

**W tradycji Bolesława Matuszewskiego
- film jako materiał do badania przeszłości.
Szkice o kinie polskim**

Jadwiga Hučková
Instytut Sztuk Audiowizualnych
Uniwersytet Jagielloński

Dokąd ucieka polski dokument? Refleksje na początku drugiego stulecia jego historii

Słowa kluczowe: polski film dokumentalny, funkcja poznawcza filmu, postkolonializm, dokument autobiograficzny

Key words: Polish documentary film, cognitive function of film, postcolonialism, autobiographical document

Przeгляд się odbywa przy mizernej frekwencji,
nie wiem, co zrobić, by ściągnąć ludzi do kina;
głosami internautów filmem stulecia został wybrany
Wszystko może się przytrafić – Marcela.
Wzruszony, wczoraj odebrał dyplom.

Marek Drajzewski¹

Koło Dokumentalistów Stowarzyszenia Filmowców Polskich (SFP) zorganizowało w 2016 roku w Warszawie przegląd „100/100. Epoka polskiego filmu dokumentalnego”. Pokazy miały w swej intencji unaocznic tezy zawarte w eseju Marka Hendrykowskiego *Panorama polskiego dokumentu*². Autor wskazał w nim na obecne w polskim filmie bogactwo gatunków w ramach rodzaju dokumentalnego i prekursorstwo w skali światowej, jeśli chodzi o dokument łączący w sobie funkcję referencyjną (nastawienie na rzeczywistość) i funkcję estetyczną (nastawienie na przekaz). W przywołanym tekście wymieniono wiele wybitnych filmów dokumentalnych, wśród nich znalazły się między innymi: *Kopalnia*³, *Wanda Gościńska. Włóknarka*⁴, *Elementarz*⁵, *Siedem kobiet w różnym wieku*⁶, *89 mm od Europy*⁷, *Wszystko może się przytrafić*⁸ i *Cudze listy*⁹. Policzone, że w ciągu stulecia powstało ponad osiem tysięcy filmów dokumentalnych, i wybór setki, którą pokazano, był naprawdę trudny.

¹ M. Drajzewski, fragment niepublikowanego listu z 7 kwietnia 2016 roku.

² M. Hendrykowski, *Panorama polskiego dokumentu*, w: *100/100. Epoka polskiego filmu dokumentalnego*, [katalog], Warszawa 2016, s. 34–44, [online] <http://www.100100.pl/_vault/katalog100na100.pdf>, dostęp: 20.05.2017.

³ *Kopalnia* (1947), reż. Natalia Brzozowska.

⁴ *Wanda Gościńska. Włóknarka* (1975), reż. Wojciech Wiszniewski.

⁵ *Elementarz* (1976), reż. Wojciech Wiszniewski.

⁶ *Siedem kobiet w różnym wieku* (1978), reż. Krzysztof Kiesłowski.

⁷ *89 mm od Europy* (1993), reż. Marcel Łoziński.

⁸ *Wszystko może się przytrafić* (1995), reż. Marcel Łoziński.

⁹ *Cudze listy* (2010), reż. Maciej Drygas.

Przeгляд odbywał się od 6 do 7 kwietnia; a 7 kwietnia przysłała przywołana na wstępie wiadomość od Marka Drażewskiego, który był *spiritus movens* całego wydarzenia. Pozwoliłam sobie zacytować treść listu, ponieważ wyraża on niepokoje tej części środowiska filmowego, dla której dokument jest czymś więcej niż sposobem zarabiania na życie. Współczesny dokument, jak i cała produkcja filmowa, to przede wszystkim cyrkulacja pieniędzy, liczenie się z prawami rynku. Dostrzeganie w dokumencie (jedynie) gałęzi przemysłu rozrywkowego jest co prawda bardzo „nowoczesne”, ze wszystkim, co niesie ten przymiotnik, ale spycha na margines bogactwo dotychczas wytworzonej kultury. Jeśli chodzi o obecność filmu dokumentalnego w świadomości widzów, to należy wziąć pod uwagę taki oto czynnik: znaczną część przestrzeni medialnej zajmuje reklama najnowszej produkcji, także dokumentalnej, nie ma zbyt wiele miejsca na przypominanie klasyki¹⁰, odczytywanie jej na nowo. Taki proces, zwłaszcza jeśli posiada charakter czysto edukacyjny, nie wiąże się z relokacją wielkich środków finansowych, skorzystać na nim może właściwie tylko archiwum filmowe.

Nowocześnie myślący dokumentalista potrafi liczyć. Znajduje sobie obrotnego producenta, który stara się o pieniądze (honorarium reżysera jest relatywnie skromne, niewspółmierne z tym, które gromadzi na swym koncie producent oraz długi łańcuch osób i instytucji współpracujących i pośredniczących). Sukces filmu, jeśli mierzyć go liczbą sprzedanych biletów, jest tylko do pewnego stopnia uzależniony od jego jakości. Zależy przede wszystkim od reklamy. Film przechodzi niezauważony nie dlatego, że nie posiada wartości, ale że nie wydobyto i nie ukazano jej w odpowiednim świetle. Rola krytyki filmowej zasługiwałaby w tym kontekście na odrębną uwagę, wypadaloby bowiem rozstrzygnąć, czy w XXI wieku istnieje krytyka niezależna. Jaka by nie była, jej zadaniem jest przede wszystkim ocena aktualnej produkcji filmowej. Klasyka dokumentu, jako ewentualny punkt odniesienia, jest znana raczej powierzchownie, nawet filmoznawcom. Co można na to poradzić, jeśli historia dokumentu stanowi zaledwie margines programu ich studiów¹¹.

Przeгляд ujawnił nie tylko – czy nie tyle – brak zainteresowania klasyką filmu, co historią. Chodzi zarówno o historię Polski, jak i historię filmu polskiego ujrzaną inaczej, od nowa, nie tylko według „złotych dziesiątek” czy „topowych dwunastek”. Zaproponowany punkt widzenia i dobór filmów był świeży i odkrywczy, zmieniał hierarchie, inspirował do poszukiwań informacji i pogłębiania wiedzy o zaproponowanych tytułach. Przede wszystkim uświadomił bogactwo polskiego dokumentu.

¹⁰ Wyjątkiem są na przykład: organizowany w Krakowie Festiwal Filmu Niemego, projekcje w ramach działalności Domu Spotkań z Historią, różnorodne festiwale tematyczne czy pokazy pozakonkursowe podczas festiwali filmów dokumentalnych.

¹¹ Zob. także J. Hučková, *Promocja i dystrybucja polskich filmów krótkometrażowych, dokumentalnych i animowanych na przykładzie działalności Krakowskiej Fundacji Filmowej*, w: *Polski film dokumentalny w XXI wieku*, red. T. Szczepański, M. Kozubek, Łódź 2016, s. 241–255.

Ucieczka w świat

Idee oraz przemyślenia na temat kondycji dokumentu w Polsce, zaprezentowane w ramach programu „100/100. Epoka Polskiego Filmu Dokumentalnego”, zasługują na stale aktualizowany komentarz. Brak zainteresowania dokonania i osiągnięciami polskiego dokumentu, tymi zwłaszcza z pierwszego półwiecza jego istnienia, obrazem Polski w nim zawartym, jest również funkcją przeobrażeń zachodzących w ramach aktualnej produkcji dokumentalnej, która z kolei powinna być rozpatrywana w kontekście szerokich procesów społecznych i kulturowych przebiegających od ponad ćwierćwiecza. Z bogatego spektrum zagadnień wybieram jeden wątek, który zawiera się w pytaniu: czy współczesny polski dokument nie ucieka zbyt daleko od problemów krajowych?

