestrzeni odbioru niezależny punkt widzenia daje szansę wyjścia z tak określonych ram. Aby osiągnąć sukces, konieczny jest wielostronny opis procesu nazwanego ongiś przez Maurycego Mochnackiego „uznawaniem się narodu w jestestwie swoim"[27]. Film dokumentalny, który woli rzeczywistość niejednoznaczną od jednowymiarowej, może odegrać w tej sferze niepoślednią rolę. Archiwalnych materiałów audiowizualnych i sposobności do nakręcenia nowych jest mnóstwo, brakuje natomiast – jak dowiodły np. dyskusje w związku z dokumentem Konrada Szołajskiego *Dobra zmiana* (2018) – adekwatnych narracji[28]. Ich wypracowanie wymaga wzmocnienia niezapośredniczonej relacji twórcy z potencjalnie chętnym do płacenia za dostęp do dzieła widzem, co wydaje się trudne bez badań dystrybucji i widowni, a także zrozumienia i uznania mechanizmu, o którym pisał Rofekamp.

Pytanie, co zmienia się w tradycyjnym modelu odbioru filmu dokumentalnego na początku trzeciej dekady XXI wieku. Oczywistym punktem odniesienia dla tak pomyślanej refleksji jest pandemia. Z jednej strony doprowadziła ona do kryzysu festiwali i kina, uniemożliwiła też podjęcie pewnych tematów dokumentalnych, z drugiej natomiast wzmocniła pozycję platform streamingowych, opierających się na własnej statystycznej wiedzy o rzeczywistych oczekiwaniach widzów. W starszych grupach odbiorców zyskała też telewizja, której roli w produkcji i dystrybucji dokumentu w dalszym ciągu nie należy lekceważyć.

---

[25] Zob. Mirosław Przylipiak, *Polskie dokumenty prawicowe a jednocząca się Europa*, w: *Czeski i polski film dokumentalny w czasach europeizacji*, red. Jadwiga Hučková, Jan Křipač, Iwona Łyko, Praha 2015; Krzysztof Kornacki, *Film Open Group. Errata do historii* i Sylwia Kołos, *Religia smoleńska i jej filmowe refleksy. Filmy dokumentalne jako element smoleńskiej narracji*, w: *Polski film dokumentalny w XXI wieku*.

[26] Jürgen Habermas, *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, tłum. Wanda Lipnik, Małgorzata Łukasiewicz, red. Marek Czyżewski, Warszawa 2007, s. 333.

[27] Maurycy Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, w: Maurycy Mochnacki, *Poezja i czyn*, red. Stanisław Pieróg, Warszawa 1987, s. 278–287.

[28] Autor książki uczestniczył w debacie pt. *Kto dokumentuje kryzys?* zorganizowanej przez Helsińską Fundację Praw Człowieka po projekcji tego filmu 29 listopada 2018 roku.

Trudności w badaniu odbioru filmu dokumentalnego – w szczególnym wypadku jego dystrybucji – polegają nie tylko na braku dostępu do danych (podobnie jest u badaczy dystrybucji innych rodzajów filmowych), lecz także na omawianych już problemach z definicją dokumentu i odróżnieniem filmu dokumentalnego od innych *factual genres*. Ponadto szczególna rola telewizji pretendującej nadal do dominacji na rynku dokumentalnym wymaga zastosowania nieco innych narzędzi niż w wypadku fabuły. Wstępnym dopiero analizom poddaje się „dokument otwartej przestrzeni", którego znaczenie, jak już pisałem, wzrosło w związku z wojną w Ukrainie[29].

To wszystko powoduje, że niełatwe jest podejmowanie tematu odbioru dokumentu nawet na poziomie studiów przypadków, nie mówiąc już o ryzyku mocniejszej systematyzacji i uteoretycznienia badań, postulowanych przez Marcina Adamczaka i Konrada Klejsę we wstępie do poświęconego produkcji i dystrybucji – przede wszystkim filmu fabularnego – numeru „Kwartalnika Filmowego"[30]. Przy czym bronić będę tezy, że mimo powyższych zastrzeżeń proponowanie modeli teoretycznych odnoszących się do filmu dokumentalnego ma duży sens ze względu na coraz większą dostępność narzędzi realizacji i gotowych filmów, a także ich rolę w nowoczesnej edukacji – choć zmiany w tym obszarach nie zajdą szybko i rewolucyjnie.

[29] Grzegorz Brzozowski, *Sztuka niebycia kamieniem*. Zob. też https://immerse.news/what-is-open-space-new-media-documentary-be821c0936d0 (dostęp 05.09.2022).

[30] „Kwartalnik Filmowy" 2019, nr 109: *Produkcja i dystrybucja filmowa*.

Bibliografia

A Machine to See With, http://www.blasttheory.co.uk/projects/a-machine-to-see-with/ (dostęp 02.05.2017).

Adamczak Marcin, *Instytucja festiwalu filmowego w ekonomii kina*, „Panoptikum" 2016, nr 16.

Adamczak Marcin, *Kapitały przemysłu filmowego. Hollywood, Europa, Chiny*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2019.

Adamczak Marcin, Klejsa Konrad (red.), *Wokół zagadnień dystrybucji filmowej*, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2015.

Aguayo Angela J., *Documentary Resistance: Social Change and Participatory Media*, Oxford University Press, New York 2019.

Aitken Ian (red.), *The Concise Routledge Encyclopedia of Documentary Film*, Routledge, London–New York 2017.

Alkarimeh Baker, Boutin Eric, *Interactive Documentary: A Proposed Model and Definition*, „French Journal for Media Research" 2017, nr 7, http://frenchjournalformediaresearch.com/index.php?id=1062 (dostęp 30.03.2017).

Barnouw Eric, *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*, Oxford University Press, New York 1993.

Barsam Richard M., *Nonfiction Film: A Critical History: Revised and Expanded*, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 1992.

Bernard Sheila Curran, *Documentary Storytelling: Making Stronger and More Dramatic Nonfiction Films*, Elsevier, Focal Press, Amsterdam 2007.

Bernard Sheila Curran, *Documentary Storytelling: Creative Nonfiction on Screen*, Focal Press, Oxford 2010.

Bernard Sheila Curran, *Film dokumentalny. Kreatywne opowiadanie*, tłum. Michał Bukojemski, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2011.

Bławut Jacek, *Bohater w filmie dokumentalnym*, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2010.

Bobiński Witold, *Wykształcić widza. Sztuka oglądania w edukacji polonistycznej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2016.

Bordwell David, Thompson Kristin, *Film art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, tłum. Bogna Rosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2014.

Bricca Jacob, *Documentary Editing: Principles and Practice*, Routledge, New York–London 2018.

Brzozowski Grzegorz, *Sztuka niebycia kamieniem*, „Magazyn Filmowy SFP" 2022, nr 5.

Chasse Betsy, *The Documentary Filmmaking Master Class: Tell Your Story from Concept to Distribution*, Allworth Press, New York 2019.

Dawid Leszek, *Dokument umarł? Kamera cyfrowa jako narzędzie dokumentalisty*, w: Mąka-Malatyńska Katarzyna (red.), *Od obserwacji do animacji. Autorzy o kinie dokumentalnym*, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2017.

Dubisz Stanisław (red.), *Uniwersalny słownik języka polskiego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003.

Ellis Jack C., McLane Betsy A., *A New History of Documentary Film*, Continuum, New York–London 2011.

Festiwale filmowe w Polsce, http://www.obserwatorium.org.pl/badanie-festiwali-filmowych/ (dostęp 28.05.2019).

Festiwale i przeglądy, https://www.pisf.pl/rynek-filmowy/festiwale-i-przeglady/lista?month=0&f-search=&page=1&pageId=0 (dostęp 29.05.2019).

Filmfreeway.com (dostęp 29.05.2019).

Filiciak Mirosław, *Film jako zdarzenie wizualne. Relacje kina i innych mediów w epoce cyfrowej – przypadek gier wideo*, w: Gwóźdź Andrzej (red.), *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.

Fiołek-Lubczyńska Bogumiła, *Perspektywy badawcze retoryki filmowej. Historia i teraźniejszość*, „Forum Artis Rhetoricae" 2014, nr 4.

Fiołek-Lubczyńska Bogumiła, *Retoryczność w filmowych obrazach świata Andrzeja Fidyka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016.

Gajewski Andrzej, *Rola scenariusza w filmie dokumentalnym*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. Andrzeja Mellina i dr Anny Zarychty w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi, 2021.

Game Story II – między filmem a grą, http://kreatywna-europa.eu/wp-content/uploads/2017/03/GAME-STORY-II-program-ost.pdf (dostęp 30.04.2017).

Gaudenzi Sandra, *Projects Curated by Sandra Gaudenzi*, http://docubase.mit.edu/playlist/the-living-documentary/ (dostęp 30.03.2017).

Gaudenzi Sandra, *The Living Documentary*, http://docubase.mit.edu/playlist/the-living-documentary/ (dostęp 30.03.2017).

Gaudenzi Sandra, *The Living Documentary: From Representing Reality to Co-Creating Reality in Digital Interactive Documentary: Doctoral Thesis*, Goldsmiths, University of London, http://research.gold.ac.uk/7997/ (dostęp 30.03.2017).

Getting Blasted at Sundance, https://www.theguardian.com/technology/gamesblog/2011/jan/20/sundance-games-blast-theory?INTCMP=SRCH/ (dostęp 02.05.2017).

Geiger Jeffrey, *American Documentary Film: Projecting the Nation*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2011.

Giec Marta, Majer Artur (red.), *Film polski współcześnie: od głównego nurtu do eksperymentu*, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2021.

Gore Chris, *The Ultimate Film Festival Survival Guide*, Lone Eagle Publishing Company, New York 2004.

