

UNIwersYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH
Szkoła Filmowa im. Krzysztofa Kieślowskiego

Tomasz Woźniczka

Dokumentalność - postawa twórcza i jej konsekwencje formalne
na przykładzie filmów „Chleb i sól” i „Córy węgla”

Rozprawa doktorska
Promotor: prof. dr hab. Adam Sikora

KATOWICE 2024

Spis treści

Wstęp	3
I. Dokumentalność	6
II. Punkty kluczowe	12
III. Współczesność - osobiste punkty zwrotne	38
IV. Moja perspektywa dokumentalna - analiza formalna filmów: „Chleb i sól” i „Córy węgla”	58
Podsumowanie	78
Bibliografia	80
Netografia	82
Filmografia	83
Streszczenie	84
Summary	85

Wstęp

Punktem wyjścia do tekstu prezentowanej rozprawy doktorskiej postanowiłem uczynić moje własne wielokrotne próby definiowania stosunku do filmu dokumentalnego jako dziedziny sztuki, ale również szeroko pojmowanego opisu rzeczywistości. Opisu wyrażanego nie tylko w formie filmowej, ale równie poprzez literaturę, fotografie, czy inne formy komunikacji społecznej. Nie bez znaczenie jest również to, że okres bumu technologicznego, rewolucji cyfrowej ostatnich lat, z pewnym marginesem pokrywa się z okresem mojej aktywności artystycznej. Patrząc kilkanaście lat wstecz, próbując policzyć i określić wszystkie zmiany technologiczne którym poddane zostały narzędzia używane do zapisu obrazu i dźwięku, słowo rewolucja nie wydaje się specjalnie przesadzone. Równie dynamicznym zmianom poddane zostały formy komunikacji społecznej, kanały dystrybucji informacji i sztuki. Prezentowana praca stanowi próbę refleksji nad zróżnicowaniem współczesnej sztuki filmowej, właśnie w kontekście owej rewolucji technologicznej.

Perspektywą pomocniczą z której chciałbym się tym zmianom przyjrzeć jest perspektywa autora. Zróżnicowanie postaw, stylów i filozofii we współczesnym filmie dokumentalnym przedstawię poprzez sylwetki kilku wybranych twórców i przykłady ich prac. Poddam analizie czasem bardzo różniące się od siebie koncepcje opisu rzeczywistości. Spróbuję określić czym dokument filmowy we współczesnym świecie jest, czy różni się tylko stylistycznie, czy może spełnia odmienne od siebie funkcje. A także, jakie są zależności między dokumentem a fabułą, czy narzędziami dokumentalnymi da się opowiedzieć historię fabularną, czy umiejętności dokumentalne operatora filmowego mogą stać się podstawowym narzędziem do opowiedzenia historii całkowicie zmyślonej i czy widz będzie miał z takiego wymieszania standardów poznawczą i estetyczną korzyść czy skończy się na dezorientacji. Również odwrotny kierunek przenikania się gatunków jest dla mnie interesujący, kiedy formalnie film fabularny niesie treści i emocje dokumentalne, kiedy jest opowieścią o prawdziwych wydarzeniach, twórczą tychże interpretacją.

W pierwszych próbach opisu zjawiska filmu dokumentalnego brytyjski reżyser i teoretyk kina John Grierson zaznaczał już wielość form i odmian twórczości dokumentalnej, zaliczając do niej z pewnymi zastrzeżeniami filmy oświatowe,

edukacyjne, przyrodnicze. W celu podkreślenia i wyodrębnienia bardziej wartościowej w jego odczuciu ambitnej twórczości dokumentalnej, pokusił się w roku 1932 o określenie formalnych granic gatunku, precyzując warunki i obszar na którym dokument może osiągnąć wymiar sztuki. Przekonywał wtedy aby dokument ukazywał prawdziwe wydarzenia, prezentował prawdziwych ludzi, nie aktorów i aby realizowany był poza studiami ukazując i czerpiąc z „surowej rzeczywistości”.¹ Widział już wtedy, różnice tkwiące w jakości obserwacji, celu autora i jak to określał:

ambicjach ujawniających się na poziomie organizacji materiału²

Jego teorie i określone zasady można traktować jako pierwszy manifest, czy też definicję filmu dokumentalnego.

Wybrane manifesty i ważne autorskie deklaracje artystyczne potraktuję jako kolejny punkt odniesienia do rozważań nad współczesnymi postawami w filmie dokumentalnym. W historii można określić kilka ważnych okresów, momentów przełomowych dla twórczości dokumentalnej. Często owocowały one manifestami, precyzyjnymi opisami postaw twórców wobec rzeczywistości, medium filmowego i ich własnej roli jako autorów. Prawie zawsze oprócz przyczyn społecznych, obyczajowych czy politycznych towarzyszyły tym zmianom, narodzinom nowych nurtów, istotne przyczyny technologiczne. Najbardziej znaczącym tego typu przełomem w dokumencie był nurt kina bezpośredniego lat 60-tych XX wieku (w języku angielskim: *direct cinema*). Przełom ten bezpośrednio związany był z pojawieniem się nowego typu lekkich kamer 16 mm, pozwalających na swobodne rejestrowanie obrazu.

W ostatnich latach uznaje się że film dokumentalny przeżywa swój renesans, świadczyć o tym ma ilość powstających filmów a przede wszystkim rosnące zainteresowanie publiczności tym gatunkiem. Jednak nie powstała ostatnio żadna znacząca autorska deklaracja, manifest twórcy dokumentalnego. Ostatnim znaczącym tego typu określeniem postaw twórczych nawiązującym do metod filmu dokumentalnego był manifest – Dogma 95. Duńczycy realizowali filmy fabularne, czerpiąc jednocześnie bardzo wiele z formy i metody pracy stosowanej w dokumencie.

¹ J. Grierson, *Dokumentalizm*, [w:] A. Gwóźdź, *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s. 266.

² Tamże, s. 264.

Szeroko rozumianej „dokumentalności” przyjrę się analizując nie tylko filmy, ale również wybrane współczesne przykłady z dziedzin pokrewnych: fotografii i literatury faktu. Współczesność traktuję tutaj jako ramę czasową. Kluczowe dla mnie jest przedstawienie kilku istotnych dzieł, gdzie tytułowa dokumentalność, język jakim rzeczywistość została opowiedziana, uważam za szczególnie interesujące. Prezentowane w rozdziale trzecim dzieła, to nie próba obiektywnego opisu kondycji dzisiejszego dokumentu. To raczej kontekst, perspektywa lub inspiracje kształtujące moją postawę jako twórcy.

W rozdziale dotyczącym filmów, których jestem współautorem, spróbuję określić moją osobistą postawę wobec filmu dokumentalnego i fabularnego, skupiając się na przykładach gdzie doświadczenia z tych odmiennych dziedzin wykorzystuję naprzemiennie. Poszukam wreszcie odpowiedzi na pytanie, które w kontekście tytułu prezentowanej pracy wydaje się bardzo istotne. Jak okoliczności technologiczne wpływają na postawy, twórczość i na ogólny obraz współczesnego filmu dokumentalnego.

Być może powyższy plan prezentowanej pracy wydaje się być za szeroki, jest to jednak, świadoma decyzja. Oddaje to bowiem bardzo dobrze mój punkt widzenia na twórczość filmową, jej wieloaspektowość, ciągle czerpanie i przenikanie się z innymi dziedzinami sztuki uważnymi na rzeczywistość. Współpraca z reżyserem filmu „Chleb i sól” zaczęła się od wymiany właśnie takiej fotograficznej a nie filmowej inspiracji, cyklu dokumentalnego niemieckiego fotografa Tobiasa Zielonego. Jedną z fotografii tego cyklu, jakże filmowy kadr, umieszczam tutaj jako inspirację do dalszej lektury.



Tobias Zielony, Campfire Day, 2001r.

I. Dokumentalność

We wstępie określiłem perspektywy z których chcę przyglądać się dokumentowi jako dziedzinie sztuki. Konieczne wydaje się dookreślenie **problemu** który mnie interesuje. Analizy historyczne, czy przykłady postaw twórców nie mają być celem samym w sobie, a służyć jako narzędzie do przyjrzenia się problemowi, który scharakteryzowałbym jako pytanie: Czemu dzisiaj służy film dokumentalny? A precyzując, postawiłbym tezę o konflikcie między „**dokumentalnością**” a „**artystycznością**” celów, postaw, filozofii towarzyszących powstawaniu filmów dokumentalnych. Innymi słowy czy estetyka powinna wyprzedzać treść w kontakcie z widzem?

W pierwszych dekadach rozwoju filmu dokumentalnego przedstawiony powyżej konflikt był wydaje się, znikomy. Film i telewizja to były narzędzia, dzięki którym ludzie poznawali świat. Owa poznawcza funkcja filmów, była kluczowa. Obecnie sytuacja jest dużo bardziej skomplikowana przede wszystkim z dwóch powodów. Po pierwsze film dokumentalny wyewoluował do statusu odrębnej, samodzielnej dziedziny sztuki, i kontekst treści, funkcji poznawczej wydaje się nie być konieczny. Po drugie, obecna rzeczywistość medialno-informacyjna, dostępność, różnorodność kanałów informacji, rewolucja technologiczna w dziedzinie obrazu filmowego, sprawia że ta podstawowa kiedyś funkcja, opowiadania świata innym staje się dziś za wolna, mało efektywna, można by powiedzieć: niepotrzebna. Skutkiem takich zmian, (które dodatkowo następują w szybkim tempie), jest bardzo duże zróżnicowanie stylów, gatunków i właśnie postaw samych twórców. Obok autorów, którzy zwolnienie z funkcji informacyjnej traktują jako wyzwanie do opowiadania o świecie w sposób bardziej skomplikowany, poważny, nie rezygnując jednocześnie z opisu rzeczywistości jako głównego celu działania, pojawiają się twórcy, którzy ową rzeczywistość traktują instrumentalnie, za cel główny stawiając albo „dramaturgię opowieści” albo „plastykę obrazu”.

Oczywiście nie jest tak, że w okresach wcześniejszych autorzy filmów dokumentalnych nie przedkładali walorów estetycznych nad treść którą opisywali. Za przykład może tutaj posłużyć krytyka twórczości filmowców bezpośrednich, autorów tzw Direct cinema, nurtu powstałego w Stanach Zjednoczonych na początku lat 60-tych, przytoczona w monografii: Kino bezpośrednie, Mirosława Przyłipiaka. Cytowany tam

Henry Breित्रose zarzucał dokumentalistom to, że udoskonalenia techniczne stały się, dla niektórych, kluczem do prawdy o świecie, gdzie w samej metodzie pracy filmowcy widzieli wartość samą w sobie.³ Paradoкс przytoczonej sytuacji polega na tym że, nurt kina bezpośredniego powszechnie uznawany jest za taki, który (za sprawą lekkich kamer 16mm i synchronizacji dźwięku z obrazem) pozwolił dotrzeć dokumentalistom bliżej rzeczywistości. Faktycznie przyznać można jednak, oglądając niektóre filmy z tamtego okresu, że zdarzało się twórcom zanadto skupiać na innowacyjności technologicznej, i że jak to określa Przyłipiak:

niektóre z filmów zrealizowane w tym stylu nie potrafią oddać sprawiedliwości swojemu przedmiotowi⁴

Uwagi te wydają się być szczególnie pomocne w próbach analizy sytuacji obecnej, gdzie wiele zmian dotyczących estetyki i języka filmu dokumentalnego ma podłoże technologiczne. Dzisiejsza „cyfryzacja” obrazu wydaje się być wiele poważniejszą rewolucją niż zmiany technologiczne lat 60-tych. A dodatkowo zmiany te następują bardzo szybko i zdają się nie mieć końca.

Podobny „zwrot estetyczny” (na użytek pracy, stosować będę takiego skrótu określającego tę tendencję) zauważam w dziedzinach pokrewnych dokumentowi: fotografii dokumentalnej i literaturze faktu. W fotografii przyczyny zmian wydają się być bliskie tych dotyczących filmu, to w pewnym sensie ta sama rewolucja cyfrowo-medialna. W literaturze poza zmianami w kanałach dystrybucji, żadna rewolucyjna zmiana nie nastąpiła. Niemniej w ostatnim czasie toczy się w Polsce bardzo ciekawa dyskusja, dotycząca właśnie podobnej polaryzacji między „dokumentalnym” a „artystycznym”, lub inaczej między „literackim” a „reporterskim”. Początki tej długiej dyskusji sięgają głośnej biografii Ryszarda Kapuścińskiego, autorstwa Artura Domosławskiego, po której temat rzetelności i uczciwości w traktowaniu faktów w książkach reporterskich stał się bardzo ważny. Dokument filmowy, mam wrażenie, ma taką auto-analizę dopiero przed sobą. Poszerzenie perspektywy o fotografię i literaturę, mam nadzieję, pozwoli spojrzeć na temat opisu rzeczywistości w twórczości artystycznej bardziej uniwersalnie, jako zagadnienie filozoficzne, również etyczne.

³ M. Przyłipiak, *Kino bezpośrednie 1960-1963*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 57.

⁴ Tamże, s. 57.

Ponieważ nie jest to praca filmoznawcza, a analizy w niej przedstawione mają skupiać się przede wszystkim, na metodach stosowania języka filmowego, narracji i szeroko rozumianym obrazie filmowym, chciałbym w tym miejscu, na podstawie kilku przykładów, określić mój punkt widzenia na to co w myśleniu o filmie dokumentalnym uważam za ciekawe i istotne. Mimo że uciekam od traktowania zagadnień technologicznych jako tematu głównego poszczególnych analiz, to siłą rzeczy, próbując definiować, czy też oceniać estetyczne zabiegi autorów filmów dokumentalnych, sprowadzam je do poszczególnych składowych języka filmowego. Przydatne będzie więc sprecyzowanie kilku pojęć, zaczynając od najszerzego, czyli specyfiki języka filmu dokumentalnego.

Nie mam zamiaru przytaczać w tym miejscu definicji zwrotu „język filmu”. Chciałbym się skupić na tym co definiuje język filmu **dokumentalnego**, jako oddzielnej dziedziny sztuki filmowej. Wszelkie różnice odnosić będę tutaj oczywiście do filmu fabularnego. Podstawowe pytanie jest więc takie: czy te rozróżnienie jest konieczne? Dokument operuje w zasadzie dokładnie tymi samymi narzędziami co fabuła. Filmy składają się z ujęć, są montowane, ilustrowane dźwiękiem, również muzyką. To co jest jednak moim zdaniem istotne, to, że używa się tych narzędzi w niektórych przypadkach inaczej, lub to samo zastosowanie, w dokumencie działa odmiennie niż w fabule.

Mam tu na myśli np. montaż, a dokładnie znaczenie tzw. „cięcia”. Zdarzają się autorzy, którzy montując filmy dokumentalne, tną ujęcia w ramach scen możliwe rzadko. Ujęcia lub sceny nie przerywane mają być w ramach takiej koncepcji dowodem autentyczności rejestrowanego wydarzenia. Tego typu perspektywa w montażu filmu fabularnego w zasadzie nie występuje. A jeśli, to jako metoda mająca na celu przybliżenie formy opowieści fabularnej charakterowi filmów dokumentalnych. Film ma w tym przypadku „udawać” dokument, po to żeby wywrzeć wrażenie realizmu opowiadanych wydarzeń. To częsta metoda w ramach nurtu kina społecznego, którego „realny świat” jest głównym tematem.

Innym filmowym środkiem wyrazu, którym posłużę się tutaj jako przykładem jest głębia ostrości. Te z pozoru techniczne zagadnienie to bardzo istotny element każdego kadru, to w pewnym sensie trzeci wymiar, który daje filmom głębię bliską temu, jak widzą świat nasze oczy. Efekt głębi ostrości wynika z wielu składowych, stosowanych obiektywów, typu używanej kamery i kilku innych. Mnie jednak chodzi

w tym miejscu głównie o efekt jaki ten środek wyrazu wywiera na widzu. Duża głębia ostrości daje obraz surowy, realistyczny. Mała głębia daje wrażenie szlachetności, „poetyzuje” i „upiększa” obraz. Ten podstawowy środek wyrazu w każdym filmie służy właśnie do komunikacji z widzem na poziomie estetycznym. We wcześniejszych okresach historii kina, w dokumencie stosowane były głównie kamery 16mm, później pierwsze kamery cyfrowe. Obie te technologie z racji małej powierzchni taśmy i matrycy cyfrowej, charakteryzowały się właśnie dużą głębią ostrości. Dawały obraz surowy, niepoetycki. W ostatnich latach sytuacja się zmieniła za sprawą powszechnego stosowania w dokumencie kamer o parametrach zbliżonych do tych używanych w fabule, gdzie matryca ma rozmiar klatki filmowej 35mm. Ta zmiana dała dokumentalistom możliwość i „pokusę” tworzenia obrazów zbliżonych estetycznie do filmów fabularnych. Nie chce w tym miejscu kategoryzować, czy i jaka plastyka obrazu przynależy fabule czy dokumentowi. Ważne jest jednak to, że w dokumencie ten drobny element może mówić bardzo wiele o intencjach autora, np. o potrzebie upiększenia, poetyzacji obrazu. W skrajnych przypadkach, może skutkować to tzw. przerostem formy na treścią. Filmy tym samym zamiast „oddać sprawiedliwości swojemu przedmiotowi”⁵, mogą oddawać jedynie potrzebę tworzenia pięknych obrazów. A piękne obrazy, nawet jeśli odpowiadają tematowi, powinny być w dokumencie narzędziem komunikacji treści. Na tego typu charakterystyczne dla dokumentu wykorzystanie elementów języka filmowego będę zwracał uwagę w prezentowanych poniżej analizach.

Na stwierdzeniu że, obraz jest w dokumencie narzędziem komunikacji, chciałbym w tym miejscu skupić się szczególnie. Poszerzając je jednocześnie do stwierdzenia bardziej ogólnego, brzmiącego: **W dokumencie, film jest narzędziem komunikacji.** Stwierdzenie te jest dla mnie istotne na tyle, że chciałbym z niego uczynić tezę nadrzędną tego tekstu.

Pamiętam dobrze, moment kiedy pierwszy raz zacząłem się zastanawiać nad istotą twórczości dokumentalnej. Nad tym, czym film dokumentalny dla mnie jest. Byłem wtedy w drodze na zdjęcia do jednego z filmów realizowanych jeszcze na studiach. Z reżyserem z którym mieliśmy za chwilę rozpocząć wspólną pracę dyskutowaliśmy nad znaczeniem słów w zwrocie: Film dokumentalny. Dla kolegi najważniejszy wtedy był pierwszy człon: Film. Interesowało go dzieło audio-wizualne,

⁵ Tamże, s. 57.

opowieść, która w tym przypadku miała traktować o życiu prawdziwych ludzi. To autorska dramaturgiczno-estetyczna interpretacja realnych wydarzeń była dla niego nadrzędna. Moje stanowisko w finale tej dyskusji, pamiętam, było dokładnie odwrotne. W „dokumentalnym” czyli rzeczywistości, którą jechaliśmy „twórczo interpretować” widziałem cel podstawowy. Bardzo dobrze scharakteryzował taką postawę Maciej Pisuk, scenarzysta, fotograf dokumentalny, stwierdzając, że jest **zawodowo zainteresowany rzeczywistością**. Określenie to bardzo przypadło mi do gustu, od dłuższego czasu traktuję je jako osobiste zawodowe motto. Prawdopodobnie duży wpływ na tego typu postawę, mają moje wcześniejsze studia antropologiczne, w trakcie których zacząłem realizować swoje pierwsze projekty dokumentalne. Wtedy jeszcze przede wszystkim poprzez fotografię. Jako początkujący fotograf z pewnością nie byłem wolny od pokusy estetycznego ubarwiania fotografowanego świata. Skutkowało to zapewne w wielu przypadkach właśnie tzw. przerostem formy nad treścią. Jednak próby stosowania fotografii i filmu jako pomocniczego narzędzia w naukowych badaniach terenowych uruchomiły, wydaje mi się, pierwsze refleksje, które dobrze charakteryzuje we wstępie do książki „Ethnographic film” Karl G. Heider. „Musi istnieć przenikanie się dyscyplin: operatorzy muszą akceptować naukowe wymagania etnografii; etnografowie muszą dostosowywać swoje wyobrażenia do rozszerzonego potencjału wizualnego filmu i wideo. Filmowcy muszą myśleć naukowo; etnografowie muszą myśleć wizualnie. Po obu stronach pojawiają się wielkie wyzwania. W filmie etnograficznym film jest narzędziem, a etnografia celem. Rozmawiałem z filmowcami, którzy postrzegają film jako swego rodzaju cel sam w sobie, i odrzucają ten pomysł jako poniżający sztukę filmową. Myślę, że źle rozumieją twórczość filmową. Film zawsze jest narzędziem do czegoś...”⁶

Nie chciałbym żeby powyższa deklaracja została odebrana jako umniejszanie, ani żeby prowadziła do podejrzenia, że forma, język, narracja są w filmie dla mnie mniej istotne. To właśnie jednak taka postawa otwiera, moim zdaniem, przed filmowcem, a zwłaszcza przed operatorem filmowym dużo szersze perspektywy. Filmowe środki wyrazu stają się narzędziem w dalece bardziej poważnym zadaniu, jakim jest twórcze opisanie rzeczywistości.

Tytułową „dokumentalność” traktuję w poniższej pracy jako szerokie pojęcie

⁶ K. G. Heider, *Ethnographic film*, University of Texas Press, Austin, Revised edition 2006, s. 10.

zbiorcze. Określam nim zarówno postawy i cele artystyczne, jak również elementy, lub cechy opisywanych przeze mnie przykładów twórczości filmowej, fotograficznej i literackiej.

II. Punkty kluczowe

Prace naukowe, opracowania teoretyczne, dla określenia kontekstu, zawierają zazwyczaj tzw. rys historyczny. Szeroki opis historii kina dokumentalnego, w powyższej pracy nie wydaje mi się konieczny. Chciałbym jednak przedstawić kilku moim zdaniem kluczowych twórców i istotne nurty, czy precyzyjnie wyartykułowane manifesty, stanowiące momenty przełomowe w historii kina. Rozdział ten nie jest jedynie bazą, czy przyczynkiem do rozważań o moim osobistym stosunku do opisu rzeczywistości. Jest zapisem ciągłej zmiany podejść do twórczości filmowej, sensu i powodów jej tworzenia. Tym samym, zaprezentowane przykłady, same w sobie stanowią ważną część prezentowanej pracy.

Ścisła definicja manifestu zakłada proklamację założeń i tez, które zrealizowane mają być w przyszłości. Często wyraźnie nawiązuje do kontekstu społecznego, prawie zawsze polega na kontestacji, bądź negacji stanu obecnego i przeszłego, proponując w zamian nową jakość. Ważne jest również to aby manifest ogłosić, opublikować, często w uroczystej bądź kontrowersyjnej formie.⁷ Nie wszystkie ważne z punktu widzenia tematu tej pracy, przełomowe okresy historii kina rozpoczynały się proklamacją konkretnych tez i programów. W związku z tym, w ramach opisu kluczowych momentów w historii kina dokumentalnego, obok klasycznych manifestów chciałbym zaprezentować mniej formalnie określone autorskie nurty kina dokumentalnego. Często bowiem momenty przełomowe nie rozpoczynały się głośnymi deklaracjami, zdarzało się również tak, że mimo wyraźnie nazywanych tez zmian, deklaracje te nie były formułowane w postaci konkretnych postulatów. Oprócz dokonań autorów filmów dokumentalnych, postanowiłem wyróżnić jeden manifest dotyczący kina fabularnego, duńską Dogmę. To ostatni głośny manifest filmowy. Jest on dla mnie ważny również z tego powodu, że bardzo wyraźnie nawiązuje do metod i narzędzi kina dokumentalnego.

