

4	Wstęp	czyli filmu dokumentalnego przypadki	<b>Aleksandra Drzał- -Sierocka</b>
6	Nie tylko dla intelektualistów w rozciągnietych swetrach...	Z Arturem Liebhartem o kinie dokumentalnym	
14	Patrząc wstecz	Współczesny dokument wobec PRL-u	<b>Julia Banaszewska, Karol Jachymek</b>
28	Między dokumentalnym ujęciem a kreacją	Dokufilmy Pier Paolo Pasoliniego	<b>Piotr Kletowski</b>
50	Youtube.Doc	Dokument otwarty na wpisy amatorów	<b>Weronika M. Lewandowska</b>
58	Nowy serial	Między Dogmą a technikami filmu dokumentalnego	<b>Jakub Ryszkiewicz</b>
66	Trudna sprawa z docusoap	czyli patologia życia codziennego	<b>Justyna Bucknall- -Hołyńska</b>
76	Jan Komasa, Greg Zglinski, Leszek Dawid, Bartosz Konopka	Dokumentalne osiągnięcia docenionych filmowców	<b>Dominika Gwit</b>
86	Antropolog jako dokumentalista zaangażowany	O wrocławskiej grupie Cinema Albert Production	<b>Iwona Morozow</b>
98	Food documentary jako oręż żywieniowych aktywistów	O metodach prezentacji światopoglądu w filmach Super Size Me oraz Food, Inc.	<b>Aleksandra Drzał- -Sierocka</b>
108	Street art	w świetle teorii autonomicznej sztuki Clementa Greenberga	<b>Małgorzata Kowalewska</b>
120	Abstrakty		



4	Introduction	About some vicissitudes of documentary	<b>Aleksandra Drzał-Sierocka</b>
6	Not Only For Intellectuals Wearing Baggy Sweaters	With Artur Liebhart about documentary	
14	Looking Back	Modern documentary in view of PRL	<b>Julia Banaszewska, Karol Jachymek</b>
28	Between Documentary And Creation	Docufilms by Pier Paolo Pasolini	<b>Piotr Kletowski</b>
50	Youtube.Doc	An open document to amateurs entries	<b>Weronika M. Lewandowska</b>
58	New Kind Of Tv Series	Between Dogme 95 and documentary film techniques	<b>Jakub Ryszkiewicz</b>
66	Docudrama	Tricky affairs & the pathology of everyday life	<b>Justyna Bucknall-Hołyńska</b>
76	Jan Komasa, Greg Zglinski, Leszek Dawid, Bartosz Konopka	A documentary achievements of appreciated filmmakers	<b>Dominika Gwit</b>
86	Anthropologist As Social Engaged Documentalist	About Cinema Albert Production	<b>Iwona Morozow</b>
98	Food Documentary As Arms Of Food Activists	A few observations about the methods of presenting the world view in films Super Size Me And Food, Inc.	<b>Aleksandra Drzał-Sierocka</b>
108	Street Art	in the perspective of Clement Greenberg's autonomic art theory	<b>Małgorzata Kowalewska</b>
120	Abstracts		

Aleksandra Drzał-  
-Sierocka

# Wstęp, czyli fil- mu do- kumen- talnego przy- padki

W maju 2012 roku w ramach 9. edycji Planete+ Doc Film Festival odbyła się konferencja naukowa *Między tradycją a mockumentary. Perypetie współczesnego dokumentu*. W czasie dwóch dni jej trwania wygłoszono około 30 referatów. Jednak głównych wątków rozważań było zdecydowanie mniej. Okazało się, że tematy poszczególnych wystąpień zazębiają się, korespondują ze sobą. Wśród najczęściej pojawiających się zagadnień było po pierwsze pytanie o funkcję i miejsce filmu dokumentalnego w aktualnej przestrzeni audiowizualnej. Wobec rozwoju technik obrazowania i komunikacji, dokument przeciera sobie nowa ścieżki, odkrywając swoją tożsamość w nowych okolicznościach medialnych. Coraz częstsze są zatem z jednej strony gry filmu dokumentalnego z różnymi typami przekazów, ale też, z drugiej, próby sięgania po dokumentalne formy przez twórców fabularnych. Powstają trudne do zaklasyfikowania hybrydy, balansujące na granicy różnych konwencji. Nie oznacza to oczywiście, że tradycyjnie rozumiane kino dokumentalne odchodzi w zapomnienie. Przeciwnie, ma się naprawdę nieźle, a ponadto wielu „starych” twórców i wiele „starych” tematów odkrywanych jest na nowo. To właśnie drugi z głównych konferencyjnych wątków – próba wskazania, że zmienia się nie tylko kino, ale też sposoby percepcji. Trzecim wiodącym z tematów były pytania o stan polskiego filmu dokumentalnego na początku drugiej dekady XXI wieku, czwartym zaś – widoczna wyraźnie, choć przecież wcale nienowa koncepcja pozafilmych funkcji kina dokumentalnego i, co za tym

idzie, zainteresowanie tą formą przekazu reprezentantów różnych dziedzin twórczości i dyscyplin naukowych.

Do tych właśnie czterech grup zagadnień postanowiłam ograniczyć niniejszy numer „Kultury Popularnej”. Pojawia się zatem teksty, których autorzy spoglądają wstecz, albo spoglądają na tych twórców, którzy ku przeszłości się zwracają. Karol Jachymek i Julia Banaszewska analizują współczesne filmy dokumentalne, które na różne sposoby wracają do czasów PRL-u. Piotr Kletowski z kolei szczegółowo opisuje nieznaną szerzej wątek dokumentalnej twórczości Pier Paolo Pasoliniego. Spojrzenie na dokumenty mistrza filmowego skandalu z perspektywy XXI wieku pozwala na nowe odczytania i refleksje. Tym bardziej, że tematy dokumentów Pasoliniego naprawdę zaskakują, a wykorzystywane przez niego formy nawet dziś okazują się odkrywcze.

Na drugą grupę tematyczną złożą się teksty, których autorzy podejmują temat filmowej gry dokumentalną formą i formułą w przestrzeni nowych mediów oraz gatunków. Będzie zatem o wykorzystywaniu elementów konwencji filmu dokumentalnego we współczesnych serialach (tekst Jakuba Ryszkiewicza) i programach telewizyjnych (Justyna Bucknall-Hołyńska podejmuje próbę rozprawienia się z tzw. *docusoap*) oraz o *youtubowych* losach filmu dokumentalnego (tekst Weroniki Lewandowskiej). Nie zabraknie też spojrzenia na polskie podwórko. Dominika Gwit prezentuje dokumentalną twórczość czterech polskich filmowców, o których zrobiło się ostatnio głośno – Konopki, Zgliniskiego, Komasy i Dawida.

Kolejne dwa teksty pokazują, jak film dokumentalny bywa narzędziem realizacji także pozafilmowych celów. Iwona Morozow na przykładzie działalności grupy Cinema Albert Production pokazuje, jak dokument pomaga w zmierzeniu się z problemem wykluczenia, ale też może stać się dla antropologa cennym materiałem do badań. Jednak film dokumentalny wciąż bywa także orężem światopoglądowej walki; orężem kontrowersyjnym, nawet jeśli cel uznamy za słuszny. Między innymi o tym jest tekst piszącej te słowa, przedstawiający analizę porównawczą dwóch reprezentantów tzw. *food documentary*.

Niejako w charakterze post scriptum funkcjonuje ostatni z tekstów, podejmujący temat street artu. Wszak uliczni artyści są trochę jak współcześni dokumentaliści, którzy kamerę zamienili na puszkę z farbą. Cel obu grup pozostaje wszak podobny: chodzi im o reagowanie na ludzkie historie, komentowanie aktualnych tematów, opowiadanie o tym, co dzieje się to i teraz.

Numer otworzy rozmowa z Arturem Liebhartem, szefem firmy dystrybucyjnej Against Gravity i twórcą Planete+ Doc Film Festival, na temat sposobów popularyzacji kina dokumentalnego w Polsce oraz fałszywych przekonania na temat dokumentu i jego odbiorców, ale przede wszystkim – o filmowych pasjach i gustach. Bo przecież – wbrew temu, co sądzą niektórzy – film dokumentalny może być wciągającą lekturą i pasjonującą wyprawą w głąb ludzkich problemów.

Tak dobrane teksty nie wyczerpują oczywiście zagadnienia. Nie taki był też cel. Sądzę jednak, że wskazują kluczowe obszary zainteresowań i otwierają najważniejsze wątki do dalszych dyskusji. Artur Liebhart we wspomnianej wyżej rozmowie stwierdza między innymi, że „Kino dokumentalne raz po raz dowodzi, że jest tą dziedziną sztuki, która nie poddaje się rygorom i schematom. To właśnie jest fascynujące, bo pozwala odkrywać wciąż nowe odcienie filmu dokumentalnego”. Myślę, że słowa te mogą stanowić motto całego numeru, bo właśnie o odkrywanie nowych (lub też na nowo starych) odcieni filmu dokumentalnego chodziło tu najbardziej.

**Aleksandra Drzał-Sierocka** – filmoznawczyni, kulturoznawczyni. Adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa SWPS w Warszawie. Prezes Fundacji Inicjatyw Filmowych TU SIĘ MOVIE. Naukowo zajmuje się przede wszystkim wyobrażeniami nt. HIV/AIDS oraz jedzeniem w kulturze (w tym *food film*).

**Nie tylko dla intelektualistów  
w rozciągniętych swetrach...  
*Z Arturem Liebhartem o kinie dokumentalnym***

*Jesteś w Polsce tą osobą, która przeciera kinu dokumentalnemu drogę ku odbiorcy – na co dzień zajmując się dystrybucją, a co roku organizując wielkie festiwalowe święto filmu dokumentalnego...*

Ostatnio przy przeprowadzce znalazłem stary karton, w którym były kopie relacji z pierwszej edycji festiwalu, z 2004 roku. Jeden z nagłówków brzmiał: „Dokument jeszcze żyje”. Właściwie we wszystkich artykułach podkreślano, że film dokumentalny może być interesujący i trafiać do szerokiego grona odbiorców. Utańczyło się przekonanie, że kino dokumentalne to sztuka niszowa. Ja od początku absolutnie tak nie uważałem. W moim przekonaniu dobry film dokumentalny, obojętnie, czy będzie on o miłości, o polityce, o kwestiach globalnych czy bardzo lokalnych problemach małej miejscowości, przez swoją formę, zaangażowanie i autentyczność może być interesujący dla wszystkich i zainteresować całym zjawiskiem kina dokumentalnego. Zatem od początku szedłem z otwartą przyłbicą do największych mediów w tym kraju, z przekonaniem, że mam dla nich ciekawy temat i okazało się, że one tylko na to czekały, choć też wielu dziennikarzy wyrażało na początku wątpliwość, czy ten festiwal rzeczywiście się odbędzie. To było wręcz niewyobrażalne, że takie filmy, tacy twórcy i takie tematy będą dostępne w polskim kinie, na dużym ekranie.

*Chyba jednak wciąż pokutuje przekonanie, że filmy fabularne to filmy do oglądania, a filmy dokumentalne są trudne, nudne i w gruncie rzeczy nikt nie ogląda.*

Albo ewentualnie oglądają jakieś małe grupki intelektualistów w rozciągniętych swetrach... To nieprawda.

*Z całą pewnością festiwal przelamuje taki stereotyp, bo otwiera się na szeroką publiczność. Otwiera się też na trudne, zaangażowane tematy. Pokazujecie filmy, które mówią o ekologii, konfliktach zbrojnych, polityce i problemach społecznych w różnych miejscach na świecie. Projekcjom towarzyszą debaty i dyskusje z udziałem publiczności. Czy nigdy nie spotkałeś się z zarzutem, że robisz festiwal zaangażowany?*

Moim zdaniem tego typu zarzuty mogą padać tylko w krajach postkomunistycznych. Tylko tu problemy dnia codziennego rozpatrywane są od razu jako politycznie

**Artur Liebhart** – szef Against Gravity, firmy zajmującej się przede wszystkim dystrybucją filmów dokumentalnych. Twórca Planete+ Doc Film Festival (najpierw jako Planete Doc Review), jednego z najważniejszych festiwali kina dokumentalnego na świecie.

**Od początku uważałem, że właśnie rozmowa o codziennych problemach powinna być sednem festiwalu,**

**ponieważ film dokumentalny jest dla ludzi myślących, a ludzie myślący po obejrzeniu filmu chcą rozmawiać, podzielić się swoimi opiniami.**

zaangażowane. Od początku uważałem, że właśnie rozmowa o codziennych problemach powinna być sednem festiwalu, ponieważ film dokumentalny jest dla ludzi myślących, a ludzie myślący po obejrzeniu filmu chcą rozmawiać, podzielić się swoimi opiniami. Poza tym uważam, że właśnie owo – nazwijmy

to – zaangażowanie jest nie wadą, ale właśnie zaletą, bo odróżnia nas od innych festiwalu. Bez tego Planete+ Doc nie byłby tym, czym jest.

*Powróćmy do 2004 roku, do początków działalności Against Gravity. Czy trudno było początkującemu dystrybutorowi przekonać kiniarzy, że widzowie przyjdą do kina na film dokumentalny?*

Trzeba pamiętać, że najpierw zorganizowaliśmy festiwal, który miał być, i był, wielkim świętem filmu dokumentalnego. Wiedzieliśmy, że za rok chcemy zrobić kolejną edycję. Jednak doszliśmy do wniosku, że aby film dokumentalny rzeczywiście stał się w Polsce ważny, musimy działać cały rok. Nie miałem w planach zakładania firmy dystrybucyjnej. Dopiero po festiwalu zrozumiałem, że to naturalna kolej rzeczy, by nie wytracić rozbudzonej w czasie festiwalu energii. W czasie pierwszej edycji pokazaliśmy 19 filmów. Obejrzało je 4,5 tysiąca widzów w jednej sali Kinoteki. Dziś wiemy, że może być więcej i lepiej<sup>1</sup>, ale wtedy te wyniki były absolutną sensacją. Zdałem sobie sprawę, że muszę o tych widzów zadbać przez cały rok, do kolejnego festiwalu. Bardzo pomógł mi splot okoliczności. Właśnie w 2004 roku powstał przecież kanał dokumentalny, Planete. Pojawił się zatem potencjalny telewizyjny odbiorca dystrybuowanych w Polsce filmów dokumentalnych. Powoli zaczęliśmy tworzyć koalicję. Udało się namówić Planete, by był sponsorem kolejnego festiwalu. Jednak bardzo zależało nam, by film dokumentalny zaczął istnieć w polskich kinach, żeby nie był to tylko ewenement festiwalowy. Nie chodziło o wyniki frekwencyjne, o słupki oglądalności. Chodziło o to, żeby widzowie, ale też dziennikarze, komentatorzy kulturalni i krytycy filmowi, zaczęli traktować film dokumentalny wyświetlany w kinie jako normalną, naturalną sytuację. W grudniu w warszawskim kinie Kultura zorganizowaliśmy naszą pierwszą premierę. Celowo wybraliśmy film, który uznaliśmy za ważny i interesujący, ale też zaskakujący i śmieszny. Byli to *Wrzeszczący faceci*<sup>2</sup> o fińskim chórze męskim, którego członkowie zamiast śpiewać, wykrzykują rozmaite teksty. Na tę premierę nie przyszło wielu widzów, zresztą nie spodziewaliśmy się tego. Ale dziennikarze zaczęli dostrzegać, że kino dokumentalne i wydarzenia z nim związane to interesujący temat. Nie od razu „Rzym dokumentalny” zbudowano. W pierwszym roku naszej działalności wszystko działało się powoli, stopniowo. Wprowadzaliśmy coraz więcej filmów dokumentalnych do kin. Drugą edycję festiwalu także okrzyknięto sukcesem. Padały sformułowania, że wyrastamy na jeden z ciekawszych festiwalu filmowych w Polsce. I wtedy z całą pewnością wiedzieliśmy już, że zaczyna się prawdziwa robota...

*A w którym momencie pojawia się presja i poczucie odpowiedzialności za promowanie twórczości dokumentalnej w Polsce?*

Presja jest zawsze, tylko jest ona inna na różnych etapach. Na początku jest to kwestia: być, albo nie być. Z czasem dochodzi do tego świadomość, że ktoś cię obdarzył zaufaniem: widzowie, media, sponsorzy. Teraz, po dziesięciu latach działalności Against Gravity i dziesięciu edycjach festiwalu, presja jest w pewnym sensie mniejsza, bo mamy poczucie, że jesteśmy jak duży okręt, któremu niegroźne drobne burze. Możemy sobie pozwolić na realizację pewnych, nawet odważnych, koncepcji, które czasami nie od razu zyskują sobie aprobatę.

1 W 2013 roku, w czasie 10. edycji Festiwalu pokazano 150 filmów, które obejrzało 33 tys. widzów.

2 Reż. Mika Ronkainen. Tytuł oryginalny: *Huutajat*.



### *A presja frekwencyjna?*

Zawsze. Ona wynika z poczucia obowiązku wobec właścicieli kin, partnerów, sponsorów, ale też wobec widzów. Pokazujemy przecież filmy, których celem jest często zwiększanie świadomości na temat problemów współczesności. Zatem im więcej widzów na sali, tym większy ów wzrost świadomości. Wyniki oglądalności są teraz dla nas ważnym sygnałem, czy dobrze działamy. Skoro mamy potężną machinę w postaci Planete+ Doc, to powinniśmy mieć coraz więcej widzów. Jeśli by tak nie było, byłby to dowód, że popełniliśmy jakiś błąd.

*Jaki jest klucz doboru filmów na festiwal? Domyślam się, że praca nad ich wyborem to całoroczny proces. W ciągu roku oglądasz zapewne mnóstwo filmów: kilkadziesiąt czy tysiąc?*

Rzeczywiście, około tysiąca.

*Co zatem sprawia, że z tego tysiąca któreś filmy zostają ci w głowie i uznajesz je za warte pokazania na festiwalu? Co jest dla ciebie pierwszym filtrem w wyborze: temat, forma?*

Jest kilka takich filtrów. Po pierwsze forma i temat jako jednakowo ważne. Następny filtr to nazwisko reżysera. Jeśli twórczość jakiegoś reżysera już znam, to też wiem, że pewnych rzeczy mogę się po filmie spodziewać. Zdarza się niestety, że film podejmuje bardzo interesujący i ważny temat, ale formalnie jest bardzo słaby. To oczywiście, że takiego filmu nie mogę na festiwalu zaprezentować. Czasami bardzo żałuję, ale przecież zapraszamy ludzi nie tylko „na problemy”; zapraszamy ich przede wszystkim na kontakt ze sztuką filmową, która o tych problemach opowiada.

*Ale czy zdarza się, że szukasz filmów na określony temat, bo uważasz, że jest to temat, o którym warto powiedzieć?*

Oczywiście. Ale zdarza się też tak, że to filmy i tematy mnie szukają. Tak było na przykład z *Act of Killing*<sup>3</sup>. Miałem wielkie szczęście, że zaproszono mnie – jako polskiego dystrybutora i konsultanta – do udziału w jego realizacji. Werner Herzog określił go jako najważniejszy film dokumentalny ostatnich 20 lat. Jeśli *Act of Killing* nie zdobędzie w przyszłym roku Oscara, to kompletnie przestanę wierzyć w ważność i sensowność tych nagród. Oglądałem go cztery razy; więcej nie mogę, ponieważ on po prostu rwie serce. Pierwsze dwa razy widziałem go jeszcze w wersji nieukończonej, na małym ekranie, a później już w kinie. Ostatni raz na festiwalu w Toronto w zeszłym roku i wtedy ostatnich 20 minut nie byłem w stanie oglądać patrząc wprost na ekran; patrzyłem w prawy dolny róg, bo tak silnie wywoływał we mnie emocje. Na ostatnim Planete+ Doc *Act of Killing* otrzymał nagrodę warszawskiej publiczności, a we Wrocławiu zdobył główną nagrodę. Ten film ewokuje nieprawdopodobne emocje, a pod względem formalnym jest arcydziełem.

*Interesującym i unikatowym pomysłem jest rozsiadanie festiwalu po całej Polsce. To wyróżnia Wasz festiwal na tle innych, nie tylko polskich, ale też zagranicznych.*

Pomysł pojawił się w 2008 roku. Zaczęło się od projektu *Weekend z Planete+ Doc*. W czasie jednego z weekendów festiwalowych pokazujemy 4–5 filmów w kinach należących do Sieci Kin Studyjnych i Lokalnych, w 20, a nawet 30 miejscowościach. W niektórych z nich organizujemy też debaty. To się świetnie wpisuje w ideę naszego festiwalu: chcemy być wszędzie i dla każdego, i promować kino dokumentalne rzeczywiście w całej Polsce. Dlatego zależało

3 Reż. Joshua Oppenheimer, 2012. Polski tytuł: *Scena zbrodni*.

nam, by w *Weekend*... włączyć także kina z mniejszych miejscowości, gdzie często nigdy wcześniej nie prezentowano filmów dokumentalnych na dużym ekranie. I tak docieramy do 2012 roku, gdy po kilku latach udanej współpracy

## **To się świetnie wpisuje w ideę naszego festiwalu: chcemy być wszędzie i dla każdego, i promować kino dokumentalne rzeczywiście w całej Polsce.**

z fanami kina dokumentalnego we Wrocławiu, doszliśmy do wniosku, że warto być konsekwentnym w takiej decentralizacji i nomadyczności festiwalu, i postanowiliśmy pójść krok dalej, czyli zorganizować festiwal w dwóch miastach w tym samym czasie. Dolnośląskie Centrum Filmowe to świetna baza, najładniejsze kino *art house*owe w Polsce. Pomysł przyjął się. W tym roku znowu festiwal miał podwójną lokalizację. We Wrocławiu przez pięć dni, na czterech kinowych salach pokazaliśmy 50 festiwalowych filmów, zorganizowaliśmy 6 debat, dwa koncerty, wystawę sztuki eksperymentalnej Petera Mettlera. Po-

woli zaczynamy się zastanawiać nad kolejną lokalizacją. Pewnie jeszcze nie w najbliższym roku, ale są szanse, że w 2015 festiwal odbędzie się w trzech miastach równocześnie.