Fakt, że oddala się od nich – jest wyraźnie zauważalny¹². Oddala się na kilka sposobów, ten najbardziej ewidentny oznacza filmowanie gdzieś na antypodach. Na stronach SFP można prześledzić debatę, która toczyła się pod hasłem „Dokument ucieka z Polski”¹³. Tendencja sama w sobie nie jest negatywna. Odniosła się do niej, już po debacie, Małgorzata Smoleń, przywołując we wstępie swego artykułu dwa pytania: „[...] dlaczego świat/Europa bywa atrakcyjniejszym tematem aniżeli realia życia w III RP? Czy oznacza to eskapizm – ucieczkę od polskiego »świata nie przedstawionego«?”¹⁴. Autorka rozpatruje problem w odniesieniu do kategorii kina narodowego (rozważanej przez nią również w innym miejscu¹⁵). Na potrzeby niniejszych przemyśleń przywołam jej spostrzeżenie:

Symptomatyczne jest to, że stylu narodowego dopatrujemy się w produkcjach hermetycznych (zwanym czasem „zaściankowymi” z uwagi na ich specyficzną polską problematykę), jak również w filmach mających światowe ambicje, opowiadających o uniwersalnych problemach, względem których geopolityczna lokalizacja jest sprawą drugorzędą¹⁶.

To istotna uwaga – dokumentaliści nie porzucają stylu, porzucają polską problematykę. Z drugiej strony, w kontekście tematyki krajowej, nader często pojawia się w tekstach krytycznych termin „zaścianek”, do czego jeszcze powrócimy.

¹² Zjawisko to można zaobserwować również w reportażu. Znamienne jest, że Bernadetta Darska w książce poświęconej reportażowi polskiemu w XXI wieku skupia swą uwagę na tekstach powstałych poza granicami kraju. Zob. B. Darska, *Pamięć codzienności, codzienność pamiętania. Szkice o reportażu polskim XXI wieku*, Gdańsk 2014.

¹³ *Dokument ucieka z Polski. Sauter: Jeżeli tematy są tego warte, to niech ucieka*, [online] <<https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,92,9454,1,1,Dokument-ucieka-z-Polski-Sauter-Jezeli-tematy-sa-tego-warte-to-niech-ucieka.html>>, dostęp: 20.05.2017.

¹⁴ M. Smoleń, *Granice i ograniczenia współczesnego polskiego dokumentu – spojrzenie na Zachód / Hranice a omezení současného polského dokumentu – pohled na Západ*, w: *Český a polský dokumentární film v éře evropeizace / Czeski i polski film dokumentalny w czasach europeizacji*, red. J. Hučková, J. Křípač, I. Lyko, Praha 2015, s. 201–214.

¹⁵ Zob. też, *Poszukiwanie stylu narodowego w polskim filmie dokumentalnym*, w: *Kino polskie jako kino narodowe*, red. T. Lubelski, M. Stroński, Kraków 2009, s. 261–293.

¹⁶ *Taż*, *Granice i ograniczenia współczesnego polskiego dokumentu...*, s. 202.

Andrzej Fidyk, jako pierwszy twórca nieemigrant, któremu udało się zrealizować wiele znaczących dokumentów za granicą, nie musiał „uciekać” od polskich problemów, realizując filmy na całym świecie. W znakomity sposób potrafił połączyć w nich zdobyte w Polsce doświadczenie, ogląd świata, zdolność rozumienia różnych mentalności, znajomość z jednej strony realiów komunizmu i z drugiej strony zasad rządzących w kapitalizmie. Bez tej wiedzy i ogromnego wyczucia nie powstałaby słynna *Defilada*¹⁷ czy cała seria kolejnych filmów reżysera. Dlatego na pytanie o motywację realizowania filmów za granicą mógł z pełnym przekonaniem potwierdzić, że poszukiwanie egzotyki nie wystarczy:

Na egzotyce nie zbuduje się silnego filmu. Trzeba dotrzeć do bohaterów, wejść z nimi w głęboką relację. Ale na pewno realizatorów pociąga to, że mają przygodę. [...] 20 lat temu programowo stwierdziłem, że będę robił filmy za granicą, ponieważ uświadomiłem sobie, że nikt z Polski tego nie robił. Polscy twórcy robili świetne filmy w kraju, a za granicą nie potrafili. Ponieważ miałem kolegów Niemców, Holendrów, Anglików, którzy bez żadnych kompleksów potrafili się odnaleźć w każdym miejscu na świecie, to stwierdziłem, że będę takim Polakiem, który będzie robił filmy za granicą¹⁸.

Od lat dziewięćdziesiątych, do których odnoszą się te słowa, wiele się zmieniło, jeśli chodzi o realia produkcji dokumentalnej i samą obecność filmów dokumentalnych na ekranach filmowych czy telewizyjnych. Postulat uniwersalizmu tematyki staje się istotny na każdym etapie realizacji filmu. Krzysztof Koehler napisał na swoim blogu:

Afryka to temat znacznie bardziej uniwersalny niż Polska: robienie filmów o Afryce (o jakimś afrykańskim problemie) ma znacznie większą moc oddziaływania festiwalowego niż robienie filmu o tym samym problemie w Puzosławcu. Zachodni widz wie, co to takiego Afryka, ma bowiem z Afryką pewne zaszczości kolonialne chociażby; bywa, że ma jakieś, wyuczone, stłumione poczucie winy. Znacznie większa jest też nadzieja, że pokaże film któraś z prestiżowych anten telewizji zachodnioeuropejskich.

Nie oszukujmy się: problemy z apartheidem w tle albo z chrystianizacją ludów Czarnego Kontynentu mają dla audytorium festiwalowego czy widzów Arte dużo większy ciężar gatunkowy niż jakieś problemy z gminą Pczim w tle. [...] nie wymyślam stanowiska owego potencjalnego „kosmopolity”. Ci, których można nazwać tym określeniem, sądzą bowiem – niestety – że Polska to wstyd; że lepiej trzymać się od tej Polski zawstydzającej, z problemami, którymi nikt na świecie się nie interesuje, jak najdalej, i przyznanie się, że się jakoś z tymi problemami ma do czynienia, jest na tyle deprecjonujące intelektualnie czy artystycznie, że jednoznacznie przekreśla szansę na włączenie się w międzynarodowe życie kulturalne¹⁹.

¹⁷ *Defilada* (1989), reż. Andrzej Fidyk.

¹⁸ *Dokument ucieka z Polski: Rozmowa z Andrzejem Fidykiem*, [online] <<https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,92,9055,1,1,Dokument-ucieka-z-Polski-Rozmowa-z-Andrzejem-Fidykiem.html>>, dostęp: 20.05.2017.

¹⁹ K. Koehler, *Gdzie świeci słońce, gdzie trawa zielona*, [online] <<https://www.sfp.org.pl/blog,161,9177,1,1,Gdzie-swieci-slonce-Gdzie-trawa-zielona.html>>, dostęp: 2.06.2017.

W ten sposób autor dotarł do problemu postkolonializmu i wstydu za własną kulturę, który każą odczuwać kolonizatorzy. W kontekście polskiego dokumentu realizowanego poza granicami kraju problem zasługiwałby na szerszą refleksję, tu należy go jedynie zasygnalizować. Ów wstyd albo uprzedzenie wobec własnej kultury, szerzej – własnego kręgu cywilizacyjnego – jest objawem czy wyrazem wpojonego poczucia niższości wobec świata zachodniego. To poczucie utwierdziło się w Polsce lat dziewięćdziesiątych. Wpłynęło na to wiele czynników: zawilosci i niepowodzenia transformacji ustrojowej, brak profesjonalizmu w polityce²⁰, zepchnięcie kultury na peryferie, jeśli chodzi o jej finansowanie (widomym tego objawem stał się zwłaszcza spadek produkcji filmów dokumentalnych²¹ oraz zawieszenie na kilka lat, aż do 1997 roku, konkursu ogólnopolskiego na Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie, który był najważniejszym forum wymiany myśli i doświadczeń). W cytowanej dyskusji pojawił się i taki motyw: niechęć do podejmowania opisu świata, w którym się wyrosło, własnego kręgu kulturowego, który się zna. Reżyser Dariusz Gajewski tak ujął tę kwestię:

Dokument ma kłopot w Polsce z opisem własnego świata. Ten świat jest nieopisany, a jeśli już jest opis rzeczywistości, to bardzo skromny. Reżyser uważa, że wykazujemy niechęć narodową do pogłębionej refleksji nad samymi sobą. – Ten świat nie jest też opisany w literaturze czy mediach. On grzęźnie w spektaklach politycznych albo **opisie bardzo nacechowanym jakimś kompleksem** [podkr. moje – J.H.]. [...] Jesteśmy fajnym miejscem na Ziemi, im więcej podróżuję, tym bardziej to widzę. Warto byłoby zająć się opisem własnego podwórka. Polska jest w superciekawym momencie: przejście z PRL-u do rzeczywistości rynkowej jest ciekawym doświadczeniem dla świata i dla Polaków to niebywale doświadczenie historyczne. Brak opisu tego przejścia jest czymś niezrozumiałym²².