Patrząc z perspektywy dnia dzisiejszego, zauważyć można, że z biegiem lat, samo-określania się kina, wyraźnie zmniejszyła się potrzeba jasnych i głośnych deklaracji artystycznych. W związku z tym uważam że zaprezentowanie poniżej tło historyczne będzie pomocne przy próbie diagnozy wielowątkowych, przenikających się tendencji we współczesnym filmie i szerzej, sztuce opisującej rzeczywistość.

⁷ A. Gwóźdź, dz. cyt., s. 6.

2.1 Pionierzy - Wiertow, Flaherty, Grierson

Człowiek z kamerą

Zacząć wypada więc od Dzigi Wiertowa urodzonego 1896 roku w Białymstoku jako Dennis Kaufman. Jeśli ktoś w sztuce filmowej ogłosił kiedykolwiek manifest skrajnie radykalny to był to właśnie Wiertow. Razem z innymi członkami grupy Kina-Oko w 1919 roku zaprezentował manifest „MY”. Żeby zilustrować jak bardzo radykalna była to deklaracja i jak bardzo spełniała wymóg kontestacji dotychczasowego stanu rzeczy, przytoczę kilka fragmentów z oryginalnego tekstu, przetłumaczonego przez Tadeusza Karpowskiego:

MY - nazywamy siebie kinokami w odróżnieniu od „kinematografitów”, stada tandeciarzy nielecho handlujących starymi ciuchami.

Nie widzimy związku między obsługą i wyrachowaniem handlarzy a prawdziwą kinowością.

Uważamy za bzdurę psychodeliczny rosyjsko-niemiecki dramat filmowy, przeładowany przewidzeniami i wspomnieniami z dzieciństwa...

MY – ogłaszamy, że stare filmy, romansowe, teatralne itp. są dotknięte trądem.

- Nie zbliżacie się do nich!*
- Nie dotykajcie wzrokiem!*
- Niebezpieczne dla życia!*
- Zараźliwe!*

MY – Opieramy przyszłość sztuki filmowej na negacji jej teraźniejszości „Kinematografia” musi umrzeć, by mogła żyć sztuka filmowa.

MY – wzywamy do przyspieszenia jej zgonu.⁸

Przedstawienie postaci Dzigi Wiertowa, jako wyjątkowej i ważnej w historii sztuki filmowej, wydaje się oczywiste. Z mojego punktu widzenia, perspektywy, którą przyjmuję w prezentowanej pracy istotny jest, nie tyle obraz Wiertowa, jako ikony kina, rewolucjonisty, a odbiór jego filmów i metod twórczych dzisiaj. Oprócz kilku innych filmów realizowanych w ramach zespołów twórczych, głównym działem Wiertowa, w pewnym sensie realizacją wszystkich postulatów i założeń manifestu, jest film „Człowiek z kamerą” z roku 1929. Temu filmowi warto przyjrzeć się więc bliżej.

⁸ Tamże, s. 53.

Przypadek „Człowieka z kamerą” i samego Wiertowa jest bardzo ciekawy z dzisiejszej perspektywy. Uważany on jest bowiem za jednego z głównych twórców kina dokumentalnego, wczesnego okresu tej dziedziny. Możliwe jest jednak, że sam za dokumentalistę się nie uważał. Między innymi dlatego, że czasy w których działał to moment, kiedy nie były jeszcze dokładnie skryształizowane podziały gatunkowe.

„Człowiek z kamerą” przedstawia jeden dzień z życia wielkiego miasta od świtu do zmierzchu. Miasto jest głównym tematem, jego ruch, rytm, raczej figury ludzi niż bohaterowie. Film ten wpisuje się w nurt popularnych ówczesnie miejskich syntez, takich jak „Moskwa” brata Wiertowa - M. Kaufmana i „Berlin, symfonia wielkiego miasta” W. Ruttmanna. Elementem odróżniającym film Wiertowa od innych symfonii, jest postać operatora filmowego, to on jest w zasadzie bohaterem filmu. W zawrotnym tempie, różnymi środkami transportu, pędzi przez nowoczesne miasto żeby zaprezentować je widzowi. W pewnym sensie postać filmowca, można traktować autobiograficznie. To wizualizacja manifestowanego Kinoka - chwytającego „życie na gorąco” operatora filmowego.

Oglądając „Człowieka z kamerą” dzisiaj, w pewnym sensie trudno uznać ten film za dzieło dokumentalne, jest to raczej film eksperymentalny. Prezentowane w manifeście z największą pasją odcięcie się od sztucznej, dramatyzowanej formy kina fabularnego, jest na tyle mocne, że siłą rzeczy umieszcza się Wiertowa, wśród pierwszych twórców dokumentalnych. Dzieje się tak oczywiście nie bez racji. Jednym z głównych postulatów było działanie filmowców w prawdziwych plenerach, filmowanie prawdziwych ludzi. Niemniej postulaty te bardzo kontrastowały z intencjonalnie umowną formą filmów Wiertowa. Efekt i wrażenia jakie pozostają po projekcji „Człowieka z kamerą” z perspektywy czasu bardzo jasno, przynajmniej w moim odczuciu, demaskują intencje autora. Oglądając „Człowieka...” dzisiaj, można dojść do wniosku, że tak zwana dokumentalność, lub szeroko rozumiane tematy społeczne, nie były dla Wiertowa celem podstawowym. Celem było kino, jego forma sama w sobie. Przy dokładnej analizie stosowanych środków wyrazu wyliczyć można w zasadzie większość obecnie stosowanych (zazwyczaj w fabule) kreacyjnych środków wyrazu sztuki operatorskiej. Jest to wielokrotna ekspozycja, zdjęcia przyspieszone, zdjęcia zwolnione, animacje poklatkowe, dzielenie ekranu na kilka części.

Percepcja widza współczesnego i tego z lat dwudziestych XX wieku, zapewne

różni się diametralnie. Również co do intencji autora, tworzącego sto lat temu, siłą rzeczy, nie można mieć pewności. Niemniej wśród twórców działających w tym samym okresie, można znaleźć autorów tworzących dzieła prawdziwie dokumentalne. Nawet gdy przyjmiemy podobnie jak u Wiertowa, współczesną perspektywę oceny. Za takiego twórcę uznać z pewnością można Johna Griersona. Mimo technicznych ułomności epoki, gdzie główną był brak możliwości synchronizacji dźwięku i obrazu, dzisiejszy odbiór jego filmów, mam wrażenie, następuje na innym poziomie. U Wiertowa temat filmu w zasadzie zawsze schowany jest za technicznym trikiem, który zabiera większość naszej uwagi. U Griersona, nawet po latach, z niemego, czarno-białego obrazu, jesteśmy w stanie odebrać, społeczne intencje dokumentalisty. Postać Griersona opiszę szerzej poniżej. Przedstawione tutaj porównanie twórców działających w tym samym czasie, uzasadniać ma z pozoru niewłaściwą (nie biorącą pod uwagę ówczesnego kontekstu) metodę oceny dzieł sprzed lat. Podobną „dzisiejszą” perspektywę zastosuję wobec wszystkich autorów prezentowanych w tym rozdziale. Mam nadzieję że, tak interpretowane tło historyczne, będzie bardziej pomoce w próbie opisu i zrozumienia procesów występujących obecnie.

Nanuk z Północy

Twórcą również działającym w tym samym okresie, razem z Wiertowem i Griersonem zaliczanym do trójki pionierów filmu dokumentalnego był Robert Flaherty. Najbardziej znanym dziełem, jest powstały w 1922 roku. jego pierwszy film „Nanuk z Północy”. W powszechnie przyjętych definicjach, to właśnie wobec filmów Flahertego, odnosi się pierwsze określenie odrębnego gatunku filmowego. Choć jak precyzyjnie wyjaśnia Mirosław Przyłipiak w „Poetyce kina dokumentalnego”, przytaczając teoretyczny tekst, wspomnianego powyżej Griersona, był to początkowo przymiotnik określający cechy filmu. Rzeczownikiem - *documentary*, nazwą odrębnego gatunku filmowego, stał się dopiero później.⁹ Niemniej Robert Flaherty uważany jest za ojca filmu dokumentalnego, więc jego stosunkowi do owej dokumentalności warto przyjrzeć się bliżej.

W kontekście powyższej etykiety, ciekawe są, czasem całkowicie rozbieżne informacje dotyczące stosowanych przez Flahertego metod pracy. Również w „Poetyce

⁹ M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000, s. 7.

kina dokumentalnego” przytacza Przyłipiak opinię bliskiej współpracownicy Flahertego, Helen van Dongen, która w zasadzie wszystkie filmy reżysera nazywa zmyślonymi. Podnoszone są argumenty że „Opowieści z Luizjany”, film z 1948 roku, posiadający fabułę, aktorów, scenariusz, posługujący się środkami wyrazu w owym czasie zarezerwowanymi dla kina fabularnego, powinien w zasadzie jako taki być klasyfikowany.¹⁰ Do listy zabiegów inscenizacyjnych tego autora zaliczyć można: Ubieranie filmowanych ludzi w stroje, których zwykle nie nosili, łączenie w filmowe małżeństwa par zupełnie ze sobą nie związanych, budowanie elementów scenografii (np. większe igło), inscenizowanie polowań (z bardziej egzotycznymi włóczyniami, zamiast strzelb), nakłanianie tubylców (często za pomocą pieniędzy) do wykonywania czynności, których nigdy przedtem nie robili.¹¹

Powyższa lista z dzisiejszej perspektywy jest w zasadzie dyskwalifikująca, tym bardziej ciekawe jest zestawienie z nią opinii, innego ważnego dokumentalisty, późniejszego współtwórcy nurtu Direct Cinema, Richarda Leacocka. Twierdził on bowiem że właśnie od Roberta Flahertego nauczył się sposobu nawiązywania kontaktu z bohaterem, oraz sztuki obserwacji o minimalnym stopniu ingerencji w rzeczywistość. Leacock deklarował że kino bezpośrednie wyrosło wprost z tradycji Flahertego.¹² To o tyle istotne i ciekawe, że założeniami programowymi kina bezpośredniego, było właśnie nie ingerowanie w filmowaną rzeczywistość.

Tak różne opinie warto uzupełnić analizą chyba najbardziej złożoną, co ważne, powstałą w czasach działalności Flahertego. John Grierson w tekście przypisującym filmom tego reżysera walory „dokumentalne”, podkreśla również dwa ważne aspekty, towarzyszące tworzącej się przecież dopiero odrębnej dziedzinie sztuki filmowej. Jak pisze Grierson:

to za sprawą Flahertego zasadą absolutnie obowiązującą stało się wyprowadzenie filmowej opowieści z autentycznego miejsca, którego ona dotyczy.¹³

Flaherty był pierwszym , który wyjeżdżał, w odległe egzotyczne miejsca, na

¹⁰ Tamże, s. 19.

¹¹ Tamże, s. 27.

¹² M. Przyłipiak, *Kino bezpośrednie 1960-1963*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 20.

¹³ A. Gwóźdź, dz. cyt., s. 265.

bardzo długi czas, rezygnując całkowicie z powszechnych wtedy studyjnych metod pracy. Praca w plenerze, często w niesprzyjających warunkach atmosferycznych, przy naturalnym świetle, musiała być w owym czasie na tyle nowatorska, że przedstawione powyżej zarzuty dotyczące inscenizacji i „reżyserowania” rzeczywistości, stały się niewłaściwe, negatunkowe, niejako dopiero po czasie, kiedy ramy filmu dokumentalnego zostały określone.

Drugim podnoszonym przez Griersona istotnym aspektem twórczości tego reżysera, było zerwanie z klasyczną hollywoodzką dramaturgią.

Flaherty zdołał uchwycić istotę rzeczy w opowieści o Eskimosach, Samończykach, wreszcie w mieszkańcach wyspy Aran, przyporządkowując dramaturgię, formę opowieści tematowi i miejscu o których opowiada. Filmowy dramat Flahertego jest zatem dramatem dni i nocy, zmieniających się pór roku, wysiłku, który zapewnia ludziom utrzymanie, umożliwia życie w społeczności, tworzy plemienną godność.¹⁴

Jak pisze dalej Grierson:

Film dokumentalny musi ogarniać swój materiał w konkretnym miejscu i nauczyć się bezpośrednio operować nim. Flaherty zagrzebuje się na wybranym terenie na rok lub dwa, żyje wśród tubylców, dopóki opowieść „nie wyłoni się sama z siebie”. Ta opowieść musi odpowiadać jego rozróżnieniu między opisem a dramatem. Myślę, że świadomości jesteśmy tego, że istnieją inne formy narracji filmowej niż ta wybrana przez niego. Ważna jest jednak zasadnicza różnica między metodą, która pozwala głębiej wejść w rzeczywistość. Fotografuje się życie w jego naturalnym biegu, ale także – przez zderzenie szczegółów – dokonuje się jego interpretacji.¹⁵

Taka ocena twórczości tego reżysera wydaje mi się o tyle ważna, że mimo daty powstania (rok 1932), jest aktualna również dzisiaj. Można ją zastosować z powodzeniem wobec filmów współczesnych. Dokument jako dziedzina sztuki filmowej, w najszerszym znaczeniu rozumiany jest właśnie jako połączenie obserwacji rzeczywistości z autorską syntezą zarejestrowanego materiału.

Odnosząc do samego filmu „Nanuk z Północy”, biorąc pod uwagę przytoczone informacje o stosowanych metodach pracy Flahertego, można by ulec pokusie,

¹⁴ Tamże, s. 268.

¹⁵ Tamże, s. 269.

wyrzucenia tego dzieła poza nawias współcześnie rozumianej sztuki dokumentu. Niemniej, oglądając dzisiaj ten film, nawet z bagażem obarczających informacji, należy przyznać ze autorskie intencje opisu realnego, autentycznego świata, wydają się być prawdziwe, a co ważniejsze, po prostu działają. Niepodważalny wydaje się cel autora. Jasna jest idea filmu - opowieść o zmaganiach jednostki z naturalnym światem przyrody. Z perspektywy lat, wartość poznawczą tego filmu uznać można za jeszcze większą. Otrzymujemy bowiem opowieść o świecie którego już nie ma. Syntetyczna metoda prezentacji opowiadanego świata, powoduje z kolei, że współczesny widz jest w stanie (z pewną tolerancją) oglądać ten film nie jako dzieło epok minionych, a autentyczny przekaz filmowy działający na zmysły i emocje. Biorąc pod uwagę że, od daty powstania tego filmu minęło prawie sto lat, uznać to należy za duże osiągnięcie.

Wreszcie "Nanuk z Północy" to również świetny przykład tego z jakimi problemami zmagало się kino wczesnego okresu. Można postawić tezę, że dokument krystalizował się na dwóch równoległych poziomach. Ważnym było odróżnienie się stylistyczne i formalne od klasycznej dramaturgii fabularnej. Obecnie tendencja wydaje się być odwrotna. Dokument garściami czerpie ze rozwiązań fabularnych, zwłaszcza w dziedzinie dramaturgii, prowadzenia bohatera, stylizacji formalnej. Osobnym zagadnieniem było kształtowanie się świadomości, postaw, reguł działania, wobec przedstawianego świata. W procesie powstawania filmu dokumentalnego, jako odrębnej dziedziny, Robert Flaherty na obu tych poziomach, niewątpliwie był pionierem. Oba te zagadnienia są jak najbardziej aktualne również dzisiaj, zwłaszcza temat manipulowania i ingerencji w opisywana rzeczywistość.

Poławiacze śledzi

Wspomniany już kilkakrotnie brytyjski reżyser, producent i teoretyk filmu John Grierson z trójki pionierów dokumentu, którą razem z nim tworzą opisani powyżej Flaherty i Wiertow, jest chyba najmniej znany. Jest w tym pewien paradoks, bo jego zaangażowanie w kreowanie i rozwój nowej dziedziny kinematografii, wydają się z dzisiejszej perspektywy największe. Przez cały okres swojej działalności twórczej, oprócz reżyserii, tworzył i kierował zespołami produkcyjnymi, najpierw w Wielkiej Brytanii, w ramach Empire Marketing Board, General Post Office i Film Centre. Po

przeprowadzeniu się do Kanady, współtworzył narodowy ośrodek produkcji filmów dokumentalnych National Film Board of Canada.¹⁶ Był również aktywny na polu teoretycznym, to jemu przypisywane jest autorstwo nazwy gatunku – *documentary*¹⁷. Niemniej to nowatorstwo Wiertowa, egzotyka i rozmach filmów Flahertego są najczęściej przytaczane jako „milowe” osiągnięcia filmu dokumentalnego wczesnej ery. To prowadzi do (z pozoru nieistotnego tutaj) wniosku, dotyczącego mechanizmów powstawania i utrwalania tzw. ikon filmu, czy sztuki w ogóle. Najczęściej przywoływanymi, opisywanymi dziełami z przeszłości, okazują się zazwyczaj te najbardziej wyjątkowe, unikatowe, ekstrawaganckie, niekoniecznie najwartościowsze dla danej dziedziny, czy epoki. John Grierson wydaje się być przykładem twórcy nie dość awangardowego by konkurować z Wiertowem o pierwszeństwo w opracowaniach filmoznawczych. Podnoszę tę kwestię ponieważ, uważam że podobne mechanizmy ocen i klasyfikacji funkcjonują również obecnie. Spróbuję więc przyjrzeć się temu zagadnieniu szerzej w rozdziale poświęconym kinu współczesnemu.

Uzupełniając informacje o teoretycznej działalności Johna Griersona podkreślić należy jego zaangażowanie w określenie ram formalnych i stylistycznych gatunku dokumentowanego. Podobnie jak Flahertemu, zależało Griersonowi na odróżnieniu dokumentu od kina fikcyjnego. Ważne było również wyodrębnienie dokumentu, jako gatunku artystycznego, bardziej wartościowego, od podobnych, lecz „gorszych” twórczości informacyjnych, podróźniczych.¹⁸ Ponieważ Grierson początkowo realizował te idee na polu teoretycznym, to w pewnym sensie można uznać że, Flaherty z Griersonem uzupełniali się wzajemnie. Pierwszy realizując określone założenia w praktyce, drugi propagując i analizując twórczość pierwszego w prasie i literaturze fachowej.

Okres wstępnego zainteresowania Griersona filmem dokumentalnym, pokrywający się z najaktywniejszym etapem twórczości Flahertego, przypada na lata pobytu w USA na stypendium fundacji Rockefellera. Wtedy kształtowały się podstawy jego późniejszych poglądów, istotne znaczenie miała również prasa amerykańska. Zainteresowało go, że to co w Europie, w masowych środkach przekazu, nazywane było

¹⁶ Tamże, s. 374.

¹⁷ Opisuję okoliczności powstania nazwy *documentary* szerzej w rozdziale: Nanuk z Północy.

¹⁸ M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000, s. 38.

relacją, w stanach określane, i co ważniejsze kształtowane, było jako opowieść (story). Dramatyczna forma opowiadania, była podstawową formą w komunikacji masowej. Po latach Grierson przyznawał, że jego głównym celem było przeszczepienie takiej formy na grunt filmowy. Uważał, że w rzeczywistym świecie, który obserwujemy, zawsze można znaleźć jakąś dramatyczną formę.¹⁹ Narzędziem dramatyzacji miał być montaż.

Tym co wyróżnia Johna Griersona na tle Dzigi Wiertowa i Roberta Flahertego, co dzisiaj określane jest jako główny wyznacznik tzw. brytyjskiej szkoły dokumentu, której Grierson był twórcą, jest zaangażowanie społeczne. Kierowane przez niego zespoły realizowały film wyraźnie ukierunkowane na społeczne, pro-państwowe, dziś moglibyśmy powiedzieć propagandowe cele. Filmy miały rozwijać ludzką wiedzę i służyć rozwiązywaniu problemów społeczeństwa²⁰. Zaznaczyć należy, że zwrócenie uwagi, zainteresowanie życiem przeciętnych obywateli, było w tym czasie nowatorskie. Tematem, który zilustrował Grierson w swoim pierwszym filmie „Poławiacze śledzi” z roku 1929, były realia życia rybaków z Morza Północnego.

Można powiedzieć że „Poławiacze śledzi” są w pewnym sensie filmem podobnym do „Nanuka z Północy” Flahertego. To również opowieść o człowieku zmagającym się z przyrodą w trudnych północnych warunkach. Podobnie prowadzona jest narracja, sceny następują w rytmie pracy, zmieniających się pór dnia, uzupełniane są tekstem dopowiadającym ilustrowane wydarzenia. W filmie Griersona, zdecydowanie wyraźniejszy jest jednak, akcent społeczny. U Flahertego główny bohater jest jeden, to postać egzotyczna. Egzotyka, wyjątkowa specyfika świata Eskimosów jest więc głównym tematem filmu. U Griersona tematem jest grupa społeczna, przedstawiciele popularnego zawodu. To bohaterowie nie wyjątkowi, a odwrotnie, przeciętni. Widz w tym filmie nie oglądał świata obcego, a taki z którym mógł się identyfikować. To chyba najważniejsza cecha twórczości tego autora, wyraźnie odróżniająca go od dwójki pozostałych przedstawionych do tej pory w tym reżyserów.

Kino Griersona, mimo że późniejsze o kilka lat, od pierwszych filmów Flahertego, podobnie nie było wolne od zabiegów inscenizacji, rekonstrukcji scen. Z określeniem jasnej postawy wobec tego tematu, kino dokumentalne zmagало się jeszcze przez długie lata. A i dzisiaj temat nieautentyczności rejestrowanych wydarzeń

¹⁹ Tamże, s. 60.

²⁰ Tamże, s. 15.

staje się osią sporu, wokół niektórych współczesnych produkcji. Brytyjczycy z biegiem lat, zaczęli rozróżniać rodzaje stosowanych zabiegów inscenizacyjnych, uznając jedne za prawomocne, inne nie.

Odróżniano rekonstrukcje zdarzeń, które się wydarzyły, od zdarzeń, które się nie wydarzyły – te ostatnie odrzucano jako fikcję. Odróżniano również rekonstrukcje zdarzeń, które się wprawdzie nie wydarzyły, ale mogły się wydarzyć jako typowe lub stanowiące syntezę.²¹

Grierson w „Poławiaczach śledzi” przy pomocy zawodowego scenografa wybudował w porcie, atrapę udającą kabinę statku rybackiego.²² Zabieg taki uznalibyśmy dziś za absolutnie fabularny, zaznaczyć jednak należy, że powodem takich rekonstrukcji, w tym przypadku zapewne były powody techniczne, a nie pokusa podkreślenia dramaturgii, poprzez fałszowanie rzeczywistości. Można więc uznać ze kino dokumentalne u schyłku ery filmu niemego, wyruszyło w długą drogę w kierunku „czystego” nieinscenizowanego kina obserwacyjnego. O to czy kino dokumentalne, którejkolwiek z epok, było dostatecznie „czyste” toczą się spory do dzisiaj.

2.2 Rewolucja technologiczna – kino bezpośrednie

High School

Pozwolę sobie w tym miejscu na spory przeskok czasowy, chciałbym się bowiem skupić na szeroko rozumianym kinie bezpośrednim, fenomenie lat 60-tych, rewolucji technologicznej, która zmieniła dokument diametralnie.