*Porozmawiajmy chwilę o Twoich gustach filmowych. Dwa nazwiska – Herzog i Mettler – już padły. Ostatni film Petera Mettlera, Koniec czasu. Wszystko zaczyna się teraz, zrobił na Tobie duże wrażenie?*

Tak. W ogóle cała twórczość Petera Mettlera jest tym, co koi moje serce. On udowadnia, że można pokazać rzeczywistość w sposób magiczny, zaprosić widza w piękną audiowizualną podróż ku tematom wręcz filozoficznym. Proponuje połączenie niesamowitego obrazu filmowego z muzyką w taki sposób, że widz może się zatracić. Mettlerowi nie chodzi o opowiedzenie jakiejś historii, ale o podróż w głąb siebie. Już metody jego pracy są interesujące, ale też ryzykowne. Mettler wybiera się w podróż, choć nie do końca wie, dokąd dojedzie. Na ostateczny kształt filmu wpływ mają osoby i sytuacje, które go spotykają, a których nie planuje. Innym twórcą, którego bardzo cenię, jest Peter Liechti. Jego poprzedni film, *Odgłosy robaków – zapiski mumii*<sup>4</sup>, wygrał nasz festiwal w 2009 roku, dostał też nagrodę Europejskiej Akademii Filmowej w kategorii najlepszy film dokumentalny. Co ciekawe, wciąż trwają dyskusje, czy to w ogóle jest film dokumentalny. *Odgłosy robaków*... można traktować jako interesujący *case study* na temat tego, gdzie się film dokumentalny zaczyna, a gdzie kończy. Kino dokumentalne raz po raz dowodzi, że jest tą dziedziną sztuki, która nie poddaje się rygorom i schematom. To właśnie jest fascynujące, bo pozwala odkrywać wciąż nowe odcienie filmu dokumentalnego. Jednym z takich bardzo interesujących filmów, balansujących na granicy dokumentu jest na przykład *The Arbor* Clio Barnard. Jego bohaterką jest Andrea Dunbar, kilkunastoletnia autorka sztuk teatralnych, odnosząca wielkie sukcesy, pochodząca z tak zwanego trudnego środowiska, która zmarła po przedawkowaniu narkotyków. Reżyserka podejmując próbę opowiedzenia jej historii, wybrała bardzo wyjątkową formę. Pojechała do górniczej miejscowości, z której pochodziła Dunbar i w usta obecnych mieszkańców, ludzi w różnym wieku, włożyła słowa z jej sztuk. Wykorzystała też materiały archiwalne sprzed dwudziestu

4 2009. Tytuł oryginalny: *The Sound of Insects – Record of a Mummy*.

kilku lat. Całość osadzona jest w czymś, co nazwałbym pozaprzestrzenią. *The Arbor* to film absolutnie wyjątkowy, z niczym nieporównywalny; podobnie, jak nieporównywalny jest *Odgłosy robaków...* To są filmy, które na długo zapadają w pamięć i które być może mają szansę wpisać się na trwałe do historii kina, bo dosłownie – pozostając przy nomenklaturze górniczej – wyrabują nowe filmowe ścieżki, proponują zupełnie nowy sposób narracji, nie poddają się łatwym klasyfikacjom.

## **Kino dokumentalne raz po raz dowodzi, że jest tą dziedziną sztuki, która nie poddaje się rygorom i schematom.**

*Zwłaszcza w ostatnich latach coraz więcej pojawia się takich filmowych hybryd, których twórcy podejmują fabularno-dokumentalną grę z formą i konwencją. Coraz częściej proste podziały na film dokumentalny, fabularny i animowany okazują się zupełnie bezużyteczne.*

Sądzę, że twórcy, którzy sięgają do sztuki dokumentalnej, żeby się wyrazić, często niekoniecznie z góry wiedzą, czym to się skończy. Coraz chętniej łączą konwencje. Weźmy na przykład pierwszą część trylogii Ulricha Seidla, *Raj: Miłość*<sup>5</sup>. Fabularna narracja została tu osadzona w absolutnie dokumentalnej przestrzeni. W dodatku filmowych *loverboysów* grają prawdziwi *loverboys*, którzy codziennie w ten sposób zarabiają, by utrzymać swoje rodziny. Jak zatem nazwać i zaklasyfikować ten film? Tego typu formy najbardziej mnie interesują, ponieważ to właśnie one tworzą nową historię kina; to o nich będziemy pamiętać, i to o nich wciąż będą pisać filmoznawcy za 10, 20 czy 30 lat.

*Wymieniałeś do tej pory wyłącznie zagraniczne nazwiska. Jak na tle światowego kina dokumentalnego sytuują się polscy twórcy? Czy na krajowym gruncie dostrzegasz pozytywny ferment?*

Bardzo cenię polską szkołę dokumentu, ale lubię też oglądać tych, którzy się z owej szkoły wyzwalają i objawiają jako filmowi indywidualiści. Takich twórców mamy w polskim kinie kilku. Należą do nich Bartek Konopka i Piotr Rosołowski, na pewno też Michał Marczak. Oni poszli zupełnie własną drogą, czasami wbrew mistrzom. Konopka już tworzy w fabule, Marczak za chwilę będzie, ale to wcale nie znaczy, że z filmu dokumentalnego rezygnują. Konopka zresztą już do niego wrócił świetną *Sztuką znikania*. Może nie jest to film, który zrozumieją widzowie za granicą, ale z punktu widzenia polskiego odbiorcy to dzieło wybitne, pozwalające nieco z zewnątrz spojrzeć na siebie i na naszą historię. Pierwszy film Marczaka, *Koniec Rosji*, podbił cały świat, szczególnie USA i Kanadę. Marczak jest tam uważany za jednego z najzdolniejszych europejskich dokumentalistów. Jego drugi film, *Fuck For Forest*, jest już dla Amerykanów trochę trudniejszy, bo amerykańscy widzowie są jednak zdecydowanie bardziej konserwatywni, niż europejscy. W moim odczuciu Marczak to najbardziej herzogowski twórca dokumentalny w polskim kinie; czy tego chce, czy nie chce. Ma wyjątkową umiejętność wydobywania ze swoich bohaterów esencji.

*Wciąż mówimy o filmach dokumentalnych, ale przecież *Against Gravity* obecnie dystrybuuje także fabuły. Skąd taka decyzja?*

5 Do wspomnianej trylogii należą, poza *Raj: Miłość* (*Paradies: Liebe*, 2012), także *Raj: Wiara* (*Paradies: Glaube*, 2012) oraz *Raj: Nadzieja* (*Paradies: Hoffnung*, 2013).

Zdecydowaliśmy się na dystrybucję filmów fabularnych w 2008 roku, z przyczyn zarówno filmowych, jak i – nazwijmy to – technicznych. Po prostu mając ciekawy film fabularny, łatwiej jest nam negocjować z kinami. Jeśli ktoś chce wyświetlić jakiś film fabularny z naszej oferty, od razu staramy się go przekonać, by wyświetlił też jakiś dokumentalny. Ale oczywiście do dystrybucji wybieramy tylko szczególne filmy fabularne, by nasza oferta była spójna. Interesuje mnie kino fabularne, które poraża autentycznością. Nie bez przyczyny dystrybuujemy filmy takich reżyserów, jak wspomniany już Ulrich

## ***Interesuje mnie kino fabularne, które poraża autentycznością***

Seidl, czy Siergiej Łoźnica, który przecież zaczynał jako twórca dokumentalny. Do tej pory zrobił tylko dwa filmy fabularne, ale obydwa były pokazywane w ramach konkursu głównego na festiwalu w Cannes. To niebywałe osiągnięcie, marzenie każdego reżysera. W jego fabułach widać szczególną wrażliwość dokumentalisty;

cechuje go wyjątkowa dociekliwość, bardzo długa, kilkuletnia, praca nad scenariuszem, dokładność w poszukiwaniu plenerów. Łoźnica przed dwa lata szukał wsi, która zagra miejsce akcji w *We mgle*<sup>6</sup>; szukał na Białorusi, na Łotwie, w Rosji i w Polsce. To jeden z tych twórców, którzy prowokują widza do samorozwoju, do poszukiwań, dzięki którym lepiej zrozumie nie tylko dany film, ale też wszystkie inne.

Rozmawiała: Aleksandra Drzał-Sierocka



Julia Banaszewska,  
Karol Jachymek

**Patrząc  
wstecz  
*Współ-  
czesny dokument  
wobec PRL-u***

Za główny temat niniejszych rozważań chcielibyśmy obrać sposoby funkcjonowania wizerunków PRL-u w polskiej kinematografii dokumentalnej zrealizowanej po przełomie 1989 roku. W przestrzeni artykułu zastanowimy się zatem nad problematyką obecności pamięci o doświadczeniu komunizmu we współczesnych dokumentach filmowych, próbując jednocześnie prześledzić dwie równoległe tendencje w metodach prezentowania obrazów socjalistycznej przeszłości, jakie dostrzec można na taśmach polskiego kina: PRL-u rozumianego jako pole walki oraz PRL-u jako obiektu nostalgii lub też swoistej zabawy. Wydaje nam się bowiem, że zasygnalizowane powyżej „kategorie” – zauważalne chociażby w dyskursie filmowej fabuły – bez trudu przyłożyć można także do wybranych zjawisk dokumentalnej twórczości filmowej.

Zasadnicza zmiana, jaka zaszła w kinematografii polskiej po przełomie 1989 roku (i związane z nią przewartościowania w zakresie podejmowanych – najszerszej mówiąc – metod i tematów), stanowi współcześnie dość częsty przedmiot filmoznawczych opracowań bądź analiz. W artykule, dotyczącym wszak zgoła odmiennych zagadnień, nie sposób jednak wymienić szeregu złożonych zjawisk, jakie odnaleźć można u samych źródeł mającej wówczas miejsce „transformacji filmowej”. Co prawda konieczność ich przedstawienia trudno uznać za centralną kwestię prowadzonego wywodu (nie ich bowiem bezpośrednio dotyczyć będzie podejmowana przez autorów problematyka), niemniej – by jak najpełniej zarysować kontekst „rzeczywistości granicy”, która bez wątpienia nadała ton polskiej kinematografii doby rozwijającej się gospodarki wolnorynkowej – warto przywołać słowa Piotra Zwierzchowskiego, który – w tekście *Obrazy PRL-u w polskim filmie fabularnym po roku 1989* – w ten oto sposób pokrótce podsumował swoistą istotę tzw. czasu przejścia: „Przełom 1989 roku przyniósł zmianę politycznych, społecznych i ekonomicznych warunków, w których funkcjonowało polskie kino. Zniknięcie cenzury, odmienna sytuacja odbiorcy, który zyskał dostęp do tekstów kultury oferujących wiedzę historyczną w sposób (prawie) nieregulamentowany, konieczność zmierzenia się z zasobami pamięci indywidualnej i zbiorowej, wymóg sprostania przez twórców i producentów regułem rynku – wszystko to wywarło wpływ na wizerunki PRL-u ukazywane w filmach realizowanych od 1989 roku do dzisiaj” (Zwierzchowski, 2011: 307).

Wyraźnie więc widać, że transformacja – choć lepiej chyba powiedzieć: metamorfoza – rzeczywistości ekonomiczno-społeczno-polityczno-historycznej, na co jednoznacznie wskazuje w zacytowanym powyżej fragmencie Piotr Zwierzchowski, odegrała niebagatelną rolę w kształtowaniu nowej funkcji, z jaką musiało zmierzyć się poprzełomowe kino (będące dotychczas przestrzenią, rozważając rzecz na poziomie uogólnień i uproszczeń, poddawaną nieustannej kontroli aparatu władzy i innym formom nacisku, co w znacznej liczbie przypadków przyczyniło się do skonstruowania silnie zmetaforyzowanego stylu filmowej wypowiedzi, wymagającego od widza posiadania konkretnych kompetencji odbiorczych, wynikających choćby z potrzeby znajomości kodu, jakim posługiwał się twórca). W konsekwencji kinematografia polska epoki coraz pręcej rozwijającego się kapitalizmu straciła swoje – charakterystyczne dla wcześniejszej produkcji filmowej – ezopowe znaczenie na rzecz możliwości podejmowania wprost dotąd nieobecnych bezpośrednio tematów. Charakter zasygnalizowanej przed chwilą zmiany celnie podsumował Tadeusz Lubelski, który – powołując się na koncepcję Teresy Walas, analizującej kulturę polską po 1989 roku w kontekście nieodbytej wówczas „pracy żałoby” (we Freudowskim znaczeniu), koniecznej do jej normalnego funkcjonowania (Walas, 2003:

**Karol Jachymek** – filmoznawca, kulturoznawca, doktorant na WKiF SWPS w Warszawie. Zajmuje się historią kinematografii polskiej (w szczególności polskim kinem popularnym i kinem PRL-u), problematyką filmu jako źródła historycznego oraz filmowymi zagadnieniami ciała, płci i seksualności. Przygotowuje dysertację zatytułowaną *Film – ciało – historia: kino polskie lat 60.*

**Julia Banaszewska** – kulturoznawca, doktorantka na WKiF SWPS w Warszawie. Jej zainteresowania oscylują wokół najświeższych tendencji w kulturze polskiej. Zajmuje się związkiem pomiędzy terażniejszością a przeszłością oraz pracą pamięci i zapomnienia. Przygotowuje rozprawę doktorską *Moda na (nie) pamięć. PRL w polskiej kulturze codzienności po 2004 roku, na wybranych przykładach.*

95–116) – jednoznacznie stwierdził: „(...) społeczeństwu niezbędna jest «praca żałoby», odbywana za pośrednictwem kultury i polegająca na uzmysłowieniu sobie strat wynikłych ze spotykających ją klęsk i niepowodzeń. Społeczeństwo polskie miało całą listę takich klęsk do przepracowania: tragiczne wydarzenia II wojny światowej, Holocaust, stalinizm, doświadczenie PRL, także klęskę złudzenia, jakie stanowił system komunistyczny. Jeśli «praca żałoby» po nich nie zostanie odbyta, tworzy się luka, zagrażająca społecznemu zdrowiu. Kino miało tu do wykonania swoją część. (...) Szybko wprawdzie zrozumiano, że nie ma powrotu do ówczesnej, zastępczej funkcji kina, do języka ezopowego. Jednak u początku okresu dominowało przeświadczenie, że właśnie w sytuacji karnawałowego zawirowania i podania dotychczasowych wartości w wątpliwość tym ważniejsze jest, by artyści nadal traktowali swą pracę jako społeczną misję, podejmując tematy ważne dla zbiorowości i traktując odbiorców jako partnerów obywatelskiego dialogu” (Lubelski, 2009: 503).

Jednym z tych „ważnych dla zbiorowości tematów”, jakimi mogło zająć się (i bez wątpienia zajęło) poprzelomowe kino, było – o czym w swoich wypowiedziach wspomnieli zarówno Tadeusz Lubelski, jak i Piotr Zwierzchowski – doświadczenie rzeczywistości PRL-u, które w strukturach poszczególnych dzieł filmowych (bez względu na ich przynależność rodzajową) funkcjonować zaczęło jako swoisty nośnik najróżniejszych znaczeń. Żanim jednak przejdziemy do właściwych rozważań, poświęconych tematowi filmowego dokumentu, chcielibyśmy pokrótce przyjrzeć się także dyskursowi kinematografii fabularnej i charakterystycznym dla niego obrazom Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej.

## PRL i kino fabularne

Jakie zatem „sposoby funkcjonowania” wizerunków rzeczywistości PRL-u dostrzec można w polskim kinie fabularnym, powstałym po przełomie 1989 roku? Z pomocą ponownie przyjdzie Piotr Zwierzchowski, który – w cytowanym już artykule – w ten oto sposób omówił interesującą nas kwestię: „Nowa rzeczywistość polityczna stworzyła szansę przywrócenia pamięci o wielu zdarzeniach pomijanych do tej pory w oficjalnej historiografii i innych tekstach kultury. Kino mogło mówić o niedawnej przeszłości, nie zwracając uwagi na cenzurę polityczną. Zniknęły tematy tabu, a wielość form filmowej wypowiedzi nie była instytucjonalnie ograniczana. Co więcej, tematy zakazane stały się w określonych przypadkach wręcz pożądane. Kino miało szansę stać się wyjaśnieniem przeszłości, jak również, dzięki analizom przeszłości, spróbować odpowiedzieć na pytanie o stan obecny. Filmowe wizerunki PRL-u mogły pełnić rozmaite funkcje: rozliczeniową, terapeutyczną, nostalgiczną, polityczną (związaną z instrumentalizacją historii), poznawczą, ludyczną. Oczywiście funkcje te są ze sobą powiązane i rozdzielić je można tylko na użytek badawczy” (Zwierzchowski, 2011: 311).

Wyjątkowo trafna – szczególnie w kontekście przywołanej wcześniej koncepcji „pracy żałoby” – wydaje się ostatnia uwaga badacza, dotycząca niemożności rozłącznego spojrzenia na różnorodne „sposoby funkcjonowania” wizerunków PRL-u we współczesnych dziełach filmowych. Każdy z nich bowiem, pomimo wyraźnej odmienności w metodach (re)konstruowania rzeczywistości przedstawionej (np. w zakresie podejmowanego tematu, wybranej formy obrazowania, stawianych przez siebie zadań, czy – wreszcie – wynikających z nich znaczeń), bez wątpienia stanowi bezpośredni wynik, wspomnianej choćby



w cytowanej przed chwilą wypowiedzi Tadeusza Lubelskiego, konieczności oswojenia (szerzej: przepracowania) oddalającego się już doświadczenia komunizmu jako swoistego rodzaju terapii.

Warto jednak zauważyć, że wszystkie wymienione przez Piotra Zwierzchowskiego „sposoby funkcjonowania” wizerunków Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej w dyskursie kinematografii współczesnej pogrupować można na dwie zasadniczo dominujące tendencje, z których każda zakładałaby odmienny sposób traktowania (co za tym idzie: przedstawiania) rzeczywistości minionej.

Pierwsza z nich rozumiałaby zatem PRL jako pewnego rodzaju klęskę, czy też traumę (Lubelski, 2009: 518–522), w której udział wymagał od jednostki nieustannej walki, by nie stać się bezwolnym trybem komunistycznej maszyny, drugi natomiast – jako prze-

**Interesować nas zatem będą przede wszystkim przedstawienia PRL-u jako**

**pewnego rodzaju klęski (także: metaforycznej) oraz PRL-u jako obiektu nostalgii, czy też swoistej zabawy.**

strzeń zwyczajnej codzienności, w której istnienie mogło przebiegać według w miarę spokojnego scenariusza.

Do podobnych wniosków doszła również Monika Talarczyk-Gubała, która jednoznacznie stwierdziła, że funkcjonującą współcześnie „pamięć o PRL-u” zdefiniować można przy użyciu dwóch, poniekąd sobie przeciwstawnych (choć w gruncie rzeczy wynikających z tych samych, terapeutycznych przesłanek) narracji. Oddajmy zresztą głos samej autorce, która – w dodatku do książki *PRL się śmieje! Polska komedia filmowa lat 1945–1989*, zatytułowanym: *PRL z punktu widzenia zabawy* – tymi oto słowami scharakteryzowała zasygnalizowane powyżej rozróżnienie: „Tworzą się co najmniej dwie konkurujące ze sobą legendy: martyrologiczno-heroiczna w duchu paradygmatu romantycznego, przybierająca strywalizowaną formę rozrachunku z przeszłością, oraz ludyczna, w której kształtowaniu nie ma rolę odgrywa kultura popularna oraz zbiorowa nostalgia za przeszłością” (Talarczyk-Gubała, 2007: 281).