Grierson John, *Dokumentalizm* (fragmenty), w: Gwóźdź Andrzej (red.), *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 2002.

Gwóźdź Andrzej (red.), *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 2002.

Gwóźdź Andrzej (red.), *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.

Hampe Barry, *Making Documentary Films and Videos: A Practical Guide to Planning, Filming, and Editing Documentaries*, Holt Paperbacks, New York 2007.

Handke Ryszard, *Utwór fabularny w perspektywie odbiorcy*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1982.

Helman Alicja (red.), *Autor – film – odbiorca*, Wydawnictwo Wiedza o Kulturze Fundacji dla Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1991.

Helman Alicja, Ostaszewski Jacek, *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.

Helminen Suvi Andrea, *Glorianna Davenport: An Interactive Pioneer*, „DOX. European Documentary Magazine" 2014, z. 103.

Hendrykowska Małgorzata (red.), *Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005.

Hendrykowska Małgorzata, *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1896–1944)*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015.

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

Hendrykowski Marek, *Autor jako problem poetyki filmu*, Wydawnictwo UAM, Poznań 1988.

Hendrykowski Marek, *Autor w filmie dokumentalnym*, w: Hendrykowski Marek (red.), *Autor w filmie. Z dziejów ewolucji filmowych form artystycznych*, Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań 1991.

Hendrykowski Marek, *Współczesne kierunki anglosaskiej refleksji nad autorem filmowym*, w: Helman Alicja (red.), *Autor – film – odbiorca*, Wydawnictwo Wiedza o Kulturze Fundacji dla Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1991.

Hendrykowski Marek (red.), *Autor w filmie. Z dziejów ewolucji filmowych form artystycznych*, Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań 1991.

Hendrykowski Marek, *Dokument – fikcja – realizm*, w: Jazdon Mikołaj, Mąka-Malatyńska Katarzyna, Pławuszewski Piotr (red.), *Pogranicza dokumentu*, Centrum Kultury Zamek, Poznań 2012.

Hendrykowski Marek, *News. Antropologia. (Po)etyka. Kultura*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016.

Hendrykowski Marek, *Scenariusz filmowy. Teoria i praktyka*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016.

Hučko Tomáš, *Dokąd zmierza polski dokument? Trendy i strategie w ostatniej dekadzie z punktu widzenia południowych sąsiadów*, w: Szczepański Tadeusz, Kozubek Małgorzata (red.), *Polski film dokumentalny w XXI wieku*, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016.

Hučková Jadwiga, *Kino wykalkulowane, czyli zabawić na śmierć*, w: Jazdon Mikołaj, Mąka-Malatyńska Katarzyna (red.), *Zobaczyć siebie. Polski film dokumentalny przełomu wieków*, Centrum Kultury Zamek, Poznań 2011.

Hučková Jadwiga, Kŕipač Jan, Łyko Iwona (red.), *Český a polský dokument v éře evropeizace. Czeski i polski film dokumentalny w czasach europeizacji*, tłum. Joanna Derdowska, NFA, Uniwersytet Jagielloński, Praha 2015.

Hučková Jadwiga, *Promocja i dystrybucja polskich filmów krótkometrażowych, dokumentalnych i animowanych na przykładzie działalności Krakowskiej Fundacji Filmowej*, w: Szczepański Tadeusz, Kozubek Małgorzata (red.), *Polski film dokumentalny w XXI wieku*, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016.

Hučková Jadwiga, *Dokąd ucieka polski dokument? Refleksje na początku drugiego stulecia jego historii*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna" 2017, nr 13(3).

Iordanova Dina, *Festiwale filmowe poza filmami: glamour, grupy interesów, korporacje*, „Kwartalnik Filmowy" 2017, nr 100.

Jabłońska Katarzyna, *„Żeby nie bolało". Z Marcelem Łozińskim rozmawia Katarzyna Jabłońska*, „Kwartalnik Filmowy" 2000, nr 29–30.

Jagielski Sebastian, Podsiadło Magdalena (red.), *Kino polskie jako kino transnarodowe*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2017.

Jakobson Roman, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, „Pamiętnik Literacki" 1960, z. 2.

Jarvie Ian, *Philosophy of the Film: Epistemology, Ontology, Aesthetics*, Routledge & Kegan Paul, New York–London 1987.

Jaskulski Paweł, Koryciński Mariusz (red.), *Różne oblicza edukacji audiowizualnej. Edukacja filmowa w Polsce i świecie. Rozwiązania systemowe i studia przypadków*, COME UW, Eureka Media, Warszawa 2016, https://come.uw.edu. pl/pl/node/258 (dostęp 31.05.2019).

Jauss Hans Robert, *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze*, tłum. Ryszard Handke, „Pamiętnik Literacki" 1972, z. 4.

Jazdon Mikołaj, *Dokumenty Kieślowskiego*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002.

Jazdon Mikołaj, *Historia w polskim filmie dokumentalnym przełomu wieków*, w: Hendrykowska Małgorzata (red.), *Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005.

Jazdon Mikołaj, *Rosja – Polska. Nowe spojrzenie? Młodzi dokumentaliści wobec tradycji polskiej szkoły dokumentu*, w: Szczepański Tadeusz, Kozubek Małgorzata (red.), *Polski film*

dokumentalny w XXI wieku, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016.

Jazdon Mikołaj, *Krzysztof Kieślowski: z rzeczywistości do filmu dokumentalnego*, w: Mąka-Malatyńska Katarzyna (red.), *Teoria praktyki. Kieślowski, Łoziński, Wiszniewski, Królikiewicz, Żebrowski*, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2019.

Jazdon Mikołaj, Mąka-Malatyńska Katarzyna (red.), *Zobaczyć siebie. Polski film dokumentalny przełomu wieków*, Centrum Kultury Zamek, Poznań 2011.

Jazdon Mikołaj, Mąka-Malatyńska Katarzyna, Pławuszewski Piotr (red.), *Pogranicza dokumentu*, Centrum Kultury Zamek, Poznań 2012.

Jeffrey Tom (red.), *Film Business: A Handbook for Producers*, Allen & Unwin, Crows Nest 2006.

Jenkins Henry, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. Małgorzata Bernatowicz, Mirosław Filiciak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007.

Jolliffe Genevieve, Zinnes Andrew (red.), *The Documentary Film Makers Handbook*, The Continuum International Publishing Group, New York–London 2006.

Kaczmarczyk Michał, Rott Dariusz (red.), *Problemy konwergencji mediów*, Oficyna Wydawnicza „Humanitas", Sosnowiec–Praha 2013.

Kahana Jonathan (red.), *The Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism*, Oxford University Press, New York 2016.

Kalwinek Stefan, *Nowe formy filmu dokumentalnego albo czym są filmy interaktywne*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Grażyny Kędzielawskiej w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi, 2019.

Karabasz Kazimierz, *Odczytać czas*, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2009.

Kerrigan Susan, McIntyre Phillip, *The „Creative Treatment of Actuality": Rationalizing and Reconceptualizing the Notion of Creativity for Documentary Practice*, „Journal of Media Practice" 2010, vol. 11, nr 2.

Kędzielawska Grażyna, *Przewodnik dokumentalisty. Podstawy warsztatu*, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2012.

Kieślowski Krzysztof, *O sobie*, Znak, Kraków 1997.

Kita Barbara (red.), *Przestrzenie tożsamości we współczesnym kinie europejskim*, Rabid, Kraków 2006.

Klejsa Konrad, Saryusz-Wolska Małgorzata, *Badanie widowni filmowej: historia i metody*, w: Klejsa Konrad, Saryusz-Wolska Małgorzata (red.), *Badanie widowni filmowej. Antologia przekładów*, Wydawnictwo Naukowe „Scholar", Warszawa 2014.

Klejsa Konrad, Saryusz-Wolska Małgorzata (red.), *Badanie widowni filmowej. Antologia przekładów*, Wydawnictwo Naukowe „Scholar", Warszawa 2014.

Klejsa Konrad, *„A film like thing", czyli o tym, jak zjawiska filmopodobne utrudniają odpowiedź na pytanie: „Co to jest film?"*, w: Gwóźdź Andrzej (red.), *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.

Kletowski Piotr, *Interaktywne kino*, w: Lubelski Tadeusz (red.), *Encyklopedia kina*, Biały Kruk, Kraków 2003.

Kluszczyński Ryszard W., *Społeczeństwo informacyjne. Cyberkultura. Sztuka multimediów*, Rabid, Kraków 2001.

Kluszczyński Ryszard W., *Film, wideo, multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Rabid, Kraków 2002.

Kluszczyński Ryszard W., *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2010.

Kołodziejczyk Agnieszka, *Współpraca międzynarodowa w dziedzinie kinematografii*, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2004.

Kopczyński Krzysztof, *Paradygmat polskiego romantyzmu w uniwersum filmowym*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2021.

Kopczyński Krzysztof, *Religious and Quasi-Religious Attitudes in Four Polish Documentaries from 2008–2019*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication" 2021, nr 30(39).

Kornacki Krzysztof, *Film Open Group. Errata do historii*, w: Szczepański Tadeusz, Kozubek Małgorzata (red.), *Polski film dokumentalny w XXI wieku*, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016.

Kozubek Małgorzata, *(Auto)terapeutyczny wymiar filmów Marcina Koszałki*, w: Szczepański Tadeusz, Kozubek Małgorzata (red.), *Polski film dokumentalny w XXI wieku*, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016.

Kożuchowski Tomasz, Morozow Iwona, *Postprodukcja, dystrybucja*, w: Kożuchowski Tomasz, Morozow Iwona, Sawka Roman, *Społeczny wymiar tworzenia filmu w Polsce*, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2019.

Kożuchowski Tomasz, Morozow Iwona, Sawka Roman, *Społeczny wymiar tworzenia filmu w Polsce*, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2019.