Chcąc opisać działalność twórców tego okresu, na wstępie należy wyjaśnić problemy z terminologią. W różnych częściach świata, na początku lat 60-tych XX wieku pojawiły się w filmie dokumentalnym, podobnie działające grupy twórców. We Francji nowy dokumentalizm nazwano *cinema verite*, nawiązując do określenia Kino Prawda Dzigi Wiertowa. Dokument kanadyjski nazwano *candid eye* (dyskretnie oko),

²¹ Tamże, s. 15.

²² Tamże, s. 27.

bądź *candid camera*, odnosząc się do tytułu cyklu filmowego emitowanego w telewizyjnej sieci CBS – *candid camera*.²³ Z kolei, rodzący się nurt nowego kina dokumentalnego w Stanach Zjednoczonych, określano jako *direct cinema*. Ten ostatni chciałbym opisać szerzej.

Kinem bezpośrednim (w języku angielskim: *direct cinema*) określa się działalność grupy filmowców amerykańskich, którzy propagowali i realizowali w praktyce radykalną w swoim czasie metodę dokumentalnego opisu rzeczywistości. Autorom tego nurtu przyświecała idea stworzenia nowego języka filmu dokumentalnego. Punktem zwrotnym, było wynalezienie i dopracowanie lekkiej, cichej kamery filmowej oraz ręcznego magnetofonu dźwiękowego. Synchronizacja tych dwóch narzędzi pozwoliła filmowcom na bezpośredni i pełny (obrazowo-dźwiękowy) opis rzeczywistości. W teorii autorzy tego nurtu opracowali szereg reguł i zakazów, którymi filmowiec bezpośredni powinien się kierować. Podstawowym założeniem była chęć eliminacji barier dzielących widza i przedstawianą rzeczywistość. Zakładano więc minimalną ingerencję w filmowaną rzeczywistość. Odrzucono komentarz, inscenizację, wywiad i inne konwencjonalne środki filmowe. Celem nieingerującej obserwacji miał być bezstronny przekaz.²⁴ Powyższe założenia przedstawiane były często przez autorów nurtu w postaci krótkich haseł. Najpopularniejsze z nich to: „być tam” (*being there*) i „rejestrować zdarzenia tak jak one rzeczywiście przebiegały” (*to record things, how they really happened*).²⁵ Za początek *direct cinema* uznaje się film „Primary” z roku 1960. Do głównych twórców tego nurtu zalicza się: Roberta Drew, Richarda Leacocka, Dona Alana Pennebaker, Alberta Mayslesa, Frederica Wisemana. Mimo że przedstawione powyżej zasady i hasła, nie zostały w owym czasie zamieszczone w jednym spójnym dokumencie, to w pewnym sensie, można traktować je jako manifest kina bezpośredniego. Mimo braku jednolitej publikacji, kluczowe są dwie cechy. Twórcy Direct Cinema określili zasady jakimi zamierzają się kierować w przyszłości. Podkreślali również bardzo wyraźnie potrzebę odcięcia się od dotychczasowych metod i praktyk ówczesnych twórców. W biografii opisującej nurt, powstałej ponad dekadę później Stephen Mamber porządkuje zasady kina bezpośredniego następująco:

²³ M. Przyłipiak, *Kino bezpośrednie 1960-1963*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 47.

²⁴ Tamże, s. 15.

²⁵ Tamże, s. 21.

- kino bezpośrednie to praktyczna metoda pracy oparta na wierze w nie manipulowaną rzeczywistość, na odrzuceniu wszelkiej ingerencji w życie, które się prezentuje
- filmowanie prawdziwych ludzi w niekontrolowanych sytuacjach
- filmowiec jest obserwatorem, starającym się nie wpływać na sytuację, której jest świadkiem w żaden inny sposób, poza niezbędnym faktem swojej obecności
- kino bezpośrednie to próba odrzucenia nagromadzonych konwencji tradycyjnego kina
- kino bezpośrednie stara się odrzucić bariery między rzeczywistością a odbiorcą:
- techniczne (duża ekipa, studio, oświetlenie, kostiumy)
- proceduralne (scenariusz, aktor, reżyser)
- strukturalne (standardowe chwytły montażowe, narracja, suspens)²⁶

Z perspektyw czasu amerykańskie kino dokumentalne tego okresu, na tle dokonań twórców z Kanady i Europy okazało się być najbardziej płodnym. Twórcy ci aktywni byli przez całe lata 60-te i 70-te. Należy jednak wyróżnić dwa odrębne etapy działalności. Początkowo grupa działała w ramach spółki Drew Associates założonej przez inicjatora ruch Roberta Drew. Pierwszy etap działalności filmowców bezpośrednich można scharakteryzować jako okres intensywnego rozwoju i pracy zespołowej. Poglądy i towarzyszące im reguły były dopiero kształtowane. Jednocześnie technologia pozwalająca na realizację założeń była na bieżąco dopracowywana. Cały czas szukano nowych rozwiązań i modernizowano sprzęt filmowy. Wszystkie osoby zaangażowane w powstawanie filmów były skupione w jednym miejscu (jednej firmie), razem też pracowano nad rozwiązaniami formalnymi i technicznymi.²⁷

Drugi etap *direct cinema* można nazwać okresem zwrotu w kierunku kina. Był to również czas, kiedy filmy miały zdecydowanie bardziej autorski charakter. Bowiem po rozłamie w Drew Associates, główne filmy tego nurtu powstawały w ramach samodzielnych działań Leacocka, Pennebaker, braci Maysles i innych realizatorów, nie związanych wcześniej z grupą Drew.²⁸

Próbując spojrzeć na filmy kina bezpośredniego oczami współczesnego widza, rzuca się w czy jeszcze jedno rozróżnienie. W dziełach pierwszego okresu, można wyraźnie dostrzec efekty, podkreślanego wielokrotnie zachwyty nową technologią. Mam na myśli wrażenie podobne do tego, które opisałem w uwagach dotyczących filmu *Dzigi*

²⁶ S. Mamber, *Cinema Verite in America*, The MIT Press, Cambridge 1974, s. 4.

²⁷ T. Woźniczka, *Wpływ direct cinema na estetykę współczesnego filmu dokumentalnego*, Praca magisterska, Uniwersytet Śląski, Katowice 2011, s. 21.

²⁸ Tamże, s. 24.

Wiertowa. Takie zauroczenie formalne występuje oczywiście w o wiele mniejszej skali niż u twórcy rosyjskiego. Jednak przy porównaniu z filmami tych samych autorów, z okresu późniejszego, jest wyraźnie zauważalne. Richard Leacock, wspominając po latach w wywiadzie telewizyjnym okoliczności powstawania nowego dokumentalizmu w Ameryce, określa możliwości pracy lekką kamerą, bez światła, bez pytań, wywiadów, bez całej infrastruktury filmowej jako elektryzujące. O filmie „Jazz Dance”, który realizował jako operator jeszcze w 1954 roku, gdzie częściowo wykorzystał lekką kamerę (jeszcze wtedy niesynchronizowaną z dźwiękiem) opowiadał:

To były dzikie doznania, wskakiwałem na stoły, tańczyłem dookoła i cały czas kręciłem i kręciłem. I to była wolność.²⁹

Robert Drew opisując okoliczności powstania pierwszego, zrealizowanego już w ramach formalnie działającego zespołu, filmu „Primary”, podkreślał z kolei ogromne znaczenie jakie miało mieć nowatorstwo proponowanych rozwiązań. Te historyczne, okoliczności miały być powodem zgody Johna F. Kennedy na występ w produkcji, której przyszły prezydent Stanów Zjednoczonych miał być bohaterem.³⁰ Wzmoczone zainteresowanie wobec nowych rozwiązań technologicznych, jest całkowicie zrozumiałe, zwłaszcza dla obecnie działającego filmowca, gdy co kilka lat pojawia się technologia, która zmienia metody pracy. Wracając jednak do zaproponowanego na początku rozdziału „współczesnego” klucza oceny, gdzie kontekst powstania filmu jest omijany, na większą uwagę w moim odczuciu zasługują filmy schyłku lat 60-tych, gdy rewolucyjna technologia stała się powszechna. Filmy natomiast zaczęły być pełniejsze, dojrzalsze.

W publikacjach opisujących działania filmowców bezpośrednich, podkreśla się często, że szybko stali się ofiarami sukcesu, który osiągnęli w pierwszym okresie działalności. Podkreślane i słusznie doceniane osiągnięcia technologiczno-formalne bardzo szybko się upowszechniły, obnażając w pewnym sensie merytoryczną słabość niektórych filmów grupy. Wydaje mi się jednak, że stało się to również, swego rodzaju ożywczym impulsem. Po kilku latach zaczęły powstawać filmy poważniejsze, skupione

²⁹ R. Leacock, [w:] *Direct Cinema*.2008, <http://www.youtube.com/watch?v=8TsAnUmIzYY> [dostęp 10.10.2024].

³⁰ R. Drew, [w:] *Direct Cinema*.2008, <http://www.youtube.com/watch?v=8TsAnUmIzYY> [dostęp 10.10.2024].

na temacie. Dopracowana i okiełznana forma stała się narzędziem, nie celem.

Autorem, który bardzo skrupulatnie stosował założenia kina bezpośredniego był Frederic Wiseman. Mimo że nie należał do pierwotnego zespołu Roberta Drew, to z racji realizowania w swojej twórczości postulatów Direct Cinema, jest uznawany za jednego z przedstawicieli tego nurtu. Filmy Wisemana są świetnymi przykładami jak dojrzałe i ciekawe stało się to kino w okrasie późniejszym. Mimo głośnych deklaracji, koncepcji opisanych powyżej, członkowie grupy Drew Associates w pierwszych latach działalności, w praktyce dopuszczali się wielu uchybień wobec „żelaznych reguł”. Wiseman realizował „czyste” kino w praktyce, był przy tym bardzo restrykcyjny i konsekwentny. Nie stosował wywiadów ani rekonstrukcji. Nie posługiwał się komentarzem w żadnej formie. W zasadzie nie używał muzyki ilustracyjnej. Zgodnie z założeniami ruchu, unikał koncepcji wstępnych, skupiając się na obserwacji. Starał się również unikać montażu w ramach scen. Ujęcia często trwały po kilka minut. Same filmy również były długie. Najkrótsze przekraczały godzinę, najdłuższe kilku godzin.³¹

Filmem Wisemana, uznawanym za jeden z najciekawszych tego autora, jest „High School” z roku 1968. To chłodny opis z życia szkoły średniej w Filadelfii. Czysta obserwacja, z rygorystycznym poszanowaniem zasad kina bezpośredniego³². Oprócz wymienionych powyżej wymogów poetyki, film ten nie posiada również głównego bohatera. To zbiorowość, instytucja, jest tematem filmu. W filmie tym nie widać też zachwyty formą, estetyka nie wyprzedza tutaj treści. Istotne stają się natomiast inne elementy języka filmowego. Kluczową rolę zaczyna pełnić struktura całej opowieści. Film Wisemana, jak większość późniejszych jego dzieł, nie jest oparty na dramatycznej zasadzie przyczynowo-skutkowej, w tym sensie że dana sekwencja nie jest konieczna, aby zaistniała kolejna. Elementem porządkującym są ramy wynikające z tematu.³³ W tym przypadku jest to specyfika instytucji, jaką jest szkoła. Mimo że ingerencja autorska w wydarzenia jest ograniczona do minimum, to nie znaczy, że film ten jest tautologicznym obrazem szkoły średniej w stanach zjednoczonych lat 60-tych. W pewnym sensie, dzięki autorskiej decyzji o nie dramatyzowaniu wydarzeń, nie skupianiu się na historii jednego, konkretnego bohatera, nie estetyzowaniu obrazu (gdzie

³¹ M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000, s. 138.

³² Tamże, s. 139.

³³ S. C. Bernard, *Film dokumentalny, Kreatywne opowiadanie*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2011, s. 30.

w odwrotnym przypadku, każdy z tych zabiegów automatycznie skupiał by uwagę widza), możliwe staje się przedstawienie szerszych znaczeń. Konkretna szkoła staje się szkołą symboliczną. Relacje między niepoznanymi bliżej nauczycielami i uczniami stają się opowieścią o systemie, regułach społecznych. Pozornie nie interpretowana rzeczywistość zaczyna mówić więcej niż świadczyć mógłby opis zawartych w filmie wydarzeń. Sam Wiseman opisując swoją metodę (będąc cały czas aktywnym twórcą) mówił następująco.

Film musi mieć dramaturgię i strukturę... Tak więc, ja szukam dramatyzmu, choć nie oznacza to koniecznie szukania się bijących się, czy strzelających do siebie ludzi. W szarej codzienności zawiera się dużo dramatyzmu³⁴

Miedzy innymi, dzięki takim filmom jak „High School” kino bezpośrednie z końcem lat 60-tych, staje się nurtem zdecydowanie ciekawszym. To już nie tylko „fascynacja nowymi technologiami” a pełnokrwista, świadoma, a przede wszystkim, autorska twórczość dokumentalna.

Opisując twórczość filmowców bezpośrednich, warto poświęcić moment pojęciu obiektywizmu. To zagadnienie niezwykle szerokie, i wracał będę do niego wielokrotnie, a lata 60-te, to czas, kiedy temat ten, po raz pierwszy zaczyna być wyraźnie poruszany. Początkowo w wyniku pewnego niezrozumienia deklaracji autorów. Do popularnych określeń opisujących metodę działania ówczesnych dokumentalistów należały: „rejestrować zdarzenia, tak jak one rzeczywiście przebiegały” (to record things how they really happened) i „być tam” (being there). Zwroty te, przyczyniły się do utrwalenia poglądu o wierze filmowców bezpośrednich, w możliwość obiektywnego opisu rzeczywistości. Należy jednak zwrócić uwagę, że w wypowiedziach, w których te zwroty były używane, Robertowi Drew, Richardowi Leacockowi, (którzy najczęściej wypowiadali się w imieniu grupy), przede wszystkim chodziło o fizyczną możliwość rejestracji nieinscenizowanych wydarzeń, o poważne skrócenie dystansu między widzem a rejestrowaną rzeczywistością.³⁵ Ku takim interpretacjom prowadziły również, zapowiedzi organizacyjno-technologiczne. Deklarację minimalnej ingerencji w rzeczywistość, zamierzano realizować za sprawą małej ekipy, którą stanowić mieli

³⁴ Tamże, s. 49.

³⁵ Tamże, s. 21.

dźwiękowiec i filmowiec - operator. Dyskretne zachowanie, nie rzucający się w oczy sprzęt miał w sprzyjających warunkach prowadzić do tego, żeby zapomniano o obecności ekipy.³⁶

Przyznać jednak trzeba, że wiele z proponowanych w owym czasie reguł istotnie zbliżało autorów Direct Cinema, do niemożliwego przecież nigdy w pełni, obiektywnego opisu rzeczywistości. Regułą której starano się przestrzegać w trakcie filmowania, były długie ujęcia, w miarę możliwości zawierające komplet informacji potrzebnych do opowiedzenia zdarzenia, bądź jego istotnego elementu. Dawało to zdaniem autorów wrażenie autentyczności. Odrębne założenia dotyczyły montażu. Można powiedzieć, że filmowcy bezpośredni nie lubili tego etapu produkcji, uważali go za element konieczny. Zakładano, że montaż powinien być minimalny, podporządkowany materiałowi zdjęciowemu. Starano się w możliwie najmniejszym stopniu ingerować w zarejestrowany materiał. Struktura wynikająca z montażu miała być chronologiczna.³⁷

Kroniki lata

W kontekście opisanego powyżej fenomenu amerykańskiego kina dokumentalnego lat 60-tych, warto przyjrzeć się europejskiemu odpowiednikowi tego zjawiska – francuskiemu nurtowi Cinema Verite. Pierwszym i jednocześnie uznawanym za najważniejsze dziełem tego okresu są „Kroniki lata” Jeana Roucha i Edgara Morina z roku 1960. Roucha uznaje się za głównego przedstawiciela tego nurtu. Nazwa Cinema Verite była bezpośrednio zaczerpnięta od określenia „Kinoprawda”, cyklu kronik realizowanych w latach 20-tych przez Dzigę Wiertowa. Podkreśla się często, wspólne z działającymi równolegle Amerykanami, zainteresowanie technologią i możliwościami płynącymi z miniaturyzacji sprzętu. Dla francuzów również kluczowa była możliwość synchronizacji dźwięku i obrazu bezpośrednio na planie. Rouch, który przed wojną pracował jako inżynier, zapraszając do współpracy innych francuskich operatorów, opracował sprzęt, którym mógł bezpośrednio na ulicy rejestrować rozmowy z napotkanymi przechodniami.³⁸ Patrząc z dzisiejszej perspektywy ta zaledwie sonda uliczna, była w owym okresie uważana za śmiały eksperyment.

³⁶ Tamże, s. 25.

³⁷ M. Przyłipiak, *Kino bezpośrednie 1960-1963*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 28.

³⁸ K. G. Heider, *Ethnographic film*, University of Texas Press, Austin, Revised edition 2006, s. 31.

Za nowatorskie były uważane również tematy poruszane w filmie. Oprócz zagadnień światopoglądowych czy politycznych, istotne znaczenie miała dla autorów psychologia prezentowanych bohaterów. Również prowadząca (w imieniu autorów) sondę dziennikarka, nie była postacią przeźroczystą. Według autorów, cechy osoby prowadzącej wywiad, jej doświadczenia życiowe, wpływać miały istotnie na kształt rozmów. Osoba reportera sama stawać się miała nośnikiem znaczenia.³⁹

Tym co odróżniało Roucha i jego współpracowników wobec amerykańców, było dużo większe zwrócenie uwagi na samych siebie jako kreatorów, również uczestników, filmowanych wydarzeń. Mirosław Przyłipiak nazywa ten swoisty podgatunek: dokumentem refleksywnym. Kino, autor, warsztat i metoda są równoprawnym tematem co opisywana rzeczywistość. „Kroniki lata” zaczynają się od sceny narady ekipy filmowej, rozważane są koncepcje realizacyjne. W jednej z ostatnich scen, filmowani wcześniej uczestnicy rozmów, biorą udział w projekcji gotowego filmu, proszeni są również o opinię. Całe przedsięwzięcie w finale komentowane jest przez Roucha i Morina, oceniających swoją pracę.⁴⁰ Przyłipiak precyzuje szerzej taką formę twórczości następująco:

Film refleksywny kładł nacisk na to, że znaczenie nie jest dane samo z siebie, nie powstaje automatycznie w wyniku zapisania rzeczywistości na taśmie, lecz jest konstruowane, jest efektem współdziałania, nakładania lub znoszenia wielu jednoczesnych dyskursów kulturowych i indywidualnych. Świadomość tego stanu rzeczy narastała równolegle z postępującą krytyką statycznej myśli strukturalistycznej, osią której był względnie stały związek między znakiem a znaczeniem⁴¹

Należy zaznaczyć że podobna autotematyczność, opisana powyżej refleksywność miała miejsce również w amerykańskim kinie bezpośrednim. Niemniej były to epizody towarzyszące powstawaniu filmów z wczesnych lat 60-tych. Był to też zazwyczaj jedynie element uzupełniający, lub poprzedzający właściwy film. W „Kronikach lata” jak u Wiertowa, refleksywność, eksperyment w którym samemu się bierze udział, był główną cechą filmu.⁴² Waśnie nowatorstwo tych zabiegów w owym czasie, jest

³⁹ M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000, s. 199.

⁴⁰ Tamże, s. 198.

⁴¹ Tamże, s. 203.

⁴² Tamże, s. 25.

zazwyczaj głównym, a często jedynym tematem w teoretycznych opracowaniach tego filmu. W tym aspekcie najwyraźniej uwidacznia się różnica postaw twórczych dokumentalistów dwóch głównych nurtów zapoczątkowanych równolegle w latach 60-tych. Amerykanie, moim zdaniem, po latach wychodzą z tej konfrontacji obronną ręką. Wiele ich filmów, z tamtego okresu przetrwało próbę czasu. Szeroko rozumiane wartości dokumentalne w nich zawarte bronią się same, nie potrzebna jest wiedza, czy komentarz teoretyczny, który w przypadku filmów francuskich często jest konieczny.

Podsumowując opis rewolucyjnych, również z dzisiejszej perspektywy, ruchów Direct cinema i Cinema verite, podkreślić trzeba jak wielkie znacznie w tym procesie miała technologia. Opracowania teoretyczne, opisujące zagadnienia związane z tymi nurtami praktycznie zawsze opierają się na zaznaczeniu technologicznego aspektu w powstaniu i działalności tej grupy. Nie sposób przecenić rangi i wpływu osiągnięć technologicznych tamtego okresu na kształt filmu dokumentalnego. Gatunek ten m.in. dzięki działalności filmowców tworzących w latach 60-tych istotnie się rozwinął. W kontekście tych opisów bardzo często pojawia się pojęcie determinizmu technologicznego, przeświadczenie, że technologia ma istotny wpływ na estetykę, ontologię i etykę przekazu filmowego.⁴³ Owemu determinizmowi technologicznemu, jego współczesnemu przejawowi przyjrzyć się bliżej w rozdziale, w którym opiszę filmy, których jestem autorem zdjęć.

2.3 Szkoła Polska

Jako kolejny historyczny punkt odniesienia, chciałbym przywołać tutaj twórców dokumentu polskiego. Nie sposób zamieścić w tym rozdziale szerokiej panoramy polskiego filmu dokumentalnego. Skupię się więc na kilku wybranych autorach, których twórczość na różne sposoby wpłynęła na kształt tej dziedziny w Polsce, również moje postrzeganie dokumentu. Trzymając się klucza chronologicznego chciałbym w pierwszej kolejności przywołać postacie Kazimierza Karasza i Krzysztofa Kieślowskiego. Tym co zamierzam uwypuklić jest ich stosunek do dokumentu jako dziedziny sztuki, a przede wszystkim celu w jakim się go uprawia. Można powiedzieć że obaj cel ten traktowali niezmiernie poważnie. W wielu opracowaniach dotyczących twórczości Karasza

⁴³ Tamże, s. 8.

i Kieślowskiego punktami kluczowymi są zagadnienia fundamentalne, stosunek do pojęcia prawdy, uczciwość i odpowiedzialność autora.

Równie istotna jest klasyczna już dziś klasyfikacja dokumentu polskiego, odnosząca się przede wszystkim do filmów powstałych w latach 90-tych, ale z powodzeniem mogącą służyć, jako baza analizy filmów późniejszych. Chodzi o podział na tak zwaną „szkołę Łozińskiego” i „szkołę Fidyka”. Rozróżnienie te skupia się przede wszystkim, na stosunku autora filmu dokumentalnego do podejmowanego tematu, jak i języka jakim świat ten ma być opisywany.

