



„Polski film dokumentalny po roku 1989”,
Miroslaw Przylipiak,
„Kwartalnik Filmowy” 1998, nr 23

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

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

Zarazem polski dokumentalizm w bardzo ograniczonym stopniu skorzystał ze wzorów direct cinema i cinéma-verité, tak żywiołowo rozwijających się w latach 60. Jedną z przyczyn było zapóźnienie technologiczne polskich dokumentalistów – lekkie, przenośne kamery z synchronicznym dźwiękiem upowszechniły się dopiero pod koniec lat 60. Drugą, kto wie, czy nie ważniejszą przyczyną, była tendencja do wypowiadania się w formach bardziej zwięzłych, o mocnej strukturze estetycznej, silniej zaznaczających punkt widzenia autora filmu, odważnie sięgających do języka metafory. Wpływało to tyleż z „artystycznego” nachylenia dokumentalistów, ile z sytuacji politycznej, w której funkcjonowali¹. W kulturze, bardziej może niż gdzie indziej, nic nie zaczyna się od zera, każde zjawisko ma swoje korzenie. Jeżeli szukać specyficznych cech współczesnego dokumentalizmu polskiego, to jego korzenie tkwią w niezwykle interesującej i obfitującej w ważne wydarzenia dekadzie lat 70.

Przegryzanie gardła

Za przełom powszechnie uważa się bardzo burzliwe obrady forum dokumentalistów podczas krakowskiego Ogólnopolskiego Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w 1971 roku. Oto, jak wyglądały one w relacji naocznego świadka: *„Przegryziemy wam gardła” – krzyczał purpurowy z wściekłości Grzegorz Królikiewicz, machając palcem przed nosem aktualnego rektora szkoły filmowej. „To wy, wy uczycie nas konformizmu” – wtórowali mu Krzysztof Kieślowski i inni młodzi dokumentaliści, atakujący swych nauczycieli i starszych kolegów podczas konferencji prasowej*



Filmoteka Szkolna

w Krzysztoforach. Katakumbowy nastrój czerwonych, ceglanych sklepień starej krakowskiej piwnicy i blask świec przydawały tym obradom dramatyzmu i niesamowitości. Działo się to wszystko podczas kolejnego festiwalu filmów krótkometrażowych w Krakowie na przełomie maja i czerwca 1971. Niecałe pół roku po tragicznych wydarzeniach Grudnia i kolejnym historycznym zakręcie².

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

1. Przeświadczenie, że obowiązkiem dokumentalisty jest opis rzeczywistości społecznej. To przeświadczenie, które może się wydać banałem wynikającym z podstawowej definicji dokumentalizmu albo też kontynuacją Griersonowskiej wiary w społeczne posłannictwo filmu dokumentalnego, w warunkach polskich nabierało jednak szczególnego charakteru. W kręgach twórczych panowała bowiem coraz szersza świadomość, iż „oficjalny” obraz kraju, kreowany przez media znajdujące się pod ścisłym zarządem politycznym i kontrolowane przez cenzurę, jest połowiczny, zniekształcony, a nawet wręcz zakłamany. Wielką popularnością cieszyła się wówczas książka Juliana Kornhausera i Adama Zagajewskiego pt. *Świat nieprzedstawiony*, formalnie rzecz biorąc praca z dziedziny krytyki literackiej, której autorzy dowodzili, że kultura polska opisuje tylko część rzeczywistości, obszerne i kluczowe jej połacie zostawiając poza obszarem opisu, a więc – społecznej samowiedzy. Prawdziwy opis rzeczywistości społecznej był więc postulatem tyleż moralnym, ile politycznym. Tę zachłanność swojego pokolenia na rzeczywistość, pragnienie opisanie świata, którego obraz oficjalny był zdeformowany nie do poznania, wspominał po latach Krzysztof Kieślowski w filmie *I'm so, so* Krzysztofa Wierzbickiego, gdy mówił, że świat trzeba opisywać, bo bardzo trudno żyje się w świecie nieopisanym.

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

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

4. Kontestowanie systemu nie mogło odbywać się w sposób bezpośredni. Namacalną przyczyną była cenzura, ale znaczący był również fakt, że wiedza realizatorów na temat natury systemu politycznego oraz jego konsekwencji dla społecznej mentalności była bardzo fragmentaryczna i najczęściej intuicyjna. Z obydwu tych powodów bardziej wygodny był metaforyczny sposób mówienia o rzeczywistości. Istniały dwie formy tej metaforyczności. Pierwszą z nich Marcel Łoziński charakteryzował następująco: *Było wiadomo, że kiedy Kieślowski robił film „Fabryka”, było to nie*



Filmoteka Szkolna

tylko o trudnej sytuacji „Ursusa”, a kiedy Zygadło pokazywał donosicielstwo i łamanie charakterów w konkretnej szkole, miał na myśli nie tylko szkołę. Wszystkie te filmy dotyczyły czegoś, co dziś nazywasz systemem. Były rodzajem metafory, pars pro toto⁴. Inną formą metaforyzowania był dokument zwany w Polsce „kreatywnym”, a przypominający to, co Bill Nichols określa mianem *performative documentary*⁵. Chodzi o film dokumentalny wysmakowany estetycznie, zawierający duży ładunek obrazowania poetyckiego i posługujący się środkami wyrazu tradycyjnie kojarzonymi raczej z filmem fabularnym. Tego rodzaju kino uprawiali m.in. Grzegorz Królikiewicz, Marek Koterski, a nade wszystko Wojciech Wiszniewski.

Ten ostatni twórca wywarł wielki i trwały wpływ nie tylko na polskie kino dokumentalne, ale i na kinematografię polską w ogólności (jego film pt. *Stolarz* zainspirował Andrzeja Wajdę do zrealizowania *Człowieka z marmuru*). Wiszniewski – człowiek o wyobraźni zdecydowanie malarskiej, kreatywnej – traktował przestrzeń filmową jako tworzywo, materię do ukształtowania, a nie przedmiot odzwierciedlenia. Jego monograf i przyjaciel, Henryk Waniek, pisał: *Wiszniewski miał wielki pociąg do wszelkich odrealnień (...) Poszukiwał uporczywie „innego widzenia” (...) W obrazowym myśleniu Wiszniewskiego dostrzegałem pewne pokrewieństwa z ikonostasem lub „stylem kontynuacyjnym plastyki późnego gotyku”*⁶.

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

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

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

Wszystkie powyższe czynniki sprawiły, że w Polsce lat siedemdziesiątych wykształciła się niezwykle ciekawa formuła filmu dokumentalnego przeświadczonego o misji społecznej odkrywania „świata nieprzedstawionego”, kontestującego obowiązujący w Polsce system polityczny, bogatego w techniki „odkrywania” i „wyzwalania” rzeczywistości, bardzo wyszukanego estetycznie i zmetaforyzowanego. W latach 90. wiele się zmieniło, pojawiły się gatunki dokumentu zupełnie



poprzednio nie uprawiane, ale w dokonaniach najlepszych widoczne jest ciążenie tradycji, polegające na wielkiej dbałości o formę oraz umiejętności wypowiedzenia się za pomocą celnych, zmetaforyzowanych obrazów.