Bardziej krytyczny wobec twórców był Artur Liebhart:

[...] nie obawiałbym się, że przestaną powstawać filmy o naszej rzeczywistości. Natomiast jest inny czynnik, którego bym się obawiał. Z przyczyn koniunkturalno-politycznych młodzi polscy dokumentaliści mogą nie chcieć dotykać polskich tematów, wolą robić długi i ciężki film na przykład o Birmie niż dokopać się do trudnych historii w Polsce B czy Polsce C. Mogą się bać, że to im przeszkodzi w karierze, że komuś się nie spodoba. Wyczuwam taką atmosferę, że pewnych rzeczy lepiej nie dotykać, nie ryzykować²³.

²⁰ Zjawiska te znalazły odzwierciedlenie w dokumencie, przykładowo *Jaka Polska* (1996) Pawła Kędzierskiego i Andrzeja Piekutowskiego oraz *Po zwycięstwie 1989–1995* (1995) Marcela Łozińskiego.

²¹ Kwestię tę omawia Małgorzata Smoleń w swej dysertacji doktorskiej *Studia filmowe „Kronika” i „Wir” na tle polskiego filmu dokumentalnego po 1989 roku*. Zob. także M. Smoleń, *Studia Filmowe „Kronika” i „Wir”, czyli kilka uwag na temat produkcji filmów dokumentalnych po roku 1989*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2013, vol. 13, nr 22, s. 59–72, [online] <<http://pressto.amu.edu.pl/index.php/i/issue/view/277>>, dostęp: 20.05.2017.

²² *Dokument ucieka z Polski. Gajewski: Świat w Polsce jest nieopisany*, [online] <<https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,9469,1,1,Dokument-ucieka-z-Polski-Gajewski-Swiat-w-Polsce-jest-nieopisany.html>>, dostęp: 25.05.2017.

²³ *Dokument ucieka z Polski. Artur Liebhart: Bez pesymizmu*, [online] <<https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,92,9146,1,1,Dokument-ucieka-z-Polski-Artur-Liebhart-bez-pesymizmu.html>>, dostęp: 27.05.2017.

Przy tej okazji można wspomnieć opinię Bartosza Żurawieckiego, który przywołuje „[...] dwa, nieco już zapomniane pojęcia krytyczne. Jedno z nich to »eskapizm«, drugie – »świat nieprzedstawiony«²⁴. Autor pisze:

Ostatnie lata widzę w Polsce jako czas intensywnych zjawisk, często wybiegających z przeciwnych biegunów. [...] Także w skali globalnej [...] są to lata protestów, upadków, apokaliptycznych przepowiedni, medialnych i bankowych afer, starć bardzo bogatych z mniej bogatymi, emigrantów z tubylcami, fanatyków z umiarkowanymi [...]. Nie ma siły, by sprawy te nie odbiły się na życiu jednostek, rodzin i grup społecznych w naszym kraju. Tymczasem w polskich dokumentach, przynajmniej takich z „głównego nurtu”, nic z tych rzeczy nie zobaczymy. Polskie dokumenty należy ozdobić mottem z Wyspiańskiego: „Była polska wieś spokojna”. Polskie dokumenty nadal z upodobaniem pokazują zaścianek. Nawet wtedy, gdy rozgrywają się poza granicami Polski²⁵.

Warto byłoby się zastanowić nad ową „zaściankowością”, czym ona się przejawia. Odwagą obejmowania szerszych kontekstów, budowania syntez, brakiem epickiego rozmachu w samej narracji filmowej? Janusz Chodnikiewicz, jeden z dyskutantów w przywołanej wyżej debacie, najpełniej wyraził istotę problemu:

Wbrew pozorom świetne polskie dokumenty rzadko bywają sprzedawane do znanych sieci telewizyjnych. (Nikt nie potrafi nawet w przybliżeniu podać liczby kontraktów). Rzadko też twórcy mogą liczyć na znaczące środki od zagranicznych producentów czy stacji telewizyjnych. Udało się to kiedyś takiemu mistrzowi jak Andrzej Fidyk, ale to wyjątek potwierdzający regułę. Nawet polskie oddziały zagranicznych kanałów są w tym bardzo wstrzemięźliwe. Ciekawe, że żaden polski autor nie otrzyma środków na filmy o swoim macierzystym kraju albo w ogóle o świecie wysokorozwiniętego Zachodu.

Fakt, że wielu młodych szuka tematów za granicą, nie stanowi problemu wobec corocznie startującej dużej grupy debiutantów – utalentowanych i zdolnych, o czym świadczą ich filmy. Problemem jest niewielka produkcja filmów dokumentalnych w Polsce w stosunku do zainteresowania widzów i poważnego potencjału twórczego (nie tylko zresztą młodych autorów). [...]

Preferencje? Temat społeczny w polskich realiach został – jak to powiedzieć? – odsunięty? zepchnięty? Najlepiej chyba brzmi: zacieśniony. Łatwiej pokazać bezdomnego wynurzającego się z kanałów ciepłowniczych niż młodego człowieka, jednego z rzeszy świeżo upieczonych dyplomowanych menedżerów, utrzymywanych w przekonaniu, że mogą zarządzać potencjałem stumilionowego mocarstwa, a szukających bezskutecznie pracy nawet w urzędzie gminnym. Można dać znaczącą nagrodę w Gdańsku, na Festiwalu Godność i Praca, za ciekawy i dobry film o murzyńskim robotniku, wyzyskiwanym w Południowej Afryce przez... polskich kapitalistów, ale już nie na festiwalu w Krakowie. We Wrocławiu też zagraniczne jury nie odznaczy pionierskiego filmu, jednego z nielicznych penetrujących cyniczne elity polityczne, zrealizowanego przez wiernego polskiej tematyce autora. Te filmy udało się zrealizować. Ale czy teraz producenci dostaliby na nie środki? Dla jasności chodzi tu o czysto gatunkowy

²⁴ B. Żurawiecki, *Gmeranie w duszy*, [online] <<http://www.dwutygodnik.com/arttykul/3829-gmeranie-w-duszy.html>>, dostęp: 21.05.2107.

²⁵ Tamże. Autor odnosi się krytycznie zarówno do *Kołysanki z Phnom Penh* (2011) Pawła Kloca, *Końca Rosji* (2010) Michała Marczaka, jak i *Argentyńskiej lekcji* (2011) Wojciecha Staronia.

film społeczny. Polityczne paszkwile mają zapewnione i środki produkcyjne, i zaplecze finansowe, i zainteresowanie mediów²⁶.

Chodnikiewicz poruszył kwestię, której nie można ominąć, gdy czyta się programy dużych festiwali: w doborze filmów konkursowych i pozakonkursowych dominują trendy i mody. Z punktu widzenia krytyków najbardziej *out-of-date* jest wydobywanie z gąszczy propozycji zgłoszonych na festiwal i – nie daj Boże – promowanie tematów społecznych przez osoby przygotowujące program²⁷. Ponieważ festiwal owe trendy i mody kreuje i nagradza – wzorzec obowiązuje przez najbliższe sezony.

Kwestia: dokument – jako obraz rzeczywistości – czy film – i jego potencjał dokumentacyjny (obecnie nie tak ważna, co mocno podkreślają badacze i krytycy) nie musi odnosić się tylko do dokumentu społecznego oraz polskich realiów, postrzeganych jako „zaściankowe”. Kto jednak je utrwali, jeśli nie my? Kto zapisze je w formie bardziej złożonej niż notacja (choć i te już nie powstają regularnie). Czy znajdzie się twórca na miarę współczesnego Karabasza, który zaproponuje formę przekazu adekwatną do współczesności? Niczym bumerang wraca problem „świata znów nieprzedstawionego”; sygnalizował go Stanisław Zawiśliński przy okazji przeglądu największych osiągnięć polskiego dokumentu pierwszych 120 lat jego historii. Z czym rozpoczęliśmy kolejne stulecie, jeśli chodzi o sam potencjał produkcyjny?