Kazimierz Karabasz w latach 50-tych jeden z twórców tzw. „Czarnej serii” filmów dokumentalnych o wyraźnej tematyce społecznej. W późniejszej twórczości skupiał się na tematach subtelniejszych, a precyzyjniej na bardziej uniwersalnym i wnikliwym obserwowaniu życia zwyczajnych ludzi. Jego podejście określa się metodą cierpliwego oka, bo tak, (opisując swoją postawę i poglądy na film dokumentalny) zatytułował Karabasz swoją książkę wydaną w 1979 roku. W wywiadzie, który udzielił Małgorzacie Sadowskiej w książce opisującej dzieje Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych „Chełmska 21” mówił następująco:

Myślę że zawód dokumentalisty polega na szukaniu drobnych elementów, składających się na (mówiąc nieskromnie) prawdę o człowieku, uważne obserwowanie i gromadzenie szczegółów, z których składa się życie, jest w stanie taką prawdę uchwycić. Choćby fragmentarycznie, choćby jakiś jej błysk. Jeśli poważnie traktuje się film dokumentalny, poszukiwanie owych drobinek jest jedynym istotnym powodem zajmowania się dokumentem. Innego nie potrafię dostrzec.⁴⁴

Przytaczając w „Cierpliwym oku” pytania dotyczące jego stosunku do bohatera filmowego, czy mają oni stanowić np. wzór? Karabasz pisał:

Przykładami do naśladowania? Socjologicznymi modelami? Realizując swoje filmy, nigdy nie miałem nawet cienia takiej myśli. Natomiast jedynym możliwym wskazaniem dokumentalisty dla widza wydaje mi się takie: Patrz, oto fragment życia zwykłego człowieka, może znajdziesz tu sprawy, które warte są zastanowienia także w twoim życiu.⁴⁵

⁴⁴ B. Janicka, A. Kołodyński, *Chełmska 21 - 50 lat Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie*, Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych, Warszawa 2000, s. 56.

⁴⁵ K. Karabasz, *Cierpliwe oko*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1979, s. 133.

Filmy tego autora są zróżnicowane stylistycznie. W zrealizowanej w 1981 roku „Próbie materii” łączy Karabas takie elementy języka filmu dokumentalnego jak: wywiad, sonda uliczna, komentarz pozakadrowy, tradycyjne zdjęcia obserwacyjne, ale również inscenizowane rozmowy grupowe, czy ilustrowane muzyką archiwalia fotograficzne. Wszystkie te zabiegi służyć mają w tym i w innych filmach tego autora, próbie refleksji szerszej natury. Karabasa interesuje szeroko rozumiana egzystencja, jak sam to górnolotnie ujmuję, prawda o człowieku. Na przełomie wieków, z zainteresowaniem przyjął pojawienie się małych poręcznych kamer cyfrowych. Starając się o jeszcze większą dyskreję, w dopracowywanej przez dziesięciolecia metodzie „cierpliwego oka” postanowił w ostatnich filmach łączyć zadania reżysera z funkcją autora zdjęć.

Krzysztofa Kieślowskiego jako dokumentalistę należy wspomnieć przede wszystkim jako autora, który od samego początku swojej twórczości podkreślał znaczenie rzeczywistości, jako kluczowego zagadnienia dla autora filmu dokumentalnego. Mimo że jest to reżyser, którego twórczość wyraźnie dzieli się na etap dokumentalny i późniejszy fabularny, gdzie zaprzestanie realizacji dokumentów było decyzją świadomą i jak się okazało nieodwołalną. Istotne moim zdaniem jest to, że kluczowe w tej decyzji były powody etyczne, nie zaś utrata zainteresowania realnym światem⁴⁶. Pierwsze jego filmy okresu fabularnego, były, można powiedzieć, bardzo „dokumentalne”. Opowieść o realnym, „prawdziwym” życiu dalej była celem twórczości tego autora. Kieślowski uznał że, za pomocą metody fabularnej może być skuteczniejszy. Paradoksalnie to właśnie wysokie standardy etyczne, poczucie odpowiedzialności wobec bohaterów swoich filmów, skłoniły go do porzucenia dokumentu⁴⁷. Podkreślam w tym miejscu właśnie ten aspekt twórczości Kieślowskiego, ponieważ temat granic etycznych, ich „płynności” wydaje się być dziś aktualny jak nigdy.

Innym aspektem związanym zarówno z twórczością dokumentalną i fabularną Kieślowskiego jest jego pogląd na różnicę języków, jakimi te dwie odmiany filmu się posługują. To nie klasyczna opozycja fikcja – rzeczywistość, jest głównym rozróżnieniem tych gatunków, a sposób narracji. Dramaturgicznemu rozwojowi akcji

⁴⁶ K. Kieślowski, *O sobie*, Znak, Kraków 1997, s. 70.

⁴⁷ Tamże. s. 70.

w fabule, przeciwstawiany był w dokumencie rozwój myśli autora. Montaż i struktura akcentować miały przede wszystkim myśl i przesłanie autora, nie zaś chronologię wydarzeń.⁴⁸ Klasycznym przykładem takiego, można by dziś powiedzieć, konceptualnego myślenia o strukturze filmu jest „Siedem kobiet w różnym wieku”, piętnastominutowy film Kieślowskiego z 1979 roku. W filmie tym za sprawą siedmiu rozdziałów, autor portretuje siedem różnych kobiet (baletnic), gdzie za każdym kolejnym dniem, obserwujemy kobietę w starszym etapie życia i kariery zawodowej. Nie poznajemy żadnej z tych kobiet bliżej, jednak za sprawą formalnej struktury tego filmu, otrzymujemy głęboką i uniwersalną opowieść o życia kobiety i artystki. Dokument tego typu (w ramach tej pracy, będę go określał mianem: strukturalnego) wśród powstających produkcji jest obecnie, zwłaszcza w Polsce, w zdecydowanej mniejszości. Jednak już na przykład u twórców Austriackich, takich jak Nikolaus Geyrhalter tego typu metoda jest z powodzeniem stosowana.

Próbując w zwięzły sposób opisać postać i twórczość Marcela Łozińskiego, można w sporym stopniu użyć podobnych określeń, które zastosowałem do scharakteryzowania postawy twórczej Krzysztofa Kieślowskiego. Za wyjątkiem różnicy bardzo istotnej. Łoziński w odróżnieniu do Kieślowskiego nigdy nie zrezygnował z dokumentu na rzecz fabuły. Dokumenty budowane na podobnych założeniach formalnych, wynikające, jak się wydaje, z podobnej optyki i wrażliwości na świat, tworzy do dziś. Twórczość Łozińskiego, gdzie w dużym uproszczeniu poprzez obserwacje zwykłych ludzi, w zwykłych sytuacjach, dochodzimy do refleksji bardziej uniwersalnych, można określić kontynuacją i rozwinięciem dokonań twórczych zarówno Kieślowskiego jak i Karasza.

Skupmy się na rozróżnieniu dwóch odmiennych poglądów i podejść, zarówno formalnych jak i teoretycznych do filmu dokumentalnego, jakie zaczęło funkcjonować w latach 90-tych. Osoba Marcela Łozińskiego jest tutaj kluczowa, bo od jego nazwiska bierze nazwę tzw. szkoła Łozińskiego, opozycją do niej jest tzw. szkoła Fidyka. Łozińskiego w tej klasyfikacji uznaje się za kontynuatora metod i postaw wcześniejszych. Twórcy związani ze szkołą Fidyka prezentują postawę mocno odmienną, można powiedzieć że zrywają z tradycją polskiego dokumentu. Zmienia się, zarówno podejście autorów do podejmowanych tematów jak i język jakim filmy są

⁴⁸ M. Przyłipiak, *Film dokumentalny jako gatunek retoryczny*, [w:] „Kwartalnik Filmowy” nr 23, Instytut Sztuki PAN 1998, s. 10.

opowiadane.⁴⁹

Filmem Łozińskiego, których w sposób wręcz podręcznikowy ilustruje te refleksyjno-symboliczne podejście do dokumentu, jest zrealizowany w 1993 roku „89 mm do Europy”. To dwunastu minutowa relacja, z wydawało by się błahego, rutynowego wydarzenia, jakim jest wymiana układu jezdnych wagonów przekraczających granicę państwową w Brześciu. Jednak to, że jest to granica symboliczna, bo „europejski” system kolejowy spotyka się w tym miejscu ze „wschodnim” (tory wszystkich krajów byłego Związku Radzieckiego były o 89 mm szersze do zachodnich) spowodowało że niewinne spotkanie i rozmowy pracowników z podróżnymi, urosły do rangi metafory podziału ówczesnego świata. Potrzeba metaforyzacji przedstawianego świata wydaje się być najważniejszym wyznacznikiem twórczości autorów nurtu wiążanego z osobą Marcela Łozińskiego.

Zagadnieniem, bardzo istotnym środkiem wyrazu języka filmowego, który był stosowany przez Łozińskiego jest inscenizacja. Opisuując styl i metodę tego autora należy zaznaczyć że był to zbieg, którego używał w pewnym sensie rutynowo. To aby sceny, czy wydarzenia nabrały znaczeń symbolicznych, lub aby miały odpowiedni ciężar dramaturgiczny, wymagało odpowiednich bodźców, stymulowanych interakcji między bohaterami. W filmie „Jak żyć” z 1977 gdzie akcja dzieje się na obozie, w ramach którego uczestnicy biorą udział w konkursie na najlepsze małżeństwo, autor ingerował w wiele zdarzeń. Łoziński zaproponował drogą nagrodę (pralkę) aby podbić stawkę, do komisji konkursowej wprowadził kilku własnych przedstawicieli, później bardzo dociekliwych, wreszcie „podstawił” parę, która nie chciała brać udziału w konkursie, co spowodowało konflikt z resztą uczestników obozu.⁵⁰

Należy zaznaczyć w tym miejscu, że przykłady podobnych ingerencji w „rzeczywistość” można znaleźć w bardzo wielu filmach tamtego okresu. Nie bez znaczenia jest ogromna różnica technologiczna. Jeśli porówna się ówczesne ograniczenia realizacyjne (np. stosunek taśmy przy filmie „jak żyć” wynosił 1:1,⁵¹) z dzisiejszą „wolnością cyfry”, wydaje się że cierpliwe, nieingerujące kino obserwacyjne było wtedy wiele trudniejsze, jeśli nie niemożliwe. Dokumentaliści już kilka dekad wcześniej

⁴⁹ T. Lubelski, *Współczesny polski film dokumentalny*. 04.01.2005. <https://culture.pl/pl/artykul/wspolczesny-polski-film-dokumentalny> [dostęp 10.10.2024].

⁵⁰ M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000, s. 28.

⁵¹ K. Jabłońska, *Żeby nie bolało*, [w:] „Kwartalnik Filmowy” nr. 29-30, Instytut Sztuki PAN 2000, s. 197.

uważali że zbliżają się ku czystej obserwacji niezakłócanego życia (Direct cinema). Niemniej oceniając z dzisiejszej perspektywy całe kino dokumentalne poprzedzające cyfrową „rewolucję”, należy brać pod uwagę „ciężar” technologii, bez której filmy tamtego okresu nie mogłyby powstać.

W kontekście twórczości Łozińskiego istotny jest również inny powód stosowania inscenizacji. Zabieg ten ma „otwierać” rzeczywistość, prowokować zdarzenia, dzięki którym pewne znaczenia, lub cechy bohaterów się uwydatniają, stając się możliwymi do zarejestrowania kamerą. Łoziński swój pogląd na ten temat precyzuje następująco:

Czasem trzeba rzeczywistość „uruchomić”, dać jej jakiś zapłon, wyzwolić pewne obiektywne sytuacje – pomóc wydobyć jej ukrytą prawdę, trudno dostępną „obiektywnej” kamerze dokumentalnej. Cała sztuka polega na tym, żeby rzeczywistości, tej naocznej, nie zakłamać. Żeby idea pozostała w zgodzie z tym, co jest.⁵²

To czy i jakie ingerencje w rzeczywistość są dopuszczalne w filmie dokumentalnym, to temat żywy również dzisiaj. Paradoksalnie ułatwienia technologiczne pozwalające dużo bardziej subtelnie zbliżyć się do niezakłócanej rzeczywistości, dają jednocześnie szerokie pole nadużyć. Deklarowany przez Łozińskiego wymóg niezakłamywania rzeczywistości, przy bardzo szerokiej paletce dostępnych środków formalnych i stylistycznych, wydaje się być dzisiaj warunkiem istotnym jak nigdy wcześniej.

Tematyka nadużyć, przesuwania granic moralnych, które powinny określać ramy działań dokumentalistów, czy autorów programów telewizyjnych, które w latach 90-tych stały się bardzo popularne, była w owym czasie przez Łozińskiego wielokrotnie podejmowana. Widział on bowiem w powstających wtedy produkcjach i nowych formatach telewizyjnych (Big Brother), wyraźne obniżenie standardów etycznych. Następowало według niego swoiste sprzężenie zwrotne.

Nie wiem czy to widz żąda takich rzeczy (tematy skandaliczne, ukryta kamera), czy może ludzie telewizji wyobrażają sobie, że on właśnie tego potrzebuje. Z całą pewnością takie działania obniżają granice wrażliwości, żąda się coraz więcej. To jest jak

⁵² M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000, s. 29.

z narkotykiem, do którego organizm bardzo szybko się przyzwyczaja i żąda coraz większej dawki. Wszystko już było: śmierć na ekranie, akt seksualny... Co zostanie z nas i dla nas, jeśli wszystko sprzedamy?⁵³

Autorów poruszających takie właśnie tematy bardziej „chwytliwe” zaliczano w owym czasie do tak zwanej „szkoły Fidyka”. Oczywiście określenie te dotyczy się autorów filmów dokumentalnych, nie zaś szerokiej tendencji „reality”, obecnej w tamtym czasie w telewizji. Niemniej za sprawą redakcji dokumentalnych, prowadzonych w I programie TVP przez Andrzeja Fidyka, powstało wiele filmów, gdzie jak się wydaje potrzeba oglądalności wymuszała „mocną” tematyką i atrakcyjność formy. Fidyk ową atrakcyjność określał „kinowością”, Łoziński z takim podejściem do dokumentu miał u schyłku lat 90-tych, wyraźny problem. W cytowanym już wywiadzie z roku 2000-go mówił tak:

Kino - nie bardzo wiem co to ma znaczyć, czy kamera ma być w ciągłym ruchu, czy musi się dziać coś nadzwyczajnego? Nic podobnego. Może być totalne antykino. Czyli w sensie dosłownym nic się nie dzieje, a przecież dzieje się wszystko⁵⁴

Tym co natomiast łączyło oba nurty, było zainteresowanie współczesnością, aktualnymi przemianami obyczajowymi dynamicznych lat 90-tych. Jednak dla „szkoły Fidyka” zwykła codzienność była mniej ciekawa. Z perspektywy twórców tego nurtu dokument powinien być atrakcyjnym widowiskiem, mogącym konkurować o widza z produkcjami fabularnymi. Niektóre filmy prezentowane w cyklach dokumentalnych „Czas na dokument” i „Miej oczy szeroko otwarte” przyciągały milionowe widownie. Idea i odautorski przekaz miały mniejsze znaczenie, w pierwszym rzędzie liczył się wybór atrakcyjnego tematu i sprawność narracyjna, biorąca pod uwagę szerokiego widza.⁵⁵

Andrzej Fidyk, do kanonu filmu dokumentalnego, zaliczany jest głównie jako autor głośnych tytułów z „Defiladą” z 1989 roku na czele. Jednak jako patron „szkoły” swojego imienia, funkcjonuje przede wszystkim z racji pełnienia funkcji redaktora i opinii sprawnego menadżera. W związku z tym, przyjrę się w tym miejscu twórczości

⁵³ K. Jabłońska, dz. cyt, s. 199.

⁵⁴ K. Jabłońska, tamże, s. 201.

⁵⁵ T. Lubelski, dz. cyt.

nie samego Fidyka, a twórczości Ewy Borzęckiej. Reżyserka ta uznawana jest za najbardziej kontrowersyjną autorkę tego okresu, wyspecjalizowała się ona w portretowaniu ludzi najuboższych, niedających sobie rady w nowych warunkach kapitalizmu. Dwoma najgłośniejszymi filmami tej autorki są: „Arizona” z 1997 roku i „Oni” z 1999 roku. Oba dokumenty budziły w owym czasie bardzo zróżnicowane opinie. Przypisywano Borzęckiej skrajnie odmienne intencje, od chęci wywołania u widza skłaniającego do refleksji wstrząsu, po podejrzenie chęci epatowania obrazami okrucieństwa.⁵⁶

Bliżej w tym miejscu przyjrzyć się „Arizonie”. Film ten opowiada historię mieszkańców po pegeerowskiej wsi Zagórki, gdzie w skutek przemian systemowych, większość mieszkańców zostaje pozbawiona pracy, narasta patologia i pijaństwo. Głównym spożywanym alkoholem jest tanie wino Arizona. Te zdawkowe streszczenie, to popularny opis filmu Borzęckiej powszechnie funkcjonujący w internecie. I jeśli w przypadku niektórych dokumentów, takie chłodne, skrótowe opisy spełniają swoją funkcję, to w tym przypadku, należy podkreślić, że taki opis absolutnie nie informuje o najistotniejszych cechach tego dzieła. Bo nie sama treść, czy konkretne wydarzenia są głównym wyznacznikiem tego, czym ten film jest, a **forma** prezentacji opisywanego problemu społecznego i samych filmowanych bohaterów. Precyzując, pewne zabiegi formalne, odpowiednio zastosowane elementy języka filmowego, powodują że widz otrzymuje obraz, bardzo dramatyczny i emocjonalny. Mimo ponad dwudziestu lat od daty powstania, nadal niemożliwym wydaje się obojętne przyjęcie tego filmu. Niezależnie czy reaguje się wzruszeniem czy zażenowaniem, czy się bohaterom współczuje, czy ich potępia, chłodny ogląd jest raczej niemożliwy. Metodą jaką porządkuje montaż i strukturę tego filmu jest bezkompromisowe pokazywanie jedynie najtrudniejszych, najbardziej wrażliwych scen i opowieści bohaterów filmu. Borzęcka nie prezentuje kontekstu, czy też przyczyn powstania trudnej sytuacji ludzi zamieszkujących po pegeerowskie osiedla, skupia się jedynie na jak najbardziej dramatycznym przedstawieniu stanu obecnego. W tym przypadku jest to upadek więzi, relacji i reguł społecznych. Autorka stosuje terapię szokową, widz nie ma wyjścia, musi po seansie w jakiś sposób emocjonalnie odnieść się do tego co zobaczył. Było to niewątpliwie nowe podejście do tego czym film dokumentalny jest, jakie spełnia funkcje,

⁵⁶ Tamże.

wreszcie, jakich środków ma używać do osiągnięcia celu. Głośniejsze reakcje krytyków takiego podejścia, wzbudził chyba tylko film „Takiego pięknego syna urodziłam” Marcina Koszałki z roku 1999-go. Głównym zarzutem wobec takiej postawy twórczej było instrumentalne traktowanie bohaterów. Przywołując jeszcze raz krytyka takiej metody uprawiania dokumentu, Łoziński uważał, że jeżeli się kogoś do takiego stopnia odsłania emocjonalnie, to nie wolno go potem zostawić samemu sobie. Uważał że należy w takim przypadku pomyśleć o zapewnieniu bohaterom opieki psychologicznej, która pomogła by wyciszyć emocje.⁵⁷ Należy zaznaczyć w tym miejscu że krytyczny stosunek Łozińskiego do twórczości Ewy Borzęckiej nie reprezentował szerokiego środowiska filmowego, bo w ramach wielu nagród otrzymanych przez autorkę za film „Arizona” były również bardzo znaczące, jak Złoty Lajkonik na Krakowskim Festiwalu Filmowym.

Podsumowując, z perspektywy czasu, lata 90-te dla polskiego kina dokumentalnego, wydają się być okresem niezwykle żywym i postawo-twórczym. Również odbiór i oddziaływanie społeczne tej dziedziny sztuki wydają się być dużo bardziej znaczące, jeśli porówna się dekadę poprzedzającą rok 2000, do dyskursu funkcjonującego wokół filmu dokumentalnego dzisiaj (Mimo sporych sukcesów festiwalowych współczesnego polskiego dokumentu). Trudne jest natomiast do rozstrzygnięcia, która ze „szkół” dokumentalnych toczących boje w latach 90-tych, wywarła mocniejszy wpływ na to jak wygląda dokument dzisiaj. I Łoziński i Fidyk mają swoich kontynuatorów, o wpływie Karabasza i Kieślowskiego, współcześni twórcy informują równie często. Jednak czynniki i impulsy kształtujące postawy dzisiejszych dokumentalistów, mimo relatywnie niewielkiego upływu czasu, są zdecydowanie bardziej zróżnicowane.

⁵⁷ K. Jabłońska, dz. cyt., s. 201.

III. Współczesność – osobiste punkty zwrotne

Opis współczesnej twórczości dokumentalnej i fabularnej bliskiej rzeczywistości, mógłby stanowić kolejny chronologiczny punkt wcześniejszego rozdziału. Ponieważ zamierzam przyrzeć się w tym miejscu przykładom nie tylko filmowym, osobny rozdział powinien sprawić, że tekst będzie czytelniejszy. Szeroko rozumianej „dokumentalności” chcę bowiem przyrzeć się poza obszarem filmu, również przez wybrane współczesne przykłady z dziedzin pokrewnych: fotografii i literatury faktu.

Współczesność traktuję tutaj jako ramę czasową. Być może jest to pojęcie zbyt szerokie, niemniej nie o analizę współczesnej twórczości jako takiej chodzi, a o przedstawienie kilku istotnych dla mnie dzieł, gdzie dokumentalność, język jakim rzeczywistość została opowiedziana, zinterpretowana, wydają się być szczególnie interesujące. Te kilka poniższych przykładów, to nie próba obiektywnego opisu, raczej kontekst, perspektywa lub inspiracje kształtujące moją postawę jako twórcy.

To również bardzo dobry moment, żeby wprowadzić do powyższych rozważań pojęcie **komunikacji**. Chodzi mi tutaj, zarówno o procesy dotyczące bezpośredniej komunikacji międzyludzkiej, gdzie kontakt za pomocą internetu, zaczyna być częstszą praktyką od spotkania i rozmowy. Ale również szerzej, nowe formy komunikacji twórcy z odbiorcą, nowe metody i platformy dystrybucji dzieł artystycznych. Bardzo istotną zmianą wydaje mi się to, że przestaje obowiązywać (a przynajmniej nie stanowi już monopolu) system, w którym autor treści zmuszony jest do korzystania z pośrednika, nadawcy, bądź wydawcy, za pomocą którego dociera do odbiorcy. Dobrze ilustruje to motto „Broadcast Yourself” YouTuba'a, globalnego kanału internetowego, który co prawda, pełni funkcję pośrednika, ale nie redaguje, ani nie ingeruje w prezentowane treści wideo (za wyjątkiem cenzury treści niedozwolonych). Mimo że obieg profesjonalnej sztuki filmowej, wciąż można nazywać tradycyjnym, bo telewizja i kino, to główne platformy ich prezentacji, to zmiany niewątpliwie następują. Być może dla młodego widza, zdanie powyżej już jest nieaktualne, bo zwłaszcza w trakcie i po pandemii Covid, tradycyjna telewizja zaczęła ustępować miejsca internetowym platformom prezentacji filmów VOD, gdzie kluczową różnicą jest to, że to widz decyduje co ma ochotę obejrzeć, nie nadawca. Produkcję obecnie film, należy brać pod uwagę zarówno późniejszą prezentację w kinie, wymienionym powyżej YouTube, jak

i na telefonie komórkowym.

Wszystkie przedstawione poniżej przykłady, to tzw. twórczość profesjonalna, niemniej nie pozostają one bez wpływu ciągłych zmian, które następują wokół nas. W momencie gdy wszyscy są i odbiorcami i twórcami treści dokumentalnych, gdzie również krytyka nie jest już zinstytucjonalizowana, zainteresowanie i metody twórcy profesjonalnego, siłą rzeczy, muszą podążać nowymi ścieżkami, a przynajmniej tą nową multimedialną rzeczywistość brać pod uwagę.