Przeglądając się kinematografii fabularnej, powstałej w Polsce po przełomie 1989 roku, przez pryzmat pierwszej z wymienionych przez badaczkę tendencji, nietrudno dojść do wniosku, że ten właśnie rodzaj „pamiętania” stanowi w niej swoisty element dominujący. PRL jako martyrologiczno-heroiczne doświadczenie zobaczyć można więc w: *Ucieczce z kina Wolność* (1990) Wojciecha Marczewskiego, *Przypadku Pekosińskiego* (1993) Grzegorza Królikiewicza, *Śmierci jak kromka chleba* (1994) Kazimierza Kutza, *Prymasie. Trzech latach z tysiąca* (2000) Teresy Kotlarczyk, *Matej Moskwie* (2008) i *80 milionach* (2011) Waldemara Krzystka, *Generale Nilu* (2009) Ryszarda Bugajskiego, *Mniejszym złu* (2009) Janusza Morgensterna, *Popiełuszce. Wolność jest w nas* (2009) Rafała Wieczyńskiego, *Różyczce* (2010) Jana Kidawy-Błońskiego, a także *Czarnym czwartku. Janek Wiśniewski padł* (2011) Antoniego Krauze (tytułów można by tu podać jeszcze bardzo wiele). Pomimo tego, że każde z wymienionych dzieł

filmowych prezentuje zdecydowanie odmienny ciężar (również: gatunkowy), nietrudno dostrzec łączącą je wszystkie cechę wspólną: rozumienie Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej jako pewnego rodzaju pola walki bądź też – jak sugeruje Andrzej Szpulak – „zła” (Szpulak, 2012: 249–258).

Prześledzenie drugiej z wymienionych przez badaczkę form „pamięci o PRL-u”, w kontekście dyskursu kinematografii polskiej powstałej po przełomie 1989 roku, napotyka jednak na pewną przeszkodę. O ile bowiem doświadczenie komunizmu, potraktowanego z pewną dozą, pozwólmy sobie użyć określenia, „przyjaznej dezynwoltury”, stało się tematem wielu produkcji filmowych zrealizowanych w krajach naszych południowych oraz zachodnich sąsiadów – by wymienić tylko te najbardziej znane: *Pod jednym dachem* (Pelišky, 1999), *Pupendo* (2003) Jana Hřebejka, *Szkołę podstawową* (*Obecná škola*, 1991), *Kolę* (*Kolja*, 1996) Jana Svěráka oraz *Go Trabi Go* (1991) Petera Timma, *Słoneczną aleję* (*Sonnenallee*, 1999) Leandera Hausmanna, *Good Bye Lenin!* (2003) Wolfganga Beckera – o tyle nostalgiczne, czy też ludyczne spojrzenie na codzienność czasów komunizmu uznać należy jedynie za „drobny wątek” (choć trzeba wyraźnie stwierdzić: niezwykle interesujący) prezentowanego współcześnie na ekranach polskich kin kształtu ówczesnej rzeczywistości historycznej. Nie oznacza to oczywiście, że produkcje, podejmujące tematykę „zwyčajnego życia” (również: w cieniu wielkiej Historii) w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, w ogóle nie powstają, niemniej ich udział w przemyśle filmowym – biorąc za kontekst cały okres, który dzieli nas od 1989 roku – jest na pewno mniej liczny niż pierwszej z wymienionych stylistyk (należy jednak przyznać, że sytuacja powoli się zmienia). Pośród szczególnie interesujących tytułów, podejmujących ten rodzaj narracji, warto zatem wymienić *Rozmowy kontrolowane* (1991) Sylwestra Chęcińskiego, *Człowieka z...* (1993) Konrada Szołajskiego, *Cwał* (1996) Krzysztofa Zanussiego, *Segment '76* (2003) Oskara Kaszyńskiego, *Ile waży koń trojański?* (2008) Juliusza Machulskiego, *Rewers* (2009) Borysa Lankosza, *Wszystko co kocham* (2010) Jacka Borcucha, czy też *Być jak Kazimierz Deyna* (2013) Anny Wieczur-Bluszcz, które pokazują PRL z jego mniej martyrologiczno-heroicznej strony (choć jednocześnie niekoniecznie są one niniejszej perspektywy zupełnie pozbawione).

## PRL i kino dokumentalne

Zaprezentowane powyżej refleksje, poświęcone dyskursowi filmowej fabuły, posłużą nam za wstęp do rozważań na temat „sposobów funkcjonowania” wizerunków PRL-u w przestrzeni kinematografii dokumentalnej, zrealizowanej po przełomie 1989 roku. Omówiona w poprzednich akapitach swoista dwutorowość współczesnej „pamięci o doświadczeniu komunizmu” stanowi bowiem interesujący punkt odniesienia również dla tych zjawisk, które dostrzec można, przyglądając się uważnie także „niefikcjonalnemu” rodzajowi produkcji filmowej (jakkolwiek zastosowana przez nas klasyfikacja, zakładająca binarny podział na „fikcję” i „niefikcję”, jawi się tutaj jako niedoskonała). Przedstawiając problematykę „obecności” PRL-u w kinematografii niefabularnej, wędrować będziemy po kolejnych, starannie wyselekcjonowanych dziełach filmowych, które w konsekwencji – zestawione razem – złożą się w wielogłosowy (choć niezbyt liczny) obraz „pośmiertnego życia” Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Interesować nas zatem będą przede wszystkim przedstawienia PRL-u jako pewnego rodzaju klęski (także: metaforycznej) oraz PRL-u jako obiektu nostalgii, czy też swoistej zabawy. Większy nacisk chcielibyśmy jednak

położyć na drugą z wymienionych przed chwilą kategorii, która – w naszej opinii – wydaje się szczególnie absorbująca, tym samym niosąca ze sobą wiele różnorodnych możliwości interpretacyjnych. Rozpoczynając przemyślenia na temat filmowej nostalgii, pragnęlibyśmy również pokrótce przyjrzeć się obrazowi skutków samego przełomu, którego wizerunki – w przypadku kinematografii dokumentalnej – nabrały osobliwego wymiaru, swoiście objawionego w działalności reżyserskiej Ewy Borzęckiej.

## PRL jako klęska

Jeden z ważniejszych tytułów, inicjujących niejako ów – jakby chciał Tadeusz Lubelski (Lubelski, 2009: 518–522) – traumatyczny rodzaj „pamięci o doświadczeniu komunizmu” (włączając w to również dyskurs kinematografii fabularnej), stanowi bez wątpienia *Ustyscie mój krzyk* (1991) Macieja Drygasa, w którym autor zadaje pytania o „istnienie” w PRL-u i jego dalszy wpływ na sposób uczestniczenia jednostki w otaczającym ją świecie. Reżyser – przywracając „świadomości zbiorowej” czyn Ryszarda Siwca, który w akcie protestu przeciw wkroczeniu wojsk Układu Warszawskiego do Czechosłowacji, dokonał aktu samospalenia podczas corocznej ceremonii dożynek odbywających się 8 września 1968 roku na Stadionie Dziesięciolecia w Warszawie – stawia diagnozę stanu powszechnego zubożenia, będącego bezpośrednim skutkiem wieloletniego zniewolenia i nieustającej propagandy (trzeba wszak wiedzieć, że ofiarna postawa Ryszarda Siwca nie spotkała się, w przeciwieństwie choćby do czynu Jana Palacha, z żadnym społecznym odzewem). Właśnie ten rodzaj widzenia rzeczywistości minionej – jako pola niekończącego się ciągu wielkich i małych katastrof (oraz związanych z nimi, o ile takowe istnieją, moralnych przegranych i zwycięstw) – powinno się uznać za charakterystyczną cechę traumatycznego wątku narracji o PRL-u. Zanim jednak przejdziemy do dalszych analiz, chcielibyśmy przytoczyć słowa Tadeusza Lubelskiego, który – w cytowanej już *Historii kina polskiego* – w ten oto sposób opisał konstrukcję dokumentu Macieja Drygasa: „Budowa filmu zmierza do siedmiosekundowego ujęcia dramatycznego protestu, które pozostawione jest na sam koniec, trwa jednak dużo dłużej, rozfazowane na stole montażowym, pokazywane w zwolnionym tempie, w stopniowych przybliżeniach, połączone z partią Pawła Szymańskiego – wszystko po to, żeby widz (a każdy premierowy widz filmu miał za sobą doświadczenie życia w PRL) poczuł, że jest na Stadionie Dziesięciolecia i musi podjąć decyzję, jak się zachować” (Lubelski, 2009: 520–521).

Nietrudno zatem stwierdzić, że *Ustyscie mój krzyk* należy rozpatrywać przede wszystkim w kategoriach filmu o nadrzędnej funkcji rozliczeniowej (by posłużyć się wymienionym już rozróżnieniem, zaproponowanym przez Piotra Zwierzchowskiego), za główny cel stawiającego sobie omówienie wielopoziomowej i wszechogarniającej klęski, jaką przyniosło ze sobą doświadczenie socjalistycznej rzeczywistości (również w wymiarze jednostkowym). W zarysowanym powyżej kontekście codzienność komunizmu zaczyna więc jawić się jako pewnego rodzaju złudzenie – arbitralnie skonstruowany fałsz, który odegrał zasadniczą (i zazwyczaj negatywną) rolę w kształtowaniu się społecznych postaw, prowadząc tym samym do powszechnego znieczulenia i wewnętrznego konformizmu.

Katastroficzną (choć lepiej powiedzieć: traumatyczną) narrację o PRL-u, typową także dla przedstawionego przed chwilą dzieła autora *Stanu nieważkości*

(1994), dostrzec można również w takich filmach dokumentalnych, jak choćby: *Czterdzieści pięć – osiemdziesiąt dziewięć* (1990) Marcela Łozińskiego, *Czarni baronowie* (2000) Wandy Różyckiej-Zborowskiej, *Jeden dzień w PRL* (2005)

**W zarysowanym powyżej kontekście codzienność komunizmu zaczyna więc jawić się jako pewnego rodzaju złudzenie – arbitralnie**

Macieja Drygasa, *Zwyczajny marzec* (2008) Marii Zmarz-Koczanowicz, *Czarny czwartek Gdynia '70. Dlaczego?* (2010) Ireny Siedlar, czy też *Między sierpniem a młotem* (2010) Adama Kinaszewskiego i Henryki Dobosz-Kinaszewskiej. Co prawda każda z powyższych pozycji porusza zgoła odmienny zakres tematów (posługując się przy tym znacznie różniącymi się od siebie środkami obrazowania i stawiając przed sobą najrozmaitsze cele), niemniej obraz Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, wyłaniający się ze struktur wszystkich

**skonstruowany fałsz, który odegrał zasadniczą (i zazwyczaj negatywną) rolę w kształtowaniu się społecznych postaw, prowadząc tym samym do powszechnego znieczulenia i wewnętrznego konformizmu.**

wymienionych dzieł filmowych, zbudowany został na rozumieniu PRL-owskiej rzeczywistości jako okresu wszechobecnego „błędów i wypaczeń”, któremu kres mogła przynieść jedynie jawnie wolnościowa cezura 1989 roku.

## Błędy przełomu

Jednak jawnie wolnościowa cezura 1989 roku, o czym konsekwentnie próbuje przekonywać Ewa Borzęcka i jej kolejne propozycje filmowe, nie stanowiła jedynie – jakbyśmy chcieli ją widzieć – „czasu przewartościowania na lepsze”, stając się również przestrzenią wielu jednostkowych dramatów i osobistych porażek. Nieumiejętność odnalezienia się w nieznanym dotąd systemie, brak wsparcia ze strony wolnorynkowego dyskursu władzy, czy też marginalizowanie osób niewpisujących się w nowy, kapitalistyczny z ducha model człowieka – to tylko część z mniej udanych skutków transformacji ustrojowej, o których opowiada m.in. *Arizona*, zrealizowana przez reżyserkę w 1997 roku. Oddajmy jednak głos Mirosławowi Przyłipiakowi, który – w artykule *Odrażający, brudni, źli? O filmach dokumentalnych Ewy Borzęckiej* – w ten oto sposób opisał świat przedstawiony analizowanego dokumentu: „*Arizona* jest niewątpliwie jak dotąd najgłośniejszym, najbardziej nagradzanym (...), ale i najostrzej atakowanym filmem Ewy Borzęckiej. Ukazuje ponury obraz popegeerowskiej wsi Zagórki, której mieszkańcy, pozbawieni pracy, skazani na

groszowe zasiłki z opieki społecznej, wydają wszystkie pieniądze na tanie wino Arizona, a cały czas upływa im na pijaństwie oraz wzajemnym obgadywaniu” (Przylipiak, 2003: 26).

Wyraźnie zatem widać, że przełom, widziany oczami bohaterów Ewy Borzęckiej („ludzi zapomnianych”, którzy – ukształtowani przez rzeczywistość minionego już systemu politycznego – nie potrafią, a może zwyczajnie nie chcą, zdefiniować na nowo swojego sposobu istnienia w świecie), to nie tylko hurraoptymistyczna narracja, u podstaw której odnaleźć można proste wartościowania (jak choćby binarny podział na „wolność” i „zniewolenie”). *Arizona* stanowi bowiem w gruncie rzeczy swoistą opowieść o „poczuciu znalezienia się w pułapce” (Fredericksen, 2003: 15) – granicznym (bez)czasie, kiedy to dotychczasowe fundamenty legły już w gruzach, ale nic jeszcze nie zapowiada wkroczenia powszechnie i szumnie zapowiadanych zmian. W tak skonstruowanej przestrzeni najprostszym ratunkiem przed całkowitą utratą społecznej (ale i jednostkowej) tożsamości może być więc jedynie kurczowe trzymanie się zdarzeń z dyskursu przeszłego świata, który – choć podawany obecnie w wątpliwość – zbudowany wszak był na jednoznacznym, klarownym i prostym do zrozumienia scenariuszu.

Na szczególną uwagę zasługuje również film *U Danusi*, zrealizowany przez Ewę Borzęcką w 2002 roku, w którym – zasygnalizowana w kontekście poprzedniego tytułu – „tęsknota za bezpowrotnie minionymi czasami” nabrała chyba najbardziej pełnego kształtu, wysuwając się przy tym zdecydowanie na pierwszy plan tej słodko-gorzkiej opowieści filmowej. Bohaterami obrazu są bowiem zapomniani artyści cyrkowi, którym – jeszcze nie tak dawno temu święcącym triumfy na arenach całego (z reguły: socjalistycznego) globu – nowa rzeczywistość przyniosła jedynie możliwość nieustannego kulturowania niesłuchanie barwnych wspomnień (wyjątek stanowi pani Danusia: kiedyś – treserka gołębi, dzisiaj – bizneswoman, która prowadzi tytułowy bar). Choć ich brak aktywności zawodowej tłumaczyć poniekąd można nieubłaganą starością, niepozwalającą już ciału na znaczny wysiłek, to za prawdziwe powody ich stagnacji życiowej powinno się uznać likwidację istniejącej przez lata w Julinku szkoły cyrkowej (potencjalnego miejsca pracy dydaktycznej), której nie udało się wytrzymać dyktatu i oczekiwań nowego systemu – sztuka cyrkowa stała się wszak niepotrzebnym reliktem, na który zabrakło miejsca w „codzienności wolnorynkowej”.

## Nostalgia, zabawa i inne demony...

Twórczość reżyserska Ewy Borzęckiej jednoznacznie kieruje nas w stronę drugiego z wymienionych wcześniej wątków „pamięci o doświadczeniu komunizmu” – PRL-owi rozumianemu jako obiekt nostalgii oraz pewnego rodzaju zabawy. Warto bowiem zauważyć, że w przestrzeni polskiej kinematografii dokumentalnej powstałej po przełomie 1989 roku niniejsza tendencja objawiła się chociażby pod postacią takich produkcji filmowych, jak: *Political Dress* (2011) Judyty Fibiger, *Art of Freedom – Sztuka Wolności* (2011) Wojciecha Słoty i Marka Kłosowicza, *Toys (Zabawki)*, 2011) Andrzeja Wolskiego oraz *Sztuka znikania* (2013) Bartosza Konopki i Piotra Rosołowskiego, których twórcy za główny cel postawili sobie zaprezentowanie trudnych czasów socjalistycznej państwowości z zupełnie zaskakującej perspektywy, skupiając jednocześnie

oko kamery przede wszystkim na różnorodnych zjawiskach toczącego się wówczas własnym rytmem, zwyczajnego-niezwyčajnego życia.

Zacznijmy jednak od słów wyjaśnienia, czym owa nostalgia jest, czy raczej – czym być może, bowiem przybiera ona różnorodne formy. Co oczywiste, jej pierwotne znaczenie to tęsknota za utraconą ziemią ojczystą, odczuwana głównie przez emigrantów, choć z czasem dopuszczono, że pojęcie dotyczy może nie tylko tego konkretnego zjawiska. Głównie zatem kieruje nas ono ku stracie oraz jej konsekwencjom psychologicznym. Zbliżony wydźwięk ma także wspomnienie dzieciństwa i młodości jako raj utraconego, przeszłości, która minęła bezpowrotnie, a wszelkie próby jej odzyskania mogą być odbierane jedynie jako nieudolna mistyfikacja lub zabawa (w znaczeniu „udawania” rzeczywistości). Nad występowaniem nostalgii w dyskursie postkomunistycznej kultury zastanawia się m.in. Joachim Trenkner, niemiecki dziennikarz i publicysta: „Od dobrych kilku lat we wschodniej części Niemiec rośnie poczucie własnej, odrębnej tożsamości. Ideami, relikdami i relikwiami po upadłej NRD manipuluje się zupełnie otwarcie. Wyciągnięte na światło dzienne, poniekąd z krypty grobowej, stają się przedmiotem kultu. Niektórzy nazywają to *nostalgia* za NRD, inni ukuli sobie osobne określenie *ostalgie*. Czy *ostalgie* to jedynie prowincjonalny folklor, na który powinno się pozwolić wschodnim Niemcom, pamiętając o dramatycznych zmianach, które zaszły w ich życiu? Czy może jest to wyraz rezygnacji i resentymentów, czy może banalna nostalgia, przeciwstawiająca mocno podkoloryzowaną przeszłość rzekomo przygniatającej teraźniejszości?” (Trenkner, 2002: 18).

Odniesmy się zatem do polskich warunków: podczas gdy po 1989 roku skoncentrowaliśmy się niejako na zanegowaniu okresu PRL-u, pokazaniu jego wad, zmur oraz naszej – mówiąc eufemistycznie – niechęci do owego okresu w historii Polski, upływ czasu pozwolił spoglądać wstecz z coraz większym dystansem, podkolorować go, być może nawet nadać mu dodatkowy, czy też inny sens. Zachłyśnięcie się nowością, szerszymi możliwościami, wolnością przysłaniało obraz transformacji jako okresu pełnego

**Dystans czasowy okazał się niezbędny do tego, aby mogła pojawiać się tęsknota, a praca**

**pamięci przerodziła się niejako w pracę zapominania (bądź też „zacierania”), dzięki czemu możliwe stało się odczuwanie nostalgii nawet wobec zjawisk czy zdarzeń pierwotnie nieakceptowanych**

niepokoju i niepewności. Dopiero z upływem czasu mogliśmy przyjrzeć się przemianom dokładniej, zacząć je (nie zawsze pozytywnie) oceniać. Okazało się, że teraźniejszość transformacji była dla wielu przygniatająca

lub choćby trudna do akceptacji. Dystans czasowy okazał się niezbędny do tego, aby mogła pojawiać się tęsknota, a praca pamięci przerodziła się niejako w pracę zapominania (bądź też „zacierania”), dzięki czemu możliwe stało się odczuwanie nostalgii nawet wobec zjawisk czy zdarzeń pierwotnie nieakceptowanych, ale także zabawy, swoistej żonglerki motywami, do tej pory nie branymi pod uwagę, jako niosące z sobą taki ładunek.

Nostalgia jest wreszcie także specyficznym mostem przerzuconym pomiędzy przeszłością a teraźniejszością, dzięki któremu możemy mieć poczucie ciągłości – zakorzenienia w konkretnej rzeczywistości, historii, społeczeństwie... Marek Krajewski podkreśla, że pewnego rodzaju „powtórka z PRL-u”, którą coraz częściej można obserwować w kulturze polskiej, zdecydowanie nie jest nostalgią za ustrojem jako takim, ale wynika z tęsknoty za młodością (Krajewski, 2003: 226). Biorąc pod uwagę, że pamięć przeszłości buduje naszą tożsamość, trudno jest wyrzec się jej całkowicie. Polacy, których dzieciństwo przypadło na okres Polski Ludowej, odczuwają tęsknotę właśnie za tamtymi latami jako okresem beztroski związanej nie z ustrojem, a pierwszymi latami życia, pierwszymi uniesieniami i doświadczeniami. Konstrukcja owego mostu między przeszłością a teraźniejszością wspierana jest dodatkowo przez upływ czasu, a w konsekwencji zapomnienie oraz wybiórczość pamięci, dające nierzadko ulgę i zwalniające niejako z odpowiedzi na pytanie – jak można tęsknić za PRL-em?

Skupmy się teraz – wracając do zjawisk polskiej kinematografii powstałej po przełomie 1989 roku – na dokumentalnych produkcjach filmowych, w których odnaleźć można rys owej ludycznej legendy zbiorowej, zwanej nostalgią za przeszłością (Talarczyk-Gubała, 2007: 281). Jak wspomnieliśmy, już w twórczości Ewy Borzęckiej bez trudu odszukać można pewne jej przejawy. Odwołania bohaterów do przeszłości mają bowiem jednoznaczny rys nostalgiczny, nutę zadumy i obawę o niepewną przyszłość, która potęguje pozostałe odczucia. Nowa rzeczywistość, choć miała nieść same pozytywne zmiany, nierzadko ich zawodzi – nie tylko nie jest spełnieniem marzeń, ale staje się wręcz koszmarem; wiąże się z silnym niepokojem o kształt przyszłości, wyklucza z teraźniejszości i każe wymazać z pamięci przeszłość, która okazuje się być „niepoprawna politycznie”.