Kreatywna Europa, http://kreatywna-europa/ (dostęp 30.04.2017).

Krstć Igor, *Documentary Film Philosophy*, „New Cinemas: Journal of Contemporary Film" 2017, vol. 15, nr 1.

„Kwartalnik Filmowy" 1998, nr 23: Film dokumentalny.

„Kwartalnik Filmowy" 2019, nr 108: Produkcja i dystrybucja filmowa.

Kurz Iwona, *Etyka widzenia: gest fotograficzny i* res gesta, w: Kwiatkowska Paulina, Szewczyk Matylda (red.), *Sztuka w kinie dokumentalnym*, Fundacja MAMMAL, Warszawa 2016.

Kwiatkowska Paulina, Szewczyk Matylda (red.), *Sztuka w kinie dokumentalnym*, Fundacja MAMMAL, Warszawa 2016.

LaRocca David (red.), *The Philosophy of Documentary Film: Image, Sound, Fiction, Truth*, Lexington Books, Lanham–Boulder–New York–London 2017.

Leeuw Inge de, *The 6 Most Innovative Interactive Web Documentaries*, https://creators.vice.com/en_au/article/the-6-most-innovative-interactive-web-documentaries (dostęp 02.05.2017).

Lubelski Tadeusz, *Autobiograficzna triada w polskim filmie dokumentalnym czasów najnowszych*, w: Szczepański Tadeusz, Kozubek Małgorzata (red.), *Polski film dokumentalny w XXI wieku*, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016.

Majer Artur, Szczepański Tadeusz (red.), *Kultura produkcji filmowej*, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2019.

Majmurek Jakub, Wiśniewska Agnieszka, *Wstęp. Dokumenty polityki*, w: Wiśniewska Agnieszka (red.), *Polskie kino dokumentalne 1989–2009. Historia polityczna*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011.

Manovich Lev, *Cinema and Digital Media*, w: Jeffrey Shaw, Hans Peter Schwarz (red.), *Media Art Perspectives: The Digital Challenge: Museums and Art Sciences Respond*, Edition ZKM, Ostfildern 1996, http://manovich.net/content/04-projects/008-cinema-and-digital-media/06_article_1995.pdf/ (dostęp 30.04.2017).

Manovich Lev, *Język nowych mediów*, tłum. Piotr Cypryański, Wydawnictwa Naukowe i Profesjonalne, Warszawa 2006.

Mąka-Malatyńska Katarzyna, *Trzy szkoły opowiadania o świecie i człowieku*, w: Hendrykowska Małgorzata (red.), *Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005.

Mąka-Malatyńska Katarzyna, *Affirmation, Acceptance and Rejection: Polish contemporary Documentary Filmmakers and their Relation to Poland's Documentary Film Tradition*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication" 2014, nr 15(24).

Mąka-Malatyńska Katarzyna, *Uwagi o dramaturgii filmu dokumentalnego*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication" 2015, nr 16(25).

Mąka-Malatyńska Katarzyna (red.), *Od obserwacji do animacji. Autorzy o kinie dokumentalnym*, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2017.

Mąka-Malatyńska Katarzyna, *Ideologia, historia i jednostka – o teorii i praktyce filmowej Wojciecha Wiszniewskiego*, w: Mąka-Malatyńska Katarzyna (red.), *Teoria praktyki. Kieślowski, Łoziński, Wiszniewski, Królikiewicz, Żebrowski*, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2019.

Mąka-Malatyńska Katarzyna (red.), *Teoria praktyki. Kieślowski, Łoziński, Wiszniewski, Królikiewicz, Żebrowski*, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2019.

Mąka-Malatyńska Katarzyna, *W co i o co grają dokumentaliści? Strategie formalne we współczesnym polskim filmie dokumentalnym*, w: Giec Marta, Majer Artur (red.), *Film polski współcześnie: od głównego nurtu do eksperymentu*, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2021.

Mąka-Malatyńska Katarzyna, Jazdon Mikołaj (red.), *21st-century Documentary Film in East and Central Europe*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication" 2014, nr 15(24).

Mąka-Malatyńska Katarzyna, Czaja Justyna, Śliwińska Anna, Kozłowski Krzysztof, *Polski film dokumentalny po roku 2000*, w: Hendrykowska Małgorzata (red.), *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015.

Mąka-Malatyńska Katarzyna, Lemann-Zajiček Joanna (red.), *[Nie]zapomniani dokumentaliści*, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2020.

Minh-ha Trinh T., *The Totalizing Quest of Meaning*, w: Renov Michael (red.), *Theorizing Documentary*, Routledge, Taylor & Francis Group, New York–London 1993.

Monaco James, *How to Read a Film: The World of Movies, Media, and Multimedia: Language, History, Theory*, Oxford University Press, New York–Oxford 2000.

Morozow Iwona, *Perspektywa produkcyjna w badaniach polskiego filmu dokumentalnego*, „Kwartalnik Filmowy" 2019, nr 108.

Narożna Dominika, *The Producer of Documentary Films in Poland (in the years 2005–2018)*, Faculty of Political Science and Journalism Press AMU, Poznań 2018.

National Film Board, https://www.nfb.ca/interactive/ (dostęp 03.05.2017).

Neumann Per, Appelgren Charlotte, *Sztuka koprodukcji. Edycja polska*, tłum. Marta Grawon, Wydawnictwo Krajowej Izby Producentów Audiowizualnych we współpracy z Media Desk Polska, Warszawa 2010.

Nichols Bill, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 2010.

Nichols Bill, *Typy filmu dokumentalnego*, tłum. Marta Haberle, Dagmara Rode, w: Rode Dagmara, Pieńkowski Marcin (red.), *Metody dokumentalne w filmie*, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2013.

Ogonowska Agnieszka, *Telewizja rzeczywistości a kult autentyzmu*, „Konspekt" 2005, nr 2, http://www.up.krakow.pl/konspekt/22/ogonowska.html (dostęp 23.01.2013).

Ogonowska Agnieszka, *„Mock-documentary" i „action-genre": wyzwanie dla kina dokumentalnego i paratekstualne gry z widzem*, w: Gwóźdź Andrzej (red.), *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.

Orgeron Marsha, Orgeron Devin, *Familial Pursuits, Editorial Acts: Documentaries after the Age of Home Video*, w: Kahana Jonathan (red.), *The Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism*, Oxford University Press, New York 2016.

Perspektywy rozwoju branży rozrywki i mediów w Polsce 2016–2020, http://www.pwc.pl/pl/publikacje/2016/entertainment-and-media-outlook-2016-2020-polska-perspektywa-pwc.html (dostęp 30.04.2017).

Pietrzak Małgorzata, *Retoryka. Narzędzie twórczej komunikacji. Teatr i film*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2012.

Piotrowska Agnieszka, *Psychoanalysis and Ethics in Documentary Film*, Routledge, Taylor & Francis Group, New York–London 2014.

Pitrus Andrzej, *Sztuka interaktywna według Ryszarda Kluszczyńskiego*, „Kwartalnik Filmowy" 2010, nr 71–72.

Pławuszewski Piotr, *Marcel Łoziński – ostatecznie zwycięża rzeczywistość*, w: Mąka-Malatyńska Katarzyna (red.), *Teoria praktyki. Kieślowski, Łoziński, Wiszniewski, Królikiewicz,*

Żebrowski, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2019.

Płażewski Jerzy, *75 najważniejszych międzynarodowych festiwali filmowych za granicą*, Film Polski, Warszawa 1993 (maszynopis w zbiorach Biblioteki Filmoteki Narodowej).

Podsiadło Magdalena, *Autobiografizm filmowy jako ślad podmiotowej egzystencji*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2013.

Prawie 116 mln zł dla najlepszych graczy wśród twórców gier, http://www.nauka.gov.pl/aktualnosci-ministerstwo/prawie-116-mln-zl-dla-najlepszych-graczy-wsrod-tworcow-gier.html (dostęp 30.04.2017).

Przylipiak Mirosław, *Dokumentalny film*, w: Lubelski Tadeusz (red.), *Encyklopedia kina*, Biały Kruk, Kraków 2003.

Przylipiak Mirosław, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Wydawnictwo Pomorskiej Akademii Pedagogicznej w Słupsku, Gdańsk–Słupsk 2004.

Przylipiak Mirosław, *Kino bezpośrednie 1960–1963*, t. 1, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.

Przylipiak Mirosław, *Kino bezpośrednie 1963–1970. Czas autorów*, t. 2, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014.

Przylipiak Mirosław, *Kino bezpośrednie 1963–1970. Między obserwacją a ideologią*, t. 3, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014.

Przylipiak Mirosław, *Scenariusz we współczesnym systemie produkcji filmów dokumentalnych w Polsce*, w: Szczepański Tadeusz, Kozubek Małgorzata (red.), *Polski film dokumentalny w XXI wieku*, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016.

Rabiger Michael, *Directing the Documentary*, Elsevier, Focal Press, Oxford 2004.

Rabiger Michael, *Developing Story Ideas*, Elsevier, Focal Press, Oxford 2006.

Reeves Byron, Nass Clifford, *Media i ludzie*, tłum. Hanna Szczerkowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2000.

Renov Michael (red.), *Theorizing Documentary*, Routledge, Taylor & Francis Group, New York–London 1993.

Renov Michael, *Introduction: The Truth About Non-Fiction, Toward a Poetics of Documentary*, w: Renov Michael (red.), *Theorizing Documentary*, Routledge, Taylor & Francis Group, New York–London 1993.

Rode Dagmara, Pieńkowski Marcin (red.), *Metody dokumentalne w filmie*, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2013.

Rode Dagmara, Pieńkowski Marcin (red.), *Metody dokumentalne w filmie*, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2012.

Rodowick David, *Philosophy by Other Means*, 2022, https://www.youtube.com/watch?v=4PUkapuM1ck (dostęp 11.12.2022).