Czy w związku z powyższym coś się zmieniło w pojęciu bohatera filmu dokumentalnego? Tadeusz Sobolewski, w rozmowie z reżyserami Marcelem i Pawłem Łozińskimi, stawia tezę dotyczącą odmienności współczesnego, potencjalnego bohatera filmu dokumentalnego. Zdaniem Sobolewskiego:

Coś się stało w ostatnich latach z ludźmi – potencjalnymi bohaterami dokumentów. I coś się stało z mediami. Jak wiele barier musiał kiedyś pokonywać dokumentalista (technicznych i mentalnościowych) żeby uzyskać przed kamerą kawałek prawdy o człowieku. Dziś w telewizyjnych talk-show'ach ludzie sami się obnażają (tu należałoby dziś dodać - kanałach Youtubowych). Co z kolei stymuluje autorów programów, żeby iść coraz dalej. To może być dobre, bo osławiamy się z wszelką innością, zaczynamy tworzyć tę globalną wioskę. I może być złe, bo jesteśmy nastawieni wyłącznie na odbiór tego, co wyjątkowe, ekstremalne, drastyczne. I w rezultacie zubożniali, mniej ciekawi innych.⁵⁸

Marcel Łoziński porównując drastyczność dzisiejszego przekazu medialnego z własnymi wątpliwościami, jakie towarzyszyły mu w czasie realizacji filmu „Żeby nie bolało” (1998), czy tymi które skłoniły Kieślowskiego do odejścia od dokumentu, określa je jako anachroniczne.

Dziś się po prostu odsłania wszystko.⁵⁹

W kontekście powyższych spostrzeżeń, bardzo ciekawa wydaje się być twórczość dokumentalna Urlicha Seidla, której dokładniej przyjrę się na przykładzie filmu „W piwnicy”. „Figurze” bohatera dokumentalnego przyjrę się również w rozdziale kolejnym, opisując dokładniej moją postawę wobec dokumentalności w pracy nad

⁵⁸ T. Sobolewski, *Rozmowa z Marcelem i Pawłem Łozińskimi*. <http://www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/41/lozinscy.html> [dostęp 10.05.2018].

⁵⁹ Tamże.

filmem dokumentalnym i fabularnym.

Opisując poszczególne przykłady zwracam również uwagę na formę i język omawianych filmów i dzieł pokrewnych. Nerozerwalnym bowiem wydaje się związek języka jakim dzieło jest opowiadane z celem i postawą autora. Tu za Jackiem Bławutem, można odnieść wrażenie „poszerzonej pojemności formalnej” współczesnej twórczości dokumentalnej. Prezentując dokumentalistów filmowych, skupiam się na kluczowym dla mnie pojęciu struktury. Przykłady z pola fotografii to ważne dla mnie odniesienia estetyczne (plastyczne). Przy opisie literatury faktu, skupiam się z kolei nie na samych dziełach (choć odnoszę się do konkretnych), a na pewnych wydarzeniach około medialnych, w szeroko rozumianym dyskursie dotyczącym postaw i metod pracy dokumentalisty literackiego.

3.1 Ucieczka w syntezę

W pierwszej kolejności chciałbym przedstawić dwa przykłady filmowe, lub może precyzyjniej, postawę dwóch, ważnych dla mnie, austriackich autorów dokumentalnych, przede wszystkim, wobec pojęć struktury filmu, montażu, tym samym sposobu narracji filmu dokumentalnego. Wspomnianych już Urlicha Seidla i Nikolausa Geyrhalter nazywam często przedstawicielami austriackiej szkoły syntezy, choć nie jest to pojęcie, które funkcjonuje powszechnie w opisach ich twórczości. Tym bardziej przyjrzenie się ich dokonaniom z takiej właśnie perspektywy, wydaje mi się ciekawe i istotne.

O jaką ucieczkę mi tutaj chodzi? Obaj autorzy zapewne tak swojej postawy nie określają. Ja sam z kolei używam tego określenia nie w pejoratywnym sensie, raczej jako świadomą decyzję alternatywnego wyboru formy i języka komunikacji z widzem, wobec dwóch wiodących obecnie sposobów opowiadania w filmie dokumentalnym: Narracji a'la fabularnej, przez bohatera i jego koleje losu, i narracji „reportażowej” gdzie raczej wyklada się jakiś temat i tezę, ilustrując ją w atrakcyjny sposób, aniżeli twórczo komunikując się z widzem. Seidl i Geyrhalter opowiadają swoje filmy inaczej. Kluczowy jest u nich temat, a nie pojedynczy (główny) bohater. Dlatego zazwyczaj bohaterów jest wielu, gdzie ich zbiór i paleta, stanowi właśnie syntetyczną ilustrację tematu. W obu przypadkach prezentowane wydarzenia opowiada bardzo precyzyjnie

zaplanowana praca kamery. Co ciekawe, obaj autorzy nie stronią od wywiadów, wręcz odwrotnie, stanowią one kluczowe elementy języka filmowego obu twórców. Obaj autorzy w pewnym sensie rezygnują również, z kluczowej u innych autorów, bliskości z bohaterem, być może zakładając że i tak nie wygrają na tę bliskość z pierwszoosobową narracją autora-bohatera kanału youtubowego.

W piwnicy

Opis tego przykładu zacznę od przytoczenia zabawnej, a jednocześnie bardzo znaczącej sceny, nie tyle z samego filmu „W piwnicy” Ulricha Seidla z 2014 roku, a dokumentu Constantina Wulffa o pracy Seidla. Autorzy tegoż, towarzyszyli Seidlowi i jego ekipie w trakcie powstawania zdjęć do „W piwnicy” i zarejestrowali scenę, w której reżyser upomina swojego bohatera, aby w trakcie rozmowy nie wyjawiał aż tak wyraźnie swoich nacjonalistycznych poglądów politycznych, uświadamiając go jednocześnie o grożących konsekwencjach karnych.⁶⁰ W moim odczuciu nie jest to przykład wyjątkowej bliskości z bohaterem, czy też bardzo przyjaznej atmosfery w trakcie zdjęć (biorąc pod uwagę, że na miejscu, w tym samym czasie musiały pracować ekipy dwóch filmów dokumentalnych). To raczej przykład opisanej powyżej przez Sobolewskiego przemiany współczesnego bohatera, który coraz częściej przestaje zauważać granicę między tym co prywatne, a tym co może zostać upublicznione.

Od powstania tego filmu minęło 10 lat, w tym czasie tego typu zmiany, przenikanie się świata prywatnego z jego publiczną (internetową) wersją zaszły dużo dalej. Seidl wydaje się, zauważa i wykorzystuje te procesy w wyborze bohaterów swoich dokumentów bardzo świadomie. Ja jednak w tym miejscu chciałbym skupić się nie na podnoszonym często i określanym jako kontrowersyjny, sposobie pracy i kontakcie z bohaterem, a na tym co wydaje mi się w jego twórczości jednocześnie ciekawsze i ważniejsze - na strukturze. Bo to właśnie dzięki montażowi i nienarracyjnej konstrukcji, jego filmy wynoszą opisywaną tutaj przeze mnie „dokumentalność” na głębszy, bardziej metaforyczny poziom.

Przyjrzyjmy się więc bliżej konstrukcji „W piwnicy”. Sama metoda nie jest nowatorska, wstępny opis mógłby brzmieć przecież bardzo podobnie do tego

⁶⁰ U. Seidl, [w:] C. Wulff, *Ulrich Seidl - reżyser przy pracy*, Austria 2014.

przedstawionego w rozdziale poprzednim, dotyczącym filmu „High School” Frederica Wisemana. Tam również jak u Seidla nie ma głównego bohatera, to zbiorowość jest tematem filmu. Konkretna filmowa szkoła u Wisemana staje się szkołą symboliczną, opowieścią o systemie i regułach społecznych. W tytułowych piwnicach Seidl portretuje nie tyle, TYCH konkretnych filmowanych ludzi, co całe austriackie społeczeństwo, z całą paletą jego cech, przywar, czy stosunkiem do historii. Taki odbiór jest możliwy właśnie dzięki niefabularnej, opartej na wielu bohaterach narracji. To co sprawia, że kino Seidla działa, chciało by się powiedzieć, aż za mocno, to kompleksowość i precyzja owej strukturalnej narracji. Równie ważny jest, w moim odczuciu, bardzo dobry **balans** między tym co „formalne”, a tym co opowiadane „normalnie”.

Bohaterów „W piwnicy” jest kilkunastu, czasem są to grupy postaci, opowiadających wspólnie jeden wątek. Nie jest to bardzo rygorystyczna (formalna) reguła. Jedne wątki trwają krócej od innych. Do niektórych wracamy po pewnym czasie. Całość jednak stanowi bardzo precyzyjnie dobrany „zestaw” wątków (rozdziałów) tworzących finalnie wspólną symfonię znaczeń i emocji.

Jeśli za kluczowe w owej symfoniczności dzieła uznamy tu wspólne i uzupełniające się działanie poszczególnych „instrumentów” języka filmowego, to ważne staje się uzupełnienie powyższego opisu stosowanymi, przez Seidla wspólnie z operatorem Martinem Gschlachtem, zabiegami formalno-estetycznymi.

Znakiem rozpoznawczym dokumentów Seidla jest pewna „fotograficzność” kadrów. Plany są zazwyczaj szerokie, kompozycja centralna. Wyraźne jest to zwłaszcza w wywiadach, rozmowach z bohaterami, które jednocześnie stają się wręcz etnograficznymi portretami filmowanych osób. Dzieje się tak za sprawą innego podejścia do kompozycji i szerokości stosowanych obiektywów, względem tych zwyczajowo stosowanych w wywiadach, czy tak zwanych setkach dokumentalnych - gdzie obiektyw jest standardowy lub długi, a głębia ostrości płytka, tak żeby twarz rozmówcy „wybrać” z otoczenia. Seidl stosuje technikę radykalnie odmienną, by za sprawą szerokich właśnie obiektywów i dużej głębi ostrości, przedstawić swoich bohaterów na bardzo wyraźnych tłach, pełnych dodatkowych treści i kontekstów. Czasem takie filmowe portrety, w ogóle nie są uzupełniane rozmową. Na zasadzie twórczego cytatu ze sztuki fotografii, działają na innym poziomie, zyskując momentami moc porównywalna do słynnych portretów Zofii Rydet z „Zapisu socjologicznego”

Kolejnym ważnym, stosowanym przez autora „W piwnicy” zabiegiem jest bardzo rzadkie przerywanie scen. Czasem są one wewnętrznie montowane, ale co do zasady, tam gdzie to możliwe, Seidl „trzyma” ujęcia bardzo długo, tak żeby podkreślić autentyczność wydarzenia. Z tego założenia wynika z kolei bardzo ciekawa praca kamery, która nie jest jednoznacznie formalnie określona, tylko ściśle zależy od rodzaju filmowanej sceny. Tam gdzie wydarzenia są inscenizowane, lub ich statyczny charakter pozwala nie przerywać ujęcia, sceny są filmowane w stycznym jednym ujęciu. W scenach gdy bohater się przemieszcza, kamera rusza razem z nim „z ręki”. Tam gdzie toczy się bardzo żywa rozmowa (wyjątkowa scena w filmie) operator dostosował metodę pracy, tak aby kamerą „z ręki” opowiedzieć sytuację, równocześnie zmieniając kadry, pomiędzy prowadzącymi rozmowę bohaterami.

Gdzie indziej

Ważnym uzupełnieniem powyższego opisu filmu Urlicha Seidla, jest dla mnie przedstawienie sylwetki innego dokumentalisty austriackiego Nikolausa Geyrhaltera. Mimo że to twórca mniej znany, dla mnie zdecydowanie ważniejszy, bo to właśnie za sprawą retrospektywy tego autora poznałem strukturalne kino dokumentalne. Pracą, która wywarła na mnie największe wrażenie był czterogodzinny film „Gdzie indziej” z 2001 roku. Opiszę ten film na zasadzie porównania z „W piwnicy” skupiając się na elementach języka, które są różne (mimo generalnego podobieństwa języka) od zastosowań Seidla.

Istotną uwagą wstępną jest to, że Nikolaus Geyrhalter to jednocześnie reżyser i autor zdjęć swoich filmów. W kontekście analizy formy filmu dokumentalnego jest to moim zdaniem bardzo istotne. W dokumencie podział ról i obowiązków nie jest tak precyzyjnie określony jak w fabule, również zdecydowanie większa część decyzji, zwłaszcza tych dotyczących inscenizacji, pracy kamery, jest podejmowana niejako w czasie rzeczywistym, przez operatora na planie filmu. Oczywiście, koncepcje i wybór języka, estetyki jakimi film ma być opowiadany zawsze powstają wcześniej (czasami wręcz przez wybór współautorów). Niemniej, ostateczna wizualna interpretacja rzeczywistości zawsze następuje w oku i głowie operatora. W sytuacji gdy operator jednocześnie opowiada i odpowiada za całość narracji i przekazu, powstać może bardzo ciekawe, precyzyjnie opowiedziane i sfilmowane autorskie kino dokumentalne. Taką

Taką właśnie jest twórczość Nikolausa Geyrhaltera.

W przypadku „Gdzie indziej” również zacznę od struktury. W tym filmie jest ona jeszcze bardziej wyraźna i ważna. W pewnym sensie można powiedzieć że to kino zdecydowanie bardziej formalne, wręcz konceptualne. Wątki, rozdziały, ich długość i struktura są zdecydowanie bardziej uporządkowane w porównaniu z „reagującym” na rodzaj wydarzeń językiem opowieści „W piwnicy”. Filmowana rzeczywistość zostaje wpasowana, w to jak Geyrhalter chce ją zaprezentować widzowi. Co ciekawe, mimo zdecydowanie większego rygoru językowego, kino tego autora wydaje się być bardziej naturalne (obiektywne) niż twórczość Seidla, gdzie czasami nie mamy pewności, czy to co oglądamy jest obserwacją, czy inscenizacją. Wynika to prawdopodobnie z tego, że „Gdzie indziej”, jak i inne filmy tego autora, to precyzyjnie zaplanowane eseje dokumentalne, gdzie znaczenia, sens i finalny wydźwięk filmu są rozpisane i zaplanowane już na poziomie scenariusza. Tym samym przed kamerę trafiają ci bohaterowie, takie sceny, które odpowiednio pasują do narracji, ale też „nadają się” do opowiedzenia w rygorystycznym stylu tego twórcy.

„Gdzie indziej” to jak na dokument, dzieło monumentalne. To składający się z dwunastu rozdziałów, czterogodzinny esej o kondycji człowieka przełomu wieków. Tytułowe „Gdzie indziej”, to dwanaście odległych zakątków globu, gdzie za sprawą takiej właśnie dosłownie i w przenośni zdystansowanej perspektywy swoich bohaterów, Geyrhalter próbuje opowiedzieć stan ludzkości jako takiej. Wszystkie dwanaście rozdziałów trwa dokładnie po dwadzieścia minut, każdy zaczyna się osobnym tytułem: nazwą miejsca i miesiącem, w którym dany wątek był realizowany. Bowiem rygor realizacji u Geyrhaltera, nie tyczy się jedynie formy opowieści, a również sposobu (kalendarza) realizacji zdjęć. Dwanaście miesięcy z życia wybranych bohaterów, było realizowane przez dwanaście miesięcy roku dwutysięcznego. Każdego miesiąca filmowcy odwiedzali kolejne miejsce akcji filmu.

Paleta stosowanych sposobów narracji jest u Geyrhaltera, zdecydowanie skromniejsza, każdy z wątków składa się jedynie z jednej nieprzerywanej sceny i jednej rozmowy z bohaterem. Scena zazwyczaj opowiada pracę lub życie rodzinne, rozmowa to komentarz i szersza perspektywa na to jak żyją prezentowani ludzie. Właśnie za sprawą tej powściągliwości językowej i tym samym bardzo wyraźnemu podziałowi na sceny ilustracyjne i komentujące, zrozumiałem rzecz teraz dla mnie oczywistą, swego czasu

jednak przełomową i otwierającą (być może za sprawą powszechnej narracji, że w dokumencie filmowym należy unikać rozmowy z bohaterem jako formy mniej szlachetnej). Zrozumiałem znaczenie precyzji i odpowiedniego dostosowania środków wyrazu w filmie dokumentalnym i to, że mimo iż filmy to dzieła wizualne, to w dokumencie po prostu czasem trzeba oddać pole i czas słowu. Owa odpowiedniość języka (dopasowanie do tematu i treści) jest moim zdaniem zdecydowanie ważniejsza niż przyjęte konwencje, czy aktualnie atrakcyjne sposoby narracji. W kinie Nikolausa Geyrhaltera odnajduję właśnie takie mistrzostwo precyzyjnie dobranej formy i estetyki do opowiadanej treści.

Film „Gdzie indziej” to również bardzo dobry przykład, na podstawie którego można odnieść się do zagadnienia technologii i owej rewolucji cyfrowej, jak nazywam dziejący się od ponad dwudziestu lat, ciągły okres ulepszeń i innowacji cyfrowych kamer filmowych. W czasie premiery filmu Geyrhalter podkreślał, że autentyzm odbioru obrazu filmowego jest dla niego bardzo ważny, dlatego dbał o to, aby filmy były pokazywane jeśli to tylko możliwe w warunkach kinowych. Specjalnym zabiegiem stosowanym w owym czasie było przepisywanie obrazu cyfrowego na taśmę filmową. Materiał zarejestrowany w jakości HD, po takim procesie zyskiwał rozdzielczość i pewną szlachetność barw, dzięki zastosowaniu pozytywowej taśmy 35mm. Tym samym, najlepsza, a w zasadzie finalna wersja obrazu tego filmu jest w wersji cyfrowej obecnie niedostępna. Kopia tego filmu prezentowana na stronie producenckiej Geyrhaltera, zdecydowanie odbiega jakością od jego ostatnich filmów, realizowanych już w jakości 4K, w większej rozpiętości tonalnej, bardziej naturalnej dla ludzkiego oka. Filmografia tego autora - operatora, doskonale nadaje się na swego rodzaju case study zmian technologicznych dokumentalnego obrazu filmowego. Jego potrzeba realizacji filmów realistycznych, jak to tylko możliwe, nie zmieniła się przez lata, filmy sprzed dwudziestu lat, pokazywane współcześnie jednak nie całkiem bronią się na tym polu.

Warto podkreślić, że jeśli ograniczymy opisywany tutaj proces innowacji technologicznych do kilku najważniejszych aspektów, kluczowych dla autora obrazu dokumentalnego: koloru, rozdzielczości i rozpiętości tonalnej, to w zasadzie uznać należy tę rewolucję za zakończoną sukcesem. Ludzkie oko nie jest wobec technologii cyfrowej nieskończenie wymagające. Po osiągnięciu pewnej rozdzielczości i rozpiętości tonów obraz przestaje być dla oka sztuczny. A to właśnie taka granica, była dla

dokumentalistów kluczowa. Naturalny - „prawdziwy” dla ludzkiego oka obraz filmowy to w filmach dokumentalnych baza, czasem temat pozwala na kreację, pracę światłem lub barwą, często jednak naturalny, czysty, „przezroczysty” obraz jest tym odpowiednim dla danego filmu. Realizowane w ostatnich latach filmy Nikolausa Geyrhaltera, takie jak „Homo sapiens” czy „Ziemia” są doskonałymi przykładami takiego właśnie przezroczystego, a jednocześnie precyzyjnego stylu i obrazu filmowego.

Dwa dni, jedna noc

Zobaczmy jak z szukaniem formy oddającej społeczny nerw radzi sobie fabuła, na przykładzie filmu, który czerpie wiele z dokumentu. „Dwa dni, jedna noc”, bo temu filmowi braci Dardenne z 2014 roku chcę się tutaj przyjrzeć, to społeczny dramat psychologiczny, opowiadający historię kobiety, która po nieobecności w pracy z powodu choroby, traci etat. W trakcie tytułowych dwóch dni i jednej nocy próbuje go odzyskać. Mimo że kino braci Dardenne, różni się od wyraźnie społecznego, realistycznego kina brytyjskiego, stawiając większy akcent na psychologię prezentowanych postaci, to jest to kino próbujące w możliwie realistyczny sposób opowiadać o społeczeństwie, solidarności międzyludzkiej, jak też o rynkowych mechanizmach systemu kapitalistycznego.⁶¹

Bracia Dardenne potrzebę realizmu w swoich filmach fabularnych realizują na poziomie wyjątkowym. Owa dokumentalna naturalność świata przedstawionego w przypadku tych twórców, to efekt bardzo precyzyjnego przygotowania wszystkich składowych elementów dzieła filmowego, od aktorstwa po kostium, mimo że paradoksalnie ich filmy wygadają jakby zostały uchwycone tu i teraz, w naturalnych ludzkich sytuacjach.

Przyjrzyjmy się takim elementom gramatyki filmowej jak kompozycja i plan, ze szczególnym akcentem na ten ostatni. To pojęcia, które nie są, w kontekście pracy tych twórców, często analizowane. Zaslugują natomiast na uwagę, bo świadomość i konsekwencja ich wykorzystania jest ponadprzeciętna.

Bracia Dardenne opowiadają swoje filmy zazwyczaj kamerą „z ręki”, ujęcia są długie, w miarę możliwości w ramach scen nieprzerywane. Zdjęcia odbywają się, w zasadzie zawsze, w naturalnych miejscach, gdzie kamera podąża za postaciami

⁶¹ E. Rewińska, *Próba solidarności - czyli „Dwa dni, jedna noc” Luca i Jean-Pierre’a Dardenne’ów*. 10.05.2017. <https://edukacjafilmowa.pl/dwa-dni-jedna-noc-2014/> [dostęp 10.10.2024].

płynnie - nawet jeśli trzeba za bohaterem udać się na piętro mieszkania. Takie właśnie naturale „bycie” kamery z bohaterem można określić jako dokumentalne. Duńscy twórcy uzupełniają tę metodę naturalnej obserwacji, o coś co wydaje mi się szczególnie istotne - o precyzję planu. To właśnie ten element, powoduje że film „Dwa dni, jedna noc” zarówno na płaszczyźnie społecznej i psychologicznej działa bardzo mocno.

W zdecydowanej większości scen, kamera jest blisko bohaterów, obiektyw relatywnie szeroki, przesłona przymknięta do wartości, która pozwala, nawet w portretach, czytać kontekst miejsca i przestrzeni, gdzie odbywa się akcja. Wiele scen zaczyna się szerokim planem miejsca akcji, czekając niejako na bohatera, który zbliżając się, w ramach montażu wewnątrzkadrowego, zmienia opisową, wprowadzającą funkcję ujęcia, na portretową - psychologiczną. Brak cięć w takich rozwiązaniach podkreśla naturalność miejsca i czasu trwania akcji. Bezpośrednio towarzyszymy bohaterce w jej zmaganiach, będąc z nią blisko, nie z dystansu. Główna bohaterka filmu Sandra, przeprowadza kilka rozmów ze swoimi współpracownikami, w innych scenach, występuje również ze swoim mężem, lub całą rodziną. Przeważają w nich plany średnie, gdzie przez większość czasu widzimy wszystkie postaci na raz. Dzięki takiemu zabiegowi, ograniczona zostaje ilość koniecznych cięć montażowych, te zarezerwowane są w zasadzie głównie do tego by w odpowiednim (wyczekanym) momencie, „doscoczyć” montażowo do głównej bohaterki, podkreślając jej znaczenie. Dając jej czas i przestrzeń, żeby aktorskimi środkami wyrazu portretu psychologicznego reagować, lub komentować daną sytuację. Inne postaci takiej funkcji są pozbawione. To co wydaje mi się jednak najciekawsze w metodzie stosowania planów filmowych przez braci Dardenne, to bardzo precyzyjne, a jednocześnie oszczędne, stosowanie rozróżnienia między zbliżeniem (opisane powyżej) a bliskim zbliżeniem, gdzie kamera podchodzi jeszcze bliżej twarzy głównej bohaterki, tracąc tym samym cały kontekst miejsca i przestrzeni. Tego typu zbliżeń jest w filmie jedynie kilka. Występują w kluczowych momentach fabuły, uzupełniając tym samym dramaturgiczną warstwę filmu.