Zawiśliński wskazuje na ubóstwo owego potencjału. W tekście *Więcej, różnorodniej, szerzej, głębiej...*²⁸ zauważa, że dokumentów powstaje (coraz) więcej, ale i tak za mało. Telewizja Polska samodzielnie produkuje zaledwie 15–20 filmów, 40–50 dokumentów jest dofinansowanych przez Polski Instytut Sztuki Filmowej (kwotą średnio 200 tysięcy złotych, podczas gdy w Niemczech jest to kwota rządu 400–500 tysięcy euro)²⁹:

W rezultacie skromnego finansowania polską specjalnością stały się dokumenty kameralne, artystyczne, autorskie, festiwalowe, z jednym lub najwyżej kilkoma bohaterami, realizowane przez bardzo małe i mobilne ekipy [...].

Jednakże nie tylko niedostatek pieniędzy sprawia, że polski dokument jest dość ubogi – realizacyjnie, tematycznie i gatunkowo. To również efekt stanu umysłów i sensownej, dalekowzrocznej polityki kulturalnej albo – jak kto woli – jej braku³⁰.

Autor komentuje także wyniki ankiety Koła Dokumentalistów SFP:

[...] na 10 najlepszych polskich dokumentów wszechczasów „12 gniewnych ekspertów” nie wytypowało żadnego filmu, który powstał po 2000 roku! [...]

²⁶ *Dokument ucieka z Polski. Chodnikiewicz: Problem z tematem społecznym*, [online] <<https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,92,9389,1,1,Dokument-ucieka-z-Polski-Chodnikiewicz-Problem-z-tematem-spoecznym.html>>, dostęp: 31.05.2017.

²⁷ Opinię formułuję na podstawie dwudziestoletniej pracy w radach programowych i komisjach selekcyjnych wielu festiwali, przede wszystkim Krakowskiego Festiwalu Filmowego.

²⁸ S. Zawiśliński, *Więcej, różnorodniej, szerzej, głębiej...*, w: *100 / 100. Epoka polskiego filmu...*, s. 58–66.

²⁹ Tamże, s. 59–60.

³⁰ Tamże, s. 60.

w „dwudziestce” znalazły [się] zaledwie trzy powstałe w okresie ustrojowej transformacji. To sugeruje, że nie pozostawiły mocnego śladu w świadomości. Nic więc dziwnego, że np. Polska lat 70. ubiegłego wieku wydaje się ciekawiej opisana niż nasz kolorowy kraj i jego obywatele po 1989 roku. **Z wielkiej kopalni tematów, jakie przyniosła wolna Polska, mało się wydobyło** [podkr. moje – J.H.]³¹.

Zawiśliński tak podsumowuje swoje przemyślenia:

Największym zagrożeniem dla demokracji jest oglupianie społeczeństwa – twierdziła znawczyni totalitaryzmów Hannah Arendt. [...] to, co mierne, propagandowe – nadaje się [do tego] świetnie. Dlatego sugeruję, by najpierw zadbać o to, by dokument przywrócił nam życie codzienne i życie prawdziwe³².

Postkolonialne kompleksy, festiwalowe trendy i mody oraz relatywnie skromne finansowanie polskiego dokumentu nie wyczerpują przyczyn ucieczki od polskich tematów. Odejście od codzienności w pierwszych latach po przełomie politycznym traktowano i rozpatrywano w kategoriach zdobyczy, sukcesu. Dokument został niejako zwolniony z tej funkcji – jest już wolna prasa, rozwijają się nowe media, kino może zająć się sobą, czyli choćby własną formą artystyczną.

Wypowiedź cytowanego powyżej Chodnikiewicza sygnalizuje kolejny problem. Reżyser mówi (właściwie już w czasie przeszłym) o innej tendencji w dokumencie. Wydaje się ona całkiem przeciwstawna ucieczce od polskich tematów:

Młodzi spenetrowali to, co znają z własnych doświadczeń: dziecięce wspomnienia, rodzinne tragedie, walkę niepełnosprawnych przyjaciół o godne życie, zaskakujące reakcje psychicznie chorych, fascynację nieuchronnością śmierci... Słowem, tematy, które mogą liczyć na środki i reklamę³³.

Ucieczka do domu

XXI wiek w dokumencie zaczyna się od przełomu cyfrowego – rozdział poświęcony owemu zwrotowi, zatytułowany *Polski film dokumentalny po roku 2000*, otwiera rozważania dotyczące najnowszej epoki zawarte w *Historii polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*. Autorzy wspomnianego rozdziału zwracają uwagę, że dla zmian, które zaszły w kulturze filmowej, kryteria społeczno-polityczne byłyby niewystarczające³⁴.

Dyskretna, niezauważalna, a przede wszystkim dostępna kamera przyniosła głównie dwa skutki: zwiększyła liczbę osób za kamerą – a więc i liczbę filmów, pozwoliła jednocześnie zagłębiać się w tematy prywatne, rodzinne, w relacje międzyludzkie na poziomie nieukazywanym dotychczas przez polskie

³¹ Tamże, s. 60–61.

³² Tamże, s. 61.

³³ *Dokument ucieka z Polski. Chodnikiewicz: Problem z tematem...*

³⁴ K. Mąka-Malatyńska, K. Kozłowski, J. Czaja, A. Śliwińska, *Polski film dokumentalny po roku 2000*, w: *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2015, s. 573–574.

kino dokumentalne. Doszła do głosu i stała się zauważalna nowa funkcja kina dokumentalnego: kino jako autoterapia³⁵. Skok ilościowy i tematyczny, jak i wspomniana funkcja stały się dość wyraziste, zwłaszcza w krótkich formach filmowych, ponieważ dokumenty pełnometrażowe otwierają odrębny problem: koprodukcji, jej warunków i skutków dla rodzaju dokumentalnego.

Dokument osobisty – autobiografia – widziany jest jako łącznik kilku aspektów dokumentu w XXI wieku. „Kręcenie dokumentów stało się mniej inwazyjne”, odnotowują autorzy cytowanego rozdziału³⁶. Moim zdaniem spowodowało to z kolei inwazję tematów rodzinnych. Według Tadeusza Lubelskiego zaistniały odpowiednie okoliczności dla dokumentu autobiograficznego³⁷, którego autor, a zarazem bohater zdaje sprawę ze swego życia, **wypada jednak zapytać, w ilu przypadkach powstały znaczące dzieła filmowe.**

„Eksponowanie funkcji poznawczej, a przede wszystkim społecznej w PRL-u niemal blokowało rozwój nowego gatunku w obrębie kina dokumentalnego”³⁸, zauważa przywołany autor, trzeba jednak zaznaczyć, że owo „eksponowanie” miało przede wszystkim charakter czysto postulatywny, władzy wcale nie zależało na tym, aby drążyć specjalnie głęboko. Nawet w fazie czystego opisu nie wszystko było dozwolone, a co dopiero mówić o analizach: „[...] przez cały ubiegły rok zalewała Polskę powódź wydarzeń, pasji, dramatów, ambicji, powódź materii życia. Ślad po tej powodzi zaznaczony jest w indywidualnej i zbiorowej świadomości”, śladu tego nie ma w filmach, ubolewał krytyk przy okazji krakowskiego festiwalu w 1982 roku³⁹. Gdyby rzeczywistość w poprzednich dekadach została w sposób satysfakcjonujący „przedstawiona”, Julian Kornhauser i Adam Zagajewski poświęciliby się pewnie innym rozważaniom⁴⁰.