Rogowski Sławomir, Wróblewska Anna (red.), *Dystrybucja filmowa. Od kina do streamingu*, Wydawnictwo Naukowe „Semper", Warszawa 2020.

Rosenthal Alan, *Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Videos*, Southern Illinois University Press, Carbondale 2002.

Rushton Richard, *Reflections on the Reality of Film*, 2022, https://www.youtube.com/watch?v=aBILhn7UYnM (dostęp 11.12.2022).

Salski Mirosław, *Nanook w Googlach: przewodnik po filmie dokumentalnym Internetem wspomagany*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2016.

Salski Mirosław, *Telewizyjny dokument filmowy*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2019.

Schreibman Myrl A., *The Indie Producer's Handbook: Creative Producing from A to Z*, Lone Eagle Publishing Company, LLC, Los Angeles 2001.

Sikora Sławomir, *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2011.

Sinnerbrink Robert, *A Dialogue on the Future Film-Philosophy*, 2022, https://www.youtube.com/watch?v=hKStmK1UX5M (dostęp 11.12.2022).

Socha Jakub, *Chcę opowiadać o sobie. Z Bartoszem Konopką rozmawia Jakub Socha*, w: Socha Jakub, Taras Katarzyna, *DOCąd. Rozmowy z polskimi dokumentalistami*, Wydawnictwo Filmoteki Śląskiej, Katowice 2014.

Socha Jakub, *Mam dość udawania. Z Marcinem Koszałką rozmawia Jakub Socha*, w: Socha Jakub, Taras Katarzyna, *DOCąd. Rozmowy z polskimi dokumentalistami*, Wydawnictwo Filmoteki Śląskiej, Katowice 2014.

Socha Jakub, Taras Katarzyna, *DOCąd. Rozmowy z polskimi dokumentalistami*, Wydawnictwo Filmoteki Śląskiej, Katowice 2014.

Sołodki Paweł, *Dokument interaktywny: rekonesans*, w: Kluszczyński Ryszard W., Kłys Tomasz, Korczarowska-Różycka Natasza (red.), *Paradygmaty współczesnego kina*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015.

Sołodki Paweł, *Hybryda naszych czasów? Dokument interaktywny*, „Ekrany" 2016, nr 5(33).

Sołodki Paweł, *Dokument i reportaż interaktywny – polskie konteksty*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu" 2017, nr 3.

Sołodki Paweł, *Narodziny, życie i śmierć dokumentu interaktywnego*, w: Rode Dagmara, Składanek Marcin, Ożóg Maciej (red.), *Sztuka ma znaczenie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020.

Szczepański Tadeusz, Kozubek Małgorzata (red.), *Polski film dokumentalny w XXI wieku*, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016.

The Film Festival Doctor, https://www.thefilmfestivaldoctor.com/ (dostęp 30.05.2019).

Tokarz Bożena, *Fabuła jako konstrukt tożsamości*, w: Kita Barbara (red.), *Przestrzenie tożsamości we współczesnym kinie europejskim*, Rabid, Kraków 2006.

Wichrowska Magdalena, *Szukając prawdy. Problem poetyki w polskim filmie dokumentalnym po roku 1989*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2014.

Wilk Eugeniusz, *Między aparatem a podmiotem*, w: Helman Alicja (red.), *Autor – film – odbiorca*, Wydawnictwo Wiedza o Kulturze Fundacji dla Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1991.

Wiśniewska Agnieszka, *„Takiego pięknego syna urodziłam" Marcina Koszałki, czyli zaprzepaszczony potencjał krytyczny dokumentu autobiograficznego*, w: Wiśniewska Agnieszka (red.), *Polskie kino dokumentalne 1989–2009. Historia polityczna*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011.

Wiśniewska Agnieszka (red.), *Polskie kino dokumentalne 1989–2009. Historia polityczna*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011.

Withoutabox, https://www.withoutabox.com/ (dostęp 29.05.2019).

Wojciechowska Magdalena, *Kino dokumentalne jako forma terapii – twórczość Marcina Koszałki*, w: Rode Dagmara, Pieńkowski Marcin (red.), *Metody dokumentalne w filmie*, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2013.

Wróblewska Anna, *Festiwal filmowy jako czynnik zmiany w mieście i w regionie. W poszukiwaniu metod badawczych*, „Przezrocze" 2017, nr 6.

Wunenburger Jean-Jacques, *Filozofia obrazów*, tłum. Tomasz Stróżyński, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.

Zwiefka Agnieszka, *Gdzie jest Autor? Kilka słów o interaktywnych filmach dokumentalnych*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu" 2017, nr 3.

Zwierzchowski Piotr, Mazur Daria, Guzek Mariusz (red.), *Kino polskie wobec II wojny światowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2011.

Zwierzchowski Piotr, Wierski Dominik (red.), *Kino, którego nie ma*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2013.

Zwierzchowski Piotr, Mazur Daria, Szczutkowska Joanna (red.), *Rok 1968: kultura, sztuka, polityka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2019.

Nota wydawnicza

W książce zostały wykorzystane w uzupełnionej, zredagowanej na nowo i zawierającej zaktualizowane wnioski formie następujące teksty:

- *Nowe zbliżenia do znanych biografii: „Honor Generała" Joanny Pieciukiewicz i „O moim ojcu" Bożeny Garus-Hockuby*, w: *Kino polskie wobec II wojny światowej*, red. Piotr Zwierzchowski, Daria Mazur, Mariusz Guzek, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2011.
- *O narracji filmu dokumentalnego*, „Studia Pragmalingwistyczne" 2011, nr 3.
- *„Kinematograf" Łozińskich, czyli ucieczka przed poznaniem*, w: *Kino, którego nie ma*, red. Piotr Zwierzchowski, Dominik Wierski, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2013.
- *O możliwości wykorzystania tradycji zespołów filmowych w rozwijaniu projektów filmów dokumentalnych w drugiej dekadzie XXI wieku*, w: *Idea zespołu filmowego. Historia i nowe wyzwania*, red. Tadeusz Szczepański, Anna Pachnicka, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2013.
- *Polski film dokumentalny w dobie konwergencji*, w: *Problemy konwergencji mediów*, t. 1, red. Michał Kaczmarczyk, Dariusz Rott, Oficyna Wydawnicza „Humanitas" – Verbum, Sosnowiec–Praha 2013.
- *„Widzieć, aby wiedzieć". O filmie Marcela Łozińskiego „89 mm od Europy"*, w: *Pogranicza, kresy, wschód a idee Europy*, idea i wstęp Jarosław Ławski, red. Anna Janicka, Grzegorz Kowalski, Łukasz Zabielski, Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego, Białystok 2013.

- *Dystrybucja polskich filmów dokumentalnych w świecie – smuga cienia*, w: *Wokół zagadnień dystrybucji filmowej*, red. Marcin Adamczak, Konrad Klejsa, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2015.
- *Polská dokumentární produkce z perspektivy druhého desetiletí 21.století (aktuální stav a výhledy). Polska produkcja dokumentalna z perspektywy II dekady XXI wieku (stan obecny i prognozy)*, w: *Český a polský dokument v éře evropeizace. Czeski i polski film dokumentalny w czasach europeizacji*, red. Jadwiga Hučková, Jan Křipač, Iwona Łyko, Národní Filmový Archiv, Praha 2015.
- *W stronę dalekiego świata. Tematyka „egzotyczna" w polskim dokumencie I dekady XXI wieku*, w: *Polski film dokumentalny w XXI wieku*, red. Tadeusz Szczepański, Małgorzata Kozubek, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016.
- *Interaktywny film dokumentalny – historia i perspektywy rozwoju*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna", 2017, nr 13(2).
- *Koprodukcja międzynarodowa polskich filmów dokumentalnych w latach 2005–2015 (rekonesans)*, w: *Kino polskie jako kino transnarodowe*, red. Sebastian Jagielski, Magdalena Podsiadło, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2017.
- *Filmy dokumentalne na festiwalach – w Polsce i na rynku międzynarodowym*, w: *Kultura produkcji filmowej: teorie, badania, praktyki*, red. Artur Majer, Tadeusz Szczepański, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2019.
- *„Nie trzeba kłaniać się okolicznościom". Norwidowskie przestrogi i wizja Marca 1968 roku w kilku filmach dokumentalnych*, w: *Rok 1968: kultura, sztuka, polityka*, red. Piotr Zwierzchowski, Daria Mazur, Joanna Szczutkowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2019.
- *Nowe tendencje w dystrybucji filmów dokumentalnych w Polsce końca II dekady XXI wieku*, w: *Dystrybucja filmowa. Od kina do streamingu*, red. Sławomir Rogowski, Anna Wróblewska, Wydawnictwo Naukowe „Semper", Warszawa 2020.