W 2007 roku powstało jednak dzieło filmowe bardzo silnie nacechowane jednoznacznością ludycznością, ukazujące PRL (w wierzchniej warstwie) jako twór zabawny czy wręcz śmieszny. Crazy Mike, młody mieszkaniec Krakowa, organizuje wycieczki dla obcokrajowców, którzy chcą nie tylko obejrzeć, ale także odczuć życie w PRL-u. Podróżują zatem przez Nową Hutę trabantami, odwiedzają bar mleczny oraz mieszkanie na robotniczym osiedlu, gdzie zostają uraczeni tzw. pięćdziesiątką z zakąską. Ku radości przewodnika interes kręci się bardzo dobrze, a turystów chętnych na nietypową przejażdżkę ku przeszłości przybywa. Dokument *PRL De Luxe* (2007), zrealizowany przez Edytę Wróblewską, absolwentkę Szkoły Filmowej Andrzeja Wajdy, spotkał się z bardzo dobrym przyjęciem na licznych festiwalach. Crazy Mike natomiast stale poszerza swoją działalność, o czym szczegółowo przeczytać można m.in. na stronie internetowej Crazy Guides: „Do 2012 roku organizacja rozwinęła się w prężnie działający kombinat rozrywkowo-turystyczny. Poza trabantowymi przejażdżkami po Nowej Hucie, organizujemy także niekonwencjonalne imprezy firmowe, wieczory kawalerskie, atrakcje sportowe. Crazy Guides jest niewątpliwie opisaną przez najważniejsze światowe media tj. BBC, Lonely Planet, Reuters, CNN, «New York Times», «Der Spiegel», «La Repubblica» i inne. Flota rozrosła się do 12 pojazdów, a ekipa do 10

fantastycznych, zwariowanych młodych ludzi, którzy gwarantują doskonałą poziom naszych imprez. Zaczynaliśmy jako niszowa alternatywa do typowej turystyki, a obecnie staliśmy się jednym z obowiązkowych punktów programu wycieczki do Krakowa” ([http://www.crazyguides.com/pl/jak\\_sie\\_zaczelo](http://www.crazyguides.com/pl/jak_sie_zaczelo), dostęp: 30.05.2013).

Zarówno sama idea wycieczek do komunistycznej przeszłości, jak i film dokumentalny ukazujący historię pomysłu oraz jego realizację, bardzo silnie wpisują się w nostalgiczny nurt odwołań do PRL-u. Brak w nim martyrologii, polityki czy prób rozliczenia ówczesnego okresu. Silnie widoczny jest natomiast element ludyczny, zabawa konwencją, która – chcąc być daleko od jakiegokolwiek oceny – może wydać się dość płytka i powierzchowna. Już sam tytuł obrazu *PRL De Lux* (2007) kieruje myśli odbiorcy na rozrywkowe tory dla wybranych, pełne śmiechu i dobrej zabawy, które pozwalają nie tylko obserwować świat imitujący rzeczywistość, ale również stać się jego elementem, poczuć na karku (niemniej z bezpiecznej odległości) nieśmiertelny oddech PRL-u. Oczywiście w przypadku zagranicznych turystów trudno byłoby mówić o nostalgii za polską przeszłością, pamiętajmy jednak, że dotyka ona organizatorów. Równocześnie PRL pokazany jest z perspektywy wspomnianej wcześniej zabawy. Tu, gdzie brak świadomości historycznej, politycznej i społecznej, gdzie PRL nabiera barw (chciałoby się powiedzieć zbyt nawet intensywnych), nie ma miejsca na głębokie odczuwanie, przeżywanie przeszłości, a co za tym idzie – jej pełne zrozumienie. Wyprawa do przeszłości kończy się zatem na pewnego rodzaju „cepii”, w której Polska Ludowa zamieniona jest w dobrze sprzedający się towar w kolorowym opakowaniu.

Coraz śmielej obecna w zjawiskach kultury polskiej po przełomie 1989 roku staje się również – przytaczana już przez nas – teza, że PRL był także przestrzenią zwyczajnej codzienności, nie zaś jedynie polem takiej, czy innej walki (z systemem, czy z trudami szarego życia). Podczas gdy Crazy Mike oferuje kilkugodzinną podróż do przeszłości, Izabela Meyza i Witold Szabłowski zdecydowali się na aż półroczną wyprawę: „Dwa miesiące temu zamieszkaliśmy w wielkiej płycie, zamieniliśmy laptopy na maszynę do pisania, GPS-a na starą mapę, a komórkę na telefon z tarczą. Przetawiliśmy się z Ikei na meble z Zakładów Produkcji Mebli w Wyszkowie, z opla na FIATA 126P, z oliwy z oliwek na smalec ze świni, a z sushi – na bitki wołowe. Słowem – przenieśliśmy się do PRL-u” (Meyza, Szabłowski, 2012: 15). Choć ich wspomnienia, czy może raczej eksperyment, opisany w książce *Nasz Mały PRL. Pół roku w M-3, z trwałą, wąsami i maluchem* nie doczekał się jeszcze ekranizacji, jednak stanowi wspaniałą ilustrację nostalgii i mody na powrót do przeszłości. Pozwała to na wykiełkowanie jakże nietypowej idei, że PRL to kwestia wyboru, a nostalgia za minionymi czasami przybiera w niektórych przypadkach realnych, namacalnych wręcz kształtów, co szczególnie widać w podsumowaniu, w którym autorzy skarżą się wręcz, że „(...) dopiero w PRL-u zobaczyliśmy, jak zmęczył nas kapitalizm: jego kryzys, karuzela z kursem franka, dolara i euro, i kredyt na mieszkanie, który skończymy spłacać jako emeryci” (Meyza, Szabłowski, 2012: 310).

W podobnym duchu utrzymany jest także dokument Konrada Szołajskiego *Good Morning, Lenin!* (2009), bezpośrednio nawiązujący tytułem do wspomnianego przez nas we wcześniejszej części artykułu filmu *Good Bye, Lenin!*. Grupka turystów z różnych europejskich państw wyrusza w podróż do Polski, aby skorzystać z oferty – znanych nam – Crazy Guides. Już w pierwszych minutach filmu bohaterka przedstawia się, mówiąc, że z domu wyniosła pragnienie równości i wielką miłość do przywódców komunistycznych. Koniecznie



jednak należy zwrócić uwagę, że słowom tym towarzyszy obraz ukazujący rodzinę znajdującą się w prowadzonej przez nich restauracji i siedzącą przy suto zastawionym stole, na którym centralne miejsce zajmuje Nutella – jeden z symboli zachodniego stylu życia. Dokument rejestruje kolejne etapy podróży, która nierzadko nacechowana jest pewnego rodzaju nostalgią nie tyle za utraconą przeszłością, ponieważ PRL nigdy nie był udziałem obcokrajowców będących bohaterami filmu, ale za innym życiem, bliższym społeczeństwu, czy też naturze. Sentymentalna wyprawa z każdym kolejnym krokiem odkrywa jednak przed protagonistami także ów, opisany w pierwszej części artykułu, obraz PRL-u wymagający rozliczenia – trudnej historii, która nie powinna się być w ogóle wydrżać.

Niejednoznaczny w swojej wymowie jest również film dokumentalny *Beats of Freedom – Zew Wolności* (2010) w reżyserii Leszka Gnoińskiego i Wojciecha Śloty. Początki rocka w Polsce przypadły na lata 80., jeden z najtrudniejszych momentów w historii PRL-u, kiedy młodzi ludzie szukali możliwości wyrażenia się, ale przede wszystkim starali się stworzyć enklawy wolności – przestrzeni, która pozwoliłaby im czuć się bezpiecznie, u siebie. W opisie stworzonym przez dystrybutora filmu możemy przeczytać: „*Beats of Freedom*, czyli jak obalić reżim totalitarny za pomocą wzmacniacza domowej roboty. Jak muzyka rockowa może zmienić ustrój polityczny? Czy da się z pomocą rocka ocalić wolność osobistą w totalitarnym państwie? Jak cenzura wpływa na jakość muzyki i tekstów rockowych?”. Z jednej strony jest to więc film o walce z reżimem, cenzurą i – generalizując – ustrojem komunistycznym. Z drugiej natomiast, przepełniony jest właśnie ową tęsknotą za młodością, za czasami, kiedy – mówiąc górnolotnie – życie miało sens, każdy dzień był działaniem, zatem nigdy nie był stracony. Wspomnienia polskich muzyków przesycane są nostalgią za tamtym okresem, kiedy na co dzień towarzyszyła im muzyka mająca do zaoferowania coś więcej niż tylko prostą i bezrefleksyjną rozrywkę.

## Podsumowanie, czyli wolta pamięci

„Jak zauważył Paul Ricoeur – tłumaczy w *Społecznych regułach pamiętania* Jacek Nowak – po upadku komunizmu w Europie mamy do czynienia, jakkolwiek na to nie spojrzeć, z kryzysem pamięci. Dla niektórych to rodzaj postkomunistycznej amnezji i tendencji do zapominania wszystkich komunistycznych zbrodni oraz pogodzenie się z komunizmem, który ponosi odpowiedzialność za większość chorób dzisiejszego społeczeństwa. Zwolennicy tego wyjaśnienia przestrzegają, że ci, którzy nie pamiętają o przeszłości, będą skazani na powtórne jej przeżywanie. Inni z kolei twierdzą, że nie ma mowy o tym, by społeczeństwa postkomunistyczne zapomniały przeszłość lub miały kłopoty z pamięcią. Uważają oni, że mamy do czynienia wręcz z przesadnym wykorzystywaniem przeszłości do wyjaśniania różnych zjawisk społecznych, a nadto wyprodukowaliśmy, jako społeczeństwa, zbyt wiele konkurujących ze sobą wersji historii, by debata mogła być zamknięta” (Nowak, 2001: 109).

Obserwując jednak kolejne zmiany zachodzące w kulturze polskiej po przełomie 1989 roku, a zatem także te, które mogliśmy dostrzec w omówionych powyżej produkcjach dokumentalnych dotyczących okresu PRL-u, skłonni jesteśmy wysnuć wnioski, że owe dwie postawy – nazwijmy je w skrócie martyrologiczną i nostalgiczną – niezwykle często łączą się

**Nie da się więc rozliczyć okresu PRL-u, nie biorąc pod uwagę, że niejako obok wielkiej polityki toczyło się również codzienne życie zwykłych obywateli, którzy po latach odczuwają nostalgię za przeszłością**

ze sobą i przenikają. Ich nierozłączność jest tożsama z nierozdzielnością pamięci i zapomnienia, które współistnieć mogą tylko i wyłącznie dzięki sobie wzajemnie. Nie da się więc rozliczyć okresu PRL-u, nie biorąc pod uwagę, że niejako obok wielkiej polityki toczyło się również codzienne życie zwykłych obywateli, którzy po latach odczuwają nostalgię za przeszłością. Nie da się także myśleć o przeszłości wyłącznie w kategoriach nostalgicznych, pozbawiając ją rysu historycznego i nie umiejscawiając jej w określonym momencie (a zatem i specyficznych warunkach) oraz czasie. Spojrzenie wstecz zawsze łączyć się będzie z owym rozdzieleniem, które z jednej strony nakazuje nam pamiętać, z drugiej zaś – wzmaga chęć zapomnienia.

BIBLIOGRAFIA

- Crazy Guides. Nasza Historia. [http://www.crazyguides.com/pl/jak\\_sie\\_zaczelo](http://www.crazyguides.com/pl/jak_sie_zaczelo) (dostęp: 30.05.2013).
- Fredericksen D. (2003). Polskie liminalne filmy dokumentalne epoki postkomunistycznej, Bobowski S. (tłum.). „Studia Filmoznawcze”, 24, (9–19).
- Krajewski M. (2007), Kultury kultury popularnej. Poznań.
- Lubelski T. (2009). Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty. Katowice.
- Meyza I., Szabłowski W. (2012) Nasz mały PRL. Pół roku w M-3 z trzema, wąsami i maluchem. Kraków.
- Nowak J. (2011). Społeczne reguły pamiętania. Antropologia pamięci zbiorowej. Kraków.
- Przylipiak M. (2003). Odrażający, brudni, źli? O filmach dokumentalnych Ewy Borzęckiej. „Studia Filmoznawcze”, 24, (21–38).
- Szpułak A. (2012). PRL w nowych polskich filmach, [w:] Dopartowa M. i Oleszczyk M. (red.), Kino: obiekt uczuć czy przedmiot badań? W dialogu z myślą filmową i twórczością Rafała Marszałka. Kraków.
- Talarczyk-Gubała M. (2007). PRL się śmieje! Polska komedia filmowa lat 1945–1989. Warszawa.
- Trenkner J., (2002). „Był kiedyś taki kraj...”, [w:] Modrzejewski F. i Sznajderman M. (red.), Nostalgia. Eseje o tęsknocie za komunizmem. Wołowiec.
- Walas T. (2003). Zrozumieć swój czas. Kultura polska po komunizmie. Rekonesans. Kraków.
- Zwierzchowski P. (2011). Obrazy PRL-u w polskim filmie fabularnym po roku 1989, [w:] Goszczyńska J., Królak J. i Kulmiński R. (red.), Doświadczenie i dziedzictwo totalitaryzmu na obszarze kultur środkowoeuropejskich. Warszawa.

## FILMOGRAFIA

- Arizona* (reż. Ewa Borzęcka, 1997).  
*Art of Freedom – Sztuka Wolności* (reż. Wojciech Słota, Marek Kłosowicz, 2011).  
*Beats of Freedom – Zew wolności* (reż. Leszek Gnoiński, Wojciech Słota, 2010).  
*Być jak Kazimierz Deyna* (reż. Anna Wieczur-Bluszcz, 2013).  
*Cwał* (reż. Krzysztof Zanussi, 1996).  
*Czarni baronowie* (reż. Wanda Różycka-Zborowska, 2000).  
*Czarny czwartek Gdynia '70. Dlaczego?* (reż. Irena Siedlar, 2010).  
*Czarny czwartek. Janek Wiśniewski padł* (reż. Antoni Krauze, 2011).  
*Człowiek z...* (reż. Konrad Szołajski, 1993).  
*Czterdzieści pięć – osiemdziesiąt dziewięć* (reż. Marcel Łoziński, 1990).  
*Generał Nil* (reż. Ryszard Bugajski, 2009).  
*Go Trabi Go* (reż. Peter Timm, 1991).  
*Good Bye Lenin!* (reż. Wolfgang Becker, 2003).  
*Good Morning Lenin!* (reż. Konrad Szołajski, 2009).  
*Ile waży koń trojański?* (reż. Juliusz Machulski, 2008).  
*Jeden dzień w PRL* (reż. Maciej Drygas, 2005).  
*Kola (Kolja)*, reż. Jan Svěrák, 1996).  
*Mała Moskwa* (reż. Waldemar Krzystek, 2008).  
*Między sierpniem a młotem* (reż. Adam Kinaszewski i Henryka Dobosz-Kinaszewska, 2010).  
*Mniejsze złoto* (reż. Janusz Morgenstern, 2009).  
*Pod jednym dachem (Pelíšky)*, reż. Jan Hřebejk, 1999).  
*Political Dress* (reż. Judyta Fibiger, 2011).  
*Popiełuszko. Wolność jest w nas* (reż. Rafał Wierzyński, 2009).  
*PRL De Lux* (reż. Edyta Wróblewska, 2007).  
*Prymas. Trzy lata z tysiąca* (reż. Teresa Kotlarczyk, 2000).  
*Przypadek Pekosińskiego* (reż. Grzegorz Królikiewicz, 1993).  
*Pupendo* (reż. Jan Hřebejk, 2003).  
*Rewers* (reż. Borys Lankosz, 2009).  
*Rozmowy kontrolowane* (reż. Sylwester Chęciński, 1991).  
*Różyczka* (reż. Jan Kidawa Błoński, 2010).  
*Segment '76* (reż. Oskar Karzyński, 2003).  
*Słoneczna aleja (Sonnenalle)*, reż. Leander Haussmann, 1999).  
*Stan nieważkości* (reż. Maciej Drygas, 1994).  
*Szkola podstawowa (Obecná škola)*, reż. Jan Svěrák, 1991).  
*Sztuka znikania* (reż. Bartosz Konopka, Piotra Rosołowski, 2011).  
*Śmierć jak kromka chleba* (reż. Kazimierz Kutz, 1994).  
*Toys (Zabawki)*, reż. Andrzej Wolski, 2011).  
*U Danusi* (reż. Ewa Borzęcka, 2002).  
*Ucieczka z kina Wolność* (reż. Wojciech Marczewski, 1990).  
*Usłyszcie mój krzyk* (reż. Maciej Drygas, 1991).  
*Wszystko co kocham* (reż. Jacek Bórcuch, 2010).  
*Zwyczajny marzec* (reż. Maria Zmarz-Koczanowicz, 2008).  
*80 milionów* (reż. Waldemar Krzystek, 2011).

Piotr Kletowski

# Między doku-

# mentalnym uję- ciem a kreacją

# *Dokufilmy Pier Paolo Pasoliniego*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Tekst jest fragmentem pierwszej, pełnej monografii Pasoliniego, przygotowywanej przez autora w warszawskim wydawnictwie SEDNO. Projekt został zrealizowany w ramach grantu habilitacyjnego NCN nr NN105 1157 38.

Filmowa twórczość Pier Paolo Pasoliniego (1922–1975), włoskiego mistrza kina intertekstualnego, antropologicznego<sup>2</sup>, badającego kulturowe, literackie archetypy i mity, w których odnajdywał własne obsesje, nie ograniczała się jedynie do filmów kreacyjnych, takich jak *Włóczykij* (*Accatone*, 1961), *Mamma Roma* (1962), *Król Edyp* (*Edip re*, 1967), *Teoremat* (*Teorema*, 1968), *Cblew* (*Il Porcile*, 1969), *Kwiat tysiąca i jednej nocy* (*Il fiore delle mille e una notte*, 1974), czy *Salo albo 120 dni Sodomy* (*Salo o le 120 giornate di Sodoma*, 1975). W swej bogatej twórczości realizował również filmy dokumentalne, ale mające bardzo specyficzny charakter, wyłamujący się z prostej formuły kina dokumentalnego. Były one swego rodzaju „hybrydami” filmowymi, formami pośrednimi dzieł dokumentalnych i filmów kreacyjnych, matrycami form określanych dzisiaj terminami „dokument kreacyjny”, czy „*found footage*”. Podstawą strategii twórczej Pasoliniego było przede wszystkim przeświadczenie o płynności form artystycznych. Ważny był przede wszystkim przekaz, do którego dostosowywało się odpowiednią formę, często zaprzeczającą sztywnym kanonom i regułom. I tak, realizując swe filmy kreacyjne, Pasolini korzystał z rozwiązań charakterystycznych dla dokumentu (nieprofesjonalni aktorzy odtwarzający sytuację z własnego życia, ruchoma kamera mająca dać iluzję „wejścia w filmowaną rzeczywistość”, wreszcie wykorzystywanie autentycznych plenerów i nie-reżyserowanego drugiego planu w kręceniu scen). Również realizując dokumenty Pasolini posługiwał się charakterystycznymi dla kina kreacyjnego zabiegami – odtwarzając (przy pomocy aktorów) zaistniałe wcześniej sytuacje, czy też stosując daleko posuniętą kreację w procesie montażu i dźwięku wcześniej nakręconego materiału. Choć Pasolini nie czuł się specjalnie mocny w materii realizowania dokumentów, wielokrotnie podejmował próby dokumentalne, za każdym razem z bardzo dobrym skutkiem.

**Piotr Kletowski** – kulturoznawca, filmoznawca. Adiunkt w Instytucie Studiów Regionalnych UJ. Interesuje się szeroko pojętym kinem autorskim. Bada kino azjatyckie. Autor książkowych monografi Takeshiego Kitano, Stanleya Kubricka, Pier Paolo Pasoliniego oraz kina azjatyckiego. Współautor (z Piotrem Mareckim) wywiadów-rzek z reżyserami: Andrzejem Żuławskim, Grzegorzem Królikiewiczem i Piotrem Szulkinem. Założyciel Otwartej Akademii Kina Japońskiego w Centrum Sztuki i Techniki „Mang-gha”. Autor licznych publikacji w „Kinie”, „Kwartalniku Filmowym”. Prowadzi filmoznawczego bloga (<http://blog.rp.pl/kletowski/>).