Były zapewne i inne przyczyny niż (deklarowane czy rzeczywiste) „eksponowanie funkcji poznawczej”, które złożyły się na to, że dokument autobiograficzny nie rozwinął się przed 1989 rokiem. To prawdziwa strata, bo **być może powstałyby znaczące filmy, obraz przeszłości nie byłby tak wyrywkowy, mylny czy nawet mistyfikatorski.** Większość współczesnych dokumentów, z tych, które zostały nakierowane na samego autora (tylko najbardziej wybijające się z tłą docierają do widza, torując sobie drogę na festiwale), jego rodzinę i najbliższe otoczenie, jest według mnie świadectwem swoistego eskapizmu, lustrzanym odbiciem ucieczki na geograficzne antypody. Obie ucieczki mają pewne cechy wspólne: obraz, który oglądamy, jest nieweryfikowalny bądź trudny do zweryfikowania, domieszka fabularyzacji niełatwa do stwierdzenia, poziom kreacji – oceniany według wrażenia, jakie wywiera całość. W obu przypadkach

³⁵ Najbardziej wyrazisty, nie tylko według autorów cytowanego tekstu, jest przykład Marcina Koszałki (tamże, s. 647). Zob. także M. Kozubek, *Filmoterapia*, Gdańsk 2016.

³⁶ K. Mąka-Malatyńska, K. Kozłowski, J. Czaja, A. Śliwińska, *Polski film dokumentalny po roku 2000*, w: *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, s. 599.

³⁷ T. Lubelski, *Autobiograficzna triada w polskim filmie dokumentalnym czasów najnowszych*, w: *Polski film dokumentalny w XXI wieku*, s. 29–48.

³⁸ Tamże.

³⁹ *Po co udawać*, „Gazeta Festiwalowa” 1982, nr 3, s. 1.

⁴⁰ Zob. J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974.

widz miałby prawo liczyć choćby na walory poznawcze dzieła, objawienie czegoś nowego, co obala stereotypy.

Jeśli chodzi o ukazanie rzeczywistości, która nam jest dostępna, w której wszyscy żyjemy, której doświadczamy coraz częściej w biegu i w pędzie – oczekiwania widza są adekwatnie większe.

Zauważenie (już nawet nie opisanie) świata poza granicami rodzinnego podwórka wymaga moim zdaniem:

- pasji poznawczej, wrażliwości, ciekawości świata, odwagi formułowania własnych poglądów, gotowości do ich obrony;
- wysiłku intelektualnego, wyobraźni artystycznej, odwagi, by przeciwstawić się trendom „małej, akceptującej obserwacji”, która wyjąłowała się przez powielanie schematu;
- co najważniejsze: nastawienia na drugiego człowieka – a nie kontemplowania wyrazu twarzy w zwierciadle.

Tymczasem w literaturze przedmiotu owo dążenie do skupienia się na sobie jest opisywane przede wszystkim w kategoriach osiągnięcia, nowej szansy, niedostępnej wcześniej możliwości – właśnie autoekspresji:

Dokument, pozostając sztuką, pełnił również ważne funkcje społeczne. Ten paradygmat myślenia o sztuce filmowej był powszechny do wczesnych lat dziewięćdziesiątych. Zmiana systemu politycznego i transformacja kulturowa sprawiła, że i dokument się zmienił. Dokumentalista może czuć się dzisiaj zwolniony z obowiązku spełnienia oczekiwań społecznych. Najlepszym dowodem na to, że proces ten się rozwija, jest pojawienie się autobiograficznego dokumentu w Polsce pod koniec lat dziewięćdziesiątych. Po raz pierwszy w historii polskiego dokumentu jego autorzy koncentrują się na sobie, zwracają kamerę w swoim kierunku. Zdając sobie sprawę z pewnych uproszczeń, można stwierdzić, że społeczne zaangażowanie dokumentu, potrzeba zobrazowania niezbadanych terytoriów i podejmowania nieobecnych lub „niewłaściwie obecnych” wątków, w znaczący sposób opóźniały w Polsce powstanie autobiograficznego dokumentu⁴¹.

Zwolnienie dokumentu z pewnych społecznych obowiązków, funkcji czy misji było w swoim czasie przyjęte z pewną ulgą, także i przez widzów, zniesmaczonych powierzchownością ich wypełniania w powszechnej praktyce. Odkrywczy, zrealizowany z pasją dokument społeczny, który otwiera oczy na nieznanne aspekty codziennych zjawisk, zmusza do refleksji – jest stale potrzebny jak sól. Na jego miejsce hałaśliwie wdarły się filmy dość odważnie, czasem prowokacyjnie kontestujące tradycję dokumentu społecznego. Wyrazistą manifestacją stała się w tym kontekście działalność czterech reżyserów: Macieja Cuskego, Marcina Sautera, Piotra Stasika oraz Thierry’ego Paladino, od którego nazwiska grupa wzięła nazwę. Według Mirosława Przyłipiaka

⁴¹ K. Mąka-Malatyńska, *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, t. 15, nr 24, s. 160 [tłum. moje – J.H.].

Filmy grupy „Paladino” dobrze rymują się z tezami o końcu ideologii, o kresie świata wielkich narracji. Nie ma w tych filmach wielkich narracji, które w ostatnich latach zdominowały publiczny dyskurs o Polsce. Nie ma więc mowy o przejściu od komunizmu do kapitalizmu, od autorytaryzmu do demokracji, ani stanowiących jego część dyskursów walki narodowyzwoleńczej, mitu „Solidarności” czy też opozycyjnych w stosunku do nich teorii spiskowych, tłumaczących rok 1989 szatańskim spiskiem służb specjalnych; nie ma mitu przedsiębiorczości i kariery; nie ma dyskursu pauperyzacyjnego, mowy o przyniesionej przez nowy porządek biedzie i nędzy; nie ma dyskursu globalizacyjnego, wskazującego na straty i korzyści płynące z kurczącego się świata i zanikających granic; nie ma dyskursu technologicznego, obrazującego centralną rolę zmian, jaką w rzeczywistość i jej postrzeganie wprowadziła rewolucja informacyjna; nie mówi się o Europie i do niej przystąpieniu, ani też o wartościach narodowych⁴².

Przez pewien czas ten ruch wnosił istotnie ożywczy klimat, ale nie mogło to trwać długo. W pełni zgadzam się z poglądem Ewy Ciszewskiej – pisząc o filmie *Elektryczka* Cuskego⁴³, uchwyciła ona charakterystyczny moim zdaniem rys filmów całej grupy: „Zamiarem twórców było zbudować zgrabną metaforę całego społeczeństwa, a jednocześnie, zachowując skromność, stwierdzić, że możemy się dowiedzieć o ludziach jedynie tyle, ile zdradzą nam ich zachowania”⁴⁴.

Pozornie skromne tematy i założenia skrywają jednak gotowość do pewnych uogólnień, widocznych także w *Kuracji* Cuskego⁴⁵, filmie nawiązującym do schematu wytworzonego w *Rejsie* Marka Piwowskiego⁴⁶. O ile jednak twórca *Rejsu* nie ukrywał, że chodzi o „[...] całkowicie wymyśloną historię, pokazaną za pomocą dokumentalnego sposobu zachowania przed kamerą”⁴⁷, to filmowcy z grupy „Paladino” utrzymują, że tworzą dokumenty, zachowując sobie prawo do daleko idących ingerencji w rzeczywistość. Celem tych ingerencji jest prowokowanie, wydobywanie, tworzenie zabawnych aspektów rzeczywistości, aby trafić do jak najszerszej widowni⁴⁸. Jest jeszcze jedna cecha, która zaczyna być naśladowana przez innych twórców: dbałość o autoprezentację. Reżyserzy należący do „Paladino” wyznaczyli pewien kierunek, mnóstwo młodych autorów podjęło ten pomysł i tak wpisało się w filmowy nurt mówienia o sobie, autoprezentacji na wielu płaszczyznach. Nie jest przypadkiem, że jeden z bardziej znanych filmów Cuskego, *Pamiętaj, abys dzień święty święcił*⁴⁹, dedykowany jest własnej rodzinie twórcy. Paweł Józwiak-Rodan zrealizował w tym samym roku etiudę

⁴² M. Przyłipiak, *Kino Paladino, albo schyłek wielkich narracji*, w: *Zobaczyć siebie. Polski film dokumentalny przełomu wieków*, red. M. Jazdon, K. Mąka-Malatyńska, Poznań 2011, s. 42–43.

⁴³ *Elektryczka* (2005), reż. Maciej Cuske.