Przełom

Regulacje prawne

Przemiany w polskiej kinematografii rozpoczęły się w istocie przed przełomem politycznym 1989 roku. Już od roku 1987 realizowano filmy, zarówno dokumentalne, jak i fabularne, sygnalizujące nadchodzące zmiany. Dotyczy to również regulacji prawnych. 16 lipca 1987 roku uchwalono ustawę o kinematografii, obowiązującą do dzisiaj. W odróżnieniu od poprzedniej ustawy, jeszcze z roku 1951, która ustalała monopol państwa na produkcję i dystrybucję filmów, nowa ustawa dopuszczała możliwość produkcji i dystrybucji filmów przez inne podmioty, co prawda dopiero po uzyskaniu ministerialnego zezwolenia. W innym punkcie ustawy wyłącza się z obowiązku uzyskiwania zezwolenia rozmaite kategorie filmów, w tym m.in.: *Audiowizualne rejestracje zdarzeń z życia politycznego, społecznego, kulturalnego, religijnego, gospodarczego i społecznego*⁷. Nie próbując w tym miejscu dochodzić, gdzie się kończy *audiowizualna rejestracja*, a zaczyna *film dokumentalny*, trzeba stwierdzić, że zapis ten otwierał przed dokumentalistami furtkę swobód twórczych. Został on zresztą wymuszony przez życie. W drugiej połowie lat 80., wobec wielkiego przyspieszenia technologicznego, upowszechnienia się technologii wideo oraz dynamicznie rozwijającej się telewizji satelitarnej, ścisła kontrola państwa nad informacją audiowizualną stała się fikcją. Jak grzyby po deszczu wyrastały w Polsce wypożyczalnie kaset wideo, a także małe firmy oferujące „wideofilmowanie” – a więc np. filmowanie uroczystości rodzinnych, ślubów itp., a dachy domów pokryły się białymi talerzami anten satelitarnych. Chylące się ku upadkowi państwo komunistyczne, trwające jeszcze tylko siłą inercji, nie miało sił, możliwości, a nawet i chęci, by tę bujnie kwitnącą działalność okiełznać. Stąd we wspomnianej ustawie dopuszcza się – po raz pierwszy w Polsce komunistycznej – swobodną produkcję form audiowizualnych⁸.

Decydujący przełom nastąpił w roku 1989. W 1990 roku przestaje istnieć cenzura, zaczynają powstawać liczne profesjonalne studia filmowe, nastawione przede wszystkim na produkcję filmów dokumentalnych – jako najtańszej formy produkcji audiowizualnej – obliczone na rynek telewizyjny, tj. upatrujące szansy sprzedaży swoich filmów w telewizji. Przemiana, która w krajach zachodnich dokonała się w latach 60., a która polegała na przejściu od modelu Griersonowskiego do telewizyjnego, w bardzo krótkim czasie stała się faktem również w Polsce. Film dokumentalny przekształcił się w gatunek par excellence telewizyjny, użytkowy, z wszystkimi tego wadami i zaletami – z jednej strony zwiększeniem popytu i produkcji, pojawieniem się mocnego zaplecza finansowego oraz stabilnej dystrybucji, z drugiej strony dostosowaniem estetyki do potrzeb kanału telewizyjnego, kierującego się imperatywem jak największej zrozumiałości. Stając się gatunkiem telewizyjnym, polski film dokumentalny zaczął dzielić los telewizji. Na kształt polskiego dokumentalizmu rzutował więc fakt, że rynek wolnych mediów w latach dziewięćdziesiątych dopiero się kształtował. Pierwsza ogólnopolska stacja niezależna, prywatna (tj. Polsat), została zarejestrowana dopiero w 1993 roku. Do tego momentu rynek był zmonopolizowany przez dwa kanały telewizji publicznej, czyli państwowej, dla której nie mogły być konkurencją ani kanały telewizji satelitarnej, z racji bariery językowej mające nader ograniczony wpływ na widza, ani bardzo słabe kapitałowo prywatne telewizje regionalne. Choć więc w krótkim czasie pojawiło się w Polsce kilkuset niezależnych producentów programów telewizyjnych, z których znaczna część zajmowała się kinem dokumentalnym, to wszyscy ci producenci stukali do drzwi jednego praktycznie odbiorcy jakim była telewizja państwowa, nie całkiem wolna od wpływów politycznych. Dzięki temu układy polityczne mogły wpływać na tematykę i charakter produkowanych (zamawianych) filmów dokumentalnych, a jeszcze bardziej – filmów nieprodukowanych.

Dwoistość pojawiła się też w sferze estetyki. Z jednej strony, pod presją rynku, w niełasce znalazł się faworyt dwóch poprzednich dekad – artystyczny, zmetaforyzowany dokument



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

Rozrachunek z przeszłością

Zjawiskiem niezwykle znaczącym dla polskiego filmu dokumentalnego lat 90., a przy tym właściwie nowym, jest olbrzymia liczba filmów poświęconych historii Polski, nade wszystko Polski komunistycznej. Do pewnego stopnia sytuacja ta odzwierciedlała trend ogólnoswiatowy. Od dobrych dwudziestu lat bowiem film dokumentalny co najmniej w równym stopniu jak rejestrowaniem aktualnej rzeczywistości zajął się rewindykowaniem rzeczywistości historycznej. Archiwa filmowe niegdyś zaniedbywane, dziś stały się żyłą złota i Mekką dokumentalistów, których pociąga nieodparty urok starych taśm. Obok tych ogólnoswiatowych przyczyn w Polsce zaistniał jeszcze jeden powód, kto wie, czy nie ważniejszy. W Polsce komunistycznej historia była polem bitwy, władza komunistyczna manipulowała zarówno historią wcześniejszą, tj. przed nastaniem komunizmu w Polsce, jak i najnowszą, tworząc własną wersję dziejów, spójną z jej historiozofią oraz doraźnymi celami politycznymi. Filmy o historii najnowszej są często wypełnianiem „białych plam”, a więc dokumentują wydarzenia, które w czasach komunizmu należały do tematów tabu, były skazane na społeczną niepamięć albo też przedstawiają w nowym świetle wydarzenia historyczne szczególnie zakłamate przez komunistyczną propagandę. Z wydarzeń sprzed nastania komunizmu w Polsce szczególnie często wracano do wojny polsko-sowieckiej z roku 1920 (m. in. *Jeńcy* Wojciecha Maciejewskiego i *Ochotnicy roku 1920* Krzysztofa Nowaka-Tyszowieckiego), do kampanii z września 1939 roku (m. in. *I zdrada* Marka Drązewskiego, *Lwy Westerplatte* Krzysztofa Pulkowskiego, *17 dni września* Józefa Grabskiego) i do powstania warszawskiego (*Powstanie warszawskie* Witolda Zadrowskiego). Wszystkie te wydarzenia historyczne poddane były w Polsce komunistycznej szczególnej obróbce propagandowej, której celem miało być zaszczepienie Polakom niechęci do Polski przed rokiem 1945.