Indeks osób

Adamczak Andrzej 107, 108
Adamczak Marcin 160, 161, 162, 163, 168, 169, 174, 184
Adamiak Marek 124
Aguayo Angela J. 12, 13
Aitken Ian 18, 172
Alkarimeh Baker 58
Appelgren Charlotte 135, 177
Arijon Daniel 48
Arnold Agnieszka 107, 109, 113
Arystoteles 31, 119, 127, 128
Attenborough Richard 101

Bachórz Józef 106
Baczko Bronisław 80
Bahti Timothy 35
Bajkowska Zofia 96
Balcerzan Edward 33
Bal-Nowa Maria 11
Baltussen Cora 101
Barańczak Stanisław 77
Bard Perry 61, 62
Barlik Małgorzata 94
Barnouw Eric 118
Barsam Richard M. 13, 172, 176
Basaj Mirosław 107
Beatrix (królowa) 102
Beck Andrzej 102
Beck Jadwiga 102
Beck Józef 21, 101, 102, 103
Beetz Christian 179
Bem-Wiśniewska Ewa 105
Bernard Sheila Curran 43, 49, 68, 146
Bernatowicz Małgorzata 39
Białkowski Grzegorz 105
Białowąs Barbara 123
Bielawska Karolina 122, 173
Biskind Peter 154
Bławut Jacek 45, 94
Bobiński Witold 49, 76
Boratyn Katarzyna 148
Bordwell David 33, 52, 69, 131
Borowy Wacław 105
Borzęcki Marek 108
Boutin Eric 58
Bricca Jacob 47
Brodski Josif 106
Brzozowski Grzegorz 96, 97, 184
Buczkowski Marcin 123
Buder Emily 177
Bukojemski Michał 43, 90
Burkot Stanisław 107
Buttlerowa Danuta 105
Byron George 84

Campbell Joseph 126
Carroli Alessandro 141

Celiński Andrzej 48, 70, 122, 140, 149, 168
Chasse Betsy 18, 157
Chateaubriand François-René de 84
Chojecki Jacek 108
Chojecki Mirosław 108
Chopin Fryderyk 111, 114
Chrystus 11, 114
Ciechomska Małgorzata 100
Coleridge Samuel Taylor 84
Connery Sean 101
Cordell Cadence 41
Cordell Emerson 41
Crump Paul 47
Cukierman Waldek 111, 112, 113
Cuske Maciej 122, 123
Custine Astolphe de 83, 84, 85, 86, 87
Cypryański Piotr 52
Czaja Justyna 66, 67, 69, 131
Czarnecki Jim 181
Czembrowski Jarosław 166
Czyżewski Marek 183

Damian Anca 71, 134
Damm Krystyna 132
Dammas Jacob 139
Davenport Glorianna 51, 52, 53
Dawid Leszek 72
Deleuze Gilles 62
Dembiński Mirosław 122, 123, 124, 125, 170
Devold Igor Leiv 122
Dębska Kinga 140
Dionizos 11
Drozdowicz Bronek 111
Drygas Maciej 75, 99, 100, 123
Dubisz Stanisław 72
Duda Lidia 173
Dybczak Andrzej 122
Dyekjær Sigrid 148
Dylewska Jolanta 99
Dymek Anna 176
Dzianowicz Beata 123, 125, 137, 169

Eco Umberto 22
Ellis Jack C. 156
Engel David 116

Farfał Piotr 138
Fert Józef 115
Fidyk Andrzej 49, 50, 75, 122, 123, 124, 125, 137, 139
Filiciak Mirosław 39, 55
Filipowicz Marcin 121, 123
Fiołek-Lubczyńska Bogumiła 36
Flaherty Robert Joseph 15
Fraser Nick 22

Gadamer Hans-Georg 19, 33, 103
Gajewski Andrzej 46
Garus-Hockuba Bożena 21, 98, 101, 102, 103
Gaudenzi Sandra 53, 56, 57, 58, 60, 62, 63
Geiger Jeffrey 24
Geller Maciej 105
Geremek Bronisław 93
Giec Marta 22
Gintrowski Przemysław 116
Głowiński Michał 33, 106
Goban-Klas Tomasz 30
Godard Jean-Luc 63
Goldman William 47
Gombrowicz Witold 78, 80
Gomulicki Juliusz Wiktor 115
Gomułka Władysław 108, 110, 112
Goodell Gregory 177
Gore Chris 168, 171
Gorzeliński Maciej 93
Grawon Marta 135
Green Sarah 68
Grierson John 15, 46, 48, 66, 67
Grossman Roberta 175
Grudzińska-Gross Irena 110
Grünberg Sławomir 137
Gutman Aleksander 136, 173
Guynn William 48
Gwóźdź Andrzej 15, 40

Habermas Jürgen 183
Hackman Gene 101
Hampe Barry 145
Handke Ryszard 20, 33, 34, 37
Hayward Susan 103
Heidegger Martin 11
Helman Alicja 29, 35, 79, 119
Helminen Suvi Andrea 51, 54
Hendrykowska Małgorzata 21, 44, 75
Hendrykowski Marek 17, 19, 29, 33, 34, 36, 46, 66, 89
Hercules Bob 176
Herling-Grudziński Gustaw 86
Hernik-Młodzianowska Monika 34
Hertz Paweł 84
Hibbert Tony 101
Hochman Icek 113
Hochman Michał 109, 111
Hölderlin Friedrich 11, 12, 23
Hollender Barbara 118, 127
Hopkins Anthony 101
Hučko Tomáš 25
Hučková Jadwiga 25, 128, 157, 183
Hugo Wiktor 84
Hugo-Bader Jacek 94

Imielska Małgorzata 123
Ingarden Roman 33
Iordanova Dina 161
Izwołow Nikołaj 13

Jabłoński Dariusz 100, 139
Jackson Michael 46
Jakimowski Andrzej 71
Jakobson Roman 66, 106
Jakutowicz Jerzy 107, 108
Janda Krystyna 93
Jankowski Andrzej 126
Jankowski Rafał 151
Jaroszewicz Andrzej Jarosław 122
Jarvie Ian 37, 60
Jaskulski Paweł 76, 163
Jaszka 96 (pseudonim) 180
Jauss Hans Robert 19, 33, 34, 35
Jazdon Mikołaj 17, 24, 50, 75, 99, 127
Jeffrey Tom 177
Jenkins Henry 39, 46, 52
Jolliffe Genèvieve 144
Jóźwik Sławomir 107
Jung Bohdan 23
Jurkow Władysław 122, 123

Kaczmarski Jacek 116
Kaczorowski Bartłomiej 132
Kahana Jonathan 18
Kalukin Krzysztof 122
Kalwinek Stefan 65
Kałużyński Zygmunt 95
Kamieński Henryk 85
Kantor Leszek (Leo) 111, 112, 113, 114
Karabasz Kazimierz 75, 76
Karamzin Nikołaj 84
Karpiński Wojciech 86
Kasperski Wojciech 49, 50, 117, 118, 123, 128
Kastelicová Hanka 168
Katafiasz Olga 35, 132
Katsenelson Vitaliy N. 154
Katz Elihu 30
Katz Ephraim 15, 18, 132, 134, 142, 143
Katz Janina 113
Kennedy John Fitzgerald 101
Kerrigan Susan 67
Kędzielawska Grażyna 43, 65, 146
Kieniewicz Stefan 85
Kierkegaard Søren 107
Kieślowski Krzysztof 9, 36, 49, 50, 72, 73, 74, 91, 96, 98, 157, 164
Kiss Marian 139
Kita Barbara 72
Klejsa Konrad 19, 31, 32, 33, 40, 55, 154, 174, 184
Kletowski Piotr 52
Kloc Paweł 122
Kluszczyński Ryszard W. 52, 55, 56, 64
Kłys Tomasz 64

Knopp Jacek 108, 124
Kołaczkowski Stefan 106
Kołos Sylwia 75, 183
Komasa Jan 149
Komeda Krzysztof 164
Konopka Bartosz 70, 73, 74, 100, 139, 149
Konwicka Maria 140
Konwicki Tadeusz 114, 116
Kopacz Aneta 31, 70, 140, 149, 181
Kopczyński Krzysztof 10, 24, 34, 49, 95, 105, 117, 122
Korczarowska-Różycka Natasza 64
Kornacki Krzysztof 75, 183
Koryciński Mariusz 76, 163
Kossakowski Wiktor 118, 127, 128
Kossut-Luboińska Anna 98
Kostkiewiczowa Teresa 106
Koszałka Marcin 75, 122
Kowalczykowa Alina 106, 115
Kowalek Marek 108
Kowalska Halina 111
Kowalski Tadeusz 23
Kozłowski Krzysztof 66, 67, 69, 131
Kozubek Małgorzata 25, 76
Kożuchowski Tomasz 161, 174
Krauze Antoni 71
Kropat Igor 122
Krstć Igor 23, 24
Krygier Joanna 123
Krygier Włodzimierz 123
Krynicki Ryszard 107
Kubarska Eliza 122, 139
Kubera Marian 101
Kucharzewski Jan 86
Kulczycka Dorota 34
Kuleszow Lew 52
Kulik Konstanty 123
Kunicki-Goldfinger Marek 105
Kuroń Jacek 93
Kurz Iwona 17, 18
Kuciła Andrej 70, 170
Kwaśniewski Paweł 93
Kwiatkowska Paulina 18
Lages Andrea 154
Lalewicz Janusz 33
Lamartine Alphonse de 84
LaRocca David 9, 10, 18, 19, 23
Lazarsfeld Paul Felix 30
Leacock Richard (Ricky) 47, 53
Leeuw Inge de 60, 61, 62
Lemkin Rob 79
Lenkowski Szymon 117
Leociak Jacek 114
Leśmian Bolesław 114
Lichański Jakub Z. 31
Lieberson Sanford 147
Lipman Szloma 113
Lipnik Wanda 183
Lom Petr 79
Longo Jason 108
Lorenc Wojciech 96
Lubelski Tadeusz 15, 75, 76
Lumière Auguste 52, 91
Lumière Louis 52, 91

Łapiński Zdzisław 116
Łazarkiewicz Magdalena 112
Łoziński Marcel 21, 50, 62, 69, 75, 76, 83, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 107, 108, 109, 112, 149
Łoziński Paweł 21, 62, 70, 76, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 160, 170, 175
Łoziński Tomek 49
Łoznica Siergiej 99
Łukasiewicz Małgorzata 183
Łysak Rafał 76

Macdonald Kevin 62, 95, 96
MacDougall Dai 119
Maciejewski Wojciech 122
Maciejko-Kowalczyk Katarzyna 89
Maćkowiak Alan 101
Madejski Tomasz 114
Magierski Tomasz 181