3.2 Potrzeba syntezy

W tym miejscu chciałbym przedstawić dwa przykłady z pola literatury faktu. Nie konkretne dzieła, czy twórców, a pewne wydarzenia około medialne, dotyczące metody pracy i stosunku do opisywanych wydarzeń czy bohaterów. To w pewnym sensie dwie lekcje, które odebrałem śledząc dyskurs towarzyszący reportażowi literackiemu. Jedna to ściśle związany z głównym tematem tej pracy dylemat, jak razem z potrzebą stylu, narracji, nie zgubić prawdy. Druga to refleksja, która pojawiła się po premierze książki Mikołaja Grynberga „Jezus umarł w Polsce”, gdzie istotne były również okoliczności jej powstania.

Czy fakty muszą zatańczyć?

Reportaż literacki jest mi bardzo bliski, to ważna perspektywa, przez którą poznaję i próbuję zrozumieć świat. Czasem to skala mikro, czasem makro. Stosunek do opisywanej rzeczywistości przez czytanych przeze mnie autorów jest różny. Wokół podejścia autorów do dylematu, jak bardzo należy i czy należy trzymać się ściśle opisywanych faktów, dyskusja na polu literatury toczy się już od momentu wydania biografii Ryszarda Kapuścińskiego, autorstwa Artura Domosławskiego. Nie będę w tym miejscu precyzyjnie prezentował ustalonych w sporze opozycji, bo w zasadzie bardziej istotne jest podkreślenie, że taki wewnątrz środowiskowy spór się toczy. W pewnym sensie na polu literatury szeroko odbyła się dyskusja, której wersję dotyczącą filmu (opisaną we wstępie) osobiście odbyłem lata temu. Publicznie jednak w dokumencie tego typu autoanaliza do tej pory się nie odbyła. A jeśli, to nie w takiej skali i tak kompleksowo jak wśród literatów.

Przedstawię w tym miejscu jedynie wyimek z dziesiątków rozmów i polemik owego dyskursu - artykuł „Czy prawda nas wyzwoli?” Ludwika Włodek z Krytyki Politycznej z roku 2016. Autorka wśród kilku przykładów narracyjnych praktyk autorskich i przekłamań dotyczących opisywanych faktów, za redaktorką „New Yorkera” Hannah Oldfield, przytacza bardzo czytelnie nakreślone rozróżnienie między fikcją literacką a reportażem. Oldfield zauważa, że:

coś, co autor (reportażu) traktuje jako swój nikomu nieszkodzący margines wolności, w rzeczywistości szkodzi czytelnikowi, który czytając tekst reportażowy, odnoszący się do prawdziwych wydarzeń, zakłada, że wszystkie opisywane w nim szczegóły też są prawdziwe. I nie mają tu nic do rzeczy uwagi, że fikcja bywa prawdziwsza niż rzeczywistość. Fikcja nie próbuje nas okłamywać. Stawarza alternatywny świat, rządony innymi regułami. Jeśli ten świat jest dobrze opisany, potrafi nam powiedzieć coś prawdziwego o naszym własnym świecie. Czytelnik to doskonale rozumie. Kłamstwa i nieścisłości w literaturze faktu to jednak zupełnie co innego. To łamanie niepisanej umowy między autorem a czytelnikiem.⁶²

Następnie Włodek odnosi się do własnej krytyki rzetelności dziennikarskiej polskiego autora Jacka Hugo-Badera.

Kiedy zarzuciłam Hugo-Baderowi łamanie tej umowy, jego obrońcy pisali listy o świetnej literackiej wartości jego tekstów, podkreślali, że nikt nie oczekuje, że wszystkie szczegóły będą się zgadzać. Wydaje mi się, że nie mieli racji. Przeczytałam mnóstwo recenzji z tekstów i książek reporterskich Hugo-Badera i w większości jako jedna z ich zalet podkreślana była autentyczność przeżycia, szczerść opisanych rozmów.⁶³

Muszę przyznać, że zarówno analiza mechanizmów działania komunikacji między autorami fikcji i literatury faktu a odbiorcą, jak i opis odbioru dzieł Jacka Hugo-Badera są mi bardzo bliskie. Zarówno w filmie jak i literaturze chcę wierzyć autorowi. To w zasadzie warunek konieczny jakiegokolwiek kontaktu z dziełem artystycznym. W dokumencie, gdzie pokusa kreacji, bardzo często staje w sporze z celem podstawowym - opowieścią o tym co wydarzyło się naprawdę, stając po drugiej stronie kamery, staram się o tej lekcji cały czas pamiętać. Przyjęta przeze mnie strona sporu nie oznacza oczywiście braku zainteresowania literackością czytanych tekstów. To ustalenie hierarchii ważności. Bez poszanowania „realnego” nie ma literatury faktu, nie ma dokumentu, jest to za to doskonała baza do budowania, kreowania stylu, poetyki opowieści. Przytoczony spór literatów jest ważny dla mnie również dlatego, że tego typu etyczne wypracowanie poglądów, nastąpiło w moim przypadku, właśnie przez analizę zagadnienia w literaturze, a nie w filmie. W pewnym sensie w praktyce filmowca dokumentalisty działałam na podstawie tego czego nauczyłem się z literatury.

⁶² L. Włodek, *Czy prawda nas wyzwoli?* 02.12.2016. <https://krytykapolityczna.pl/kraj/ludwika-wlodek-czy-prawda-nas-wyzwoli/> [dostęp 10.10.2024].

⁶³ Tamże.

Pogłębiona rzeczywistość - Jezus umarł w Polsce

Potrzebą pogłębionej rzeczywistości nazwał Maciej Zaręba Bielawski w rozmowie z Filipem Springerem, w trakcie pandemicznych rozmów w Instytucie Reportażu, pewne oczekiwanie czytelnika wobec literackiego dzieła reporterskiego.⁶⁴ Tego typu potrzebę bardzo dobrze oddają okoliczności powstania książki Mikołaja Grynberga „Jezus umarł w Polsce”. Sama książka opisuje temat kryzysu humanitarnego na polsko-białoruskiej granicy. Jest zapisem rozmów autora z mieszkańcami rejonów pogranicznych, zaangażowanymi w pomoc osobom usiłującym przedostać się z Białorusi do Polski. Powodem przedstawienia tego przykładu w niniejszej pracy jest to, że wokół faktu wydania literackiego reportażu dotyczącego aktualnie dziejącego się kryzysu humanitarnego, można bardzo dobrze zarysować złożony kontekst wielości dokumentalnych zapisów medialnych, towarzyszących opisanemu problemowi. Paradoksalnie, mimo że długi i pogłębiony model pracy literackiej mógłby wydawać się anachroniczny, to w dobie przyspieszającej komunikacji medialnej, tytułowa potrzeba syntezy, jak się okazuje, może nie zanikać.

Kryzysu humanitarnego na granicy, medialnie w zasadzie nie obsługują profesjonalne media, przynajmniej w momencie powstawania materiałów wizualnych. Reportaże ekip telewizyjnych są obecnie jedynie marginesem „contentu” internetowego, który w czasie rzeczywistym „opowiada” tragedię. Ten surowy, nie „obrobiony” autorsko materiał, staje się potem, w wielu przypadkach, przedmiotem manipulacji i bazą do tzw. fake newsów. Co ważne, w tym przypadku potrzeba pogłębionego kontaktu, rozmowy, była również po stronie bohaterów. To w zasadzie od nich wyszedł impuls wobec autora, nie odwrotnie. Grynberg w pewnym momencie otrzymał email z zaproszeniem na Podlasie. Potrzeba opowiedzenia swoich przeżyć i refleksji była tak duża i głęboka, że po przyjeździe pisarza, pierwsza rozmowa toczyła się do wczesnego rana.⁶⁵

Mimo głębokiego poczucia goryczy, w trakcie lektury tej książki, paradoksalnie

⁶⁴ M. Zaremba Bielawski, [w:] *Spotkanie z Maciejem Zaremby Bielawskim*. 15.04.2020. <https://www.facebook.com/instytutreportazu/videos/219857519247955> [dostęp 10.10.2024].

⁶⁵ M. Grynberg, *Jezus umarł w Polsce*, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2023, s.10.

towarzyszyła mi również refleksja pozytywna. Wynikała ona z konstatacji, że samo powstanie tej książki znaczy wiele, i jest symbolem głębszej potrzeby refleksji świata. Zarówno u odbiorców, bohaterów opisanych wydarzeń, i autora. W dobie uzależnienia od oglądania rzeczy, które są wyjątkowe, ekstremalne, drastyczne, podane szybko i bez namysłu, tego typu lekcja uważności dokumentalnej jest dla mnie bardzo istotna.

Wracając do tytułowego pytania „czy fakty muszą zatańczyć?”, jak przekonuje w swojej ostatniej książce Mariusz Szczygieł? Wydaje mi się, że nie. Być może mogą tańczyć, w pięknym stylu, lub wyrafinowanej konstrukcji. Być może mogą jak u Grynberga również zapłakać. Na pewno jednak nie muszą. Ważne natomiast, żeby zawsze chroniły nas przed fałszem.

3.3 Forma jako synteza

Prezentowane w tym rozdziale przykłady inspirujących mnie twórców czy zagadnień z dziedzin pokrewnych filmowi, uzupełniam dwoma przykładami fotograficznymi. Analizą cykli dokumentalnych Tobiasza Zielonego i Aleca Sotha. Są to twórcy dla mnie ważni. Głównym powodem dla którego chcę ich w tym miejscu wymienić, jest to, że prace tych artystów były dla mnie pomocne w procesach powstawania koncepcji formalnych filmów „Chleb i sól” i „Córy węgla”.

Podobnie do podkreślanej, we wcześniejszym punkcie, inspiracyjnej i formacyjnej roli literatury, tak również fotografia, w szczególności dokumentalna, stanowi w mojej twórczości i w procesie kształtowania się poglądów ważny punkt odniesienia. Fotografia jako aktywność, technicznie i formalnie, bardzo bliska praktyce filmowej, stanowi w moim przypadku naturalną i stałą bazę wszelkich artystycznych działań wizualnych. To narzędzie, które pozwala na codzienny trening twórczego patrzenia i wizualnej interpretacji rzeczywistości. W praktyce operatorskiej często używa się sformułowania: „nabicie ręki” określając w ten sposób potrzebę ciągłego treningu i wynikającego z niego doświadczenia w sztuce kadrowania filmowego. Osobiście rozszerzam taką formułę „nabicia” - wytrenowania, o „nabicie oka” - określając nią właśnie codzienny wizualny trening patrzenia. Taki trening praktykować można zarówno przez samodzielną twórczość fotograficzną, ale również za sprawą analiz i interpretacji prac innych artystów.

Opisy twórców ilustruję w obu przypadkach przykładowymi fotografiami, całe cykle fotograficzne zobaczyć można na stronach internetowych.

Tobias Zielony - Ha Neu



Tobias Zielony, *Zigarette*, 2003r, z cyklu „Ha Neu”.

Prezentując poniższe sylwetki fotografów, ograniczam opis stosowanych przez nich technik do tych, które „zadziałały” na mnie jako odbiorcę. Co ważniejsze, stały się inspiracją do konkretnych opracowań i propozycji formalnych filmów, których byłem autorem zdjęć.

Tobias Zielony to niemiecki fotograf dokumentalny, skupiający się w swoich pracach na obserwacji młodych ludzi w naturalnych środowiskach. Swoje cykle Zielony realizował m.in. w Niemczech, Kanadzie, Anglii, Ukrainie, Japonii. W poniższej analizie biorę przede wszystkim pod uwagę fotografie z cyklu *Ha Neu* z 2003 roku. Prace dostępne są pod poniższym adresem.⁶⁶

Cykl „Ha Neu” to seria 22 fotografii, wykonanych w roku 2003, w podmiejskich blokowiskach miasta Halle Neustadt. To rozwijające się w czasach Demokratycznej

⁶⁶ Tobias Zielony, *Ha-neu*, 2003. <https://kow-berlin.com/artists/tobias-zielony/ha-neu-2003> [dostęp 10.10.2024].

Republiki Ludowej miasto, po upadku muru berlińskiego, jak wiele innych części tego rejonu Niemiec, stosunkowo mocno się wyludniło. Kurczące się miasto i wychowujący się w nim młodzi ludzie są tematem cyklu Zielonego.⁶⁷ W podobnie urbanistyczno-społecznym kontekście osadzony jest film „Chleb i Sól”, stąd w prezentowanym tutaj zestawie inspiracji sylwetka Zielonego.



Tobias Zielony, Glauchau, 2003r, z cyklu „Ha Neu”.

Dwa najważniejsze zagadnienia estetyczne, którym chcę się przyjrzeć to: naturalne oświetlenie scen nocnych i swoisty filmowy charakter portretów. Od strony technicznej zdjęcia Zielonego można określić „brudnymi”. Są gęste, mroczne i ziarniste.

⁶⁷ Stefanie Gerke, *Living on the edge?*, Photographies 11:2-3, 2018, s. 260.

Ponieważ autor często fotografuje w nocy, prawdopodobnie aparatem „z ręki”, nie ze statywu, to na wielu zauważalne jest niewielkie rozmycie, wynikające z relatywnie długiego czasu naświetlenia kliszy. Tego typu efekt, niedoskonałość, paradoksalnie dodaje zdjęciom autentyzmu. Na dokumentalny autentyzm fotografowanych sytuacji pracuje również niedoświetlanie obserwowanych scen. Światło jest twarde, czasem niewystarczające, surowe. Bardzo często widzimy jego źródło w kadrze. W tego typu konwencji formalnej łączy Zielony portrety, o których poniżej, ze scenami grupowymi, w których mimo dokumentalnego charakteru, udaje się uchwycić pewną intymność sytuacji połączoną z kontekstem społecznym. Tego typu wieloaspektowość zbiorowych scen wielopostaciowych, była dla nas inspiracją przy pracach koncepcyjnych nad „Chlebem i solą”

Portrety młodych ludzi fotografowanych przez Tobiasza Zielonego, to z kolei bardzo ciekawy przykład tego, jak płynnie mogą pracować na styku filmu i fotografii pewne zabiegi formalne. Jak zwrotnie, „filmowość” może podnosić dokumentalną wartość fotografii. I odwrotnie, jak wyreżyserowana fotograficzność filmowych portretów, może budować wyraźniejszą psychologię prezentowanych postaci. U Zielonego mamy wrażenie, jakby portrety były wyrwane ze sfilmowanego (dziejącego się naprawdę) wydarzenia. Na pierwszym planie widzimy portretowaną postać, zazwyczaj nie łapiącą kontaktu z fotografem. Na drugim życie płynie swoim rytmem, nie zwracając uwagi na plan pierwszy, ani na fotografa. Drugi plan, to często właśnie rozmyte w ruchu, naturalne życie. Połączenie tych dwóch współpracujących elementów, bardzo dobrze buduje dokumentalną moc fotografii tego twórcy.

Alec Soth - Sleeping by the Mississippi

„Sleeping by the Mississippi” w moim odczuciu najważniejszy cykl fotograficzny amerykańskiego fotografa Aleca Sotha, to duży, wieloletni projekt wydany w postaci publikacji książkowej w 2004 roku. W ramach pracy nad cyklem autor przez kilka lat odbywał podróże wzdłuż rzeki Mississippi, fotografując krajobrazy, ludzi, miejsca, wspólne dla bardzo szeroko rozumianej krainy, w pewnym sensie fikcyjnie skupionej wokół rzeki. Fikcyjnie, ponieważ trasa obejmowała wyraźnie różniące się między sobą

stany Środkowego Zachodu i Południa. Z tej różnorodności stanów i miejsc Soth buduje poetyckie terytorium swojej opowieści o autsajderach i Ameryce peryferii.⁶⁸ Prace dostępne są pod poniższym adresem⁶⁹

Soth w wywiadzie prasowym twierdzi że:

Narracja pomyślana jako początek, środek i koniec jest trudna do zastosowania w pracach fotografa. Nie uważa jednak fotografii za medium nienarracyjne. Według niego obrazy jedynie wskazują, a nie konstruują znaczeń według zasad tradycyjnej narracji. Widz musi przez cały czas lektury uzupełniać luki.⁷⁰



Alec Soth, New Orleans, LA, 2002r, z cyklu „Sleeping by the Mississippi”.

⁶⁸ G. Brisola da Cunha; N. A. Alvarenga, *Sleeping by the Mississippi*, de Alec Soth: A fotografia entre a tradição e o formalismo, *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG*. v. 11, n. 23, Belo Horizonte 2021, s. 447.

⁶⁹ Alec Soth, *Sleeping by the Mississippi*, 2004. <https://alecsoth.com/photography/projects/sleeping-by-the-mississippi> [dostęp 10.10.2024].

⁷⁰ G. Brisola da Cunha; N. A. Alvarenga, dz. cyt., s. 449.

Tym samym, również w przypadku tego twórcy, na plan pierwszy wysuwa się nielinearna struktura pracy, jako element kluczowy złożonego dzieła artystycznego. U Sotha poetycką syntezę rzeczywistości (w ramach której widz może swoją wrażliwością i wyobraźnią wypełniać owe luki), dostajemy dzięki precyzyjnej strukturze prezentowych elementów składowych całego cyklu, gdzie poszczególne fotografie z każdą kolejną stroną zaczynają się symfonicznie uzupełniać przez kontekst, nie zaś linearną historię. Podobnie jak sceny dokumentalne u opisanych powyżej autorów filmowych.

Od strony formalnej, Soth przedstawioną powyżej strukturalną poetykę realizuje za pomocą mieszanki kreacji, studyjnych metod oświetleniowych i technicznego hiperrealizmu uzyskanego dzięki stosowaniu klisz wielkoformatowych 4x5 cala. Jako kreację rozumiem w tym miejscu, inny niż u Tobiasza Zielonego sposób pracy z bohaterami dokumentu. Sama metoda pracy aparatem wielkoformatowym jest „powolna”, w tej technice bardzo trudno „łapać” wydarzenia „na żywo”. Soth w swojej metodzie zderza, na zasadzie kontrastu, na pierwszy rzut oka nie pasujące do siebie elementy. Z jednej strony wybiera bardzo naturalne miejsca, często brudne, „zwyckajne”, a przed obiektyw zaprasza ludzi w ich naturalnych ubraniach, często z wyraźnym bagażem życiowym wymalowanym na twarzy. Z drugiej tę niezakłóconą dokumentalną rzeczywistość modeluje kreacyjnymi środkami wyrazu. Jak wspomniałem powyżej, z racji ograniczeń technicznych portrety są pozowane. Nawet jeśli są to sytuacje plenerowe to Soth „reżyseruje” dokumentalną scenę, niż „łapie” wydarzenie. Ponieważ jednak plastyka zdjęć pozostaje bardzo naturalna (światło, kontrast i barwa są - w najlepszym tego słowa znaczeniu - bardzo realistyczne) to efekt końcowy tego kolażu różnych podejść daje doskonały efekt.

Ważnym uzupełnieniem portretów w cyklu „Sleeping by the Mississippi” są ilustracje wystroju wnętrz, widoki, detale (wydawało by się) przypadkowych przedmiotów. Z tych niby nieznaczących kadrów, po uruchomieniu wyobraźni zaczynają docierać do widza nowe konteksty i treści. Pomocna w tym jest, opisana powyżej, hiperrealistyczna, wielkoformatowa, jakość obrazu.

Jedną z fotografii cyklu „Sleeping by the Mississippi” jest zdjęcie zniszczonej ściany pokoju, gdzie do tapety przyklejone jest inne zdjęcie - widok rzeki. Fragment tego zdjęcia został bardzo mocno powiększony i umieszczony również na okładce

albumu. Funkcja detalu jest u Sotha wyjątkowo skuteczna, właśnie przez możliwość techniczną aparatu wielkoformatowego. Dla porównania, rozdzielczość kliszy tej wielkości, jest kilkunastokrotnie większa od rozdzielczości najlepszych kamer filmowych. Prezentowany przykład doskonale ilustruje, jak rozumienie technologii jaką się operuje, może kształtować tytułową dokumentalność, gdzie przez, wydawałoby się nic nie znaczące dokadrowanie, autor „dobija” się do nowych, szerszych znaczeń.

To właśnie ta mieszanka precyzji, uwagi na detal i siły bardzo realistycznego obrazu, była inspiracją do rozwiązań formalnych zrealizowanych w filmie dokumentalnym „Córy węgla”. Te zaprezentuję dokładniej w rozdziale kolejnym.



Alec Soth, Cape Girardeau, MO, 2002r, z cyklu „Sleeping by the Mississippi”.

IV. Moja perspektywa dokumentalna - analiza formalna filmów: „Chleb i sól” i „Córy węgla”

Poniżej prezentuję analizę koncepcji formalnej i estetycznej dwóch filmów, których byłem autorem zdjęć. Filmu dokumentalnego „Córy węgla” w reżyserii Anety Nowickiej, z roku 2023 i filmu fabularnego „Chleb i sól” w reżyserii Damiana Kocura, z roku 2022. W obu przypadkach skupiam się na elementach języka filmowego kształtujących szeroko rozumianą „dokumentalność” prezentowanych dzieł. Zdjęcia filmowe opisywanych tytułów, to w pewnym sensie ilustracja tego, jak w praktyce twórczej widzę i realizuję opisane w rozdziałach poprzednich poglądy na sztukę operatorską i język opowieści filmowej w ogóle. Dlatego też prezentuję poniżej zarówno przykład filmu dokumentalnego jak i fabularnego (w którym realizm świata przedstawionego odgrywa duże znaczenie). Taki wybór pozwoli mi szerzej zaprezentować metody formalne i narracyjne, które stosuję do twórczej interpretacji rzeczywistości w sztuce filmowej.

W obu przypadkach omawianych filmów, były to kooperacje z reżyserami. Tym samym finalny styl i koncepcja formalna są wypadkową wspólnych rozmów i konsultacji, gdzie ostateczny ich kształt w danym filmie jest sumą wizji i wyobrażeń zarówno moich, jak i reżysera. Model poszukiwania języka projektowanego filmu poprzez współpracę, jest mi bardzo bliski. Przyjrzę się temu zagadnieniu na przykładzie procesu powstawania koncepcji pracy kamery w filmie „Chleb i sól”.

Nawiązując do opisanych wcześniej przykładów fotograficznych, interesujące wydaje mi się również to, że estetyczne inspiracje, które opisuję na przykładzie twórczości Sotha i Zielonego, przebiegały w moim przypadku niejako w kontrze do stylu jakimi prace obu twórców są opowiadane. Na pierwszy rzut oka „brudna” estetyka prac Zielonego posłużyła jako baza formalna do, w pewnej mierze, wystudiowanego filmu fabularnego. Z kolei hiperrealistyczny styl Sotha inspirował mnie przy powstawaniu filmu dokumentalnego, którego przedmiotem jest praca w kopalni. Gdzie właśnie owy formalny „brud” mógłby być pierwszym skojarzeniem. Taka inspiracyjna otwartość oka, na nieoczywiste klucze skojarzeń, wydaje mi się bardzo wartościowa.