## Wściekłość

W 1962 włoski reżyser skorzystał z propozycji Gastone Ferrantiego – producenta niezwykle popularnej we Włoszech kroniki filmowej *Mondo Libero* (wyświetlanej przed seansami filmowymi) – który zaproponował Pasoliniemu realizację segmentu filmu *Wściekłość* (*La Rabbia*), mającego stanowić komentarz do wydarzeń rozgrywających się we Włoszech i w przechodzącym gwałtownie

<sup>2</sup> Sam Pasolini nigdy nie odbył studiów etnograficznych ani antropologicznych, myśl etnologiczna i antropologiczna była mu jednak nieobca przez całe życie. Efektem były studia lingwistyczne (mające *de facto* profil etnograficzny) nad kulturą i dialektem frulijskim i założenie *Academiuta de Langa Furlana*, w 1947 roku, w Cesaris. Także i później Pasolini był wyraźnie pod wpływem inspiracji antropologicznej w analizowaniu procesów kulturowych (np. antropologii strukturalnej Claude’a Levi-Straussa, z którym polemizował, ale jednocześnie przejął od niego koncepcję „mitu założycielskiego”, którego artystycznym przetworzeniem będą filmy „mityczne” włoskiego reżysera). Również bardzo trafne, ujęte często w formę metaforyczną, społeczne analizy przemian zachodzących w łonie powojennego społeczeństwa włoskiego, których wyrazem były np. dramaty Pasoliniego, opisujące proces unowocześniania, homogenizacji i odhumanizowania zachodniego społeczeństwa (*Orestja*, *Calderon*), sytuują Pasoliniego w kręgu twórców kina inspirowanego antropologią. Rzecz znamienna, proces realizacji wielu filmów przez Pasoliniego poprzedzała drobiazgowa dokumentacja filmowa, przywołująca na myśl antropologiczne badania terenowe; będzie o tym mowa w dalszej części tekstu (zob. Bal, 2007: 19; Kossak, 1976: 23–35). Niektórzy badacze posługują się wprost określeniem „kino antropologiczne Pasoliniego”, odnosząc się zwłaszcza do jego koncepcji teoretycznych kładących nacisk na realizację filmu tworzonego za pomocą „widzialnego języka rzeczywistości”, ale te propozycje należy potraktować raczej w charakterze metaforycznym niż *stricte* naukowym (zob. Viano, 1993: 119–128).

zmiany świecie, u progu dekady lat 60. Idea projektu była prosta: z jednej strony stworzyć film, reprezentujący „głos lewicy”, z drugiej, prawicowe, konserwatywne podejście do „rzeczy świata tego” (dlatego współautorem

**Również realizując dokumenty Pasolini postąpił się charakterystycznymi dla kina kreatywnego zabiegami – odtwa-**

**rzając (przy pomocy aktorów) zaistniałe wcześniej sytuacje, czy też stosując daleko posuniętą kreację w procesie montażu i dźwięku wcześniej nakręconego materiału.**

filmu, odpowiadającym za „prawicowy” segment *Wściekłości* został burżuazyjny pisarz i filmowiec, Giovanni Guareschi – autor popularnej serii książkowej o Don Camillu, zaadaptowanej na potrzeby filmu przez Julię Duviviera<sup>3</sup>). Film wszedł na ekrany kin 16 kwietnia 1963, jednak sam Pasolini wycofał swoje nazwisko z czołówki tak prezentowanego obrazu.<sup>4</sup>

Tematem filmu, wokół którego oscyluje całość kreatywnego dokumentu Pasoliniego

jest konfrontacja dwóch ideologii: lewicowej i prawicowej, konfliktu, który tworzy oblicze świata u początków lat 60. Oto przebudzony, po hekatombie wojny świat przyoblega się w nowy kształt. Widzimy następujące po sobie dokumentalne sekwencje: pogrzeb Alcide De Gasperiego (1881–1954), przywódcy Chrześcijańskiej Demokracji, który doprowadził do stworzenia Rządu Jedności Narodowej. Następnie pogrzeb ciał żołnierzy włoskich przybyłych z Grecji; utworzenie Związku Stali i Węgla w 1953 (podwaliny pod UE); obrazy z wojny w Korei; przyjazd ostatnich jeńców włoskich wracających z Rosji do domu; spotkanie przywódców państw RWPG; emigracja Włochów z północy na południe oraz dramatyczne obrazy ukazujące powódź we Włoszech i Francji. Właśnie w tym miejscu zaczyna się wersja z 1963 roku. Otwiera ją poruszająca dokumentalna relacja z pacyfikacji wolnościowego zrywu na Węgrzech w 1956 roku, przez wojska sowieckie (ubarwiona fragmentem *Adaggio* Albinioniego), następnie walki o Suez, wreszcie partia filmu, którą moglibyśmy zatytułować „przebudzenie się państw Trzeciego Świata” („kolorowi ludzie –

3 *Mały świątek Don Camilla* (*Don Camillo*, 1952). Film ten zapoczątkował całą serię popularnych filmów o przygodach wesołego proboszcza (Fernandel) toczącego „boje” z miejscowym I sekretarzem (Gino Cervi). Warto zwrócić uwagę, że segment Guareschiego został z czasem odłączony od noweli Pasoliniego, zaś jego negatyw zaginął, dlatego dziś nie jest możliwa jego lektura.

4 W 2008 roku została zaprezentowana odnowiona, dłuższa wersja filmu (odrestaurowana przez Giuseppe Bertolucciego), zawierająca tylko i wyłącznie segment Pasoliniego, różniącą się od wersji pierwotnej, jednakże ze względu na fakt, że właśnie w takiej – pełnej – wersji włoski reżyser chciał zaprezentować swe dzieło szerokiej publiczności, streszczenie filmu zawierać będzie opis wszystkich scen.

mówi narrator – barwa człowieczeństwa<sup>5</sup>); 1962 – Kuba i zwycięska rewolucja dowodzona przez Fidela Castro; Włochy współczesne (oto rock'n'roll „pokonuje” Marksa, tańczony przez młodzież w świetlicy w PK); przyjazd Avy Gardner do Włoch; Sofia Loren bawiąca na targu rybnym; „Pochód 4 Republik” w Pizie; spotkanie fabrykantów i robotników; topienie figury świętego; otwarcie Tamy Turyńskiej; obrazy z otwarcia wernisażu sztuki awangardowej; koronacja Elżbiety II („jest coś odrażającego w tym uwięzieniu w historii wobec zmian zachodzących w rzeczywistości” – komentuje narrator); kongres wyborczy Republikanów w Chicago; pogrzeb papieża Piusa IX i ingres papieża Jana XXIII; obrazy z ZSRR („o czym nie śnili ojcowie, to, swymi rękoma wypracowują dzieci”); wojna o Algier; pogrzeb Marylin Monroe („tylko piękno może nas ocalić – żegnaj mała siostrze, znikasz jak złoty pył”); wybuch bomby atomowej; bal arystokracji w Rzymie i pogrzeb zabitych w wypadku górników. Całość kończy apoteoza kosmicznego lotu Gagarina w kosmos („Lecę w kierunku Rzymu, skąd tchnie duchowość, jak gaz rozrzedzający się w przestrzeni. Maj jest nieunikniony! Wielka historia z jej poezją odchodzi w niebyt...”).

Być może niezwykły, oryginalny film Pasoliniego, jest pierwszym we włoskim kinie kreacyjnym filmem dokumentalnym, który moglibyśmy określić, jako rodzaj filmu *found footage*, opartym na odpowiednim doborze przez autora materiału filmowego wcześniej zrealizowanego przez obcych twórców i zmontowania go według z góry opracowanych założeń – tak estetycznych, jak i ideowych.<sup>6</sup> Pasolini układa z gotowych materiałów filmowych audiowizualny poemat dokumentalny. Tworzy kolaż obrazów, dźwięków, idei wyrażających swą wściekłość i nadzieję. Przełamuje jednak sztywne konwencje formalne, zarezerwowane tak dla kina kreacyjnego, jak i kina dokumentalnego, tworząc coś na kształt „dokumentu kreacyjnego”, w którym przesuwające się na ekranie obrazy mają na celu nie tyle prezentację tego, co rzeczywistość dzieje się na świecie i we Włoszech, ale przede stwarzają „audiowizualny poemat”, zawierający wizję świata rozdartego sprzecznościami, paradoksami, konfliktami. Świata dialektycznego, ale jednocześnie przepojonego wiarą w ziszczenie się wizji wielkiej, ludzkiej rodziny potrzebującej – jak to zostaje określone w filmie – „tylko jednej rewolucji – rewolucji ducha”.

Między kinem kreacyjnym a kinem dokumentalnym widoczna jest przede wszystkim różnica ontologiczna: kino dokumentalne z założenia rejestruje sytuacje nie będące wynikiem kreacyjnej ingerencji twórcy. Kino kreacyjne

**Być może niezwykły, oryginalny film Pasoliniego, jest pierwszym we włoskim kinie kreacyjnym filmem dokumentalnym, który moglibyśmy określić, jako rodzaj filmu found footage**

5 Te i kolejne cytaty z filmu w tłumaczeniu własnym. Narrację, przygotowaną przez Pasoliniego czytają przyjaciele Pasoliniego: Giorgio Bassani (pisarz), wypowiadający fragmenty poetyckie i Renato Guttuso (malarz), prezentujący fragmenty prozatorskie.

6 Najsłynniejszym, prekursorskim na tym polu filmem dokumentalnym (ponieważ wyróżniamy również filmy *found footage* zmontowane ze zrealizowanych filmów kreacyjnych) jest *Żwycząjny faszyzm* (*Abyknowiennyj faszyzm*, 1965) Michaiła Romma.

zaś re-kreuje rzeczywistość za pomocą filmowej maszyneryi.<sup>7</sup> Rzecz jasna, zawsze pojawia się kwestia dyskusyjna: sam dobór tematu i decyzje twórcze związane z jego filmowym ujęciem są elementami odnoszącymi się, siłą rzeczy, do kwestii kreowania (już samo ustawienie kamery filmowej, „zdejmujące” żywy obiekt, jest swego rodzaju „aktem kreacji”). Są jednak obrazy filmowe będące wypadkową formy dokumentalnej i kreacyjnej, i takie właśnie formy nazywamy „dokumentami kreacyjnymi”, czyli filmami, w których występuje bardzo wyraźny element kreacji (czy raczej re-kreacji, często przy użyciu albo prawdziwych bohaterów opowieści, albo aktorów). Owe filmowe hybrydy są jednak bardziej przynależne kinu dokumentalnemu, niż kreacyjnemu, ponieważ w zasadzie nie występuje w nich „element fikcyjny”. Nawet sceny odtworzone przy pomocy aktorów, znajdują swoje odbicie we wcześniej zaistniałej rzeczywistości.<sup>8</sup> Pasolini tworzy jednak swój film nie tyle przy pomocy aktorów, co buduje własną „kreacyjną przestrzeń” przy pomocy odpowiednio wyselekcjonowanych i zmontowanych fragmentów filmowych, układając z nich, jak z klocków, poemat na temat współczesnego świata.

Wydaje się, że w zasadzie Pasolini nigdy nie widział głębszej różnicy między kinem dokumentalnym a kinem kreacyjnym. Zarówno filmowy dokument, jak i film kreacyjny, były dla niego medium poetyckiej wypowiedzi. Przy tworzeniu obu rodzajów kina posługiwał się wszakże artysta „rzeczywistością”: w przypadku dokumentu (zwłaszcza takiego, jak *Wściekłość*) stopień „obecności” owej rzeczywistości był większy, w przypadku filmu kreacyjnego, odpowiednio mniejszy – jednakże zarówno w przypadku dokumentu, jak i filmu kreacyjnego chodziło Pasolinemu o dotarcie do ideowej istoty ukazywanego w filmie zjawiska, jego, jakby powiedział Gramsci, „ukrytej tendencji”. Zarówno w przypadku *Wściekłości*, jak i kolejnych (bardziej konwencjonalnych dokumentów realizowanych przez Pasoliniego, zwłaszcza w czasie jego światowych podróży), chodziło artyście nie o „realizm” – ale „realizm poetycki”, polegający nie tyle duplikowaniu rzeczywistości, co nadawaniu jej artystycznego kształtu, po to, by wydobyć z niej treść nie sfabrykowaną przez artystę, ale immanentnie istniejącą w tej rzeczywistości.

*Wściekłość* wydaje się realizować w pełni zamierzenia Pasoliniego, choć jednocześnie wizja świata prezentowana przez artystę nie może obejść się bez jego „autorskiego dotyku”, przejawiającego się choćby w idealistycznej wizji Związku Radzieckiego, traktowanego, jako „ojczyzna wszystkich ludzi”. Lot Gagarina, jego wzbicie się w kosmos, jest apoteozą ziemskiego humanizmu, wiary w potęgę człowieka mogącego stać się równemu bogom. Ta idealistyczna nuta, kończąca film, kontrastuje z ponurą wizją Europy Zachodniej, wciąż niemogącej otrząsnąć się z ograniczających ją tradycyjnych konwenansów. A jednak film Pasoliniego zdaje się realizować, w jakiejś mierze, postulat kina antropologicznego *par excellence* – w którym człowiek i tworzony przez niego świat znajduje się w centrum zainteresowania filmowca. Paradoksalnie bowiem film Pasoliniego jest nie tylko głęboko subiektywną, utkaną z dokumentalnych

7 Dyskusja na temat różnic między kinem kreacyjnym a dokumentalnym prowadzona jest przez badaczy tego tematu od lat (zob. Przyłipiak, 2000; Woźnicka, 1983; Helman, 1976; Hendrykowski, 1991; Barnouw, 1993). Zagadnienie dokumentu kreacyjnego w kontekście twórczości polskiego dokumentalisty, Wojciecha Wiszniewskiego, opisuje Marek Hendrykowski (por. Hendrykowski, 2006). Warto jednak zwrócić uwagę, że w żadnej z powyższych publikacji nie opisano specyficznej formy dokumentu kreacyjnego, jakim jest *fund footage*.

8 W tego typu filmach chodzi więc o jak najwierniejsze odtworzenie owej rzeczywistości z zachowaniem najdrobniejszych elementów autentycznego świata zaistniałego.



obrazów poetycką wizją „Mondo di Pasolini” (z krytycznym podejściem do burżuazji, świata kapitału, komercji i uniformizacji, z szacunkiem i euforią charakteryzującą obrazy zrewolucjonizowanego Trzeciego Świata i ZSRR, wreszcie obsesją piękna i śmierci – nierozzerwalnie ze sobą zespolonych), ale także „wizytówką” powojennej dekadę wstrząsanej społecznymi niepokojami, powojennymi spazmami ideologicznych sporów, wciąż jednak naznaczoną nadzieją na lepsze jutro. Nadzieja i wiara w życie i człowieka, przy jednoczesnym ładunku politycznego tragizmu, przesycą ten, być może najbardziej optymistyczny z filmów Pasoliniego. Kończąca go optymistyczna

**A jednak film Pasoliniego zdaje się realizować, w jakiejś mierze, postulat kina antropologicznego**

**par excellence – w którym człowiek i tworzony przez niego świat znajduje się w centrum zainteresowania filmowca.**

koda (wiara w potęgę, przecież nie tyle „człowieka radzieckiego”, co w ogóle człowieka) przypomina o Pasolinim jako apologetcie humanizmu, przedstawiającego się nawet tam, gdzie na pierwszy rzut oka ów humanizm jest niszczone (pamiętajmy, że centralną sceną w filmie są obrazy z sowieckiej pacyfikacji zbuntowanych Węgrów). Jak echo, zakończenie to powtórzy się w *Salo*, gdzie po orgii seksu, mordu i zniszczenia, zbuduje Pasolini desperacki obraz triumfującego (mimo wszystko) życia. Dla wielu badaczy<sup>9</sup> *Wściekłość* naprawdę odkryta po jej restauracji, w 2008 roku (i odbierany jako film jak najbardziej współczesny), będzie zapowiadała rozwijane w przyszłości (tak w formie kreacyjnej, jak i dokumentalnej) wątki dzieła Pasoliniego – na czele z fascynacją Trzecim Światem, prawdziwą rewolucją (w myśl wyrażonej przez Pasoliniego idei, że prawdziwa rewolucja jest niczym więcej, jak tylko uczuciem).

## **Zgromadzenie miłosne**

Dokumentem kreacyjnym (choć pozornie jest on daleki od tej formuły) nazwać można także kolejny film Pasoliniego, słynne *Zgromadzenie miłosne* (1964) – rodzaj sondy przeprowadzanej wśród przedstawicieli włoskiego społeczeństwa, której tematem jest życie seksualne. Pasolini, trochę jak Albert Kinsey, wyrusza w podróż z mikrofonem i kamerą (Mario Bernardo odpowiadał za zdjęcia uciekające, Tonino delli Colli za zdjęcia „zdejmujące” monologizujących intelektualistów).

9 Na przykład Maurizio Viano zauważa, że właśnie we *Wściekłości* Pasoliniego pojawiają się obrazy i motywy, jakie powrócą, przetworzone w postaci obrazów i wątków w filmach określanych mianem „krytycznych”: *Chlewie*, *Teoremacie*, *Salo*. Zwłaszcza uwypuklony w sekwencji śmierci MM wątek Erosa i Thanatosa, powróci w *Trylogii życia*, a także w *Salo*. Nazwanie przez Pasoliniego MM w filmie „małą siostrą” zwraca uwagę na utożsamienie się artysty z postawą i cierpieniem amerykańskiej aktorki (por. Viano, 1993: 7–8).

Film rozpoczyna sekwencja, w której Pasolini pyta grupę dzieciaków, skąd się biorą dzieci. „Z brzuszka” – odpowiada jeden chłopiec, „z kwiatka” – mówi drugi, „przychodzi akuszerka i przynosi w torbie... kwiatek i w tym kwiatku jest dziecko” – domyśla się trzeci, „spod kołdry” – zauważa rezolutnie inny. Chłopcy z Palermo są jeszcze mniej świadomi: „Przynosi je bocian, który dostaje dziecko od Pana Jezusa” – odpowiada urwis w czapce. Przepytywanie (montowane z obrazem młodej pary wchodzącej w małżeński związek) przerywa sekwencja rozmowy Pasoliniego z Cesare Musatim i Alberto Moravią, w której Moravia mówi, że film, jaki planuje zrealizować Pasolini będzie pierwszym w stylu *cinema verité*, do tego podejmującym wstydlivy dla Włochów temat seksu, zaś Musati podejmuje problem lęku Włochów przed mówieniem o własnej seksualności. „Krucjata przeciwko niewiedzy i strachowi. To graniczy z desakralizacją” – podsumowuje dyskusję Pasolini. Przechodzimy do pierwszej części filmu pt. *Badanie I: Wielki omlet po włosku*. Narrator wprowadza nas w koncepcję całego obrazu (oto filmowiec „komiwojażer” jeździ i zadaje pytania) oraz zapowiada, że: „Dowiemy się, jak Włosi przyjmują pomysł na realizację takiego filmu i jak reagują na pytania dotyczące ich życia seksualnego”.

Okazuje się, że badani w Viareggio na nadmorskim deptaku, nocą, Włosi absolutnie nie chcą słyszeć o filmie dokumentalnym, z którego mogliby się dowiedzieć czegoś ważnego na temat własnej aktywności seksualnej, natomiast z wielką chęcią obejrzeliby film pornograficzny z dużą ilością golizny. Co ciekawe, kobiety pytane przez Pasoliniego o chęć zobaczenia filmu (czy też widowiska) pornograficznego, potępiają tego typu „przedstawienia”, ale z drugiej strony, nie dziwią się mężczyznom – amatorom erotycznych „mocnych wrażeń”. Sondę z Viareggio zderza Pasolini z inną, przeprowadzoną w Pracowni Rzemieślniczej we Florencji. Pracownicy mówią z rozważą i dystansem na temat seksu (młody człowiek stwierdza, że uczucia są ważniejsze niż sam seks, a matka dwunastolatka przyznaje, że choć jej synek jest dla niej wciąż dzieckiem, musi zmierzyć się z seksualnością chłopca). W następnej odsłonie, rozgrywającej się, jak głosi napis, w nadmorskim kurorcie w dowolnej części Włoch, Pasolini zapytuje o rolę seksu przedstawicieli drobnomieszczaństwa, którzy dość wymijająco odpowiadają na pytanie reżysera, jakby chcieli uciec od meritum sprawy (co w końcu wytyka jednemu z rozmówców sam Pasolini).

W części II, reżyser mierzy się z problemem „mentalności młodego koguta” (czyli wiecznego podrywacza, Don Giovanniego), odpytując w tym temacie młodych żołnierzy. Na pytanie, czy lepiej być Don Giovannim, czy odpowiedzianym ojcem, żołnierze odpowiadają wprost, nie kryjąc swej hipokryzji, że „w tym społeczeństwie lepiej być Don Giovannim, bo inaczej człowiek wychodzi na frajera”. Koszarową sondę kończy dość rezolutna kwestia wypowiedziana przez młodego żołnierza z Wenecji, że „seks jest istotną rzeczą w życiu, zwłaszcza, gdy jest się młodym. Bo gdyby go zabrakło, po cóż byśmy żyli”.