Głównym jednak tematem wielkiej liczby filmów rewindykujących historię Polski były wydarzenia po 1945 roku. Falę tę otwiera czteroczęściowy dokument montażowy weterana polskiego dokumentalizmu, Marcela Łozińskiego, zatytułowany *PRL 45-89*. Pracę nad nim Łoziński rozpoczął jeszcze w latach 1980-1981. Po wybuchu stanu wojennego kontynuował ją nielegalnie. Wywoził ukradkiem z archiwum Wytwórni Filmów Dokumentalnych taśmy filmowe i pokątnie je przeglądał. Możliwość ukończenia pracy pojawiła się wraz z przełomem politycznym, a film powstawał w koprodukcji polsko-francuskiej⁹. *PRL 45-89* jest próbą spojrzenia na cały okres Polski komunistycznej. Film zderza materiały archiwalne, obrazujące rozmaite, mniej lub bardziej ważne wydarzenia z tego okresu, z wypowiedziami ludzi działających w okresie komunizmu w nielegalnej wówczas opozycji. W przeciwieństwie do większości realizatorów dokumentów montażowych Łoziński nie polował na zdjęcia szczególnie rzadkie, nieznane publiczności. Przeciwnie. Z upodobaniem wykorzystywał filmy i materiały opatrzone, wielokrotnie pokazywane, stanowiące wręcz podstawę ikonografii propagandy komunistycznej. Konstrukcję filmu oparł więc na kontraście. Te same wydarzenia były pokazywane oczami propagandy komunistycznej oraz komentowane przez przeciwników systemu komunistycznego. Efektem było nie tylko i nie przede wszystkim ukazanie historii PRL w nowym świetle. Propagandowa wersja dziejów była w momencie powstawania filmu już dostatecznie ośmieszona i nie miała w odczuciu społecznym ani mocy przekonywania, ani



Filmoteka Szkolna

żadnego autorytetu. Najważniejszym więc jego walorem było ujawnienie mechanizmu propagandy, ukazanie – dzięki efektowi obcości – jej zakłamania, prymitywizmu i groteskowej, śmieszno-strasznej natury.

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

Osobny nurt stanowią filmy o masowych aktach protestu przeciw komunizmowi, które miały miejsce w Poznaniu w 1956 roku (np. *Jeszcze czekam* Marka Drażewskiego – zrealizowany jeszcze przed 1989 rokiem, *Proces przeciwko miastu* Marka Nowakowskiego, *Paradoks konduktora* Michała Dudkiewicza), w Warszawie w roku 1968 (*Siedmiu Żydów z mojej klasy* Marcela Łozińskiego, *I naprawdę nie wiedzieliśmy* Andrzeja Titkova), w Gdańsku i Szczecinie w roku 1970 (*Grudniowe taśmy* Wojciecha Jankowskiego, *Grudniowy zmierzch* Anny Mydlarskiej, *Album Szczeciński* Aleksandra Stokowskiego, *Zwyczajne życie Zdzisława Nagórka* Stanisława Kuźnika), w Radomiu 1976, wreszcie – wydarzeniom lat 80., jak *Umarłym ku pamięci* oraz *Żywym ku przestrodze* Aleksandry Ciechanowicz-Saraty o tragicznie zakończonym strajku w kopalni Wujek na początku stanu wojennego, czy cała seria filmów o zabiciu księdza Jerzego Popiełuszki przez funkcjonariuszy tajnej policji (np. *Dlaczego udało się zabić prawdę* Aliny Mrowińskiej i Jolanty Sztuczyńskiej).

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

Jednym z najbardziej fascynujących filmów pokazujących rzeczywistość komunizmu przez losy indywidualne jest film *Byłem generałem Wehrmachtu* Jacka Bławuta. Opowiada on o Kazimierzu Leskim, konstruktorze okrętowym, który w latach II wojny światowej w mundurze generała



Filmoteka Szkolna

niemieckiego podróżował po Europie jako łącznik polskiego ruchu oporu, a po wojnie został aresztowany przez Służbę Bezpieczeństwa i spędził w komunistycznym więzieniu 10 lat, poddawany licznym szykanom i torturom. Film fascynuje nie tylko dzięki losom i sylwetce głównego bohatera, ale również dzięki olbrzymiej dyscyplinie formalnej. Opowieść Leskiego zostaje rozbita na fragmenty, jej chronologia zostaje zaburzona, niektóre partie powtarzane są kilkakrotnie, dlatego widz musi przez cały czas zachować czujność i wzmożoną uwagę. Kolejne części opowieści tworzą suspens, który znajduje rozwiązanie w częściach następnych. Bławut, operator filmowy, bardzo wyczulony na urodę i walor ekspresyjny kadru, w bardzo udany sposób kreuje emocje związane z poszczególnymi wydarzeniami. Kolejnym partiom opowieści towarzyszą zdjęcia inscenizowane, stanowiące rodzaj minietud operatorskich, opartych na jednym z wątków opowiadania, przy czym najczęściej jest to wątek nie najważniejszy, poboczny, więc związek między tekstem a obrazem nie jest jasny i widz musi go dopiero w toku trwania sceny znajdować. Kolejne obrazy mają przy tym wielką wartość ekspresyjną, zostały poddane licznym przekształceniom w fazie obróbki taśmy, tak że zostały uwydatnione kontrasty czerni i bieli oraz grube ziarno taśmy, co wyraźnie przydaje opowieści Leskiego waloru ekspresyjnego i stanowi udany ekwiwalent dla emocji towarzyszących wydarzeniom, o których opowiada.

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

W wymienianych powyżej filmach współistnieją dwie koncepcje najnowszej historii Polski. Najpierw jest to wizja narodu prześladowanego, poddanego licznym cierpieniom na skutek najazdu ze wschodu oraz narzuconego siłą zbrodniczego ustroju politycznego. Po drugie, jest to wizja narodu buntowniczego, który nie daje się ujarzmić i co chwila podnosi głowę w odruchach protestu, topionych we krwi przez komunistyczną władzę. Taki martyrologiczny obraz historii ma mocne oparcie w faktach historycznych. Zarazem jednak niesie on niebezpieczeństwo nadmiernego uproszczenia. Bankructwo komunistycznej ideologii było tak kompletne, a fałsz komunistycznej wersji historii tak oczywisty, że na zasadzie prostej, logicznej konsekwencji posmaku prawdy nabierało każde zaprzeczenie uprzedniemu kłamstwu. Nader łatwo było portretować historię á rebours, kreując dwubiegunowy świat „ich” i „nas”, w którym całe zło było winą systemu politycznego i jego funkcjonariuszy. Tymczasem olbrzymia różnorodność postaw, czynów i motywów składających się na rzeczywistość nie zawsze daje się zamknąć w prostym, dwubiegunowym układzie. Niebezpieczeństwa tego uniknęły najlepsze filmy, z których na osobne omówienie zasługują dwa może najwybitniejsze osiągnięcia ostatniej dekady, łączące rewelatorski wgląd w fakty historyczne z wielką dyscypliną artystyczną. Są to *Usłyszcie mój krzyk* Macieja Drygasa oraz *Miejsce urodzenia* Pawła Łozińskiego.