Majer Artur 22
Majewski Piotr 163
Majmurek Jakub 77
Makowski Stanisław 105
Mamoń Marcin 122
Mannheim Karl 19, 33
Manovich Lev 52, 54, 55, 57, 58
Marczak Michał 122, 125, 137
Markiewicz Henryk 33
Maron Marcin 10
Marzyński Marian 107, 108, 109, 111, 113, 115
Matuszyński Jan P. 139
Matysek Krystian 122, 181
Maziarz Zbigniew 108
Mazowiecki Tadeusz 93
Mazur Jarosław 107
Mąka-Malatyńska Katarzyna 17, 22, 25, 50, 66, 67, 69, 72, 75, 131
McAllister Sean 79, 159
McCloskey Bernard 162, 163
McIntyre Phillip 67
McLane Betsy A. 156
McQuail Denis 16
Méliès Georges 86
Mellin Andrzej 46
Michalak Bartosz 86
Mickiewicz Adam 84, 85, 87, 114
Miegel Matthias 141
Migas Maciej 123
Miłosz Czesław 105
Minh-ha Trinh T. 119
Młynarski Wojciech 108
Mochnacki Maurycy 85, 183
Monaco James 37, 48
Monteskiusz 84
Montgomery Bernard Law 102
Moore Michael 18, 154, 160, 180, 181
Mora Philippe 147
Morawiecki Jędrzej 123
Morawski Piotr 108
Morozow Iwona 161, 174
Moszkowicz Michał 111, 112, 114
Müller Tue Steen 167
Mulvey Laura 32
Nagłowski Jacek 122
Narożna Dominika 178
Nass Clifford 44
Naszewski Jan 168
Nawój Ewa 95
Nelmes Jill 98
Neumann Freddy 148
Neumann Per 135, 177
Neumiller Marceli 113
Nichols Bill 23, 62, 67, 78, 86, 87, 118
Niemen Czesław 108
Niewiera Elwira 70, 100, 137, 141, 160, 170, 173, 175
Norwid Cyprian 77, 104, 105, 106, 114, 115, 116, 128

O'Connor Joseph 154
Ogonowska Agnieszka 40, 44
Okopień-Sławińska Aleksandra 106
Olbrychski Daniel 93
Orgeron David 22
Orgeron Marsha 22
Orski Witold 107
Ostaszewski Jacek 79, 119
Owles Ed 119
Ożóg Maciej 65

Pacek Grzegorz 94, 122, 123
Paradowski Rafał 107
Parer Damien 177
Pas Martijn te 178
Pawłowski Marek 171
Pennebaker Donn 47
Perechodnik Calek 116
Perkins Hilary 96
Petrycki Jacek 86, 107
Pieciukiewicz Joanna 21, 98, 101, 103
Pieńkowski Marcin 62
Pieróg Stanisław 183
Pietrzak Małgorzata 37
Pięta Magdalena 123

Pilis Mariusz 122
Pilpel Lew 115
Piotrowska Agnieszka 19
Pitera Paweł 149
Pitrus Andrzej 56
Plantinga Carl 23
Pławuszewski Piotr 17, 92
Płażewski Jerzy 48, 49, 87, 172
Podsiadło-Kwiecień Magdalena 10, 76
Pokromski Mikołaj 125
Polak Hanna 48, 70, 122, 139, 140, 149, 168
Popper Karl 19, 33
Postnikoff Beata 123
Powell Nick 147
Proust Milene 120
Przylipiak Mirosław 14, 15, 16, 17, 19, 22, 36, 46, 48, 50, 58, 59, 66, 67, 68, 78, 98, 99, 103, 108, 119, 120, 125, 183
Puszkin Aleksander 84
Putin Władimir 167
Puzynina Jadwiga 105, 106, 114, 115

Rabiger Michael 17, 49, 68, 126, 127, 145, 154, 176
Raczek Tomasz 182
Radomski Marcin 178
Raina Peter 102
Ranaivoson Heritiana 150
Rancière Jacques 16
Rawski Jakub 10
Redford Robert 101
Reeves Byron 44
Renninger Ann Carolin 141
Renov Michael 78
Riefenstahl Leni 13
Roddick Nick 161
Rode Dagmara 62, 65
Rodowick David 101
Rofekamp Jan 149, 150, 179, 183
Romaszkan Mateusz 22
Rompuy Ben Van 150
Rosenthal Alan 46, 47, 99, 145, 176
Rosińska Bogna 33
Rosołowski Piotr 70, 100, 137, 141, 160, 170, 173, 175
Roszkowska Dorota 89, 94, 95
Rousseau Jan Jakub 79, 84
Rozenbaum Marek 107
Ruby Jay 120
Rus Krzysztof 108
Rushton Richard 16
Rywin Lew 11

Salski Mirosław 18
Saryusz-Wolska Magdalena 19, 31, 32, 33, 174
Sauter Marcin 70, 123
Sawicki Jacek 108
Sawka Roman 161
Schreibman Myrl A. 68
Schwarz Hans Peter 54
Schymalla Iwona 139
Scott Ridley 62, 95, 96
Segers Rien T. 35
Segonzac Jean de 108
Sekielski Marek 181
Sekielski Tomasz 22, 165, 180, 181, 182
Sendecki Piotr 113
Shamgar Irit 107, 108, 109, 110
Shaw Jeffrey 54
Shelley Percy Bysshe 115
Sienkiewicz-Rogowska Anna 43
Sikora Sławomir 119, 120
Sinnerbrink Robert 16
Siwiec Ryszard 100
Skalmowski Wojciech 86
Skalski Rafał 121, 173, 181
Składanek Marcin 65
Skórzyński Jan 110
Skrzyposzek Christian 114
Sławińska Joanna 94
Sławiński Janusz 33, 106
Słomińska Maria 102
Smarzowski Wojciech 182
Snarska Magdalena 180
Socha Jakub 74, 76, 77

Solakiewicz Zuzanna 70, 137
Sołodki Paweł 64
Sosabowski Stanisław 21, 101, 102, 103
Sosiński Jan 122
Staël, Madame de, właśc. Anne-Louise Germaine Necker, baronowa de Staël von Holstein 84
Stalin Józef 111
Stankowski Michał 107
Staroń Wojciech 122, 124, 140
Stasik Piotr 121, 122
Stojanović Marko 108
Straszak Piotr 94
Strękowski Jan 95
Subko Barbara 105, 106, 115
Syska Rafał 132
Szacki Jerzy 112
Szaniawski Edmund 101
Szewczyk Matylda 18
Szołajski Konrad 77, 139, 167, 183
Szprynger Ewa 107, 111, 114
Szwarc Andrzej 85
Szymańska Wiktoria 139

Śladkowski Jerzy 70, 123, 140
Ślesicki Adam 178
Śliwińska Anna 66, 67, 69, 131
Śliwiński Tomasz 70, 140, 149

Talczewski Krzysztof 71, 75, 99, 100
Tamir Itai 107
Taras Katarzyna 74, 76, 77
Tarkowski Andriej 164
Tarnawski Tomasz 107
Teleżyńska Ewa 114
Tencer Gołda 107, 108, 111
Tenenbaum Natan 113, 114, 116
Thompson Kristin 33, 52, 69, 131
Tilbeurgh Eric van 101
Tischner Józef 106, 107
Titkow Andrzej 107, 108, 109, 110, 111, 114
Tokarz Bożena 72
Topolski Krzysztof 111
Torańska Teresa 107, 109
Traczewska Agnieszka 107, 108
Turajlić Mila 76
Tuwim Julian 114

Unger Leopold 102

Vaughan Dai 119
Vinck Sophie De 150

Wajda Andrzej 93
Walczak Małgorzata 171
Walczyk Anna 123
Walter Mariusz 95
Wasilewski Tomasz 168
Waszyński Michał 100
Way Sabina Binder 111, 112, 113
Weber Kurt 107, 108, 116
Wein Yossef 107, 108
Weinberger Eliot 119
Weinstein Bob 154, 181
Weinstein Harvey 154, 181
Weychert Piotr 108
Wichrowska Elżbieta 34
Wieczorkiewicz Paweł 85
Wiertow Dżiga 13, 15, 61
Wilk Eugeniusz 37
Winnicka Ewa 93
Winston Brian 48
Wiszniewicz Joanna 107
Wiszniewski Tomasz 123
Wiszniewski Wojciech 67
Wiśniewska Agnieszka 75, 77
Wojciechowska Magdalena 76
Wojnicka Joanna 35, 132
Wolter 84
Woroszylski Wiktor 86
Worth Sol 32
Wójtowicz-Wcisło Marta 22
Wróblewska Anna 163
Wunenburger Jean-Jacques 20, 38
Wydra Anna 168

Wyglądała Andrzej 107
Wyszyński Andrzej 107
Zacharko Małgorzata 141
Zamecka Anna 70, 160, 168
Zaremba Marcin 108
Zarychta Anna 46
Zawiśliński Stanisław 151
Ziembicki Wojciech 107
Zimmerman Eric 51, 52
Zinnes Andrew 144
Zmarz-Koczanowicz Maria 48, 77, 94, 107, 108
Zwiefka Agnieszka 53, 139

Żelakievičiute Vita 123
Żmigrodzka Maria 106

Indeks filmów

15 stron świata, reż. Zuzanna Solakiewicz, 2014 70, 137, 173
17 sierpnia, reż. Aleksander Gutman, 2009 136, 173
1963, reż. David Rodowick, 1983 101
303, reż. Tomasz Magierski, 2016 181
52 procent, reż. Rafał Skalski 2007 121
7×Moskwa, reż. Piotr Stasik, 2005 121
7109 km, reż. Marcin Filipowicz, 2008 121
89 mm od Europy, reż. Marcel Łoziński, 1993 21, 50, 83, 86, 149