Śledząc działania Pasoliniego, wyraźnie widać, że daleko autorowi sondy do obiektywnej, dokumentalnej narracji. Pasolini zadaje pytania w taki sposób, by otrzymać z reguły odpowiedzi, które chce usłyszeć. Również sam film ułożony jest ze scen, które układają się w z góry zaplanowaną całość, mającą obnażyć hipokryzję drobnomieszczaństwa (dla Pasoliniego, włoskiego społeczeństwa nowoczesnego *per se*), uwypuklić rozsądek i prawdziwą wstrzemięźliwość miejskiego i wiejskiego proletariatu, obyczajowe zacofanie (niewinność) mieszkańców włoskiego Południa i „rozwydrzenie” (ale maskowane „dobrym wychowaniem”) społeczeństwa zamieszkującego bogatą Północ. W połowie

tego filmowego eksperymentu widać wyraźnie, że nie mamy tutaj do czynienia z filmem w stylu *kina-prawdy*, którego twórcy zamierali realizować jak najbardziej obiektywne dokumenty, lecz *Zgromadzenie miłosne* dryfuje w stronę subiektywnej, autorskiej wypowiedzi artystycznej Pasoliniego, zbudowanej jedynie z „głosów rzeczywistości”, reprezentowanych przez przepytywanych członków włoskiego społeczeństwa.<sup>10</sup>

Część III ukazuje obrazki z wsi – gdzie, jak mówi narrator (Lello Bersani) „kwitnie odwieczna miłość do życia”. W partii tej skonfrontowana jest postawa ojca i matki (tradycjonalistów) – twierdzących, że kobieta winna stać nieco niżej w wiejskiej hierarchii społecznej niż mężczyzna – z opinią ich córki, która nie zgadza się takie postawienie sprawy. Pasolini draży problem, pytając, czy dziś jest lepiej, czy lepiej było dawniej. I okazuje się, że, jak mówi jedna z mieszkanki wsi (starsza kobieta), „dziś jest lepiej, bo młodzi ludzie nie robią tyle okropieństw, co kiedyś” (zaś ma ona na myśli „robienie” nieślubnych dzieci). Pasolini kwituje tę partię wypowiedzi komentarzem, że w dzisiejszych czasach młodzi ludzie mają więcej wolnego czasu i wiedzą, jak go wykorzystać.

Część IV przenosi nas do Bolonii, gdzie reżyser zagaduje młodych i starych przedstawicieli bolońskiej burżuazji, zadając im pytanie, czy seksem rządzi moralność i czy można go rozpatrywać w kontekście dobra i zła (a co za tym idzie, czy znane są wykształconym Bolończykom pisma Freuda i Marksa). Skonfrontowane zostają dwie postawy: dobrze wychowanej, młodej studentki, która patrzy na sprawy seksu przez pryzmat kultury, w jakiej się wychowała i jaką przyjęła (Pasolini zarzuca jej, że się przystosowała) i młodego studenta-hedonisty, który bez zahamowań „bierze, co przynosi mu dzień”. Inny student mówi, że nie może iść do łóżka z dziewczyną, której się nie kocha. Student-hedonista zaprzecza takiej postawie, twierdząc, że nie miałby żadnych oporów, by kochać się z dziewczyną, której nie darzy uczuciem. Pasolini podejmuje też kwestię konformizmu: „konformizm stworzyła tradycja” – mówi jeden ze studentów.

W rozmowie z drużyną piłkarzy reżyser wyciąga ze swych rozmówców deklaracje o braku zahamowań (choć większość z przepytywanych przyznaje się do katolickiego wychowania). Wątek ten podejmuje część V filmu, zrealizowana przed fabryką w Mediolanie, w którym – jak głosi narrator – „dowiemy się, że mieszczańska i katolicka moralność nie wyjaśnia młodym i porządnym dziewczynom, dlaczego są porządne”. Pasolini pyta ciężko pracujące dziewczyny, dlaczego zamiast się prostytuować i zarabiać dużo pieniędzy, wybierają robotniczy znoj. Pytane nie są w stanie precyzyjnie odpowiedzieć, uciekając się do zdawkowych stwierdzeń o porządnym wychowaniu, choć jedna z dziewczyn nie potępia prostytutek, lecz pochwała ich spryt.

<sup>10</sup> W tym wymiarze film Pasoliniego zupełnie przeczyłby teorii dokumentu filmowego zaproponowanego przez Przylipiaka, że „Film dokumentalny jest to taki autonomiczny, istniejący jako osobna całość przekaz audiowizualny, który prezentuje wycinek świata kompletnego, w którym znaczenia nominalne są tożsame ze źródłowymi, w którym istnieje dystans czasowy między momentem rejestracji a momentem odbioru, gdzie zostaje zachowana indeksalna wierność odtworzenia czasu i przestrzeni w ramach ujęcia, w którym realizatorzy nie ingerują w rzeczywistość przed kamerą albo ingerują i fakt tej ingerencji czynią elementem strukturalnym filmu, albo też ingerują w tym celu, aby przywrócić taki stan tej rzeczywistości, jaki istniał przed pojawieniem się ekipy filmowej, lub też aby wyzwoić prawdę zachowań osób filmowanych, który naśladuje w swojej konstrukcji konwencjonalne sposoby właściwego człowiekowi porządkowania rzeczywistości, w którym funkcja autoteliczna względem warsztatu lub tworzywa filmowego, o ile istnieje, nie może przytłumić i zdominować funkcji przedmiotowej” (Przylipiak, 2000: 40). Realizując swój dokument, Pasolini dokonuje jawnej manipulacji, sprawiając, że *de facto* to on sam (a co za tym idzie, jego własna seksualność), staje się głównym bohaterem filmu.

Kolejna odsłona filmu przenosi nas na Lido, gdzie dwie panie – przedstawicielki burżuazji – mówią o konieczności „porządnego zachowania”, choć jednocześnie twierdzą, że seksualne wyzwolenie postępuje. Docieramy na głębokie Południe do Kalabrii („to inna planeta!”), gdzie wciąż dziewczyna musi być dziewicą, jeśli chce się żenić, lecz chłopak może przed ślubem spać z innymi; na Sycylię (do Camporeale – matecznika mafii), gdzie, choć obyczaje zostały nieco „poluzowane”, damsko-męskie relacje wciąż tkwią w przeszłości („tu życie seksualne uwarunkowane jest biedą, dla której znamieną jest nieprzystępność kobiet”).

Pasolini pokazuje, że z jednej strony, w społeczeństwo włoskie doby powojennej wkraśl się chaos obyczajowy, z drugiej – wciąż dobrze się ma seksualny konserwatyzm, lecz w sumie obie sytuacje są podobne: seks jest czymś, co stanowi problem dla Włochów. Społeczeństwo jest skrępowane albo istniejącymi jeszcze obyczajowymi przepisami (Południe), albo wartościami ukrytymi, ale wciąż obecnymi (Północ).

Znów wracamy na Lido do pań, które stwierdzają, że deklaracje o wyzwoleniu kobiet we Włoszech to przesąd. W seksie kobieta jest wciąż zniewolona. Oriana Fallaci mówi o tym, że klasa robotnicza jest otwarta na seks, a burżuazja zamknięta. Porusza również problem pauperyzacji chłopstwa na Południu powodowany tym, że tylko mężczyźni mogą pracować, a kobiety (które podejmując pracę, są narażone na utratę dziewictwa) zamyka się w domu. Następnie wracamy do Palermo. Pasolini pyta o zniewolenie młodych ludzi na Sycylii. Kobiety mówią o tym, że powinny mieć trochę swobody, ale to tylko ich pobożne życzenie. Sycylijka, którą Pasolini wypytuje, stwierdza niespodziewanie, że człowiek zniewolony zamyka się w sobie, skazuje się na samozagładę, więc musi dążyć do wolności. Jest to wstęp do *Badania 2: Obrzydzenie czy litość*, w którym Pasolini podejmuje temat stosunku Włochów do odmienności seksualnej, zwłaszcza homoseksualistów. Cześć tę otwiera wypowiedź sędziwego poety, Giuseppe Ungrettiego, który mówi, że każdy człowiek jest inny i ma prawo do inności również w sferze aktywności seksualnej („każdy z nas jest anormalny” – konstatuje poeta) oraz że sama kultura jest gwałtem narzuconym naturze, zaś poeta pisze wiersze, rozprawiając się z normami, ograniczającymi człowieka.

Na potańcówce Pasolini pyta dwie młode dziewczyny, czy chciałyby mieć homoseksualne dzieci; „mam nadzieję, że nie” – odpowiada jedna z pytanych. Młody, wykształcony mężczyzna mówi wprost o obrzydzeniu, jakie wzbudza w nim homoseksualizm. Podobnie wypowiadają się inni mężczyźni (konduktor, pasażerowie pociągu), których nagabuje Pasolini. „Czuję instynktowną niechęć do takich zachowań” – mówi zażyły jegomość siedzący w przedziale. Inny mu wtóruje, podkreślając swoją pogardę dla wszystkiego, co immoralne oraz że kwestie seksualne powinny być traktowane we właściwym ujęciu: jako narzędzie reprodukcji.

Cięciem montażowym „przeskakujemy” do „stolika intelektualistów”, gdzie nagabywany przez Pasoliniego Moravia odpowiada, że nic, co ludzkie, go nie gorszy, nawet głupota. „Zgorszenie, to strach przed utratą osobowości” – podkreśla Moravia. „Zgorszenie jest elementem instynktu samozachowawczego” – podsumowuje Pasolini. Ale ostatnie słowo należy do Moravii, który wysuwa zaskakującą tezę: „Ludzie głęboko religijni nigdy się nie gorszą. Jezus Chrystus nigdy się nie gorszył, gorszyli się faryzeusze”. Część pierwsza filmu kończy się apelem do widzów, by przez chwilę pomyśleli o czymś innym, bo nie ma nic bardziej męczącego niż rozmowa o seksie.

Druga część rozpoczyna planszą z napisem: *Badanie 3: Prawdziwe włosy? Czy coś interesuje ludzi bardziej niż życie?* Pasolini mówi do Moravii, że postanowił zgłębić temat stosunku Włochów do seksu i zamierza zadawać interlokutorom bardziej szczegółowe pytania. Ta partia filmu składa się z czterech odsłon. W odsłonie pierwszej pt. *Spotkanie na rzymskich plażach, czyli seks jako seks*, Rzymianie na plaży w Ostii odpowiadają na pytanie, czy są za rozwodami (większość jest za); z kolei w kwestii równouprawnienia kobiet (zwłaszcza w kwestii swobody życia seksualnego) większość pytanym stwierdza, że mężczyzna powinien mieć więcej swobody niż kobieta, „bo mężczyzna nosi spodnie”. Odsłona druga pt. *Spotkanie na mediolańskich plażach, czyli seks, jako hobby* przynosi pozornie inny obraz pojmowania seksualności. Młodzi mężczyźni odpytywani przez Pasoliniego mówią o swobodzie w podejściu do seksualności, podobnie, jak i młode kobiety. Tu także jest więcej zwolenników rozwodów (prócz starszej kobiety powołującej się na naukę Kościoła Katolickiego, zalecającą wierność do grobowej deski, która nie wyobraża sobie sytuacji, że kobieta może mieć dzieci z kilkoma mężczyznami – z którymi zwiąże się po rozwodzie). Część *Spotkania na plażach południa, czyli seks, jako honor* ukazuje podejście do seksu traktowane jeszcze bardziej restrykcyjnie. „Kobieta powinna być ewangeliczna” – mówi plażowicz. Sytuację „ratuje” mała dziewczynka, która rezolutnie odpowiada Pasolinemu, że jak dorośnie, chciałaby wieczorami wychodzić do kina sama i w przypadku, gdyby jej rodzice przestali się kochać, pozwoliłaby im się rozwieść. Pasolini chwali nonkonformizm dziewczynki, przeciwstawiony oportunistomowi otaczających ją dorosłych. Kalabryjscy interlokutorzy obstają przy stwierdzeniu, że o żadnych rozwodach mowy być nie może, bo lepiej zostać mordercą (zabijającym zdradzającą mężczyznę kobietę), niż rogiaczem.

W części *Spotkania nad morzem (Lido), czyli seks jako sukces* Pasolini rozmawia z aktorkami opalającymi się na plaży, m.in. z piękną Antonellą Luladi, która rezolutnie mówi reżyserowi, że jego praca przy realizacji dokumentu o seksualności Włochów jest powierzchowna, bo zanim zaczął go kręcić, powinien lepiej poznać prywatne życie swoich rozmówców. Pojmowanie seksualności przez aktorki okazuje się bardzo inspirujące; twierdzą one, że postrzegają swoją seksualność przez pryzmat swojego wychowania (według katolickich dogmatów), tak naprawdę nic o niej nie wiedząc, ponieważ seksualność człowieka jest czymś do końca nieuchwytnym i niedookreślonym. Tytuł tej partii filmu sugeruje jednak, że Pasolini doskonale wie, jaką drogą przepytywane starletki osiągnęły sukces w filmowej branży.

*Spotkania na publicznych plażach Toskanii, czyli seks jako przyjemność* wypełnia wypowiedź zadowolonej ze swego życia seksualnego starszej Toskanki, która jednak dopuszcza możliwość rozwodów, zaś *Seks na prywatnych, należących do burżuazji plażach Toskanii, czyli seks jako obowiązek* przynosi obraz konfrontacji ojca z dzieckiem na ręku (broniącego instytucji rodziny, jako podstawowej komórki społecznej) z młodym kawalerem twierdzącym, że rodzina to przestarzała instytucja, którą mogą zastąpić państwowe instytucje („Tak? – pyta ojciec – to ja ci zaraz udowodnię, że nie masz racji. Synku, z kim chciałbym zostać, z tatusem, czy z tym panem?” W odpowiedzi synek wczepia się rączkami w ojca). Przepytywany przez Pasoliniego roześmiany chłopak, mówi wprost, że miłość jest podstawą społeczeństwa, a seksualność upodabnia nas do zwierząt. W tym momencie reżyser prosi o podsumowanie swojej pracy Moravię, pytając go, czy z materiału, który nakręcił, wyłaniają się prawdziwe Włochy, czy tylko ich fragmentaryczny obraz. Moravia uważa, że najważniejsze

jest to, czego w filmie nie ma: czyli szczere opinie przedstawicieli burżuazji, którzy unikają mówienia wprost o sprawach intymnych.

Fragment pt. *Badanie 4: Z samego dołu* wypełnia zapis sondy na ulicach Mediolanu i Sycylii związanej z wprowadzeniem tzw. ustawy pani Marylin, na mocy zarządzenia władz municypalnych zamykającej lupanary we włoskich miastach. „Uświadomieni” mężczyźni z Północy mówią o wykorzystywaniu robotników i kobiet przez świat kapitału. Ale inni zdają się negować skutki ustawy („brzydki też ma prawo do kobiety!”), pomstując na upadek obyczajów (Sycylia) przejawiający się we współżyciu młodych, niewyżytych mężczyzn ze... zwierzętami. Również prostytutki, wyrzucone na bruk i zmuszone do pracy na ulicy krytykują zarządzenie Chrześcijańskiej Demokracji zamykającej burdele.

I w tym momencie narrator pozwala sobie na podsumowanie zarejestrowanego i zaprezentowanego materiału: „Oto wnioszek płynący z naszych badań, wykrzyczany z samego dołu drabiny społecznej i z głębi instynktów. Robotnicy z Mediolanu, Florencji, Neapolu i Palermo, zjednoczeni w proteście przeciwko demokratycznej ustawie i przez to zmuszeni do uznania pewnych pragnień, wobec których wszyscy najchętniej schowalibyśmy głowę w piasek. A jeśli już zdecydujemy się o nich mówić, mówimy naiwnie i bezładnie. Wszystko to odkryliśmy w kraju Cudu Gospodarczego, licząc, że natkniemy się na oznaki współczesnego cudu kulturowego i duchowego. Jeśli nasze badanie dało jakiś pozytywny efekt, to jest nim demistyfikacja. Prawdziwi Włosi zdecydowanie przeczą mitowi o krainie miodem i mlekiem płynącej”.

Film kończy mini-dokument ukazujący ślub Tonino i Grazzielli. „Czy ludzi naprawdę interesuje coś innego, niż samo życie?” – filozoficznie zapytuje narrator (Pasolini), ukazując rytuały przygotowania do ślubnej uroczystości. „Życie, kiedy jest szczęśliwe i niewinne, nie zna litości – kontynuuje – Tonino

i Grazziella biorą ślub, i wszyscy milczą wobec ich szczęścia, które nie pożąda wiedzy. Ale milczenie jest pełne winy. Oto nasze życzenia: niech waszej miłości towarzyszy świadomość miłości”.

Formalnie film Pasoliniego nie wyróżnia się niczym szczególnym; może tylko eklektyczną ścieżką dźwiękową, łączącą w sobie elementy muzyki klasycznej (Beethoven) i współczesnych, włoskich standardów muzycznych. Natomiast tym, co przykuwa uwagę widza, jest „literackość” całego filmu. Śledzimy Pasoliniego, wyczułonego na to, co – i jak – mówią przepytani przez niego ludzie. Szczegółowe streszczenie filmu po-

## **Pasolini po prostu „pisze” kamerą, tworząc obraz włoskiego społeczeństwa w gruncie rzeczy unikającego rozmowy na temat swej seksualności.**

zwala nam prześledzić proces transformacji rzeczywistości w narracyjną (z góry skomponowaną przez artystę) całość. Pasolini po prostu „pisze” kamerą, tworząc obraz włoskiego społeczeństwa w gruncie rzeczy unikającego rozmowy na temat swej seksualności. „Filmowa powieść” Pasoliniego, jakim jest *Zgromadzenie miłosne*, staje się głosem do konkretnych powieści tego twórcy, do *Chłopców z życia*, czy *Życia gwałtownego*, pisarz-filmowiec staje bowiem oko w oko z ludźmi będącymi pierwowzorami postaci opisywanych przez niego w drapieżnej literaturze: zwłaszcza młodymi ludźmi z rzymskiej Borgaty

wygrzewającymi się, jak Tommaso Puzili, w ostiańskim słońcu. Artysta pyta ich o życie intymne, łączywie chwytając ich śpiewne odpowiedzi (jako żywo przypominające te padające z ust powieściowych postaci). Dzięki tej konfrontacji mamy niezwykłą możliwość prześledzenia procesu twórczego samego Pasoliniego, zamieniającego zastaną rzeczywistość na „rzeczywistość” artystycznego dyskursu. *Zgromadzenie miłosne*, które nie jest w żadnym razie obiektywnym filmem dokumentalnym, ale głęboko osobistą, artystyczną wypowiedzią Pasoliniego, przynosi – mimo wszystko – realistyczny obraz włoskiego społeczeństwa pełnego hipokryzji, zakłamania, rządzonego przez samozachowawczy instynkt (przeciwko któremu sam Pasolini się buntuje, ale wobec którego – w świetle wyznawanej przez siebie akceptacji życia, w każdym jego przejawie – musi ostatecznie skapitulować), jednocześnie głęboko ludzkiego. Społeczeństwa zanurzonego w cielesności, odnoszącego się do spraw seksu w sposób pragmatyczny (owa „pragmatyczna” postawa dotyczy zwłaszcza hołubionych przez reżysera „innocentich”, przedstawicieli wiejskiego i miejskiego proletariatu, ostrzej portretuje Pasolini przedstawicieli burżuazji: albo odrzucającej całkowicie seks, albo bezwstydnie się w nim „nurzącej”).

Dyskurs, w jaki wpisuje swój film Pasolini, jest charakterystyczny dla ówczesnej lewicy, stojącej na stanowisku, że jedynie rewolucja seksualna jest w stanie przełamać tradycyjne struktury społeczeństwa kapitalistycznego. *Zgromadzenie miłosne* należy do tych samych tekstów lewicowej formacji, co prace Herberta Marcuse (por. Marcuse, 1998) czy Michela Foucaulta (por. Foucault, 1995)<sup>11</sup>, choć stworzony został nieco wcześniej. Pasolini, jak później inni lewicowi luminarze, bada możliwość „seksualnej rewolucji” w nowoczesnym, kapitalistycznym społeczeństwie i wychwytuje trudności stojące na drodze jej realizacji (przywiązanie do tradycyjnych ról seksualnych i społecznych, silna pozycja autorytarnych instytucji, ale także biologiczne uwarunkowania człowieka, regulujące jego życie intymne). W wizji Pasoliniego dominuje zatem swego rodzaju pesymizm w analizie możliwości zmiany seksualnych zachowań jednostek tworzących społeczeństwo, a nawet pojawia się rys tragiczny (autentycznie przejmujące sceny, w których włoski reżyser odpytuje swych rozmówców na temat ich – jak się okazuje negatywnego – stosunku do homoseksualizmu). Widać wyraźnie, że Pasolini (sam będący przecież homoseksualistą) dostrzega wyraźnie, że właśnie seksualny „odmieniec” – gej – był, jest i będzie w tym z gruntu tradycyjnym społeczeństwie (tylko pozornie mieniącym się „tolerancyjnym” i „otwartym”) zawsze kimś obcym, odrzucanym, prawdziwym „kozłem ofiarnym” wzbudzającym lęk, obrzydzenie, niechęć.<sup>12</sup>

W zasadzie filmowa „akcja” Pasoliniego sprowadza się do „nierozstrzygalnika”: artysta chciałby, aby człowiek był człowiekiem, ale jednocześnie marzy mu się, by przestał nim być; aby oddawał się w niewolę biologii, a jednocześnie mógł ją kontrolować, formując ją według własnego „wizjonu”. *Zgromadzenie miłosne* obnaża paradoksalną postawę Pasoliniego, który wie, że wyzwolenie społeczeństwa nigdy nie nastąpi, jeśli społeczeństwo tkwić będzie w okowach tradycyjnej moralności (a nawet daleko idące próby zmiany owego *status quo* muszą w końcu przynieść powrót do tradycyjnego modelu

11 Szczegółowo „seksualną filozofię” Pasoliniego, w kontekście prac Foucaulta i Marcuse analizuje Ewa Bal (por. Bal, 2007: 76–77) oraz Armando Maggi (por. Maggi, 2009: 343). Tutaj w kontekście koncepcji Foucaulta „homoseksualnego pożądania”, stanowiącego „ukrytą narrację” przenikającą dyskurs zachodniej kultury.