⁴⁴ E. Ciszewska, *Zabawa w kino, „Big Łagowski. Całkiem Oficjalny Dziennik Festiwalowy”* 2006, nr 4, cyt. za: J. Armata, *Elektryczka*, [online] <<http://culture.pl/pl/dzielo/elektryczka>>, dostęp: 20.05.2017.

⁴⁵ *Kuracja* (2004), reż. Maciej Cuske.

⁴⁶ *Rejs* (1970), reż. Marek Piwowski.

⁴⁷ W. Mirowska, *Kazimierz Karabasz i jego uczniowie*, Łódź 2010, s. 107.

⁴⁸ Zob. J. Hučková, *Kino wykalkulowane, czyli zabawić na śmierć*, w: *Zobaczyć siebie. Polski film dokumentalny...*, s. 11–29.

⁴⁹ *Pamiętaj, abys dzień święty święcił* (2008), reż. Maciej Cuske.

dokumentalną *Mama, tata, Bóg i szatan*⁵⁰, by po paru latach powrócić do tematu własnej rodziny filmem *Agnieszki tu nie ma*⁵¹. Lista filmów jest całkiem spora, obejmuje studenckie etiudy, ale i filmy klasyków dokumentu Marcela i Pawła Łozińskich. Katalog najbardziej znanych zamykają póki co *Więzi*⁵² Zofii Kowalewskiej, reżyserki, która zebrała do tej pory ponad 30 nagród za swój film będący efektem obserwacji własnej rodziny.

Po wielu nagrodach festiwalowych, przyznawanych coraz częściej debiutującym i szczerze zaskoczonym tym wyróżnieniem twórcom, wypadaloby się zastanowić, jak daleko kino odeszło dziś od naprawdę udanych i przemyślanych dzieł nurtu (umownie) autobiograficznego z początku wieku. Kiedy w 2002 roku Marcin Wrona zgłosił film *Człowiek magnes*⁵³ do selekcji filmów biorących udział w Krakowskim Festiwalu Filmowym – nie został przyjęty, mimo że miał już za sobą zagraniczne wyróżnienia. Wydawało się, że ukazywanie relacji rodzinnych w dokumentach studentów i absolwentów zupełnie spowszedniało, publiczność jest już nimi zmęczona. W ciągu kolejnych kilkunastu lat okazało się, że były to dopiero początki wielkiej fali.

W kontekście bardzo wielu późniejszych filmów innych autorów *Człowiek magnes* okazuje się wzorcem dobrego smaku. Przede wszystkim Wrona odstąpił od pierwotnego planu realizacji dokumentu. Zrezygnował z dokonywania bolesnej wiwisekcji własnej rodziny i odwołał się do kolażu rodzajów i gatunków, wyjątkowo uzasadnionego. W rolach rodziców – ojca, popularnego wówczas bioenergoterapeuty, i znerwicowanej matki – obsadził znanych aktorów, Zdzisława Wardejna i Ewę Kasprzyk. Reżyser powiedział w jednym z wywiadów:

Mój film opowiada historię syna i jego ojca. W pewnym momencie swego życia ten ostatni uświadamia sobie, że ma nadprzyrodzone zdolności pozwalające mu uzdrowić innych. Od tej chwili rzeczywiście pomaga ludziom, ale nie jest w stanie zadbać o własną rodzinę lub dojść do porozumienia z najbliższymi. Film oparty jest na faktach z mojego dzieciństwa.

Człowiek magnes przybiera formę kolażu; łączy różne techniki filmowe, które przybliżają widza do cyrku niekonwencjonalnej medycyny i nowoczesnego „szamanizmu”. Po festiwalu w Nowym Jorku recenzent jednego z amerykańskich gazet napisał, że film przypomina [...] projekt Terry’ego Gilliana. Uznałem to za bardzo pochlebne⁵⁴.

Katarzyna Taras pisze o filmie Wrony w podobnym tonie:

[...] w filmie nie ma epatowania toksycznymi rodzicami, uzalania się nad sytuacją i sobą i ani ekshibicjonizmu, ani emocjonalnego szantażu [...] *Człowiek magnes* to realizacja pełna temperamentu, optymizmu, śmiechu i to wcale nie przez łzy – by wspomnieć choćby tylko animowaną sekwencję, którą na własny użytek zatytułowałam „I zostałam satanistą”.

⁵⁰ *Mama, tata, Bóg i szatan* (2008), reż. Paweł Józwiak-Rodan.

⁵¹ *Agnieszki tu nie ma* (2011), reż. Paweł Józwiak-Rodan.

⁵² *Więzi* (2016), reż. Zofia Kowalewska.

⁵³ *Człowiek magnes* (2001), reż. Marcin Wrona.

⁵⁴ I. Kalinowska, *Man of Magnets. Marcin Wrona Interviewed*, „Kinoeye” 2003, t. 3, nr 2, [online] <<http://www.kinoeye.org/03/02/kalinowska02.php>>, dostęp: 20.05.2017 [tłum. moje – J.H.].

Swoim absolutoryjnym filmem Marcin Wrona udowodnił, że jest dojrzałym artystą, bo tylko dojrzała osobowość artystyczna potrafi zdystansować się wobec nawet najbardziej traumatycznych doświadczeń i przetworzyć je tak, aby powstał utwór artystyczny. [...]

W filmie, który porusza to, co w człowieku najintymniejsze i najboleśniejsze, bliźna po rodzicach rzadko znika bez śladu – w ogóle nie ma chęci obarczania kogoś winą za traumę. Na ekranie nie ma emocji, bo te rodzą się dopiero w widzu.

A dzieje się tak dzięki formie filmu:

Człowiek magnes to kolaż estetyczny, udane połączenie filmu fabularnego, animacji, realizacji dokumentalnej. Nie ma tu żadnego przypadkowego elementu, strona wizualna znakomicie współtworzy narrację, a zdjęcia Pawła Flisa „tylko” opowiadają historię. W słowie „tylko” zawiera się pochwała sprawności warsztatowej autora zdjęć, który wie, że zdjęcia muszą być funkcjonalne wobec opowiadanej historii, muszą ją „tylko” opowiadać, bez żadnego opisu, dopowiadania⁵⁵.

Istnieje jednak pozytywna strona filmów skupionych na swoim autorze. Kierując kamerę na siebie i osoby z najbliższego kręgu, twórcy, niejako na marginesie, wytwarzają po trosze „produkt uboczny”, zyskują jakieś elementy opisu rzeczywistości, ducha czasów, klimatu. Ponieważ nie jest on dla nich celem – nie konfabulują, albo nie w tym wymiarze konfabulują. Z jednej strony film Wrony jest także dokumentem dość silnych na przełomie stuleci trendów związanych z medycyną alternatywną, bioenergoterapią, hipnozą. Z drugiej strony tendencja do koncentrowania uwagi na samym sobie i swej relacji z najbliższym kręgiem rodzinnym pozostanie, w przypadku niektórych filmów, świadectwem narcystycznie zorientowanej kultury.

Na koniec przytoczę jeszcze „zewnętrzny” punkt widzenia: pogląd dwu autorów z sąsiednich krajów, którzy interesują się polskim dokumentem. Odmieniana – choć niezbyt odległa perspektywa (z Czech i Słowacji) – pozwala spojrzeć w jeszcze innym świetle na kondycję polskiego dokumentu. Andrea Slováková pisze w tekście z 2013 roku⁵⁶:

Polska kinematografia dokumentalna jest bardzo pokaźna ilościowo. [...]

W ostatnich dekadach wyraźnie przeważa skupienie uwagi na problematyce społecznej, przy użyciu różnych metod: od czystej obserwacji po sytuacyjny film happeningowy czy też dokument inscenizowany lub animowany.

Filmy przeprowadzają sondę społeczną i ukazują ludzi z marginesu, nazywają po imieniu mniej lub bardziej widoczne problemy, koncentrują się na opisie i interpretacji sytuacji społecznej⁵⁷.

⁵⁵ K. Taras, *Zdolni z Katowic*, „Kino” 2003, nr 6, s. 12–14.

⁵⁶ Autorka cytowanego artykułu wzięła pod uwagę 52 filmy powstałe w latach 2012–2013, prezentowane na targach filmowych i telewizyjnych.