4.1 Chleb i sól



„Chleb i sól”, reżyseria: Damian Kocur, produkcja: Studio munka, Canal+, Silesia Film, 2022r.

„Chleb i sól” to fabularny debiut reżyserski Damiana Kocura z roku 2022. Opowiada o powrocie młodego pianisty do rodzinnego miasteczka, na czas wakacji, który spędza z bratem i znajomymi, czekając na wyjazd na zagraniczne stypendium. Ta prosta fabuła jest bazą do opowieści o kilku sprawach naraz. „Chleb i sól” opowiada o próbie wyrwania się w większy świat i kosztach takich aspiracji. W pewnej warstwie to film o samotności. Wreszcie, to próba odniesienia się do sytuacji imigrantów w Polsce. To społeczny dramat psychologiczny, gdzie realizm przedstawionego świata odgrywa dużą rolę.

Sam film nie jest dokumentem, jednak pewne poczucie dokumentalności krąży wokół tego tytułu, i to w kilku różnych rejestrach. Z jednej strony to podkreślana przez wielu widzów wiarygodność przedstawionych sytuacji i naturalność filmowych postaci, z drugiej to właśnie rodzaj nieoczywistej formy (jednocześnie oszczędnej i surowej, ale też estetycznie precyzyjnej), która powoduje, że w kadrach tego filmu wydarza się pewne połączenie między „literackim” a „realnym”.

Na wstępie poniższej analizy konieczne jest, aby zaznaczyć, że reżyser „Chleba i soli” jest z wykształcenia operatorem. Skończył Szkołę Filmową w Katowicach na kierunku sztuki operatorskiej, natomiast już na studiach realizował filmy samodzielnie jako reżyser. To informacja o tyle istotna, że jego doświadczenie operatorskie i fotograficzne - tym samym duża świadomość techniczna, pozwoliły wypracować wspólnie, ciekawe (w moim odczuciu) założenia formalne przyszłego filmu.

Realizm światła



„Chleb i sól”, reżyseria: Damian Kocur, produkcja: Studio munka, Canal+, Silesia Film, 2022r.

Podstawą prac koncepcyjnych nad plastycznym charakterem zdjęć filmu „Chleba i soli”, było ustalenie wszystkich kluczowych aspektów, wspólnie wpływających na końcowy efekt - w założeniu - obraz realistyczny, naturalny, „prawdziwy”. Ustalenia te dotyczyły takich obszarów jak technologiczne decyzje sprzętowe (o tych poniżej), ale również rodzaj kostiumów, scenografia czy charakter lokacji filmowych i ich produkcyjny potencjał do wykreowania zakładanego obrazu. Z opisanych powyżej chciałbym skupić się na temacie ostatnim, bo jest to, moim zadaniem, ciekawy przykład, jak na końcowy

efekt estetyczny wpływa realistyczne zderzenie założeń formalnych z potencjałem budżetowym i wynikające z tego decyzje realizacyjne.

Spora część fabuły filmu dzieje się w nocy. Z realizacyjnego punktu widzenia, to jeden z trudniejszych rodzajów zadań, jakie stoją przed operatorem filmowym. W „Chlebie i soli”, który jest filmem stosunkowo statycznym, spora część zdjęć nocnych dzieje się w ruchu. To kolejne utrudnienie realizacyjne - przestrzeń do opracowania jest większa. Dodatkowo, naszą intencją było kręcenie scen długich, w miarę możliwości nie przerywanych, zarówno na planie jak i później w montażu. Te wszystkie powyższe wytyczne stanowiły duże wyzwanie, tym bardziej że filmowa wykreowana noc nie powinna odbiegać w poziomie realizmu obrazu od zdjęć dziennych, których realizacja w głównej mierze zaplanowana była na obiekty naturalne ze światłem dziennym. W moim odczuciu (wbrew powszechnym wyobrażeniom) filmowe wykreowanie świata realistycznego, bliskiego temu jak widzi ludzkie oko, jest w warunkach nocnych trudniejsze, niż w kinie kreacyjnym - gatunkowym. Możliwości finansowe tego projektu, nie pozwoliły przy realizacji scen nocnych oświetlać całych ulic, czy kilku budynków w tym samym czasie. Tym samym w „Chlebie i soli” stawiając realizm jako cel priorytetowy, zdecydowaliśmy się na rozwiązanie, z estetycznego punktu widzenia, dokumentalne. Postanowiliśmy ulic nie świecić, a je znaleźć. Film „Chleb i sól” realizowaliśmy kamerą Arri Alexa LF, gdzie czułością natywną jest 800 ASA. Poziom oświetlenia ulic w polskich miastach jest różny, czasem wystarczający dla takiej właśnie czułości, w wielu przypadkach jednak nie. Tym samym, cały złożony proces szukania miasta, które w całości „zawierałoby” wszystkie wynikające z fabuły miejsca i obiekty, utrudniony był również o to, że miejsca te musiały być do uchwycenia w nocy, naturalnie, prawie bez żadnej dodatkowej ingerencji oświetleniowej. Wszystkie dokumentacje techniczne zaplanowane były tak, żeby w potencjalnym filmowym mieście znaleźć się wieczorem ze światłomierzem, by móc ocenić, czy oświetlenie uliczne jest wystarczające. Miastem w którym znaleźliśmy jednocześnie ciekawy ale też ekspozycyjnie wystarczający surowy nocny „klimat” były Strzelce Opolskie.

Nocne zdjęcia w „Chlebie i soli” zawierają pewnie kompromis, w niektórych scenach „szumią” - światła było momentami jednak za mało, czasem poziom czerni w kadrze jest za duży - przestajemy dostrzegać emocje. Jednak samą decyzję aby nocne zdjęcia w filmie fabularnym realizować w taki właśnie niestandardowy - dokumentalny

sposób, uważam za bardzo trafną. Myślę, że w dużym stopniu, surowe noce tego filmu, pracują na jego finalny odbiór.

Przedstawiony powyżej opis wybranego zagadnienia realizacyjnego chciałbym uzupełnić w tym miejscu opisem ogólnych założeń technologicznych. Przy wyborze, każdego z poniższych narzędzi i sposobów rejestracji obrazu, celem był możliwie realistyczny obraz filmowy. W procesie tym popełniłem, jak się okazuje, pewien błąd. Przyznając się do niego, chciałbym zwrócić uwagę na bardzo interesujące zagadnienie - skalę percepcji zjawisk optycznych przez ludzkie oko, poza którą poczucie realizmu przestaje działać - w tym przypadku chodzi o głębię ostrości.

„Chleb i sól” realizowaliśmy kamerą Arri Alexa LF. Prawie wszystkie sceny kręcone były sferycznymi obiektywami stało-ogniskowymi. Wyjątkiem było jedynie kilka ujęć zrealizowanych zoomami. Wybór obiektywów Arri Signature - sferycznych, stało-ogniskowych, o bardzo czystym, wręcz przezroczystym charakterze powodowany był właśnie intencją uzyskania obrazu „zerowego”, nie poetyzowanego zbytnio plastyką optyki. Na obiektywach nie stosowaliśmy żadnych filtrów. Arri Alexa LF, to kamera z matrycą Full Frame, wielkością zbliżoną do rozmiaru klasycznej kliszy fotograficznej. To matryca dwa razy większa od klasycznej filmowej klatki 35mm. Dzięki swojej wielkości i rozdzielczości, przekraczającej 4K, kamera LF daje obraz bardzo „czysty”, w dobrych warunkach oświetleniowych nieszumiący. To również obraz bardzo ostry i wyraźny. Arri Alexa daje również doskonałą rozpiętość tonalną, bardzo pomocną w uzyskaniu naturalnych kontrastów w różnych warunkach oświetleniowych. Była to doskonała baza technologiczna do realizacji naszych założeń formalnych.

Wracając do błędu. Wielkość matrycy, w połączeniu z zastosowanym obiektywem i jego jasnością, wpływa na głębię ostrości produkowanego obrazu. Efekt finalny jest oczywiście widoczny na monitorze. Niemniej w tym konkretnym przypadku, wydarzyła się niewielka rozbieżność między tym co było widoczne na monitorze, a tym jak plastycznie głębia ostrości „zadziałała” na dużym ekranie w kinie. W większości przypadków tego typu różnica sposobu podglądu obrazu, nie ma znaczenia. Jednak w trakcie realizacji zdjęć do „Chleba i soli” złożyło się kilka czynników na raz, dając finalnie rezultat, który mnie samego zaskoczył. Mianowicie na planie widziałem inną, nie tak płytką głębię ostrości, niż później w kinie. Być może kluczowe było to, że ujęcia na planie podglądaliśmy na małym monitorze, często w niezaciemnionych warunkach,

lub na jeszcze mniejszym podglądzie samej kamery. Najprawdopodobniej znaczenie również ma to, że był to mój pierwszy film realizowany na matrycy LF, a moje decyzje co do wartości przesłony, jaką należy zastosować, wynikały po części z przyzwyczajęń z realizacji wcześniejszych, gdzie matryce kamer były mniejsze i głębia tym samym większa.



„Chleb i sól”, reżyseria: Damian Kocur, produkcja: Studio munka, Canal+, Silesia Film, 2022r.

Z rozmiaru matrycy światłoczułej, jej fizycznych zależności wobec obiektywu, wynika również to, że przy takim samym poziomie światła i wartości stosowanej przesłony na matrycy LF powstaje obraz o większym rozmyciu, niż gdyby w tych samych warunkach realizować zdjęcia na tradycyjnej kamerze super 35mm. Jak wspomniałem wyżej, przy skromnych nakładach na oświetlenie, doprowadzenie wartości przesłony do zadawalającej w celu osiągnięcia mniejszego rozmycia, było często niemożliwe. Tym samym, finalny obraz filmu „Chleb i sól”, jego plastyczny charakter, jest ciekawym przykładem, gdzie to same narzędzie - pełnoklatkowa kamera filmowa - jednocześnie posiada cechy wzmacniające realizm: jak ostrość, rozdzielczość i rozpiętość tonalna. Równocześnie jednak (w połączeniu z moimi decyzjami

ekspozycyjnymi) była przyczyną niepotrzebnej, za mocnej, poetyzacji obrazu, który dla wielu widzów okazał się „za ładny”.

Realizm statyczny

W tym miejscu chciałbym powrócić do najważniejszego z analitycznego punktu widzenia pojęcia tej pracy - struktury. Uściślając to zagadnienie do analizy modelu pracy kamery, który uznaliśmy za najbardziej odpowiedni i przyczyn, które do opisanych poniżej decyzji formalno-technicznych prowadziły.

Dla finalnego charakteru obrazu filmu i przedstawionych poniżej koncepcji formalnych, kluczowe znaczenie miała, moim zdaniem, wspomniana wcześniej, przed-produkcyjna, koncepcyjna współpraca z reżyserem, gdzie wypracowaliśmy spójne wyobrażenie przyszłych rozwiązań inscenizacyjnych i ich konsekwencje dramaturgiczne. Wysoki poziom porozumienia, skutkuje (tak było w naszym przypadku) pewnym specyficznym rodzajem zawodowego zaufania, które prowadzić może do przyjęcia, na pierwszy rzut oka, sprzecznych założeń językowych. Takim było na przykład: uruchomienie kamery w scenach pasaży, tak aby kamera stale „trzymała” się podobnie blisko postaci. Naszym głównym założeniem formalnym (o którym poniżej) była kamera statyczna, całkowicie nieruchoma. „Płynąca” (używaliśmy narzędzia stabilizującego) kamera scen, gdzie bohaterowie się przemieszczają, nie zakłóca spójności ogólnego języka opowieści, płynnie go (moim zdaniem) uzupełnia. W ten sposób mogliśmy być blisko z bohaterami, co pozwoliło realizować ujęcia w tej samej metodzie długich „master-shotów”, to zdecydowanie przeważało nad konceptualną spójnością założenia statycznego. Na marginesie dodam, że pewne świadomie stosowane niekonsekwencje założeń językowych, bardzo często dobrze działają, w moim odczuciu na finalny odbiór dzieła.

Podstawowym założeniem formalnym, bardzo mocno determinującym charakter obrazu, „melodię” filmu, wreszcie, istotnie determinującym dramaturgiczne decyzje reżyserskie, była **statyczność kadru**. W wielu przypadkach, jeden statyczny, nie „szwenkowany” plan, opowiadał całą scenę. W scenach, które zawierały montaż planów ogólnych z bliskimi, to podstawowe założenie nie przemieszczania i nie zmieniania kąta widzenia kamery było zachowane. Tak żeby (przywołując inspiracyjną rolę fotografii

Tobiasa Zielonego) w pewnej statycznej, „fotograficznej” wieloplanowości „wydarzyła” się filmowa rzeczywistość. Z tego założenia - które innymi słowy, można by określić tak, że narrator opowieści miał cały czas przebywać blisko miejsca akcji, „być” razem z postaciami - wynikało opisane powyżej formalne odstępstwo od generalnej reguły statycznych kadrów w scenach pasażowych.



„Chleb i sól”, reżyseria: Damian Kocur, produkcja: Studio munku, Canal+, Silesia Film, 2022r.

Jedną z przyczyn decyzji, aby tak właśnie opowiedzieć „Chleb i sól” było zatrudnienie do praktycznie wszystkich ról aktorów nieprofesjonalnych. Podstawą realizacji scen aktorskich, były ogólne lub pełne plany całych scen, które bardzo często zawierały w sobie pewną „przestrzeń” do improwizacji, która była ważnym elementem reżyserskiej metody pracy z (nie)aktorami. Statyczne plany ogólne były na tyle szerokie, że gdy ktoś w scenie wstawał, mieścił się w kadrze, bez dodatkowych ruchów kamerą. Taka koncepcja pozwoliła z kolei na pewien zabieg, który można by nazwać właśnie dokumentalnym, czyli ograniczenie osób w pobliżu sceny do absolutnego minimum. Przy kamerze nie było operatora, wszystkie konieczne czynności, jak prowadzenie ostrości, wykonywane były zdalnie. W niektórych przypadkach w miejscu sceny, nie pozostawał nawet realizator dźwięku. Przy statycznych scenach mikrofony zostawały na

statywach, reżyser z monitorem również był poza zasięgiem wzroku aktorów. Ci zostawali sami w sytuacji, czasem prowadząc ją w nieplanowane wcześniej rejony. Taki model współpracy z aktorem naturszczykiem, podobny jest w dużym stopniu do praktykowanego przy pracy nad dokumentem, gdzie również ogranicza się ekipę do minimum. Poziom ingerencji w filmowane wydarzenie, niezależnie od gatunku, zawsze jest jakiś. Niemniej, za sprawą ograniczania sygnałów i gestów, zakłócających skupienie (bycie sobą lub postacią) można uzyskać poziom rejestracji prawdziwego wydarzenia lub sceny fabularnej, który widz potem odbiera jako wiarygodny - prawdziwy. Z koncepcją statycznych, długich, nieprzerywanych ujęć, wiąże się szereg innych zależności i decyzji techniczno-formalnych, jak na przykład konieczności przygotowania jednego ogólnego oświetlenia całych przestrzeni lub pomieszczeń, tak żeby zmiany w trakcie realizacji scen ograniczyć do minimum. Niemniej w kontekście prezentowanej pracy, opisana powyżej zależność języka jaki się wybiera do opowiedzenia filmowej narracji, a tym że, prezentowana historia „odgrywana” jest przez prawdziwych ludzi - gdzie często, życiorys istotnie wpływa (lub jest wręcz przyczyną) na to jak budowana jest postać, wydała mi się zagadnieniem najciekawszym.



„Chleb i sól”, reżyseria: Damian Kocur, produkcja: Studio munko, Canal+, Silesia Film, 2022r.

Z opisaną koncepcją narracyjną, wiązała się również decyzja określająca proporcje kadru filmu „Chleb i sól”, które są niestandardowe. Kadry filmu, tym samym przestrzeń, którą oddawaliśmy widzom do zagospodarowania, jest „wyższa”. Film został zrealizowany w proporcjach 1,5:1, które nie są aż tak formalne (kreacyjne) jak 1,33:1, ale zostawiają więcej przestrzeni u góry i u dołu kadru, w stosunku do standardowych proporcji 1,88:1, czy panoramicznych 2,39:1. Przyczyną takiej decyzji, również była opisana powyżej statyczność kadru, gdzie wykluczaliśmy wszelkie korekty. Plan, gdy osoba np. wstawała, nie musiał być specjalnie szerszy, bo w naszych proporcjach, po wstaniu, dalej mieściła się w kadrze. W takich proporcjach, moim zdaniem, lepiej dopowiada się również kontekst filmowanych wydarzeń. Może on wyrażać się w kostiumie, wystroju wnętrza, również w tym, że w mniej panoramicznych proporcjach przy zachowaniu bliskości planu, możemy zostawić przestrzeń dla sylwetki, postury ciała, oddając widzowi, poza warstwą psychologiczną, dodatkowe pola interpretacyjne.

Uzupełnieniem opisanej powyżej statycznej i „mastershot-owej” metody pracy, która zakładała wytworzenie naturalnej atmosfery w ramach filmowanych sytuacji, było stosowanie zabiegu skrajnie odmiennego. W ramach niektórych, krótkich samodzielnych scen, często jednak jako dodatkowe ustawienie w scenach zbiorowych, stosowaliśmy tzw. reżyserowane fotograficzne portrety. Były to warianty, pick-upy zagranych scen, gdzie aktorzy, można powiedzieć, w bardzo sztuczny sposób odgrywali wybrane fragmenty, gesty, spojrzenia, zaobserwowane w trakcie realizacji całej sceny. Na rzecz prezentowanego tekstu nazywałem ten sposób pracy z aktorami nieprofesjonalnymi: rozciąganiem amplitudy narzędzi dramaturgicznych. Zabieg ten pomocny miał być w budowaniu wyraźniejszych portretów psychologicznych, gdzie za sprawą fotograficznego cytatu, zatrzymania akcji, widz zyskuje dłuższy czas na czytanie emocji. Ujęcia te realizowane były tak, aby mogły potem naturalnie uzupełnić szersze ustawienia.

Sceną zrealizowaną w ten sposób, jest scena kąpieli w wannie. Nie była zapisana w scenariuszu, a warta odnotowania jest również z innego powodu. W ramach samoo graniczenia się statycznością kamery, otwarci byliśmy jednocześnie na aranżację scen w nowych, niezaplanowanych wcześniej miejscach, w duchu, można by powiedzieć, dokumentalnej uważności. Scena w łazience powstała z przypadkowego zauważenia

przez mnie ciekawego refleksu świetlnego na ścianie wyłożonej kafelkami - czyli z impulsu estetycznego. W tę wizualną bazę, reżyser „wstawił” mikro wydarzenie, nawet nie scenę, co refren narracyjny, który pełni w filmie istotną rolę.



„Chleb i sól”, reżyseria: Damian Kocur, produkcja: Studio munka, Canal+, Silesia Film, 2022r.

Realizm multimedialny

Ważną częścią ogólnej koncepcji języka filmu „Chleb i sól” było uzupełnienie go o tzw. cytaty dokumentalne - ujęcia ilustrujące punkty widzenia kamer przemysłowych CCTV. Obraz z takich kamer, w swoim charakterze jest sztuczny, nierealistyczny, natomiast w powszechnej świadomości funkcjonuje jako zapis czegoś co „wydarzyło się na prawdę”.

W przypadku „Chleba i soli” to właśnie taki dokumentalny zapis prawdziwych, dramatycznych wydarzeń zabójstwa, które miało miejsce przed barem z kebabem, prowadzonym przez osoby arabskiego pochodzenia w Elku w 2016 roku, stał się kanwą fabuły filmu. W ramach specjalnych dubli pod sceny CCTV, kilkoma kamerami Go-pro, realizowaliśmy prawie wszystkie sceny wewnątrz filmowego lokalu z kebabem. Te

w finalnym montażu posłużyły jako na poły conceptualny, na poły dokumentalny cytat z rzeczywistości. Widz moim zdaniem jest już dzisiaj do takiego mieszania narzędzi formalnych (różnych stylistycznie „zdań” filmowych) całkowicie przyzwyczajony. Tym samym, korzyść z działania dramaturgicznego jest o wiele większa, niż ewentualne straty wynikające z zaburzenia naturalności percepcji spójnego obrazu filmowego.



„Chleb i sól”, reżyseria: Damian Kocur, produkcja: Studio munka, Canal+, Silesia Film, 2022r.

4.2 Córy węgla



„Córy węgla”, reżyseria: Aneta Nowicka, produkcja: Trafik, Telewizja Polska, 2023r.

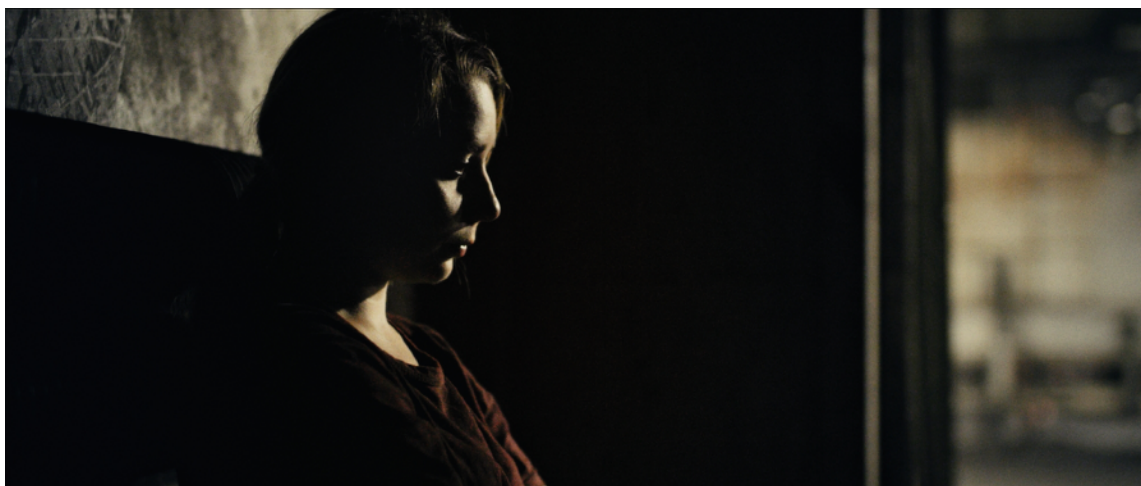
„Córy węgla” to dokumentalny debiut Anety Nowickiej z 2023 roku. Film opowiada o śląskiej rodzinie, której prawie wszyscy członkowie pracują w kopalni. Ojciec głównej bohaterki jest już na emeryturze, w kopalni, na oddziale sortowni węgla, pracuje ona sama i jej matka. W trakcie trwania zdjęć, do pracy w kopalni zatrudnia się jedna z siostr bohaterki. „Córy węgla” to kobieca perspektywa na jeden z najbardziej męskich zawodów - górnictwo.