A Machine to See With, The Blast Theory, 2010 63
Afrykański sen, reż. Władysław Jurkow, 2008 122
Agata i mnisi, reż. Leiv Igor Devold, 2009 122
Aktorka, reż. Kinga Dębska i Maria Konwicka, 2015 140
Apokalipsa bez granic, reż. Krystian Matysek, 2005 122
Argentyńska lekcja, reż. Wojciech Staroń, 2011 122
Avatar, reż. James Cameron, 2009 181
Babilon.pl (serial), reż. Wojciech Maciejewski, Krzysztof Kalukin, Wojciech Staroń, Igor Kropat, Andrzej J. Jaroszewicz, 2004 122
Białoruski walc, reż. Andrzej Fidyk, 2007 122
Bielińskiego 6, reż. Karolina Bielawska, 2005 122
Blacksmith Scene, William Kennedy Dickson, 1893 24
Blokada, reż. Siergiej Łoznica, 2006 99
Bóg jest z nami, mężczyznami, reż. Jan Sosiński, 2005 122
Bracia, reż. Wojciech Staroń, 2015 70, 140, 173
Brèves de trottoirs, reż. Olivier Lambert i Thomas Salva, 2010 61
Butch Cassidy i Sundance Kid, reż. George Roy Hill, 1969 47

Cały dzień razem, reż. Marcin Koszałka, 2006 122
Co się wydarzyło na wyspie Pam?, reż. Eliza Kubarska, 2010 122
Cudze listy, reż. Maciej Drygas, 2010 75, 99
Czarodziejska góra, reż. Anca Damian, 2015 71, 134
Człowiek z kamerą, reż. Dżiga Wiertow, 1929 61

Ćwiczenia warsztatowe, reż. Marcel Łoziński, 1984 90

Deep Love, reż. Jan P. Matuszyński, 2013 139
Dobra zmiana, reż. Konrad Szołajski, 2018 77, 167, 183
Dokument podróży. Smutno tu bez was, reż. Gołda Tencer, 1998 107
Don Juan, reż. Jerzy Śladkowski, 2015 70, 72, 140
Dotknięcie anioła, reż. Marek Pawłowski, 2015 171
Dworzec Gdański, reż. Maria Zmarz-Koczanowicz, 2007 107, 111, 112
Dybuk. Rzecz o wędrówce dusz, reż. Krzysztof Kopczyński, 2015 16
Dzieci rewolucji, reż. Maria Zmarz-Koczanowicz, 2002 77
Dzieci z Leningradzkiego, reż. Hanna Polak i Andrzej Celiński, 2004 48, 70, 122, 127, 140, 149, 168
Dżihad, reż. Mariusz Pilis, Marcin Mamoń, Tomasz Głowacki, 2006 122

Efekt domina, reż. Elwira Niewiera i Piotr Rosołowski, 2014 137
El Misionero, reż. Wojciech Staroń, 2000 122
Elektryczka, reż. Maciej Cuske 2005 122
Elementarz, reż. Wojciech Wiszniewski, 1976 67

Fahrenheit 9/11, reż. Michael Moore, 2004 154, 160, 180, 181
Film balkonowy, reż. Paweł Łoziński, 2021 70, 96, 160, 173
Fotoamator, reż. Dariusz Jabłoński, 1998 100
Fuck for Forest, reż. Michał Marczak, 2012 122, 124, 137

Gadające głowy, reż. Krzysztof Kieślowski, 1980 9, 47, 72, 91, 95, 98
Generał Stanisław Sosabowski, reż. Edmund Szaniawski, 1987 101
Gry wojenne, reż. Dariusz Jabłoński, 2008 139
Gugara, reż. Andrzej Dybczak i Jacek Nagłowski, 2007 122

Historia wojny domowej, reż. Dżiga Wiertow, 1922 13
Honor Generała, reż. Joanna Pieciukiewicz, 2007 21, 98, 101

I naprawdę nie wiedzieliśmy…, reż. Andrzej Titkow, 1993 107
Idź do Luizy, reż. Grzegorz Pacek, 2005 122
Ikona, reż. Wojciech Kasperski, 2016 50
Inna strona wszystkiego, reż. Mila Turajlić, 2017 76, 77

Japonia – historia miłości i nienawiści, reż. Sean McAllister, 2008 79
Jeden dzień w PRL, reż. Maciej Drygas, 2005 75, 99
Jeden dzień z życia (*Life In A Day*), reż. Kevin Macdonald, 2011 62, 63, 95
Joanna, reż. Aneta Kopacz, 2013 31, 70, 140, 149, 155, 181
Journey to the End of Coal, reż. Abel Ségrétin i Samuel Bollendorff, 2008 61

K2. Dotknąć nieba, reż. Eliza Kubarska, 2015 139
Kamienna cisza, reż. Krzysztof Kopczyński, 2007 122, 176
Karski i władcy ludzkości, reż. Sławomir Grünberg, 2015 137
Kim pan był, panie ministrze?, reż. Marian Kubera, 1998 101

Kinematograf, reż. Marcel i Paweł Łozińscy (film nie powstał) 21, 62, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 97
Kiniarze z Kalkuty, reż. Andrzej Fidyk, 1998 50
Kler, reż. Wojciech Smarzowski, 2018 182
Kocham Polskę, reż. Maria Zmarz-Koczanowicz, 2007 77
Kołysanka z Phnom Penh, reż. Paweł Kloc, 2011 122
Komunia, reż. Anna Zamecka, 2016 70, 72, 157, 160, 168, 173
Koniec lata, reż. Piotr Stasik, 2010 122
Koniec Rosji, reż. Michał Marczak, 2010 122
Kraj urodzenia, reż. Jacek Bławut, 2002 94
Krasnoludki jadą na Ukrainę, reż. Mirosław Dembiński, 2005 122
Kres podróży, reż. Beata Postnikoff i Anna Walczyk, 2007 123
Królik po berlińsku, reż. Bartosz Konopka, 2009 70, 73, 100, 127, 139, 140, 149, 172
Królowa ciszy, reż. Agnieszka Zwiefka, 2014 139
Kruzenshtern, reż. Maciej Cuske, 2009 123
Krzesło, reż. Donn Pennebaker i Ricky Leacock, 1962 47
Książę i Dybuk, reż. Elwira Niewiera i Piotr Rosołowski, 2017 100, 141, 160, 170, 175
Kto napisze naszą historię, reż. Roberta Grossman, 2018 175
Kto, co i jest w jakim związku?, reż. Maria Zmarz-Koczanowicz i Joanna Sławińska, 2002 94

Las katyński, reż. Marcel Łoziński, 1990 86
Latawce, reż. Beata Dzianowicz, 2008 123, 125, 137, 169, 173
Lekcja białoruskiego, reż. Mirosław Dembiński, 2006 123
Lekcja nadziei, reż. Beata Dzianowicz, 2002 123
Listy do prezydenta, reż. Petr Lom, 2009 79
Lotnicy kosmonauci, reż. Marian Kiss, 2009 139

Łowcy miodu, reż. Krystian Matysek, 2016 181

Marzec 68. Milicyjny zapis, reż. Piotr Morawski, 2001 108
Marzec 68. Tajne, reż. Jacek Sawicki, Marcin Zaremba, 1998 108
Metr nad ziemią, reż. Tomasz Wiszniewski, 2012 123
Miłość bezwarunkowa, reż. Rafał Łysak, 2018 76
Mnich z morza, reż. Rafał Skalski, 2016 173, 181
Mongolski ślad, reż. Grzegorz Pacek, 2000 123
Moskiewska żona, reż. Barbara Białowąs, 2005 123
Mój spis z natury we wsi Leźno Małe, reż. Paweł Łoziński, 2002 94
Mój tata Lazaro, reż. Marcin Filipowicz, 2011 123
Mów mi Marianna, reż. Karolina Bielawska, 2015 173
Muzyczna partyzantka, reż. Mirosław Dembiński, 2007 123

Nadejdą lepsze czasy, reż. Hanna Polak, 2014 70, 139, 140, 150
Nasiona, reż. Wojciech Kasperski, 2005 117, 118, 119, 123
Nasz spis powszechny (cykl dokumentalny), 2002 94
Nasza klątwa, reż. Tomasz Śliwiński, 2013 70, 140, 149

Nawet nie wiesz, jak bardzo cię kocham, reż. Paweł Łoziński, 2016 170, 175
New Orleans in Transition, reż. Glorianna Davenport, 1983–1986 (1987) 53, 54
Niech żyją antypody!, reż. Wiktor Kossakowski, 2011 118, 127, 128
Niedokończona historia. Marzec 68, reż. Jacek Chojecki 2008 108
Niepodległość, reż. Krzysztof Talczewski, 2018 71, 75, 99, 100
Nigdy nie zapomnij kłamać, reż. Marian Marzyński, 2012 108
Noc z generałem, reż. Maria Zmarz-Koczanowicz, 2001 77

O jeden most za daleko, reż. Richard Attenborough, 1977 101
O moim ojcu, reż. Bożena Garus-Hockuba, 2007 21, 98, 101
Odebrali mu miłość, reż. Bożena Garus-Hockuba, 2008 102
Ognisty smok pod Kilimandżaro, reż. Joanna Krygier i Włodzimierz Krygier, 2000 123
Ojciec i syn, reż. Paweł Łoziński, 2013 76
Ojciec i syn w podróży, reż. Marcel Łoziński, 2013 76
Otchłań, reż. Wojciech Kasperski 2009 123
Otto & Bernard, reż. Henryk Gajewski, 2012 41