Usłyszcie mój krzyk opowiada o niezwykłym wydarzeniu, które miało miejsce we wrześniu 1968 roku. Podczas uroczystości dożynkowych na warszawskim Stadionie X-lecia, w obecności 100 tysięcy ludzi, najwyższych władz państwowych partyjnych, dziesiątków kamer, mikrofonów, dziennikarzy, 60-letni księgowy z Przemyśla, Ryszard Siwiec, dokonał aktu samospalenia w proteście przeciw interwencji państw Układu Warszawskiego w Czechosłowacji, a szerzej – przeciw ustrojowi komunistycznemu. Realizator filmu, Maciej Drygas, latem 1989 roku natknął się w gazecie na wzmiankę o tym zdarzeniu. Po olbrzymiej pracy, łączącej benedyktyńską cierpliwość z detektywistyczną przenikliwością, Drygas dowiedział się, kim był ów człowiek, dotarł do jego



Filmoteka Szkolna

rodziny, odnalazł naocznych świadków wydarzenia, dotarł do listu, który Ryszard Siwiec napisał do żony, jadąc pociągiem na spotkanie swojej śmierci i który dopiero dzięki realizacji filmu, ponad 20 lat po napisaniu, trafił do adresatki. Reżyser wytropił też taśmy magnetofonowe, na których Ryszard Siwiec nagrał na dwa dni przed śmiercią głosem załamującym się z emocji, przemówienie, rodzaj testamentu polityczno-moralnego, w którym protestuje przeciw kłamstwu i zniewoleniu niesionemu przez system komunistyczny. Wreszcie, na sam koniec, przeczesując archiwum filmowe Wytwórni Filmów Dokumentalnych, natknął się na malutką, zapomnianą rolkę taśmy, którą po trwającej tydzień konserwacji i odpleśnianiu mógł założyć na stół montażowy. Można wyobrazić sobie jego poruszenie, gdy zobaczył króciutki, 7-sekundowy fragment przedstawiający płonącego człowieka. Człowieka, któremu poświęcił poprzedni rok życia¹².

Drygas bardzo drobiazgowo rekonstruuje w swoim filmie przebieg zdarzeń, miesiące i dni przed wyjazdem Siwca z domu, jego ostatnie spotkania z domownikami. Wiele miejsca poświęca też postaci samego Siwca, człowieka *tak prawego, że czasami aż trudno było znieść*, jak powiedziała córka, absolwenta wydziału filozofii, człowieka o rozległych zainteresowaniach i dogłębnej wiedzy historycznej. Nie mniej niż przebieg samego zdarzenia oraz postać głównego protagonisty interesuje autora filmu fakt zupełnie nieprawdopodobny, iż śmierć Siwca przeszła niezauważenie. Dożynki były w Polsce komunistycznej jedną z najbardziej nagłaśnianych propagandowo imprez, gromadzącą ludzi z całej Polski, obszernie relacjonowaną przez media. Prawdopodobnie dlatego właśnie Ryszard Siwiec wybrał tę uroczystość za scenerię swego czynu. Miał on wstrząsnąć sumieniem narodu, obudzić ludzi z letargu, powinien więc dotrzeć do możliwie największego audytorium. Tymczasem mimo obecności tak wielu świadków, o czynie Siwca nikt nie wiedział aż do ukazania się filmu. Drygas stara się ten fenomen wyjaśnić, rozmawiając z dziennikarzami, którzy byli wówczas na stadionie X-lecia i widzieli płonącego człowieka, z ludźmi, którzy byli bezpośrednio obok niego i usiłowali go ratować, oraz z tancerzami zespołu folklorystycznego, którzy tańczyli w momencie samospalenia i nie przzerwali tańca. Rozmowy te świadczą o wielkim strachu. Ludzie bali się naruszyć ścisły ceremoniał komunistycznego święta, woleli trzymać się napisanych dla nich ról. Ale jest też coś więcej. Czyn Siwca uwierał, dokuczał, bo ludzie woleli trwać w letargu, w uśpieniu, niż odważnie spojrzeć na realia swojej egzystencji, niż otwarcie przyznać się do tego, co niejasno przeczuwali i co wyparli ze świadomości: że zostali zmuszeni do prowadzenia egzystencji skarłajej, wypranej z wartości, ambicji i dramatów. Czyn Siwca swoim formatem tak wyrastał ponad tę egzystencję, że woleli zamknąć oczy i uszy niż się z nim zmierzyć¹³.

Z niezwykłą maestrią wykorzystał Drygas ów siedmiosekundowy fragment taśmy filmowej przedstawiający płonącego Siwca. Reżyser „rozfazował” go, tj. podzielił kadr na części, które powiększył do rozmiarów pełnej klatki, oraz zwolnił ruch. W trakcie trwania filmu kolejne części tak uzyskanego materiału przeplatają się z wypowiedziami członków rodziny Siwca oraz świadków dramatu, przy czym ułożone są w porządku koncentrycznym: najpierw obserwujemy ludzi na stadionie, później tańczący zespół, później ludzi uciekających od czegoś, czego nie widzimy i dopiero na samym końcu docieramy do samego centrum pierwotnego ujęcia – postaci Romana Siwca. Siła kolejnych obrazów jest potężna, wielki jest też potencjał przenoszonych przez nie znaczeń. Zmonumentalizowane dzięki wielkiemu zwolnieniu obrazy tańca przywołują na myśl taniec chocholi – utrwalony w tradycji polskiej symbol letargu, uśpienia, zgody na zniewolenie. Płonący człowiek macha rękami jakby chciał

się wzbicć w powietrze, krzyczy coś, czego nikt nie słyszy, a jego twarz nie wyraża bólu, lecz triumf. Wrażenia dopełniają rozmowy, w których nie ma zbędnego słowa, które charakteryzują się tym samym skupionym, majestatycznym rytmem, nadającym temu filmowi dokumentalnemu wymiar tragedii greckiej.