12 Viano uważa, że w zasadzie do tego właśnie sprowadza się całe przesłanie filmu Pasoliniego: do ukazania wyjątkowej roli homoseksualisty w społeczeństwie, dodajmy roli męczennika (por. Viano, 1993: 26).

seksualnych zachowań społecznych i indywidualnych). Jednak z drugiej strony owa „tradycyjna moralność” gwarantuje istnienie społeczeństwa. Jak więc przekroczyć tę nieprzekraczalną sytuację? Zaprzeczyć samemu sobie? Znaleźć *consensus*? Syntezą zdaje się być samo życie, którego pochwałę głosi w finale filmu Pasolini, prowadzące do tych samych „nierozstrzygalników”, tych samych błędów i paradoksów, tych samych sytuacji bez wyjścia. Jedyłą szansą jest świadomość owej „beznadziejnej” sytuacji, nawet, jeśli nie gwarantuje ona znalezienia dla niej alternatywnego rozwiązania.<sup>13</sup>

## Filmowe „notatki” z Palestyny, Indii i Afryki

Innego rodzaju dokumentami są „filmowe szkice” Pasoliniego – filmy stanowiące swego rodzaju dokumentację planowanych przez artystę filmów kreatywnych. Kiedy reżyser przygotowywał się do realizacji *Ewangelii wg św. Mateusza (Il Vangelo secondo Matteo, 1963)*, pierwotnym jego pomysłem było nakręcenie filmu w oryginalnych plenerach Ziemi Świętej. Aby stworzyć dokumentację potrzebną do produkcji planowanego dzieła, Pasolini udał się z początkiem 1962 roku do Izraela, by na własne oczy zobaczyć ziemię, po której stąpał Chrystus. Jego przewodnikiem był bibliista – ksiądz Andrea Carraro z instytutu biblijnego w Asyżu zwanego Cytadelą. Nagrania dokumentujące podróż Pasoliniego zrealizował zespół: Aldo Pinelli (zdjęcia), Otello Martelli (dźwięk). Efektem podróży włoskiego reżysera był film *Notatki z podróży do Palestyny*, który pokazywany był z powodzeniem w salach parafialnych i kościołach (wiązało się to ze współfinansowaniem podróży Pasoliniego przez Franciszkańskie Studium Biblijne, działające właśnie w Cytadeli).

**Innego rodzaju dokumentami są „filmowe szkice” Pasoliniego – filmy stanowiące swego rodzaju dokumentację planowanych przez artystę filmów kreatywnych.**

Film jest niezwykłym, poetyckim zapisem odkrywania przez poetę-filmowca Ziemi Świętej. Pasolini odwiedza Galileę, górę Tabor, Nazaret, Kafarnaum, Jezioro Tyberiackie, Jordan, wreszcie Palestynę, ogród Getsemani i, na samym końcu, Betlejem. Zwiedza również żydowski kibuc. Krocząc drogami i bezdrożami Ziemi Świętej Pasolini, co i rusz dokonuje porównań do Włoch (stwierdza na przykład, że drzewa figowe z okolic Nazaretu są jak drzewa figowe z okolic sycylijskiej Baarii, a stary Arab robiący omłot kojarzy mu się z chłopem z Emilii). Zachwyt, wzruszenie (Getsemani), jakie towarzyszą artyście, prowadzą go jednak do zaskakujących wniosków: że oto nie sposób na tej ziemi

spalonej słońcem zrealizować filmowej wizji życia, śmierci i zmartwychwstania Chrystusa, ponieważ ziemia ta „bardziej przypomina Stary Testament, niż Nowy”<sup>14</sup>. Refleksję Pasoliniego potwierdza ksiądz Carraro, który precyzuje, że najazdy arabskie sprzed wieków, oraz współczesna gospodarka Izraela

13 Kwestia seksualności, tak ważna w twórczości Pasoliniego powróci wyraźnie w jego późniejszych filmach, zwłaszcza w *Teoremacie* oraz *Trylogii życia*.

14 Ten i kolejne cytaty z filmu w tłumaczeniu własnym.



całkowicie zmieniają krajobraz Ziemi Świętej. W końcu Pasolini konkluduje, że nie znajduje nic, co by mu się przydało w filmie, ponieważ twarze i krajobrazy, które widzi zatraciły już swój archaiczny wyraz. Dlatego efektem wizyty Pasoliniego, będzie decyzja o realizacji filmu w południowych rejonach Włoch.<sup>15</sup>

*Notatki z podróży do Palestyny* są o tyle ciekawe, że same w sobie tworzą spójną narracyjnie całość, zawierającą nie tylko ujmowane dokumentalną kamerą obrazy współczesnej Palestyny, ale również szereg niezwykle trafnie czynionych obserwacji, tak na zasadzie komentarzy przez Pasoliniego, jak i umiejętnie zdejmowanych ujęć. Mamy, więc mimochodem obraz przeobrażającego się kraju, w którym napływała ludność żydowska zakłada kibuce (Pasolini odwiedza przedszkole, w którym dzieci chowane są wspólnie, za zgodną pracujących na roli rodziców. Kamera filmuje chwalać pomysł starszą kobietę i znacząco milczącą młodą). Obserwujemy charakterystyczne zachowanie się ludności arabskiej (oddającej się pracy i modlitwie) i ich powściągliwy stosunek do przedstawicieli społeczności żydowskiej. Wreszcie w finale filmu jesteśmy świadkami ciekawej rozmowy między Pasolinim a jego duchowym przewodnikiem po Ziemi Świętej – księdzem Carraro. Ksiądz pyta Pasoliniego o duchowość w jego projektowanym filmie o Chrystusie. „Dla mnie duchowość to estetyka” – odpowiada Pasolini.

Ksiądz dzieli się z reżyserem przekonaniem, że z pewnością filmowa wizja włoskiego twórcy będzie wizją głęboko autorską, szanującą przekonania ludzi wierzących. Pasolini odpowiada, że tym, co go interesuje najbardziej w historii Chrystusa, jest (według Gramsciańskiej strategii) sposób, w jaki wydarzenia związane z życiem bohatera ewangelii wpłynęły na historię, a co za tym idzie, w jaki sposób (i przez co właśnie) idee, które głosił Nazarejczyk, zostały „zaimputowane” człowiekowi współczesnemu Chrystusowi (i są wciąż imputowane ludzkości).

Do dokumentu wrócił Pasolini przy okazji realizacji swych filmów mitycznych (*Król Edyp*, *Teoremat*, *Medea*) – planując realizację filmów podejmujących tematy mityczne z całego świata (chcąc stworzyć swego rodzaju filmową „kulturową narrację” obejmującą świat, w myśl antropologicznego, strukturalnego projektu Levi-Straussa, rozpatrującego całościowo kulturę ludzką i jej sferę mityczną, doszukując się w niej wspólnych elementów). „Mityczną”, kreacyjną trylogię Pier Paolo Pasoliniego, uzupełniają jeszcze trzy dokumentalne projekty zrealizowane przez reżysera w latach 60., będące nie tylko świadectwem zainteresowania włoskiego twórcy mitologią i jej żywym oddźwiękiem we współczesnym społeczeństwie, ale również Trzecim Światem, z którym Pasolini wiązał wielkie nadzieje (jako obszarem niezdewprawowanym jeszcze do końca przez przemysłową „cywilizację śmierci”).

Pierwszym z nich są *Notatki do filmu o Indiach* (*Appunti per un film sull'India*, 1968) – owoc fascynacji Pasoliniego Indiami, które odwiedzał kilkakrotnie (pierwszy raz w towarzystwie Alberto Moravii i Elzy Morante w 1961). Ostatecznie film, który powstał w 1968 i miał swoją premierę na Krakowskim Festiwalu Filmowym, ma formę kreacyjnego dokumentu, gdzie Pasolini prezentuje główną ideę – oscylującą wokół hinduskiej legendy o radży, który widząc głodnego tygrysa oddał mu na pożarcie swoje ciało – ilustrując swą narrację dokumentalnymi zdjęciami prezentującymi współczesne Indie. Kraj, który odzyskawszy wolność w procesie dekolonizacji, boryka się z problemami państwa rozwijającego się: przeludnieniem, brakiem odpowiedniego zaplecza

15 Ostatecznie Jeruzalem „zagrała” starożytna część Madery, Betlejem – wioska w Apulii, zwana Barilą, partie pustynne w Calabrii udawały Kafarnaum, scena chrztu Chrystusa kręcona była w Viterbo.

gospodarczego, kulturowym zacofaniem obszarów wiejskich, wszechobecną przemocą, ale przede wszystkim z wciąż obecną w kraju Maharadzów kasto-wością bezwzględnie dzielącą ludzi na kategorie i podkategorie. Cały film skomponowany jest z dwóch uzupełniających się linii narracyjnych. Pierwsza ukazuje mityczną opowieść o radży – męczenniku, ale też i o jego rodzinie, przez śmiały czyn męża i ojca zmuszonej do bytowania w skrajnej biedzie (ta część filmu ilustrowana jest przez włoskiego reżysera zdjęciami wspaniałych, hinduskich budowli, takich jak pałac Taj Mahal, ale również obrazami ulic Delhi, wypełnionych „nieczystymi” – czyli przedstawicielami najniższej kasty społecznej). Z offu płynnie spokojna narracja reżysera, prezentującego kolejne epizody z legendy. Druga warstwa filmu to narracja współczesna – bowiem włoskiego reżysera interesuje, czy współcześnie podobna ofiara, będąca efektem traktowania przyrody w kategoriach boskiej świętości, byłaby możliwa. Aby sprawdzić swój sąd, reżyser spotyka się z przedstawicielami współczesnego indyjskiego społeczeństwa: kapłanami hinduistycznego kultu, braminami, intelektualistami (m.in. z pisarzem Rajendarą Singhem Bedim), dziennikarzami z „Times of India” i członkami Indyjskiej Partii Komunistycznej. Wszyscy oni taktują legendarną opowieść w kategoriach alegorii: na przykład poświęcenia dobrego władcy dla swego ludu. Pasolini szuka wśród rozmówców potencjalnych wykonawców głównych ról do planowanego przez siebie pełnometrażowego filmu. Jest wyraźnie zafascynowany niezwykłością Indii – jej różnorodnością oraz estetycznym (i anty-estetycznym) profilem. Przyglądając się współczesnym Indiom – tak bardzo jeszcze zanurzonym w przeszłości – wykazuje postawę zaangażowanego intelektualisty, intelektualisty „organicznego”, próbującego patrzeć na otaczającą go rzeczywistość niejako oczyma samych Hindusów. Ale zwycięża w nim jednak „spojrzenie Prospera”<sup>16</sup>: chciałby rozwiązywać problemy Indii za pomocą socjotechnicznych narzędzi kultury zachodniej (daje temu wyraz, naiwna tyrada Pasoliniego w kwestii środków antykoncepcyjnych, które mogłyby rozwiązać problem przeludnienia). W pewnym momencie jednak reżyser zdaje sobie sprawę ze

16 „Sporzenie Prospera” i „spojrzenie Kalibana” – to dwie, wywiedzione z *Burzy* Szekspira metafory, występujące w antropologicznej refleksji postkolonialnej. W pierwszym przypadku „spojrzeniem Prospera” zwana będzie określona strategia patrzenia na kulturę nie-zachodniego kręgu kulturowego obowiązująca w dyskursie kolonialnym (występującym mniej więcej do drugiej połowy XX wieku, a więc do momentu demontażu porządku kolonialnego po II wojnie światowej), jako na kultury ukonstytuowane niżej (przede wszystkim pod względem rozwoju technicznego) od kultury zachodniej. „Sporzenie Kalibana” (gdyby uważnie wczytać się w szekspirowski tekst, to Kaliban jako rdzenny mieszkaniec wyspy, na którą przybywa Prospero, dzierży moc, zawładniętą tylko przez czarodzieja) przywraca właściwe proporcje w relacjach kulturowych między Zachodem a Wschodem, ukazując równorzędność współwystępujących, często wchodzących ze sobą w relacje transkulturowe formacji. „Sporzenie Prospera” charakteryzowało się przede wszystkim uprzedmiotowieniem przedstawicieli kultur „niższych”, związaniem z „erotyzacją” i „enigmatyzacją” (czyli nadawaniem kulturom nie-zachodnim miana „onirycznych”, „tajemniczych”, często wywołujących lęk i grozę). Pasolini, choć uwrażliwiony na kwestie społeczne, był jednak przesiąknięty kulturą zachodnią i często – wbrew deklaracjom – nie udawało mu się do końca zmienić reprezentowanego przez siebie „spojrzenia Prospera” na „spojrzenie Kalibana” (zarzut ten pojawi się przede wszystkim przy okazji premiery filmu *Kwiat 1001 nocy*). (Na temat figur dyskursu postkolonialnego por.: Shohat, 1997: 20–27; Loomba, 2011: 35–60; Burzyńska, Markiewicz, 2006: 554–555). Sam Pasolini w swej twórczości publicystycznej odnosił się wielokrotnie do stanowiska Frantza Fanona, autora sztandarowej publikacji dekonstruującej porządek (i narrację) kolonialną pt. *Wykłęty lud ziemi* (1961), będącej swego rodzaju „podręcznikiem” dla wszystkich teoretyków i praktyków „rozmontowywania” (tak środkami pokojowymi, jak i poprzez przemoc) zachodniego „imperializmu” i „kolonializmu” (czy też „neo-kolonializmu”).

swych ograniczeń, wie, że patrzenie na sprawy kraju Ghandiego z zachodniej perspektywy nie oddaje jego prawdziwych realiów. Oddaje więc głos jednemu z dziennikarzy twierdzącemu, że przejmowanie zachodnich technologii, to jeszcze nie „westernalizacja”, ale społeczeństwo hinduskie jest wyczułone na wszelkie zmiany i odrzuca przyjmowanie tych rozwiązań, które wiążą się z utratą jego kulturowej tożsamości. Pasolini wydaje się godzić z paradoksem rządzącym Indiami, rozdartymi między zachowaniem tradycji a modernizacją i w finale filmu, w którym następuje prezentacja rozwiązania historii radży (członkowie rodziny bohatera, jak ich ojciec, sami oddają życie w różnych częściach Azji), ukazuje obrzęd spalenia zmarłego na stosie i wrzucenia jego prochów do świętej rzeki Ganges. Wobec siły tradycji, wydaje się mówić Pasolini, człowiek hinduski jest bezradny, poddaje się jej bezwiednie, jak wielkiej, kosmicznej sile. Tym, co czyni z *Notatek do filmu o Indiach* dzieło niezwyklej urody filmowej, są nie tylko piękne zdjęcia (autorstwa Federico Zanniego i Roberto Nappy) oraz wydobywający dramatyczne napięcie montaż (Jenner Manghi) kontrastujących ze sobą ujęć (jak obrazy skrajnej biedy ulic Delhi zestawione z przepychem hinduistycznych świątyń), lecz także właśnie ostateczna pokora twórcy przed światem, który włoski intelektualista może kontemplować jedynie jako przedmiot estetyczny (jak kończące film ujęcie pięknej twarzy młodego Hindusa, którego Pasolini „wybiera” do roli w swym filmie).

*Notatki do filmu o Indiach* stanowią nie tylko szkic do zrealizowanego kilka lat później *Kwiatu 1001 nocy*, ale także wyrażają atencję Pasoliniego dla kultur niezachodnich, będących dla reżysera swego rodzaju arkadią, z której można było czerpać natchnienie do własnych, estetycznych poszukiwań. Efektem zachwyty Pasoliniego nad Indiami – krainą prawdziwie „sakralną”, w której świętość jest przede wszystkim świętością samego życia, w najskrajniejszych jego przejawach – był esej *Zapach Indii*, stanowiący kompilację fragmentów podróżniczego dziennika włoskiego poety-reżysera z czasów eksploracji azjatyckiego kontynentu (Pasolini 2012). W dzienniku tym Pasolini pisze o podróży do Indii, jako o przeżytych „śnie na jawie”: pięknym i brutalnym jednocześnie. Rodzajem filmowej baśni dziejącej się współcześnie, z nim samym w roli głównej. Sam Rohdie uważa zaś, że Indie stanowiły dla twórcy *Accattone* poetycki ideał kraju, który mimo tak dużej dysharmonii cywilizacyjnej, nie zatracą swego „sakralnego” charakteru<sup>17</sup> wyrażającego się przede wszystkim w poszanowaniu życia i altruizmie zamkniętym w słowach kończących filmowy esej Pasoliniego: że człowiek zachodu ma wszystko, a nic nie daje, podczas, gdy człowiek hinduski nie ma nic, a daje wszystko (por. Rohdie, 1995: 37–82).

Afryka jeszcze wcześniej niż Indie zaprzętała umysł Pasoliniego, który pierwotnie na Czarnym Lądzie – kolebce cywilizacji i kultur – planował realizację swych wszystkich, „mitycznych” filmów. Z Afryką związany był również projekt realizacji obrazu *Dziki ojciec* mówiącego o relacjach kolonialnych, rozpisanych na białego nauczyciela i jego czarnoskórego ucznia, zmuszonego do wyboru między zachodnią kulturą a kulturą rdzenną reprezentowaną przez tytułowego „dzikiego ojca” (Pasolini, Verdicchio, 1999: 51–64). Podróż do Afryki, którą Pasolini odbył w 1969 roku w celu znalezienia lokalizacji do filmowej wersji *Oresteji Ajschylosa*, zaowocowała realizacją filmu telewizyjnego dla RAI pt. *Notatki do Oresteji Afrykańskiej* (*Appunti per un'Orestiade africana*,

17 Z pewnością panteistyczna religia hinduistyczna wpływała na fascynację Pasoliniego Indiami i ich kulturą, podobnie zresztą, jak i religią islamską przy okazji realizacji *Kwiatu 1001 nocy*. Ciekawe, że Pasolini nigdy nie był zainteresowany buddyzmem, który z pewnością stymulująco wpłynąłby na jego życie i twórczość.