⁵⁷ A. Slováková, *Výraz polského dokumentu / Formuła polskiego dokumentu*, w: *Český a polský dokumentární film...*, s. 105–116.

Jak widać, obraz z zewnątrz różni się zasadniczo od obrazu „wewnętrznego”, analizując tematykę filmów wybieranych na zagraniczne festiwale można odnieść wrażenie, że polscy autorzy zajmują się głównie problematyką społeczną.

„Co stanowi główny sens dokumentu od czasu, gdy przestał być elementem wywrotowym w walce o wolność społeczeństwa i od kiedy nie uczestniczy już w kształtowaniu »sumienia narodu«?” – takie pytanie zadaje autor ze Słowacji⁵⁸.

Co pojawiło się w miejsce tej poważnej misji, tradycyjnie charakteryzującej polską szkołę dokumentu? Rozwiązanie może być bardzo proste: nic konkretnego – nie istnieje jedna i jednoznaczna odpowiedź. Najwyraźniej dokument nie odgrywa już żadnej kluczowej roli, nie ma wyraźnej misji lub celu⁵⁹.

Tomáš Hučko widzi zagrożenia w komercjalizacji, podporządkowaniu filmów celom rozrywkowym, pomijaniu zasad gatunkowych, estetycznych i etycznych, które nie mogło nie mieć negatywnego wpływu na wartość i znaczenie dokumentów. Egzemplifikuje swe uwagi filmami: *Na działce*⁶⁰, fałszywym dokumentem *Na północ od Kalabrii*⁶¹ oraz *Cały dzień razem*⁶², w którym widz bawi się na rachunek przedstawicieli odmiennej kultury.

Autor dostrzega, podobnie jak cytowani powyżej polscy krytycy, ucieczkę od tematów społecznych w tematy osobiste, przekraczając dopuszczalny poziom voyeuryzmu czy ekshibicjonizmu – w filmach *Takiego pięknego syna urodziłam*⁶³, *Jakoś to będzie*⁶⁴, *Do bólu*⁶⁵ i *Ucieknijmy od niej*⁶⁶. Jako przykłady powściągliwego podejścia do spraw osobistych bohatera, powiązanego z zainteresowaniem szerszym kontekstem społecznym, wymienia filmy *Syberyjska lekcja*⁶⁷ i *Argentyńska lekcja* oraz *Tak trzeba żyć*⁶⁸, *Takie życie...*⁶⁹, *Kredens*⁷⁰, ale i *Nauczanie początkowe*⁷¹.

Hučko podkreśla istotną cechę filmów dokumentalnych:

[...] dokument predestynowany jest głównie do funkcjonowania lokalnego – narodowego – regionalnego (jakkolwiek to nazwiemy). Jego sens polega przede wszystkim na oddziaływaniu w kontekście lokalnym. Nie zamyka to przed filmem możliwości oddziaływania uniwersalnego – ale nie powinno być ono zakładane z góry, precyzyjnie projektowane, wymuszane realizacyjnie. Wspaniale,

⁵⁸ T. Hučko, *Dokąd zmierza polski dokument? Trendy i strategie w ostatniej dekadzie z punktu widzenia południowych sąsiadów*, w: *Polski film dokumentalny w XXI wieku*, s. 257–268.

⁵⁹ Tamże, s. 261.

⁶⁰ *Na działce* (2006), reż. Thierry Paladino.

⁶¹ *Na północ od Kalabrii* (2009), reż. Marcin Sauter.

⁶² *Cały dzień razem* (2006), reż. Marcin Koszałka.

⁶³ *Takiego pięknego syna urodziłam* (1999), reż. Marcin Koszałka.

⁶⁴ *Jakoś to będzie* (2004), reż. Marcin Koszałka.

⁶⁵ *Do bólu* (2008), reż. Marcin Koszałka.

⁶⁶ *Ucieknijmy od niej* (2010), reż. Marcin Koszałka.

⁶⁷ *Syberyjska lekcja* (1998), reż. Wojciech Staroń.

⁶⁸ *Tak trzeba żyć* (2007), reż. Paweł Sobczyk.

⁶⁹ *Takie życie...* (2010), reż. Daniel Zieliński.

⁷⁰ *Kredens* (2007), reż. Jacob Dammas.

⁷¹ *Nauczanie początkowe* (2009), reż. Marcin Bortkiewicz.

jeśli dokument, wrażliwy na życie konkretnych ludzi w konkretnym miejscu, co więcej – o uniwersalnych wartościach i znaczeniu, funkcjonuje również za granicą⁷².

Przytoczone opinie, choć z konieczności dość skrótowe, w innym świetle stawiają nagrody przyznawane polskim filmom dokumentalnym w świecie. Tu spotykają się opinie autorów „zewnątrznych” i „wewnętrznych”. Sukcesy na zagranicznych festiwalach, imponujące listy nagród w filmografiach młodych reżyserów, nie przekładają się na sukcesy finansowe, a nawet – dystrybucyjne. Na szczęście względność festiwalowych zwycięstw nie trapi najmłodszej generacji, dając jej energię do dalszych twórczych poszukiwań. Im mniej będą się one wpisywać w dominujące nurty i mody, tym większa szansa na wykreowanie dzieł, które zapiszą się na trwałe w dziejach kina.

Bibliografia

- 100/100. *Epoka polskiego filmu dokumentalnego*, [katalog], Warszawa 2016, [online] <http://www.100100.pl/_vault/katalog100na100.pdf>, dostęp: 20.05.2017.
- Armata J., *Elektryczka*, [online] <<http://culture.pl/pl/dzielo/elektryczka>>, dostęp: 20.05.2017.
- Český a polský dokumentární film v éře evropeizace / Czeski i polski film dokumentalny w czasach europeizacji*, red. J. Hučková, J. Křípač, I. Lyko, Praha 2015.
- Darska B., *Pamięć codzienności, codzienność pamiętania. Szkice o reportażu polskim XXI wieku*, Gdańsk 2014.
- Dokument ucieka z Polski. Artur Liebhart: Bez pesymizmu*, [online] <<https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,92,9146,1,1,Dokument-ucieka-z-Polski-Artur-Liebhart-bez-pesymizmu.html>>, dostęp: 27.05.2017.
- Dokument ucieka z Polski. Chodnikiewicz: Problem z tematem społecznym*, [online] <<https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,92,9389,1,1,Dokument-ucieka-z-Polski-Chodnikiewicz-Problem-z-tematem-spolecznym.html>>, dostęp: 31.05.2017.
- Dokument ucieka z Polski. Gajewski: Świat w Polsce jest nieopisany*, [online] <<https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,9469,1,1,Dokument-ucieka-z-Polski-Gajewski-Swiat-w-Polsce-jest-nieopisany.html>>, dostęp: 25.05.2017.
- Dokument ucieka z Polski. Rozmowa z Andrzejem Fidykiem*, [online] <<https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,92,9055,1,1,Dokument-ucieka-z-Polski-Rozmowa-z-Andrzejem-Fidykiem.html>>, dostęp: 20.05.2017.
- Dokument ucieka z Polski. Sauter: Jeżeli tematy są tego warte, to niech ucieka*, [online] <<https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,92,9454,1,1,Dokument-ucieka-z-Polski-Sauter-Jezeli-tematy-sa-tego-warte-to-niech-ucieka.html>>, dostęp: 20.05.2017.
- Hendrykowski M., *Panorama polskiego dokumentu*, w: *100/100. Epoka polskiego filmu dokumentalnego*, [katalog], Warszawa 2016, [online] <http://www.100100.pl/_vault/katalog100na100.pdf>, dostęp: 20.05.2017.
- Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2015.
- Hučko T., *Dokąd zmierza polski dokument? Trendy i strategie w ostatniej dekadzie z punktu widzenia południowych sąsiadów*, w: *Polski film dokumentalny w XXI wieku*, red. T. Szczepański, M. Kozubek, Łódź 2016.
- Hučková J., *Kino wykalkulowane, czyli zabawić na śmierć*, w: *Zobaczyć siebie. Polski film dokumentalny przelomu wieków*, red. M. Jazdon, K. Mąka-Malatyńska, Poznań 2011.