Pewnego razu w listopadzie, reż. Andrzej Jakimowski, 2017 71
Pierwszy dzień, reż. Marcin Sauter, 2007 123
Pisklaki, reż. Lidia Duda, 2022 173
Planeta Kirsan, reż. Magdalena Pięta, 2010 123
Po tamtej stronie, reż. Vita Żelakievičiute, 2007 123
Pokolenie 89, reż. Maria Zmarz-Koczanowicz, 2002 77
Po-lin. Okruchy pamięci, reż. Jolanta Dylewska, 2009 99
Pomorskie iluzje, reż. Jacob Dammas, 2010 139
Poste restante, reż. Marcel Łoziński, 2008 92
Poszukiwacze zaginionych statków (trailer – film nie powstał), reż. Wojciech Kasperski, 2005 117
Powrót na plac Wolności, reż. Petr Lom, 2012 79
Powstanie warszawskie, reż. Jan Komasa, 2014 71, 100, 149
Prison Valley, reż. David Dufresne, Philippe Brault, 2010 41, 61
Przeżyć Afganistan, reż. Małgorzata Imielska, 2012 123
Przypadkiem zdarzyło się w Aceh, reż. Marcin Buczkowski, 2005 123
Przystanek Dłużek, reż. Irit Shamgar, 2008 107, 109, 111, 114

Rachela na Dworcu Gdańskim, reż. Ewa Szprynger, 2006 107
Rewolucjonista mimo woli, reż. Sean McAllister, 2012 79

Salto, reż. Tadeusz Konwicki, 1965 116
Senator Obama jedzie do Afryki, reż. Bob Hercules, 2007 176
Siedmiu Żydów z mojej klasy, reż. Marcel Łoziński, 1991 107
Siostry Lilpop i ich miłości, reż. Bożena Garus-Hockuba, 2005 102
Skibet / Hativah, reż. Marian Marzyński, 1970/2010 107, 108, 109, 115
Smoleńsk, reż. Antoni Krauze, 2016 71
Soul Patron, reż. Frederik Rieckher, 2010 61
Summa, reż. Andrej Kuciła, 2018 70, 170
Swastyka, reż. Philippe Mora, 1974 147
Swiato, reż. Wiktor Kossakowski, 2005 118

Syberyjski przewodnik, reż. Maciej Migas, Jędrzej Morawiecki 2005 123
Syndrom Hamleta, reż. Elwira Niewiera i Piotr Rosołowski, 2022 70, 170, 173

Świadectwo, reż. Paweł Pitera, 2008 149

Tajemnica Doliny Nilu, reż. Władysław Jurkow, 2008 123
Takiego pięknego syna urodziłam, reż. Marcin Koszałka, 1999 75
Taniec trzcin, reż. Andrzej Fidyk, 2000 123
Tato poszedł na ryby, reż. Grzegorz Pacek, 2011 123
Themerson and Themerson, reż. Wiktoria Szymańska, 2011 139
Turyści, reż. Mateusz Romaszkan i Marta Wójtowicz-Wcisło, 2017 22
Tylko nie mów nikomu, reż. Tomasz Sekielski, 2019 22, 165, 180, 181

U siebie, reż. Agnieszka Arnold, 2018 107
Ulica Wapienna, reż. Grzegorz Pacek, 2002 94
Usłysz nas wszystkich, reż. Maciej Drygas, 2008 123
Usłyszcie mój krzyk, reż. Maciej Drygas, 1991 100

Vodka Factory, reż. Jerzy Śladkowski, 2010 123

W poszukiwaniu legendy, reż. Konstanty Kulik, 2007 123
W stronę świata (cykl), reż. Jacek Knopp, Wojciech Staroń, 2007 124
Walka z szatanem, reż. Konrad Szołajski, 2015 139
Warsaw Uprising, reż. Jan Komasa, Władysław Pasikowski, 2014 100
…według Christiana Skrzyposzka, reż. Andrzej Titkow, 1996 114
Welcome to Pine Point, 2010 61
Wiedźmin, reż. Marek Brodzki, 2001 45
Wirtualna wojna, reż. Jacek Bławut, 2012 45
Wjazd pociągu na stację w La Ciotat, reż. Auguste i Louis Lumière, 1896 52
Wrogowie publiczni, reż. Rob Lemkin, 2009 79
Wszyscy ludzie prezydenta, reż. Alan J. Pakula, 1976 47
Wyzwolony z Bagdadu, reż. Sean McAllister, 2005 79

Yodok Stories, reż. Andrzej Fidyk, 2008 124, 137

Z punktu widzenia nocnego portiera, reż. Krzysztof Kieślowski, 1977 49, 50
Zamek, reż. Jacek Hugo-Bader, 2002 61, 94
Zamek, reż. Paweł Czarkowski, 2014 61
„Zamień mnie w długiego węża", reż. Maria Zmarz-Koczanowicz, 1997 48
Zjednoczone stany miłości, reż. Tomasz Wasilewski, 2016 168
Zrozumieć islam, Marek Adamiak, 2006 124
Zwycięzcy i przegrani, Mirosław Dembiński, 2004 124
Zwyczajny marzec, reż. Maria Zmarz-Koczanowicz, 2009 108

Żalanasz, reż. Marcin Sauter, 2014 70
Żegnajcie, towarzysze, reż. Andriej Niekrasow, 2011 41, 152

Polish documentary film after 2005. Ideas and experiences A summary

Krzysztof Kopczyński is a professor at The Institute of Applied Polish Studies of the University of Warsaw and a producer and director of documentary films working on the international market. As a scholar he explores the links between literature, philosophy and film and documentary film. His most important monographs are *Od romantyzmu ku erze nowych mediów [From Romanticism to New Media]* (2003), *Dybuk. Rzecz o nieważności świata [The Dybbuk. On the Unimportance of the World]* (co-authored with Anna Sajewicz, 2017) and *Paradygmat polskiego romantyzmu w uniwersum filmowym [The Paradigm of Polish Romanticism in the Film Universe]* (2021). He has also recently published an article *Religious and quasi-religious attitudes in four Polish documentaries from 2008-2019* (2021, https://pressto.amu.edu.pl/index.php/i/article/view/30639). Between 1996 and 2016 he produced several dozen documentaries that were screened at more than 370 festivals in 70 countries. He directed the award-winning documentaries *Stone Silence* (2007) and *The Dybbuk: A Tale of Wandering Souls* (2015). Professor Kopczyński is the winner of 25 film awards granted in 10 countries, a member of the European Film Academy, the Polish Film Academy, the Polish Filmmakers Association and Polish Society for the Film and Media Studies.

The monograph approaches the subject mainly from a market perspective. Drawing on his own experience as a documentary film director and producer, the author describes the rules and practices of Polish documentary film in international co-production, at festivals and in distribution, especially international distribution. This does not mean the book is only aimed at film producers and distributors. Kopczyński is of the opinion that market success requires harmonious, creative and knowledgeable cooperation between all filmmakers and those who research the market and write about films. The more such cooperation is based on

shared values, the better it will be for the common goal he sees as the ultimate one: enriching the epistemological and ethical achievements of documentary film and recognising the role of this film genre plays among audiovisual communications for which reality is a key reference point.

The book focuses on the years from 2005 to 2022. For the chronology of Polish cinema of the last half-century the following historical dates are of particular importance: 1980-1981 – the birth of "Solidarity" and the introduction of martial law in Poland; 1989 – the first partially free elections to the Polish Parliament and the fall of the Berlin Wall; 2004 – Poland's accession to the European Union. The year 2001 – the beginning of a new century – is used in publications, but is of lesser importance. A more significant date – and therefore a turning point used in the title – is 2005, when, after several years of efforts made by Polish filmmakers, the Cinematography Act was passed on, leading to the establishment of the Polish Film Institute, which radically changed the Polish film market.

The author also takes an interest in documentary film, which is undergoing a transformation in line with the tendencies emerging in the media in the age of convergence (e.g. interactive documentary film). Theoretical and market reflections are complemented by analyses of Polish documentaries, made "worlds away" from Poland, and about the expulsion of the Jews from Poland in 1968. The author uses the most important – mentioned in bibliography – Polish and English language publications (Angela J. Aguayo, Richard M. Barsam, Jonathan Kahana, David LaRocca, Katarzyna Mąka-Malatyńska, Bill Nichols, Michael Rabiger, Michael Renov, etc.).

Monografia przedstawia rynkowe zasady i praktykę funkcjonowania polskiego filmu dokumentalnego, m.in. w koprodukcji międzynarodowej, na festiwalach i w dystrybucji. Zawiera także interpretacje i rozważania teoretyczne na temat epistemologicznych i etycznych osiągnięć dokumentu, który odgrywa szczególną rolę wśród przekazów audiowizualnych odnoszących się do rzeczywistości.

Krzysztof Kopczyński precyzyjnie sformułował swoje założenia i zadania, a następnie konsekwentnie je zrealizował. Trzeba wyraźnie podkreślić, że jest on nie tylko już od wielu lat jednym z najlepszych znawców podjętej tematyki, ale także jednym z niewielu autorów tak udanie łączących praktyczne doświadczenie filmowca z refleksją naukową poświęconą kinu dokumentalnemu.

Z recenzji prof. Piotra Zwierzchowskiego

Publikacja stanowi interesującą propozycję wydawniczą ze względu na niedostatek książek łączących kilka perspektyw, które wypływają z rozległych kompetencji Autora. Skierowana jest zarówno do reżyserów, dla których będzie rodzajem bedekera, jak i filmoznawców oraz przyszłych krytyków.

Z recenzji prof. Jadwigi Hučkovej

Krzysztof Kopczyński – profesor uczelni w Instytucie Polonistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego, producent i reżyser filmów dokumentalnych. Ostatnio wydał książki *Paradygmat polskiego romantyzmu w uniwersum filmowym* i *Dybuk. Opowieść o nieważności świata* (wspólnie z Anną Sajewicz). Jest autorem dokumentów *Kamienna cisza* i *Dybuk. Rzecz o wędrówce dusz*, laureatem 25 nagród filmowych oraz członkiem Europejskiej Akademii Filmowej, Polskiej Akademii Filmowej i Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami.

wwww.wuw.pl