Innym wybitnym osiągnięciem tego czasu jest film Pawła Łozińskiego pt. *Miejsce urodzenia*. Paweł Łoziński chciał zrobić film o Żydzie, który wraca po latach w rodzinne strony, gdzie kiedyś spotkała go tragedia, i którego los jest związany z Polakami. Szukał tylko odpowiedniego bohatera. Pisał do gmin żydowskich w Izraelu i Stanach Zjednoczonych, ale nikt nie wyrażał zgody. Wreszcie udało mu



Filmoteka Szkolna

się przekonać do tej idei Henryka Grynberga, pisarza polskiego, amerykańskiego i żydowskiego, który w swoich książkach wciąż na nowo opisuje polsko-żydowską epopeję i mówi o sobie, że został pisarzem zmarłych, bo *żywi mieli dość własnych pisarzy*¹⁴. Film jest relacją z wizyty, którą Henryk Grynberg składa w kraju swojego dzieciństwa. Pisarz przyjeżdża do Polski po wielu latach życia na obczyźnie, w Stanach Zjednoczonych, aby wyjaśnić, co się stało z jego ojcem i młodszym bratem. Rodzina Grynbergów mieszkała do wojny w mazowieckiej wiosce. Po zajęciu Polski przez Niemców musiała się ukrywać, aby uniknąć eksterminacji. Grynbergowie mieszkali więc w lesie, utrzymując się przy życiu dzięki znajomym Polakom, którzy pomagali im w wielkiej tajemnicy, ryzykując życie swoje i swojej rodziny. Ojciec Grynberga nosił zawsze przytoczoną do pasa butelkę na mleko. Kiedy sytuacja stała się nie do zniesienia, rodzina postanowiła się rozdzielić. Henryk Grynberg wspomina w filmie bardzo poruszający moment rozstania z ojcem, którego więcej nie zobaczył. Jemu samemu, wraz z matką, udało się ocalić życie, a w 1967 roku wyemigrował do USA. O ojcu i bracie wszelki śluch zaginął. I oto film rejestruje, jak po prawie dwudziestu pięciu latach przyjeżdża on do Polski, w rodzinne strony i pragnie rozwiązać zagadkę zaginięcia ojca i brata. Film w gruncie rzeczy jest zapisem szeregu spotkań Grynberga ze starszymi mieszkańcami wiosek w mazowieckiej gminie Dobrze. Grynberg przychodzi do tych ludzi i pyta: Czy pan (pani) mnie poznaje? Czy znał pan mojego ojca? Czy przychodziłem z nim tu czasem? Czy pan go widział zabitego? Okazuje się, że Łoziński, realizując swój film, dotyka wioskowej tajemnicy, bolesnej rany, z którą tamci ludzie muszą żyć od pięćdziesięciu lat. Wypowiedzi do kamery dają im okazję do zrzucenia strasznego ciężaru pamięci i w tym sensie film przypomina zapis procesu terapeutycznego, w którym, pokonując straszliwy opór wewnętrzny, dochodzi się do prawdy. Początkowo rozmówcy zasłaniają się niepamięcią, dużym upływem czasu od tamtych wydarzeń. Stopniowo jednak pojawiają się informacje, zrazu szczątkowe, przypadkowe, które zaczynają układać się w całość. Okazuje się, że ojca Grynberga zamordowali dwaj bracia, mieszkańcy tej samej wioski, skuszeni perspektywą zysku materialnego, a jego ciało, odarte z ubrania, leżało kilka dni na polu, zanim je pochowano. Starszy z braci, prawdopodobnie główny winowajca, już nie żyje. Grynberg składa wizytę młodszemu, który wówczas miał kilkanaście lat, i mówi mu, czego się dowiedział. Tamten zaprzecza, ale bez wielkiego przekonania. Wzrok wbity w ziemię, uciekający na boki, wyraz jego twarzy przeczą jego słowom. Rozmowę przerywa jego syn, który z furią wyrzuca Grynberga i filmowców z obejścia. Na koniec ludzie pokazują pisarzowi miejsce, gdzie pochowano jego ojca. W ostatniej scenie filmu widzimy, jak kopią w tym miejscu łopatami. Grynberg stoi obok, czeka. Rozlega się brzęk – uderzenie łopaty o szkło. To butelka, z którą nie rozstawał się jego ojciec. Po chwili odnajdują czaszkę. Pisarz szlocha, wskakuje do dołu, trzyma czaszkę w rękach.

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



Filmoteka Szkolna

Film Łozińskiego należy do licznej grupy filmów dokumentalnych koncentrujących uwagę na martyrologii Żydów oraz opowiadających o relacjach między Polakami a Żydami. Wymienię tu, tytułem przykładu, *Siedmiu Żydów z mojej klasy* i *Świadków* Marcela Łozińskiego, *Najszczęśliwszego człowieka* Barbary Balińskiej i Wojciecha Kalukina, *Gdzie jesteście, przyjaciele moi?* Mariusza Kobzdeja, *I powiesz jestem* Andrzeja Titkova, *Nadzieja umiera ostatnia* Tadeusza Wudzkiego, *Wpisany w gwiazdę Dawida – krzyż* Grzegorza Linkowskiego. Bohaterem tego ostatniego filmu, a zarazem jego narratorem jest ksiądz katolicki, Polak. Opowiada on, jak od najmłodszych lat chciał być księdzem, wstąpił do seminarium duchownego mimo oporu ojca (skądinąd żarliwego katolika), by w przededniu otrzymania święceń dowiedzieć się prawdy o sobie: że jest Żydem, którego rodzice, skazani w getcie na zagładę, przekazali w wieku niemowlęcym rodzinie polskiej. Jego żydowska (pierwsza, jak mówi bohater) matka, chcąc pokonać lęk rodziny polskiej, odwoływała się do jej wiary chrześcijańskiej i powiedziała: zobaczycie, on w przyszłości będzie księdzem. I oto bohater filmu nieświadomie realizował testament matki. Jako ksiądz katolicki walczy o pojednanie narodów polskiego i żydowskiego, sam będąc przy tym żywym dowodem tego pojednania, a przy sobie nosi zawsze, niczym relikwię, symbol – wpisany w gwiazdę Dawida krzyż.

Polityka i okolice

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

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



Filmoteka Szkolna

komunistycznego, może być – i faktycznie został – uznany za kontestujący lub nawet kompromitujący system totalitarny, lub też przeciwnie za jego propagandę, w zależności od światopoglądu odbiorcy.