⁷² T. Hučko, *Dokąd zmierza polski dokument...*, w: *Polski film dokumentalny w XXI wieku*, s. 268.

- Hučková J., *Promocja i dystrybucja polskich filmów krótkometrażowych, dokumentalnych i animowanych na przykładzie działalności Krakowskiej Fundacji Filmowej*, w: *Polski film dokumentalny w XXI wieku*, red. T. Szczepański, M. Kozubek, Łódź 2016.
- Kalinowska I., *Man of Magnets. Marcin Wrona Interviewed*, „Kinoeye” 2003, t. 3, nr 2, [online] <<http://www.kinoeye.org/03/02/kalinowska02.php>>, dostęp: 20.05.2017.
- Kino polskie jako kino narodowe*, red. T. Lubelski, M. Stroiński, Kraków 2009.
- Koehler K., *Gdzie świeci słońce, gdzie trawa zielona*, [online] <<https://www.sfp.org.pl/blog/161,9177,1,1,Gdzie-swieci-slonce-Gdzie-trawa-zielona.html>>, dostęp: 2.06.2017.
- Kornhauser J., Zagajewski A., *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974.
- Kozubek M., *Filmoterapia*, Gdańsk 2016.
- Lubelski T., *Autobiograficzna triada w polskim filmie dokumentalnym czasów najnowszych*, w: *Polski film dokumentalny w XXI wieku*, red. T. Szczepański, M. Kozubek, Łódź 2016.
- Mąka-Malatyńska K., *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, t. 15, nr 24.
- Mąka-Malatyńska K., Kozłowski K., Czaja J., Śliwińska A., *Polski film dokumentalny po roku 2000*, w: *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2015.
- Mirowska W., *Kazimierz Karabasz i jego uczniowie*, Łódź 2010.
- Po co udawać*, „Gazeta Festiwalowa” 1982, nr 3.
- Polski film dokumentalny w XXI wieku*, red. T. Szczepański, M. Kozubek, Łódź 2016.
- Przyłipiak M., *Kino Paladino, albo schyłek wielkich narracji*, w: *Zobaczyć siebie. Polski film dokumentalny przełomu wieków*, red. M. Jazdon, K. Mąka-Malatyńska, Poznań 2011.
- Slováková A., *Výraz polského dokumentu / Formuła polskiego dokumentu*, w: *Český a polský dokumentární film v éře evropeizace / Czeski i polski film dokumentalny w czasach europeizacji*, red. J. Hučková, J. Křípač, I. Lyko, Praha 2015.
- Smoleń M., *Granice i ograniczenia współczesnego polskiego dokumentu – spojrzenie na Zachód / Hranice a omezení současného polského dokumentu – pohled na Západ*, w: *Český a polský dokumentární film v éře evropeizace / Czeski i polski film dokumentalny w czasach europeizacji*, red. J. Hučková, J. Křípač, I. Lyko, Praha 2015.
- Smoleń M., *Poszukiwanie stylu narodowego w polskim filmie dokumentalnym*, w: *Kino polskie jako kino narodowe*, red. T. Lubelski, M. Stroiński, Kraków 2009.
- Smoleń M., *Studia Filmowe „Kronika” i „Wir”, czyli kilka uwag na temat produkcji filmów dokumentalnych po roku 1989*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2013, vol. 13, nr 22, s. 59–72, [online] <<http://pressto.amu.edu.pl/index.php/i/issue/view/277>>, dostęp: 20.05.2017.
- Taras K., *Zdolni z Katowic*, „Kino” 2003, nr 6.
- Zawiśliński S., *Więcej, różnorodniej, szerzej, głębiej...*, w: *100/100. Epoka polskiego filmu dokumentalnego*, [katalog], Warszawa 2016, s. 59–60, [online] <http://www.100100.pl/_vault/katalog100na100.pdf>, dostęp: 20.05.2017.
- Zobaczyć siebie. Polski film dokumentalny przełomu wieków*, red. M. Jazdon, K. Mąka-Malatyńska, Poznań 2011.
- Żurawiecki B., *Gmeranie w duszy*, [online] <<http://www.dwutygodnik.com/arttykul/3829-gmeranie-w-duszy.html>>, dostęp: 21.05.2107.

Filmografia

- 89 mm od Europy* (1993), reż. Marcel Łoziński.
- Agnieszki tu nie ma* (2011), reż. Paweł Józwiak-Rodan.
- Argentyńska lekcja* (2011), reż. Wojciech Staroń.
- Cały dzień razem* (2006), reż. Marcin Koszałka.
- Cudze listy* (2010), reż. Maciej Drygas.
- Człowiek magnes* (2001), reż. Marcin Wrona.
- Defilada* (1989), reż. Andrzej Fidyk.
- Do bólu* (2008), reż. Marcin Koszałka.
- Elektryczka* (2005), reż. Maciej Cuske.
- Elementarz* (1976), reż. Wojciech Wiszniewski.
- Jaka Polska* (1996), reż. Paweł Kędzierski, Andrzej Piekutowski.

Jakoś to będzie (2004), reż. Marcin Koszałka.
Kołysanka z Phnom Penh (2011), reż. Paweł Kłoc.
Koniec Rosji (2010), reż. Michał Marczak.
Kopalnia (1947), reż. Natalia Brzozowska.
Kredens (2007), reż. Jacob Dammas.
Kuracja (2004), reż. Maciej Cuske.
Mama, tata, Bóg i szatan (2008), reż. Paweł Józwiak-Rodan.
Na działce (2006), reż. Thierry Paladino.
Na północ od Kalabrii (2009), reż. Marcin Sauter.
Nauczanie początkowe (2009), reż. Marcin Bortkiewicz.
Pamiętaj, abyś dzień święty święcił (2008), reż. Maciej Cuske.
Po zwycięstwie 1989–1995 (1995), reż. Marcel Łoziński.
Rejs (1970), reż. Marek Piwowski.
Siedem kobiet w różnym wieku (1978), reż. Krzysztof Kieślowski.
Syberyjska lekcja (1998), reż. Wojciech Staroń.
Takiego pięknego syna urodziłam (1999), reż. Marcin Koszałka.
Takie życie... (2010), reż. Daniel Zieliński.
Tak trzeba żyć (2007), reż. Paweł Sobczyk.
Ucieknijmy od niej (2010), reż. Marcin Koszałka.
Wanda Gościwińska. Włókniarzka (1975), reż. Wojciech Wiszniewski.
Więzi (2016), reż. Zofia Kowalewska.
Wszystko może się przytrafić (1995), reż. Marcel Łoziński.

Streszczenie

W 2016 roku Koło Dokumentalistów Stowarzyszenia Filmowców Polskich zorganizowało w Warszawie przegląd nazwany „100/100. Epoka polskiego filmu dokumentalnego”. W wyniku przeprowadzonego plebiscytu wyłoniono dziesiątkę najlepszych dokumentów w historii polskiego filmu. Zarówno rezultat głosowania, jak i towarzyszące przeglądowi publikacje internetowe zasługują na komentarz. Z wielu zaprezentowanych wówczas wątków podjęto w niniejszym artykule kwestię ucieczki dokumentalistów od problemów krajowych. Z jednej strony jest to realizowanie filmów za granicami Polski i podejmowanie tematów dotyczących spraw tam się dziejących, czyli wyraźne trendy eskapistyczne, z drugiej – autoekspresja i ucieczka w prywatność własnego domu i życia rodzinnego, które stają się przedmiotem opisu.

Where is the Polish Documentary Film Escaping to? Reflections at the Beginning of the Second Century of Its History

Summary

In 2016, the Documentary Association of the Association of Polish Filmmakers organized in Warsaw a review “100/100. Epoka polskiego filmu dokumentalnego” [“100/100. An Epoch of Polish Documentary”]. As a result of the plebiscite, the best documentaries in the history of Polish film were selected. Both the results of the vote and the Internet publications which reviewed “100/100” deserve a comment. From many of the topics discussed at that time, the issue of escaping documentalists from national problems have been addressed in this paper. On the one hand, it is escaping into the world – making films abroad, showing what important events happen in other countries, so clear escapist trends, on the other – self-expression and escape into the privacy of one’s home and family life, which becomes subject to description in a documentary film.