Przedstawioną powyżej analizę wybranych operatorskich narzędzi narracyjnych, zastosowanych w filmie fabularnym, chciałbym w tym miejscu uzupełnić podobnymi przykładami z filmu dokumentalnego. Ideą, która stoi za umieszczeniem takich analiz obok siebie jest fakt, że pracę w charakterze operatora obrazu praktykuję równolegle w fabule i dokumencie. Istotne jest również to, że w praktyce operatorskiej staram się nie ograniczać sztywno do reguł zwyczajowo przyporządkowanych danemu rodzajowi twórczości filmowej. Film fabularny „Chleb i sól” mimo wykorzystania (w wybranych rozwiązaniach dramaturgicznych) pewnych elementów języka dokumentalnego, pozostaje oczywiście fabułą. „Córy węgla” to z kolei pełnoprawny dokument. Niemniej w ramach pracy nad tym filmem, inspiracje wpływające na styl i język miały kierunek odwrotny do tego przedstawionego w analizie filmu Damiana Kocura. W niektórych założeniach formalnych czerpaliśmy z fabuły zarówno na poziomie technicznym jak i ideowym. Jak wspominałem w rozdziale wcześniejszym, również wystudiowana

fotografia dokumentalna była dla mnie inspiracją do tego jakimi środkami i zabiegami formalnymi opowiedzieć prezentowany film dokumentalny. Poniżej przedstawiam opis wybranych elementów języka filmowego jakim opowiedzieliśmy historię Oliwii Małek i jej rodziny.

Poetyzacja świata pracy

Przymiotniki jakimi mógłbym opisać wyobrażony obraz filmu „Córy węgla” to: szlachetny, poetycki, literacki. Wszystkie te pojęcia stoją w pewnym stopniu w kontrze do tego, jaki świat spotykamy przy pierwszej wizycie w kopalni węgla kamiennego. Śląskie kopalnie kojarzymy raczej z brudem, pewną chropowatością, mrokiem. Naszą ideą było nadanie światu opisanemu w filmie „Córy węgla” pewnej poetyckości, kontrastującej właśnie z tzw. pierwszym skojarzeniem, jakie zazwyczaj mamy, myśląc o pracy w zakładzie przemysłowym. Za osiągnięcie takiego wrażenia w odbiorze filmu przez widzów, między innymi, odpowiadać miała „szlachetna” plastyka obrazu, którą pozycjonujemy zazwyczaj bliżej fabuły, niż dokumentu.



„Córy węgla”, reżyseria: Aneta Nowicka, produkcja: Trafik, Telewizja Polska, 2023r.

Narzędziem, którym ową szlachetność zamierzałem uzyskać był Canon C70. Przetwornik tej dokumentalnej kamery ma rozmiar taki jak filmowe kamery Super 35mm. Do pracy z optyką fotograficzną, zastosowałem adapter powiększający tzw. speed-booster, zyskując finalnie obraz, którego plastyka i głębia ostrości bliska jest tej znanej z fotografii małoobrazkowej, również tej uzyskiwanej kamerą Arri Alexa LF. W przypadku tego filmu (wydawać by się mogło w kontrze do dokumentalnego zadania)

staralem się głębią ostrości osiągnąć pewien poziom wydobycia bohaterek z otoczenia, podkreślając w ten sposób psychologiczny aspekt opowiadanych wydarzeń. Utracony częściowo w takich ujęciach kontekst przestrzeni, uzupełniliśmy w osobnych sekwencjach. Staraliśmy się w ten sposób oddać nie tylko kontekst miejsca pracy bohaterek, co dać kopalni pewną samodzielną filmową podmiotowość.

Wysoką jakość obrazu kamera C70 zawdzięcza również zapisowi plików RAW, gdzie bardzo precyzyjnie rejestrowane są informacje dotyczące koloru. Przy założeniu obrazu - jednocześnie realistycznego i zarazem poetyckiego, zdjęcia w bardzo wymagających oświetleniowo przestrzeniach hal sortowni węgla, były niełatwym zadaniem. Głównym rodzajem światła stosowanego w tego typu miejscach, jest światło sodowe. To bardzo ograniczona skala barwy. Obraz w zasadzie monochromatyczny. Sama plastyczność tego światła jest bardzo ciekawa, wyzwaniem natomiast była taka rejestracja portretów bohaterek, żeby nie utracić naturalnego tonu ludzkiej twarzy.



„Córy węgla”, reżyseria: Aneta Nowicka, produkcja: Trafik, Telewizja Polska, 2023r.

Ciepła (w zasadzie brunatna) barwa lamp przemysłowych, dająca w tym przypadku klimat duszny i mroczny, bardzo mocno kontrastuje w filmie z chłodem pleneru, naturalnością barw przestrzeni pozakopalnianych, również rodzinnych. Takim precyzyjnym pozycjonowaniem filmowych przestrzeni przez barwę, staraliśmy się symbolicznie podkreślić ciężar i trud, wykonywanego przez bohaterki zawodu.

Precyzja ruchu i optyki



„Córki węgla”, reżyseria: Aneta Nowicka, produkcja: Trafik, Telewizja Polska, 2023r.

Mimo czasem ogromnych ograniczeń technicznych w ciasnych i trudno dostępnych przestrzeniach przemysłowych, zdecydowałem się na użycie w filmie „Córki węgla” kamery montowanej na statywie, jak i ręcznego stabilizatora kamery do scen pasażowych. Ta decyzja również motywowana była opisaną powyżej intuicją, że obraz (jeśli chodzi o ruch) stabilny i stonowany, lepiej przyczyni się do oddania nastrojowego charakteru filmu. Kolejnym kompromisem, można by powiedzieć „technicznej mobilności” wobec projektowanej szlachetności obrazu, który chcieliśmy uzyskać, była decyzja o stosowaniu obiektywów stało-ogniskowych (Jedyną sytuacją gdzie zmuszony byłem użyć niezmiennego obiektywu zoom, były zdjęcia pod ziemią, w chodnikach, gdzie trwa wydobywanie. Tam potrzeba stało-ogniskowej jakości, mogłaby przegrać z kurzem i wilgotnością). Konieczne było w tym przypadku, częste ich zmienianie, co w trudnych warunkach „kosztowało” czas, powodowało jednocześnie pewne techniczne zakłócenie wspólnej ludzko-filmowej sytuacji. Niemniej przy odpowiednim wytrenowaniu ruchów - swoistej operatorskiej pamięci mięśniowej i wcześniejszym koncepcyjnym przygotowaniu, wszelkie techniczne czynności - zmienianie obiektywów, baterii, kart, praca ze statywem, mogą zakłócać naturalność obserwowanych sytuacji w minimalnym stopniu. To właśnie od wytrenowania takich w zasadzie fizycznych (nie artystycznych) umiejętności, zależy często jakość i „moc dokumentalna” zarejestrowanego materiału.

Z decyzją o niestosowaniu kamery „z ręki”, wiąże się również zagadnienie natury mniej technicznej. Statyczność, stabilność ruchów kamery, mają podkreślać w „Córach węgla” (podprogowo, naturalnie - tak jak powinna działać narracyjna funkcja języka filmowego) obiektywność spojrzenia narratora. Kamera zazwyczaj jest blisko sytuacji. Stosowana optyka, rodzaje ogniskowych, również mieszczą się w naturalnym zakresie percepcji ludzkiego oka. W ramach pewnej amplitudy ogniskowych ludzka twarz, portret wygląda „normalnie”. Do takich ograniczeń obiektywnej obserwacji starałem się dostosować. Obiektywy szerokokątne stosowaliśmy jedynie do ilustracji miejsc akcji w planach ogólnych. Z kolei obiektywy długoogniskowe (w przypadku filmowania wydarzeń) użyte zostały jedynie w sytuacjach, gdzie techniczne ograniczenia przestrzeni powodowały konieczność takiego rozwiązania. Jeśli wydarza się w filmie „Córy węgla” jakaś subiektywność spojrzenia to taka, że czasem można odnieść wrażenie, iż to kopalnia, jako podmiotowy bohater tego świata, patrzy na nasze bohaterki okiem kamery. Ową podmiotowość bytu niematerialnego jakim jest wielki zakład przemysłowy, staraliśmy się dodatkowo zilustrować osobnymi refrenowymi sekwencjami wizualnymi, do tego typu narracji, statyczna kamera również była wskazanym narzędziem.

Podmiotowość nie - bohatera

Chciałbym wrócić w tym miejscu jeszcze raz do opisanego powyżej kilkakrotnie i ważnego dla mnie, pojęcia struktury. „Córy węgla” nie są konstrukcyjnie tak radykalne jak opisane powyżej przykłady filmów dokumentalistów Austriackich. Niemniej rozkładając podobnie narracyjne akcenty, to nie chronologiczne losy bohaterki i jej rodziny są podstawowym zamysłem konstrukcyjnym. W filmie śledzimy raczej symboliczny rok funkcjonowania kopani i wybrane wątki z życia rodziny Małków, które finalnie tworzyć mają wspólną, uzupełniającą się ilustrację znaczeń i emocji. Do podkreślenia takiej perspektywy film został formalnie podzielony w montażu na części, gdzie każdą porę roku, tym samym nowy rozdział, otwieramy ujęciem zrealizowanym dokładnie w tym samym miejscu, tym samym obiektywem, podkreślając w ten sposób cykliczność świata o którym opowiadamy.

Osobnym zabiegiem montażowo - wizualnym, są tzw. refreny ilustracyjne,

w których całą uwagę oddaliśmy nie bohaterkom, a miejscu ich pracy. Kopalni, która przez swoją skalę, złożony charakter, stała się w naszym odbiorze (myślę że funkcjonuje podobnie również w odczuciu pracowników) samodzielnym bytem, w zasadzie pełnoprawnym podmiotowym bohaterem filmu. Refreny te częściowo ilustrują rytmiczne, monotonne, wielokrotnie powtarzające się czynności, które wykonują pracownice, lub maszyny zakładu przeróbki węgla. Częściowo są to natomiast detaliczne ujęcia, wyimki, drobnych składowych tego wielkiego jednocześnie organicznego i nieorganicznego molocha jakim jest kopania.



„Córy węgla”, reżyseria: Aneta Nowicka, produkcja: Trafik, Telewizja Polska, 2023r.

Moc kamery filmowej

Kończąc powyższe analizy chciałbym wrócić w tym miejscu do tematu kontaktu twórcy filmowego z bohaterem zarówno dokumentalnym, jak i odtwórcą w filmie fabularnym. Ekipy filmowe dla większości ludzi przy pierwszym spotkaniu wyglądają podobnie. Wobec człowieka z kamerą funkcjonuje w kulturze bazowo pewna nieufność. Kamera w większości przypadków kojarzy się z telewizją, „newsowym”, szybkim, charakterem pracy. W dokumencie trzeba te barierę przekroczyć, dać się poznać bliżej, zdobyć zaufanie. To się często dzieje samoczynnie, gdy do tych samych miejsc i ludzi, wraca się wielokrotnie. Ze strony bohaterów czasem towarzyszy temu zdziwienie, również docenienie zaangażowania, które po pewnym czasie nie przypomina już tego krótkotrwałego, reporterskiego. W istocie, każde przyjście z kamerą do czyjegoś prawdziwego życia, to jest coś poważnego. W moim odczuciu, to po stronie filmowca

pozostaje główna odpowiedzialność za zaufanie, które w takiej relacji powstaje.

Kluczowa jest tu świadomość mocy jaką posiada włączona kamera rejestrująca prawdziwych ludzi w prawdziwych sytuacjach. Kluczowa jest również świadomość działania montażu i powstających w jego wyniku skojarzeń, interpretacji, kontekstów. Bohater siłą rzeczy nie ma tej świadomości. Konieczna jest, moim zdaniem, pewna ciągła czujność, i świadomość mocy, która drzemie, w tak niepozornym przedmiocie jakim jest kamera filmowa.



„Córki węgla”, Zdjęcie z planu, foto: Aneta Nowicka.

W fabule wydawać by się mogło że taki wpływ kamery, czy szerzej rozumianego wydarzenia jakim jest plan filmowy, na ludzi jedynie odtwarzających role nie występuje. Czas spędzony wspólnie, również jest krótszy, od tego poświęcanego w dokumencie. Niemniej na przykładzie sceny osobistego wyznania jednego z kolegów głównego bohatera filmu „Chleb i sól” można zilustrować, że pewien kontakt literackiej fikcji z realną rzeczywistością prawdziwej osoby może występować. Zwłaszcza gdy przed kamerą stają aktorzy nieprofesjonalni. W trakcie wielu rozmów około - planowych między odtwórcami i realizatorami filmu Damiana Kocura, jeden z odtwórców podzielił się osobistym wyznaniem dotyczącym relacji rodzinnych. Reżyser poprosił czy ten temat mógłby być poruszony w zaaranżowanej rozmowie dnia kolejnego. Rozmowa odbyła się

w tym samym miejscu, co ta prywatna, dnia wcześniejszego - na kilku rozstawionych na balkonie krzesłach. Na ekran trafiło niezapisane w scenariuszu autentyczne wyznanie - opis trudnych relacji z ojcem prawdziwej osoby. Tym samym można powiedzieć, że odtwórca fikcyjnej roli, stał się jednocześnie bohaterem filmu. Takim, jakimi są bohaterowie filmów dokumentalnych.

Podsumowanie

W przedstawionych powyżej rozdziałach prezentuję ogólną refleksję i mój kompleksowy pogląd na sztukę dokumentu i szerzej, wszelkich przejawów twórczej interpretacji świata realnego. Jako przykłady własnej praktyki twórczej, załączam dwa ważne dla mnie artystyczne doświadczenia zawodowe. Przykłady te uważam za ciekawe, bo w kontekście powyższego tekstu, prezentujące rozwiązania niestandardowe, eksperymentalne.

Przedstawiona szeroka perspektywa teoretyczna, zarówno bogatej historii kina dokumentalnego, jak i innych form wyrazu artystycznego, jest w moim odczuciu istotnym składnikiem wypracowania postaw i poglądów twórcy filmowego. Jak starałem się argumentować, mimo że artysta realizuje się zazwyczaj w jednej dziedzinie twórczości, pewne idee czy poglądy mogą kształtować się na styku, czy na podstawie aktywnego „bycia” (zarówno jako odbiorca i twórca) w innych dziedzinach sztuki. Taka właśnie szeroka perspektywa, jest w moim odczuciu konieczna do świadomego i twórczego wykonywania zawodu autora obrazu filmowego. Filmy „Chleb i sól” i „Córy węgla” ich obraz i język jest wypadkową właśnie takich szerokich zainteresowań formalnych i narracyjnych.

Nawiązując do pytania postawionego we wstępie, o wpływ dynamicznie rozwijającej się w ostatnich latach technologii cyfrowego zapisu obrazu na szeroko rozumianą dokumentalność, w kontekście prezentowanej pracy, za najistotniejsze uważam, że obraz filmowy w znaczeniu technologicznym osiągał jakość zdecydowanie wystarczającą do opisu filmowych tematów prawdziwie i realistycznie. Z jednej strony możliwe stało się pewne kreacyjne, w malarskich tego słowa znaczeniu, dopoetyzowanie obrazu realizowanego techniką czysto dokumentalną. Z drugiej strony, do pracy nad tematami, wymagającymi hiperrealistycznego odzwierciedlenia rzeczywistości, wykorzystać można współczesne kamery filmowe, które są (wreszcie) gotowe by sprostać takiemu wyzwaniu.

Wim Wenders w antologii europejskich manifestów filmowych, w teksie opublikowanym jeszcze w 1991 roku, przewidywał tak:

...Elektroniczne obrazy będą więc wprawdzie w przyszłości piękniejsze i bardziej dostępne niż przedtem, ale nie staną się przez to w żadnym wypadku bardziej

wiarygodne; wręcz przeciwnie: obrazem cyfrowym można pod każdym względem manipulować, a zatem może on być sfalszowany w każdy możliwy sposób...⁷¹

Z dzisiejszej perspektywy przytoczona opinia wydaje się zbyt krytyczna, niemniej zawarta w nim przestroga i świadomość „mocy” tkwiącej w doskonale realistycznym obrazie cyfrowym, zasługuje na uznanie. Podniesiony w tekście Wendersa niebezpieczny potencjał urzekającego, tym samym zdecydowanie łatwiej manipulującego (nie umownego) obrazu filmowego, jest istotnym elementem który współczesny twórca musi brać pod uwagę. Z rosnącą mocą piękna i realizmu, które jako twórcy możemy w coraz większym potencjale prezentować, rośnie jednocześnie za tę moc odpowiedzialność.

Rozważania powyższe mają skromny charakter jak na zakrojony zakres teoretyczny, to ledwie przyczynek do głębszych refleksji. Być może jednak generalny wydzźwięk tej pracy, do takich refleksji czytelnika skłoni.

⁷¹ W. Wenders, *Pejzaż miejski*, [w:] A. Gwóźdź, dz. cyt., s. 352.

Bibliografia

- Andre Bazin, Film i rzeczywistość, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963.
- Bruce Block, Opowiadanie obrazem, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010.
- Sheila Curran Bernard, Film dokumentalny. Kreatywne opowiadanie, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2011.
- Gabriel Brisola da Cunha; Nilson Assunção Alvarenga, *Sleeping by the Mississippi*, de Alec Soth: A fotografia entre a tradição e o formalismo, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 11, n. 23, Belo Horizonte 2021.
- Stefanie Gerke, LIVING ON THE EDGE?, photographs 11:2-3, 251-265, 2018.
- Mikołaj Grynberg, Jezus umarł w Polsce, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2023.
- Andrzej Gwóźdź, Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002.
- Karl G. Heider, Ethnographic film, University of Texas Press, Austin 2006.
- Jakub Socha, Katarzyna Taras, DOCąd. Rozmowy z polskimi dokumentalistami, Silesia Film, Katowice 2014.
- Susan Sontag, Widok cudzego cierpienia, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2010.
- Alec Soth, *Sleeping by the Mississippi*, MACK, London 2004.
- Bożena Janicka, Andrzej Kołodyński, Chełmska 21 - 50 lat Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie, Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych, Warszawa 2000.
- Katarzyna Jabłońska, Żeby nie bolało, [w:] Kwartalnik Filmowy nr. 29-30, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2000.
- Kazimierz Karabasz, Cierpliwe oko, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1979.
- Krzysztof Kieślowski, O sobie, Znak, Kraków 1997.
- Stephen Mamber, Cinema Verite in America: Studies in Uncontrolled Documentary, The MIT Press, Cambridge 1974.
- Marshall McLuhan, Wybór tekstów, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań 1995.

Jerzy Płażewski, Język filmu, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.

Mirosław Przyłipiak, Kino bezpośrednie 1960-1963, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007.

Mirosław Przyłipiak, Poetyka kina dokumentalnego, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2004.

Mirosław Przyłipiak, Film dokumentalny jako gatunek retoryczny, [w:] Kwartalnik Filmowy nr 23, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1998.

Tomasz Woźniczka, Wpływ direct cinema na estetykę współczesnego filmu dokumentalnego, Praca magisterska, Uniwersytet Śląski w Katowicach Szkoła Filmowa im. Krzysztofa Kieślowskiego, Katowice 2011.

Netografia

Robert Drew, [w:] Direct Cinema. 2008. <http://www.youtube.com/watch?v=8TsAnUmIzYY> [dostęp 10.10.2024].

Kalina Kupczyńska, Austria od spodu, prosto w twarz. „W piwnicy” z Ulrichem Seidlem, Kultura Liberalna nr 355. 27.10.2015. <https://kulturaliberalna.pl/2015/10/27/austria-od-spodu-prosto-w-twarz-w-piwnicy-ulrich-seidl-recenzja/> [dostęp 10.10.2024].

Robert Leacock, [w:] Direct Cinema. 2008. <http://www.youtube.com/watch?v=8TsAnUmIzYY> [dostęp 10.10.2024].

Tadeusz Lubelski, Współczesny polski film dokumentalny, 04.01.2005. <https://culture.pl/pl/artykul/wspolczesny-polski-film-dokumentalny> [dostęp 10.10.2024].

Elwira Rewińska, Próba solidarności - czyli „Dwa dni, jedna noc” Luca i Jean-Pierre’a Dardenne’ów. 10.05.2017. <https://edukacjafilmowa.pl/dwa-dni-jedna-noc-2014/> [dostęp 10.10.2024].

Ludwika Włodek, Czy prawda nas wyzwoli? 02.12.2016. <https://krytykapolityczna.pl/kraj/ludwika-wlodek-czy-prawda-nas-wyzwoli/> [dostęp 10.10.2024].

Maciej Zaręba Bielawski, [w:] Spotkanie z Maciejem Zarembą Bielawskim. 15.04.2020. <https://www.facebook.com/instytutreportazu/videos/219857519247955> [dostęp 10.10.2024].

Tobias Zielony, Ha-neu, 2003. <https://kow-berlin.com/artists/tobias-zielony/ha-neu-2003> [dostęp 10.10.2024].

Filmografia

- „89 mm do Europy”, reż. Marcel Łoziński, Polska, 1993.
- „Arizona”, reż. Ewa Borzęcka, Polska, 1997.
- „Chleb i sól”, reż. Damian Kocur, Polska, 2023.
- „Córy węgla”, reż. Aneta Nowicka, Polska, 2024.
- „Człowieka z kamerą”, reż. Dziga Wiertow, ZSRR, 1929.
- „Defilada”, reż. Andrzej Fidyk, Polska, 1989.
- „Dwa dni, jedna noc”, reż. Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne, Francja, 2014.
- „Gdzie indziej”, reż. Nikolaus Geyrhalter, Austria, 2001.
- „High School”, reż. Frederick Wiseman. USA, 1968.
- „Jak żyć” reż. Marcel Łoziński, Polska, 1977.
- „Kroniki lata”, reż. Jean Rouch, Edgar Morin, Francja, 1961.
- „Nanuk z Północy”, reż. Robert J. Flaherty, USA, 1922.
- „Primary”, reż. Robert Drew, USA, 1960.
- „Poławiacze śledzi”, reż. John Grierson, Wielka Brytania, 1929.
- „Siedem kobiet w różnym wieku”, reż. Krzysztof Kieślowski, Polska, 1979.
- „Ulrich Seidl - reżyser przy pracy”, reż. Constantin Wulff, Austria 2014.
- „W piwnicy”, reż. Ulrich Seidl, Austria, 2014.

Streszczenie

Praca doktorska pod tytułem: „Dokumentalność - postawa twórcza i jej konsekwencje w praktyce dokumentalnej i fabularnej” stawia za cel analizę aspektów historycznych, warsztatowych i technologicznych w szeroko rozumianej dokumentalnej praktyce artystycznej, twórczo interpretującej rzeczywistość. Autor przygląda się zagadnieniu dokumentalności w perspektywie historycznej (rozdział II) jak i interdyscyplinarnej, gdzie rozdział trzeci poświęcony jest zarówno współczesnym przejawom twórczości dokumentalnej w filmie, jak również w dziedzinach pokrewnych: literaturze faktu i fotografii dokumentalnej. Ostatnia część rozprawy stanowi pogłębioną teoretyczno-technologiczną analizę aspektów i narzędzi języka filmowego, zastosowanego w dziełach, których autor pracy jest twórcą obrazu. Analiza dotyczy zarówno filmu dokumentalnego „Córy węgla” w reżyserii Anety Nowickiej, jak i filmu fabularnego „Chleb i sól” w reżyserii Damiana Kocura.

Summary

The dissertation entitled: "Documentarity - a creative attitude and its consequences in documentary and feature film practice" aims to analyze historical and technological aspects of this artistic practice that creatively interprets reality. In Chapter Two, author examines the art of documentary filmmaking from a historical perspective, whereas in the third chapter, he focuses on contemporary documentary films. He also explores non-fiction literature and photography as integral aspects of this genre. The final chapter of the dissertation is a theoretical and technological analysis of the elements of the language of cinema, as seen through the eyes of a cinematographer. Author's analysis is focused on the documentary film „Córy węgla" directed by Aneta Nowicka, and the feature film "Chleb i sól" directed by Damian Kocur.