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

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

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

Prezydenckiej kampanii wyborczej w roku 1990, która była kulminacją bratobójczej walki wewnątrz ruchu „Solidarności”, poświęcono kilka filmów. Bodaj najciekawsze z nich są tworzące całość cztery filmy Grzegorza Królikiewicza pokazujące Wałęsę w czasie kampanii wyborczej, prezentowanego z różnych punktów widzenia i w różnych sytuacjach. Te filmy to *Nowy początek*, *Człowiek ze studni*, *Wolna elekcja* oraz *Słuchaj narodu*. Jak pisze Alina Madej, na pierwszy rzut oka nie różnią się one niczym od tradycyjnych zapisów reporterskich. Reżyser podąża z kamerą śladem Wałęsy, obserwuje go na wiecach przedwyborczych, pokazuje starcia bohatera z publicznością i konstruuje obraz mozolnego wspinania się wiecowego trybuna do urzędu prezydenckiego. Przy bliższym wejrzeniu dostrzeżemy, że cztery filmy się dopełniają. Każdy z nich stanowi autonomiczną całość



Filmoteka Szkolna

przynoszącą nowe spojrzenie na te same zdarzenia. Pierwszy film, *Nowy początek*, jest rodzajem autoprezentacji. Z fragmentów różnych wypowiedzi Wałęsy, wygłaszanych na rozmaitych wiecach i mityngach wyborczych, został skonstruowany monolog, który Wałęsa wygłasza przed społeczeństwem. W *Człowieku ze studni* nad Wałęsą dominuje tłum. Przewodniczący „Solidarności” pokornie wysłuchuje pretensji członków swego związku, robotnicy przyjmują wyzywające pozy przypominające socrealistyczne obrazy. *Słuchaj narodu* jest jakby portretem społeczeństwa polskiego AD. 1990. Wypowiadają się najczęściej ludzie biedni, którzy wierzą w nastanie lepszych czasów po wyborze Lecha Wałęsy. Niektórzy proszą o ulżenie ich doli, a nawet o załatwienie konkretnej sprawy. Nad tym wszystkim unosi się Bóg i Ojczyzna, a więc niezliczona ilość emblematów religijnych i patriotycznych, chwile uniesienia, modły. Film uwidocznia zarówno fascynację twórcy osobą przyszłego prezydenta, jak jego lęk przed siłami, oczekiwaniami i frustracjami wyzwolonymi w trakcie kampanii przedwyborczej. (Filmy Królikiewicza omawiam na podstawie artykułu Aliny Madej¹⁵, ponieważ na skutek sprzeciwu ich autora, Grzegorza Królikiewicza, nie mogłem obejrzeć ich osobiście.)

Kolejnym zakrętem w polityce polskiej ostatnich lat było dojście do władzy postkomunistów, najpierw w wyborach parlamentarnych w roku 1993, a następnie prezydenckich w roku 1995. Poświęcono temu takie filmy, jak *Co się stało* Ewy Żmigrodzkiej i Krzysztofa Zwolińskiego, *Pensjonariusze* Andrzeja Lelito, czy *Jaka Polska?* Andrzeja Piekutowskiego i Pawła Kędzierskiego. Wszystkie te filmy starają się odpowiedzieć, co stało się z ideałami „Solidarności”, skoro sześć lat po obaleniu komunizmu naród wybrał byłego komunistę na prezydenta. Ta perspektywa jest szczególnie dobrze widoczna w filmie Piekutowskiego i Kędzierskiego. Zaczyna się on od wypowiedzi działaczy „Solidarności”, uczestników pamiętnego strajku w 1980 roku, którzy bardzo negatywnie charakteryzują przemiany, jakie dokonały się w Polsce po roku 1989. Następnie widzimy delegatów „Solidarności” w skupieniu spożywających posiłek, co jest skontrastowane ze spotkaniem zwolenników lewicy, na którym stoły uginają się od wykwintnych potraw, na estradzie tańczy naga kobieta i panuje atmosfera ogólnego luzu, rozprężenia i zadowolenia z siebie. Z dalszego ciągu filmu wynikać by mogło, że Kwaśniewskiego popierają przede wszystkim ludzie biedni i niewykształceni, oczekujący poprawy swego bytu, niewprawnie mówiący i traktujący wybory emocjonalnie, a Wałęsę ludzie światli, wykształceni (jest to obraz niezgodny z badaniami socjologicznymi). Refrenem filmu jest piosenka, w której słyszymy m.in. następujące słowa: *Co się z nami porobiło, kryształiczne źródło wyschło*.

Jak widać, filmy opisujące już w czasie teraźniejszym ważne wydarzenia polityki polskiej układają się w ciąg obrazujący kolejne zakręty polskiej sceny politycznej po roku 1989. W filmach tych dominuje punkt widzenia inteligenckiej „Solidarności”, dla której rozpad tego ruchu, a bardziej jeszcze – zwrot w lewo – były szokiem, z którym trudno się pogodzić i dla którego nie można znaleźć racjonalnego wytłumaczenia.

Oprócz filmów stricte politycznych, poświęconych ważnym wydarzeniom politycznym, w tym w szczególności kolejnym wyborom, czerpiącym swą dramaturgię z dramaturgii walki wyborczej i starcia między protagonistami, pojawiały się również filmy starające się udokumentować przemiany o charakterze socjologicznym zachodzące w społeczeństwie polskim po zmianie ustroju. Do takich filmów należy m.in. *Bara Bara* i *Nie wierzą politykom* Marii Zmarz-Koczanowicz, *Classic polo* Grzegorza Siedleckiego, *Obywatele* Pawła Woldana, *Mgła* Ireny Kamieńskiej *Trwoga* Andrzeja Titkowa, *Witajcie* Waldemara Jandy, *Podatek od marzeń* Grzegorza Packa, *Było i już* Teresy Torańskiej i Feliksa Falka. *Bara Bara* przedstawia i analizuje fenomen socjologiczny, jakim stała się w połowie lat 90. wielka erupcja popularności disco polo. Film *Classic polo* pokazuje kontrast między tradycją ludową jednej strony, a surogatami kulturowymi zapożyczonymi z kultury zachodniej. W filmie *Obywatele* Paweł Woldan, który zrealizował kilka ważnych filmów dokumentalnych w latach 80. (m.in. *Pan Szperlik*, *Grupa*), pyta przypadkowych ludzi na wiejskim targowisku w środkowej Polsce o znaczenie słów używanych na co dzień w polskich mediach, takich jak „demokracja”, „dekomunizacja”, „komunizm”. Okazuje się, że są to słowa całkowicie niezrozumiałe dla kilkunastu kolejnych ankietowanych. *Trwoga* i *Witajcie* opowiadają o masowym



napływie ludzi zza wschodniej granicy, podejmujących nielegalną pracę w Polsce. Film *Kochankowie z Morąga* pokazuje związek pięćdziesięcioletniej kobiety z dziewiętnastoletnim mężczyzną w małym miasteczku w Polsce. Reakcje mieszkańców na ten związek stanowią przyczynek do portretu mentalności mieszkańców Polski lat 90. Filmy te stanowią obserwację cząstkowych zjawisk, które wprawdzie są socjologicznie ważne, ale które nie są podporządkowane żadnej ogólnej wizji. W miarę upływu czasu w latach dziewięćdziesiątych słabnie tendencja do ujmowania życia w Polsce w kategoriach politycznych, rośnie natomiast zaciekawienie fenomenami jednostkowymi. Ewolucja filmów politycznych i społecznych jest tutaj znaczącym przykładem. Przechodzi ona od jednoczącego mitu „Solidarności”, który dostarczał ramy umożliwiającej tłumaczenie zjawisk również z polityką niezwiązanych, przez szok wynikający z rozbitcia tego mitu, aż do sytuacji, w której dochodzi do głosu zgoda na to, że świat jest różnorodny. Aby go zrozumieć, trzeba się przyglądać jego rozmaitym przejawom, nie uciekając się pod ochronę żadnej wielkiej narracji.

Inne spojrzenie

Przykładów takiego zaciekawionego, przenikliwego spojrzenia na świat dostarcza kilka znakomitych polskich obrazów dokumentalnych, które nie mieszczą się w żadnych ogólnych grupach czy tendencjach. Jednym z nich jest nagradzany na wielu festiwalach film Marcela Łozińskiego pt. *89 mm od Europy*. Film, pokazujący kilka godzin pracy na stacji kolejowej w Brześciu, na pozór mieszczący się w tradycji dokumentu Griersonowskiego, prezentującego robotników przy pracy, w istocie jest od początku do końca wielką metaforą stosunków między Rosją a Europą. Tytułowe 89 milimetrów to różnica w rozstawie torów kolejowych między Rosją a Europą. Pociągi, które wjeżdżają do Rosji, muszą mieć wymieniony układ jezdny na taki, który ma szerszy rozstaw kół. Ta wymiana odbywa się na stacji kolejowej w Brześciu. Na początku filmu widzimy peron, po którym, między rozrzuconymi w bezładzie metalowymi częściami, wałęsają się kot i gołąb. Nieopodal kręcą się robotnicy. Któryś drzemie, inny coś je, jeszcze inni spacerują bez celu. Wjeżdża pociąg. Z okien wychylają się pasażerowie. Krzyżują się języki – angielski, niemiecki, francuski, polski. Są też Japończycy. Pasażerowie z zaciekawieniem obserwują nieznaną im zapewne operację wymiany układu jezdnego. Wymieniają uwagi, komentują. Uderza kontrast między nimi a robotnikami. Robotnicy rosyjscy są umorusani, jakby przygaszeni, mają proste twarze niewykształconych ludzi. Europejczycy są zamożni, zadbani, inteligentni, wykształceni. Obie strony dzieli bariera języka, a także ta symboliczna bariera 89 milimetrów, która wydaje się nie do przebycia.

I oto nagle, niespodziewanie, do robotników podchodzi sześciolatek polski.

– Jejku, popatrz, rozciąłeś se palec. Krew ci leci, krew ci leci — mówi do robotnika, który przykuca, by go lepiej słyszeć.

- No, leci.
- Dlaczego ci leci?
- Ach, daj buźki (obejmują się).
- Ty ciężko pracujesz chyba.
- Tak, pracuję, pracuję.

W tym tonie rozmawiają przez dłuższą chwilę, wreszcie chłopiec mówi:

– Muszę biegnąć – i odchodzi, balansując na rurze leżącej na peronie, a robotnik, z którym rozmawiał, idzie obok niego, pilnując, żeby nie spadł. Bariera pęka, obcość niknie, okazuje się, że tam, gdzie nie ma uprzedzeń, nie ma też problemów z nawiązaniem kontaktu. Ten moment ciepła szybko się jednak kończy. Robotnicy kończą pracę, chłopiec wraca do pociągu, który opuszcza stację. Robotnicy na powrót zapadają w stan otępienia, letargu.

Chłopiec, który podszedł do robotników, dzięki któremu film o obcości stał się filmem o możliwości porozumienia, to syn reżysera, Tomaszek. Z jego osobą związany jest również następny film pt. *Wszystko może się przytrafić*. Łukaszek jeździ hulajnogą po parku miejskim, przysiadając do odpoczywających na ławkach emerytów, rozmawia z nimi. Zadaje im pytania, które tylko on, sześciolatek, może zadać bezkarnie. Pyta swoich rozmówców, ile mają lat, jak będą jeszcze żyli, dlaczego są samotni. Starzy ludzie mówią o wojnie, która zniszczyła ich życie, o swoich



nieudanych małżeństwach albo zmarłych bliskich. Chłopiec pełni rolę medium, które pozwala ludziom otworzyć się, wyzwala w nich niekonwencjonalne zachowania. Ostatnia scena filmu, w której Tomaszek na hulajnodze odjeżdża w głąb parku, a na pierwszym planie pojawia się paw, nieoczekiwanie rozkładający ogon, jest piękną metaforą życia, z jego trudem, pięknem i ogromem iluzji.

Obydwa te filmy swój sukces zawdzięczają odpowiedniemu oddziałaniu na rzeczywistość, niejako sprowokowaniu jej do otwarcia się. Podobnie dzieje się w przypadku filmu *Nienormalni* Jacka Bławuta, bodaj jedynego polskiego filmu z lat dziewięćdziesiątych, który miał normalną dystrybucję kinową. Do ośrodka, w którym mieszkają dzieci niedorozwinięte, przybywa instruktor muzyki, którego zadaniem jest prowadzić terapię muzyczną. Wchodzi on w rozmaite związki z otoczeniem. Dzieci są autentycznie niedorozwinięte, natomiast instruktor został dobrany przez Bławuta i wprowadzony w nowe środowisko specjalnie na potrzeby filmu (choć, co trzeba podkreślić, był to człowiek mający duże doświadczenie w pracy z dziećmi niedorozwiniętymi). Instruktor pełni rolę katalizatora wyzwalającego w dzieciach reakcje i zachowania, które w inny sposób trudno byłoby zaobserwować. Posługuje się w tym celu całą paletą środków. Czasami prowadzi z wychowankami ciepłe, szczere rozmowy, innym razem obserwuje ich, innym wyznacza zadanie, a bywa, że wywiera silną presję. W jednej z najlepszych, najgłośniejszych scen tego filmu, podczas próby zespołu muzycznego, instruktor jest przez cały czas niezadowolony z gry swoich podopiecznych. Karci ich, strofuje, każe powtarzać wielokrotnie te same fragmenty gry, mówi ostrym, podniesionym głosem. Niektórzy członkowie zespołu podporządkowują się rygorom, starają się sprostać wymaganiom, inni się denerwują, jeszcze inni odmawiają gry. W tej scenie, podobnie, jak w wielu innych, Bławut osiągnął swój cel, którym było pokazanie, że dzieci opóźnione umysłowo, izolowane od społeczeństwa, mieszkające w specjalnych ośrodkach, są ludźmi okazującymi pełnię ludzkich reakcji emocjonalnych, mających swoje lęki, ambicje i marzenia, zastanawiającymi się nad swoim postępowaniem, doświadczającymi wszelkich trudów i radości, wznoszącymi i upadkami ludzkiej egzystencji.

Świat nie przedstawiony

W roku 1995, na kolejnym Forum Dokumentalistów w Krakowie, znany z ostrego języka reżyser filmowy (m.in. filmów dokumentalnych) Konrad Szołajski mówił m.in.: *Niepokojący jest fakt, że dzisiaj, kiedy teoretycznie wolno mówić wszystko, w naszym filmie dokumentalnym brakuje opisu naszego świata i jego problemów (...) Na ekranie dominują nieustanne rozliczenia historyczne. Ich autorzy wykazują bezkompromisowość, jakiej zwykle nie wykazywali dziesięć czy piętnaście lat temu. Obecnie hołubieni przez telewizję reżyserzy demaskują zbrodnie stalinizmu oraz inne grzechy PRL-u – lub wypełniają ekran śmiertelnie nudnymi obrazami pielgrzymek i sanktuariów. (...) Istnieją sprawy, których w filmie praktycznie nie ma, choć głośno o nich w prasie i czasami nawet przenikają do codziennej telewizyjnej publicystyki. Oto kilka przykładów: społeczne efekty zmiany systemu gospodarczego, etyka i edukacja seksualna, kwestie związane z ochroną życia poczętego, pozareligijne aspekty funkcjonowania kościoła, wreszcie – życie polityczne. Wszystkie te tematy należą do sfery tabu, dotykanej przez film telewizyjny bardzo niechętnie, w specjalny sposób, przez zaufanych ludzi. (...) Polska lat 90-tych pozostanie dla nas samych i przyszłych pokoleń nieznaną¹⁶.*

W wystąpieniu tym wyraźnie pobrzmiewa charakterystyczne dla polskiego pojmowania dokumentalizmu oczekiwanie, że film dokumentalny „opisze świat”, w tym przede wszystkim jego szczególnie wrażliwe obszary politycznie. Widoczna jest też myśl, że dokument powinien kontestować rzeczywistość polityczną. Tytuł wystąpienia Szołajskiego jest zresztą wyraźnym i świadomym nawiązaniem do etosu lat 70. Tezy Szołajskiego, choć pisane w nowej sytuacji, usiłują ją jednak zdefiniować przez odwołanie do starych pojęć. W latach 90. wolny rynek mediów w Polsce dopiero się rozwijał i w tym sensie nie jest pozbawiony sensu zarzut Szołajskiego, że tematy szczególnie drażliwe ze względu na układ sił politycznych w Polsce, a do takich tematów z całą pewnością należy kwestia przerywania ciąży, antykoncepcji i obyczajowości seksualnej czy kształtu polskiego katolicyzmu, miały znacznie utrudnioną drogę na ekrany. „Utrudnioną” nie znaczy jednak



Filmoteka Szkolna

„zamkniętą”. Dobrym tego przykładem jest twórczość samego Szołajskiego, który w swoim fabularnym filmie *Człowiek z...* nawiązującym ironicznie do dzieł Wajdy polemizuje prześmiewczo z mitem „Solidarności”, a w dokumentalnych filmach *Parafia księdza kustosza* oraz *Nowa opowieść o prawdziwym człowieku* samodzielnie próbuje wypełnić luki, które zdefiniował w cytowanej wypowiedzi. *Nowa opowieść o prawdziwym człowieku*, film pokazujący człowieka, który w wyniku ciężkiego wypadku został poszkodowany od pasa w dół, z kryzysu psychicznego wydobyl się dzięki różnym sposobom ożywiania własnego popędu seksualnego, a obecnie jest biznesmenem i właścicielem sieci sex-shopów, jest dla Szołajskiego okazją do spojrzenia na przemiany obyczajowe w Polsce lat 90. Natomiast *Parafia księdza kustosza*, pokazująca księdza, który w małej wsi polskiej zbudował monumentalną drogę krzyżową, przedstawia obrzędowy charakter polskiego katolicyzmu, lubującego się w patetycznych efektach, niekiedy na pograniczu kiczu.

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

W ostatnim okresie pojawiły się dwa szeroko dyskutowane filmy stawiające zagadnienie wolności twórczej w nowym świetle. *Arizona* Ewy Borzęckiej (1997) mieści się w nurcie, który Brian Winston nazwał *victim documentaries*¹⁷. Film opisuje środowisko rozwiązanego Państwowego Gospodarstwa Rolnego. Ludzie, którzy dotąd w nim pracowali, zostali zostawieni samym sobie, bez żadnych perspektyw ani środków do życia. Rytm ich życia wyznaczają dostawy taniego wina owocowego o dźwięcznej nazwie „Arizona”. Ludzie ci, brudni, pijani, bełkotliwi, znaleźli się w pętli destrukcji, nie rozumiejąc swojego życia, ani umiając, ani chcąc wyrwać się z miejsca, w którym wegetują. Film wywołał gorące spory o prawo dokumentalisty do tak bezwzględnego potępienia i ośmieszenia filmowanego człowieka. Skierowano przeciw niemu pozew do sądu. Sprawa jest w toku.

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

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



PRZYPISY:

- ¹ M. Salska-Kaca, *Polski esej dokumentalny*, „Film na świecie”, 1988, ar 351-352.
- ² Cz. Dondziło, *Młode kino polskie lat siedemdziesiątych*, Warszawa 1985, s. 18.
- ³ M. Łoziński w wywiadzie z T. Sobolewskim, *Trzeba odnaleźć ten jeden delikatny ton*, „Kino”, 1992, nr 8, s. 6.
- ⁴ M Tamże, s. 5.
- ⁵ B. Nichols, *Blurred Boundaries*, Indianapolis, 1994.
- ⁶ H. Waniek, *Szajbus*, „Kino”, 1992, nr 12.
- ⁷ Ustawa o kinematografie z 16 lipca 1987, art. 4, pkt 16.
- ⁸ E. Zajiček, *Poza ekranem*, Warszawa 1992.
- ⁹ T. Lubelski, *PRL, 45-89*, „Kino”, 1990, nr 6.
- ¹⁰ J. Wróblewski, *Co dalej*, „Kino”, 19, nr 9.
- ¹¹ B. Janicka, *Ucichł wielki krzyk*, „Kino” 1975, nr 7/8.
- ¹² M. Drygas, *Było wtedy ostre słońce. Jak powstawał film o Siwcu*, „Kwartalnik Filmowy”, 1993, nr 1.
- ¹³ Por. H. Rožen, *Traktat na dwa głosy*, „Kwartalnik Filmowy”, 1993, nr 1; A. Werner, *Nikt nie usłyszał*, „Kino”, 1991, nr 12.
- ¹⁴ K. Bielas, *Miejsce dochodzenia (wywiad z Pawłem Łozińskim)*, „Gazda Wybacza”, 21 X 1993.
- ¹⁵ A. Madej, *Zaproszenie do rozmowy o Polsce*, „Kino”, 1992, w 12.
- ¹⁶ K. Szołajski, *Świat nie przedstawiony*, „Kino” 1995, nr 7/8.
- ¹⁷ B. Winston, *Claiming the Real*, London 1995, s. 40-47.