1970). Pierwotnie Pasolini myślał o realizacji uwspółcześnionej wersji greckiego dramatu w nowojorskim Harlemie (także *Król Edyp* miał być pierwotnie tam filmowany), ale ostatecznie to w afrykańskich państwach rozwijających się dopatrzył się włoski reżyser analogii z Europą czasów neolitu, kiedy społeczność pierwotna wchodziła w koleiny cywilizacji prawa, regulującego wewnątrzspołeczne relacje. Ten zrealizowany głównie w Tanzanii i Ugandzie film, także możemy określić terminem „dokument kreacyjny”, zawiera bowiem w sobie ujęcia nakręcone przez Pasoliniego i Giorgio Pelloniego, zmontowane z dokumentalnymi ujęciami z wojny domowej w Ugandzie (ukazującymi m.in. rozstrzelanie partyzanta przez wojska rządowe). Film otwiera przypomniany z offu (głos Pasoliniego) przebieg historii Orestesa, rozgrywającej się w mitycznym Argos. Klitajmestra zabija swego męża Agamemnona, zwycięzcę z Troi, mimo faktu, że wzięta do niewoli Kassandra ostrzega go przed zabójcami. Jego syn Orestes i córka Elektra mszczą się: Orestes morduje matkę. Wtedy jednak zlatują się Erynie i próbują go zabić. Bóg Apollo chroni bohatera, powierzając go opiece bogini Ateny. Ta wydaje Orestesa osądowi ludzkiemu, tworząc pierwsze, ludzkie prawo. Tematem mitu, jak i zatwierdzającego go tekstu dramatycznego, jest przejście z porządku religijnego, do porządku racjonalnego. Erynie (Furie) zostają zamienione w strażniczki prawa ludzkiego – Eumenidy (Łagodne). Przenosimy się do Afryki (Kigoma), gdzie Pasolini szuka odpowiednich plenerów i ludzi do realizacji swojej wizji (słowom i obrazom towarzyszą ekspresyjne, saksofonowe solówki Gato Barberiego). „Afrykańska partia” zmontowana jest z dyskusją, jaką na uniwersytecie La Sapienza zorganizował Pasolini. Udział w niej biorą przybyli z Afryki studenci. Reżyser oznajmia, że chce zrealizować *Oresteję* w Afryce i pyta, czy umieścić akcję w dawnej, archaicznej Afryce, czy dziś. Jeden z dyskutantów chwali decyzję reżysera, ale inny ją gani, wytykając Pasolinemu, że przykłada miarę „zachodniej kultury” do Czarnej Łądy, który rządzi się swoimi prawami (jest wiele Afryk, mówi, nie jedna). Znowu wracamy do Afryki, gdzie Pasolini ukazuje nam gigantyczne baobaby – nieludzkie znaki Furii. Furie, konstatuje poeta-filmowiec, są boginiami zwierzęcego wymiaru człowieczeństwa. Kiedy głos z offu opisuje obóz wojskowy spod Troi, Pasolini wmontowuje materiały dokumentalne opisujące wojnę w Biafrze: kalecy ludzie, trupy spalonych żołnierzy, wbity w ziemię krzyż przysypany popiołem. Niespodziewanie przenosimy się do Nowego Jorku, gdzie Pasolini testuje pomysł, aby wersy podawane przez Kasandrę, śpiewała w formie jazzowej melorecytacji afroamerykańska aktorka. Powracamy do Afryki, gdzie widzimy zobrazowanie śmierci Agamemnona, o której śpiewała Kassandra. Jest nią zapis autentycznej egzekucji czarnoskórego żołnierza przez pluton egzekucyjny. Następuje scena, którą Pasolini sfilmował z myślą o przyszłym filmie. Orestes przybywa na grób ojca i składa kwiaty. Następną sceną ukazuje Orestesa uykającego przed Furiami, które go ścigają – to rośliny gwałtownie poruszane przez wiatr. W Kampali – stolicy Ugandy – oczyszczony Orestes idzie oddać hołd Apollinowi w jego ateńskiej świątyni, która w wizji Pasoliniego umiejscowiona jest na Uniwersytecie Dar-es Salaam. Narrator czyta fragment mówiący o sądzie nad Orestesem. Tymczasem widzimy „sąd nad Pasolinim”, bowiem znowu przenosimy się do Rzymu, gdzie reżyser draży temat różnic kulturowych między Afrykanami a Europejczykami. Okazuje się, że większość dyskutantów mówi o świadomości własnej kultury (mającej jeszcze archaiczne korzenie), które chcieliby za wszelką cenę zachować. Na pytanie Pasoliniego, czy w kulturze afrykańskiej może zająć przemiana społeczeństwa archaicznego w nowoczesne, jeden ze studentów stwierdza,

że jest to niemożliwe, bo w Afryce Furie i Eumenidy współwystępują obok siebie. Film Pasoliniego kończą dwa obrazy: scena weselnego pochodu, który może być ilustracją finalnej przemiany Furii w Eumenidy, oraz ujęcie Afrykanina uprawiającego pole. Pada ostateczna konkluzja, czytana przez Pasoliniego z offu, głosząca, że w krajach Trzeciego Świata antyczny świat zmysłów ustępuje nowoczesnemu światu rozumu, ale problemy wciąż istnieją, jednak jest możliwość ich rozwiązywania, w cierpliwym rozpoznaniu i mierzeniu się z lękami, jakie przynosi przyszłość.<sup>18</sup>

*Notatki do Oresteji Afrykańskiej* – mimo swego „szkicowego” kształtu – są filmem w jakimś sensie skończonym, chwytającym paralele i różnice między Afryką a Europą,

***Pasolini posługując się zarówno materiałem dokumentalnym, jak i wykreowanym***

***na potrzeby filmu, tworzy poetycki konglomerat mający siłę filmu politycznego, zabierającego głos na temat spraw współczesności***

tak w wymiarze historii (czy raczej pre-historii), jak i współczesności. Pasolinemu udało się uchwycić moment dekolonizacji Czarnego Lądu, z którego wyłaniają się dopiero państwowości, wyodrębniają społeczne byty, kształtują kultury, zarysowując się przecież niejako na istniejących od stuleci wierzeniach, mitach, archetypach. Przez filmowany „na gorąco” obraz Czarnego Lądu w stanie wojny, reżyser – być może w sposób najdoskonalszy – zdołał ukazać żywotność i uniwersalność mitu, przebijającego się przez aktywności współczesnych. Może dlatego nawet sceptycznie nastawiony do filmowej twórczości Viano, uważa *Notatki do Oresteji Afrykańskiej*, za najdoskonalszy film włoskiego poety-reżysera, będący wypełnieniem jego postulatów o „pisaniu kina rzeczywistością”. Pasolini posługując się zarówno materiałem dokumentalnym, jak i wykreowanym na potrzeby filmu, tworzy poetycki konglomerat mający siłę filmu politycznego, zabierającego głos na temat spraw współczesności (Viano, 1993: 250–257). W przypadku tego „afrykańskiego projektu” udało się Pasolinemu przełamać „spojrzenie Prospera” i, co zakrawa na paradoks, bowiem punktem wyjścia do realizacji filmu była adaptacja greckiego mitu, spojrzeć na rzeczywistość oczyma Afrykańczyka, zmienić perspektywę zewnętrzną, perspektywę przybysza, przedstawiciela kultury zachodniej, na perspektywę „wewnętrzną” – „użytkownika” afrykańskiej kultury, w której problemy archaicznego świata zachodniego są bólem dnia dzisiejszego.

18 Szczegółową analizę filmu Pasoliniego, w kontekście przetłumaczonego przez poetę tekstu dramatu oraz scenariusza do *Dzikiemu ojca* analizuje Ewa Bał, kładąc nacisk na mistrzowskie osadzenie antycznego utworu w realiach III świata (Bał, 2007: 64–70).

## Filmowe szkice

Już nie z tematyką mityczną, lecz z politycznym zaangażowaniem Pasoliniego wiążą się trzy ostatnie, dokumentalne projekty-szkice, które zrealizował, również zaliczane do pionierskich form dokumentów kreacyjnych. W 1970 roku powstał dokument *Szkic do noweli o śmieciarzach* obrazujący przygotowanie i przebieg strajku rzymskich śmieciarzy, którzy w proteście przeciwko zamrożeniu płac nie wyruszyli do pracy. W tym niezachowanym do dzisiaj filmie, który znamy tylko z opisów, Pasolini stworzył impresjonistyczny obraz „nietykalnych” współczesnego włoskiego społeczeństwa, od pracy których tak naprawdę zależy sprawne funkcjonowanie Wiecznego Miasta. *Szkic do noweli o śmieciarzach* miał być również dokumentacją dzieła traktującego o pracownikach włoskiego MPO, ludziach tworzących własne, barwne środowisko, mających swoją subkulturę, własne obyczaje i prawa. Również niezachowanym do dziś w całości filmem, jest niezwykle projekt Pasoliniego *12 grudnia*, zrealizowany przez reżysera w 1970 roku (choć oficjalnie nazwisko Pasoliniego nie pojawiało się w czołówce). To bardziej reportaż, niż film dokumentalny, próbujący wyjaśnić kulisy rzekomego samobójstwa Giuseppe Pinelliego (1928–1969), włoskiego anarchisty, weterana antyfaszystowskiej partyzantki, aktywnego działacza Anarchistycznego Czarnego Krzyża (organizacji pomagającej prześladowanym przez rząd), później zaś anarchosyndykalistycznego związku USI. Po zamachu terrorystycznym na Piazza Fontana w Mediolanie został aresztowany przez policję. 15 grudnia 1969 roku w środku nocy wypadł z okna.<sup>19</sup> Sprawa zamachu, aresztowania i rzekomego samobójstwa Pinelliego poruszyła Pasoliniego do tego stopnia, że ruszył z grupą dokumentalistów (m.in. Giovannim Bonfantim), do Mediolanu i sfilmował miejsca, w których przebywał Pinelli, rozmawiając z ludźmi znającymi anarchistę (robotnicy mediolańskich fabryk, członkowie rodziny Pinelliego, jego przyjaciele – weterani II wojny światowej. Jeden z nich, były partyzant, przez wybuch częściowo pozbawiony słuchu, próbuje wykrzyknąć swoją opowieść o przyjaźni z Pinellim – jego relacja jest najbardziej wstrząsająca). Być może filmowe śledztwo Pasoliniego ujawniłoby coś, co dziś już wiadomo (po śledztwie i procesie w 2001 roku) – że za zamachem stały prawicowe bojówki, współpracujące z włoskim wywiadem i CIA, zaś cała akcja była elementem operacji nazwanej „strategią napięcia”, której cel stanowiło zablokowanie jakichkolwiek sojuszy chadecji z lewicą. Zarówno praca nad filmem, jak i sam film stanowią swego rodzaju „białą plamę” w bio-filmografii Pasoliniego. Jedyne zdawkowo wspominają o nim biografowie artyści (włączając go jedynie do filmografii<sup>20</sup>). Powoduje to zbudowanie swego rodzaju „czarnej legendy” wokół *12 grudnia* jako filmu, który być może sprowadził na Pasoliniego kłopoty ze strony władz, większe nawet niż obłożone cenzorską anatemą, kreacyjne *Salò*.<sup>21</sup>

Wreszcie ostatnim dziełem dokumentalnym, luźno związanym zarówno z kinem „mitycznym”, jak i społecznym zaangażowaniem Pasoliniego, jest obraz *Mury Sany* (*Le Mura di sana*, 1974), zrealizowany w przerwie zdjęć do *Dekameronu* (epizodu *Alibeh*, który ostatecznie nie wszedł do finałowej wersji filmu). Ten krótki, ale odznaczający się wyjątkową urodą wizualną dokument

19 W 1970 roku o okolicznościach śmierci Pinelliego sztukę teatralną *Przypadkowa śmierć anarchisty* napisał Dario Fo.

20 Por. B. D. Schwartz, *Filmography*, (w:) *Pasolini, Requiem*, op. cit., s. 750.

21 Taką spiskową teorię głosi w swej książce Laura Betti, uważając, że realizacja filmu o Pinellim oraz wypowiedzi i artykuły Pasoliniego o łożu P-2, przyczyniły się do śmierci poety (Betti, 1979).

zrealizowany z polecenia UNESCO, ukazuje wspaniałe, starożytne miasto, będące historyczną chlubą Jemenu. Wspaniała architektura Sany – niegdyś warownego grodu, ważnego punktu na szlaku handlowym między krajami arabskimi a Europą – w momencie realizowania przez Pasoliniego adaptacji Boccaccia miała zostać zrównana z ziemią, by zwolnić miejsce do budowy nowoczesnego miasta. Pasolini jest wyraźnie przerażony taką perspektywą, na jego oczach świat archaiczny, świat przeszłości, ma przestać istnieć, a jego film będzie być może jedynym świadectwem istnienia tego „bajkowego” grodu. Reżyser przyrównuje sytuację azjatyckiego miasta do włoskiego Orte – częściowo zniszczonego przez prace modernizacyjne. Włochy są już stracone – głosi Pasolini-narrator, apelując do UNESCO, by organizacja ta zrobiła wszystko dla ratowania murów Sany.

Przyglądając się szczegółowo dokumentalnemu dziełu Pasoliniego, wyraźnie widać, że twórca – mimo deklaracji o niemożności odnalezienia się na obszarze kina dokumentalnego – bardzo dobrze radził sobie z tą formą. Co więcej, wypracował na jej gruncie własne sposoby filmowej wypowiedzi, dowodząc, że tak naprawdę różnica między kinem kreacyjnym a dokumentem jest niezwykle płynna. A w swej istocie najważniejszy jest przekaz oparty często na antropologicznej analizie docierającej do prawdy, jaką niesie w sobie – bądź odnajduje w rzeczywistości – autor filmu.

#### BIBLIOGRAFIA

- Bal E. (2007). Cieleśność w dramacie. Teatr Pier Paola Pasoliniego i jego możliwe kontynuacje. Kraków.
- Barnouw E. (1993). *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. New York.
- Betti L. (1979). *Pasolini: chronique judiciaire, prosecution, execution*. Paris.
- Burzyńska A. i Markiewicz M. (2006). *Teorie literatury xx wieku*. Kraków.
- Foucault M. (1995). *Historia seksualności*. Warszawa.
- Helman A. (1976). *Film faktów i film fikcji*. Katowice.
- Hendrykowski M. (1991). Autor w filmie dokumentalnym, [w:] tegoż, *Autor w filmie*. Poznań.
- Hendrykowski M. (2006). *Wojciech Wiszniewski*. Poznań.
- Kossak J. (1976). *Kino Pasoliniego*. Warszawa.
- Lomba A. (2011). *Kolonializm i postkolonializm*. Poznań.
- Maggi A. (2009). Conclusion. *Metamorphosis in Mario Mieli and Pasolini*, [w:] tegoż, *The Resurrection of the Body*. Chicago-Londyn.
- Marcuse H. (1998). *Eros i cywilizacja*. Warszawa.
- Pasolini P. P. (2012). *A Scent of India*. Londyn.
- Pasolini P.P. i Verdicchio P. (1999). *The Savage Father*, Toronto-Buffalo-Lancaster.
- Przyłipiak M. (2000) *Poetyka kina dokumentalnego*. Gdańsk.
- Rohdie S. (1995). *The Passion of Pier Paolo Pasolini*, Bloomington-Londyn.
- Shohat E. (1997). *Gender and Culture of Empire, Gender Metaphors*. Virgins, Adams and the Prospero Complex, [w:] Bernstein M. i Studlar G. (red.), *Vision of East. Orientalism in Film*. London-New York.
- Viano M. (1993). *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*. Los Angeles.
- Woźnicka Z. (1983). *Problem kreacji i reprodukcji w filmie*. Wrocław.

## FILMOGRAFIA

- Chlew (Il Porcile, reż. Pier Paolo Pasolini, 1969).*  
*Ewangeli wg św. Mateusza (Il Vangelo secondo Matteo, reż. Pier Paolo Pasolini, 1963).*  
*Król Edyp (Edip re, reż. Pier Paolo Pasolini, 1967).*  
*Kwiat tysiąca i jednej nocy (Il fiore delle mille e una notte, reż. Pier Paolo Pasolini, 1974).*  
*Mamma Roma (reż. Pier Paolo Pasolini, 1962).*  
*Mury Sany (Le Mura di Sana, reż. Pier Paolo Pasolini, 1974).*  
*Notatki do filmu o Indiach (Appunti per un film sull'India, reż. Pier Paolo Pasolini, 1968).*  
*Notatki do Orestei Afrykańskiej (Appunti per un'Orestiade africana, reż. Pier Paolo Pasolini 1970).*  
*Notatki z podróży do Palestyny (Il Sopralluoghi In Palestina, reż. Pier Paolo Pasolini, 1963–64).*  
*Salo albo 120 dni Sodomy (Salo o le 120 giornate di Sodoma, reż. Pier Paolo Pasolini, 1975).*  
*Teoremat (Teorema, reż. Pier Paolo Pasolini, 1968).*  
*Włóczykij (Accatone, reż. Pier Paolo Pasolini, 1961).*  
*Wściekłość (La Rabbia, reż. Pier Paolo Pasolini, 1963/2008).*  
*Zapiski z podróży do Palestyny (Il Sopralluoghi In Palestina Il Vangelo Matteo, reż. Pier Paolo Pasolini, 1963–64).*  
*Zgromadzenie miłosne (Comizi d'amore, reż. Pier Paolo Pasolini, 1964).*  
*Zwyczajny faszyzm (Abbykowiennyj faszyzm, reż. Michaił Romm, 1965).*





Weronika M.  
Lewandowska

**Youtu-  
be.doc**  
*Doku-*

*ment otwarty na  
wpisy amatorów*

Pojawienie się w 2005 roku serwisu YouTube, zmieniło nie tylko sposób rozpowszechniania i wymiany wideo. Wpływ tej platformy na transformację różnych obszarów naszego życia jest o wiele głębszy. W reakcji na nowe możliwości kreacji i dystrybucji, przeobrażeniom podlega telewizja, sztuka, polityka, edukacja, nasze społeczne zachowania czy marketing. Zjawisko to jest oczywiście sprzężone z innymi działaniami, które wykorzystują potencjał i mechanizmy społecznościowe *Internetu* oraz rozwój technologii mobilnych.

YouTube angażuje odbiorców w tworzenie nowych treści, publikowanie, digitalizację, komentowanie i krytykę, ale również w działania z wideo, które coraz częściej mają charakter performatywny. Amatorzy dokumentują rzeczywistość, co wpływa na tradycyjne dziennikarstwo i kino. Nieprofesjonalni reporterzy są często pierwszymi lub jedynymi świadkami wydarzenia. Popularną praktyką stało się więc udostępnianie amatorskich materiałów w kanałach tradycyjnych mediów, takich jak telewizja. Kino dokumentalne również otwiera się na włączanie takich materiałów do swoich produkcji.

Niektóre wydarzenia współtworzone przez sieciowy *streaming*, mają znaczenie dla przemian społecznych i politycznych. Nawiązują one w swojej formie do *flash* i *smart mobów*<sup>1</sup> (Rheingold, 2002: xi), których zasięg zwiększa się dzięki internetowej transmisji na żywo. Widz może być aktywnym uczestnikiem wydarzeń strumieniowanych, na przykład takich, jak te, które organizuje *Occupy Movement*. Staje się nim poprzez komentowanie, udostępnianie linku do *streamingu* czy wyświetlanie *live* wideo w miejscu publicznym, jak to miało miejsce w przypadku Spanish Revolution (2011), zamieszek, których transmisję można było zobaczyć podczas *Live Performer Meeting* w Rzymie, właśnie dzięki projekcji okna YouTube na fasadzie budynku festiwalowego (<http://www.liveperformersmeeting.net/>, dostęp: 30.05.2013). Każdy patrzący na przesyłany obraz stał jednocześnie ze skandującym tłumem i mógł dołączyć do protestów własną żywą reakcją w tym samym czasie, tylko w innym miejscu świata. Takie działania mogą być gotowym scenariuszem do kolejnych lokalnych inicjatyw, a zwiększając swój zasięg, określają realne możliwości zmiany. Podobny cel miały realizować w Polsce *streamingi* towarzyszące na przykład spotkaniom społeczności *NIE dla zburzenia Stoczni Gdańsk<sup>kiej</sup>* broniącej przeznaczonych do likwidacji obiektów Stoczni (<https://www.facebook.com/StoczniaAlive>, dostęp: 30.05.2013).

Tworzenie „wersji” do wideoklipów, w których liczy się działanie publiczności i otoczenia, również może być postrzegane jako YouTube *flash/smart mob*, czego przykładem są chociażby liczne wideo publikacje aranżowanego tańca *Harlem Shake*<sup>2</sup> (2013). W ten sposób YouTube wpływa na przeobrażenia i rozwój performatywności wideoklipów, kina (w tym również dokumentu), a także kultury oddolnej. Wideo, które można określić jako performatywne,

**Weronika M. Lewandowska** – doktorantka Interdyscyplinarnych Studiów Humanistycznych SWPS w Warszawie. Animatorka i organizatorka wydarzeń dla artystów i amatorów tworzących w obszarze nowych mediów i technologii (*share.warsaw*, *BYOB Warszawa*). Założycielka internetowej grupy dyskusyjnej *polishVJing*.

- 1 *Smart mob* – pojęcie wprowadzone przez Howarda Rheingolda w książce *Smart Mobs: The Next Social Revolution*, oznacza mobilizację tłumu przy użyciu technologii i Internetu, w celu wspólnego rzeczywistego działania lub zgromadzenia, które realizowane jest według pewnego scenariusza. W przeciwieństwie do *flash mobów*, które stawiają na zabawę i absurdalny charakter wydarzenia, *smart mobs* mogą prowadzić do głębszej i trwalszej zmiany społecznej czy politycznej, co często stanowi ich założenie.
- 2 Zabawne, amatorskie wideo wykorzystujące utwór producenta muzycznego Bauera *Harlem Shake*, które jako pierwszy (02.02.2013) opublikował na YouTube wideobloger, Filthy Frank (<http://www.youtube.com/watch?v=8vJissAMNww>, dostęp: 29.05.2013). Zainicjowało to falę podobnych produkcji, które np. w Turcji czy Rosji wywołały negatywne reakcje władz. W konstrukcji wideo liczy się przeobrażenie otoczenia i uczestników, które wyzwalało nieskrępowany, „opętaczy” taniec, pojawienie się elementów absurdalnych, takich jak rekwiizyty czy strój.

## **Wideo, które można określić jako performatywne, to takie,**

**w którym publiczność przejmuje rolę autora, współtworząc kontekst interpretacyjny oryginału, przeobrażając tymczasowo wizualnie otoczenie i siebie w wideo akcji**

to takie, w którym publiczność przejmuje rolę autora, współtworząc kontekst interpretacyjny oryginału, przeobrażając tymczasowo wizualnie otoczenie i siebie w wideo akcji, zmieniając otoczenie i przyczyniając się do innych trwalszych przeobrażeń, często burząc zastane normy i uwalniając energię w twórczym działaniu. Najczęściej są to „wersje” naśladowanego ruchu, podpatrzonego w oryginalnym klipie. Działanie to angażuje również wiele osób z całego świata.

Dla lepszego zrozumienia procesu tych zmian i obszaru, w którym one zachodzą, chciałabym dokonać luźnej kategoryzacji materiałów publikowanych na omawianej przeze mnie platformie, biorąc pod uwagę przede wszystkim źródło treści. Następnie przyjrę się, jakie znaczenie ma YouTube dla świata sztuki i kina dokumentalnego.

## **YouTube performatywny**

Pierwszą kategorię mogą stanowić wszystkie materiały, które funkcjonowały wcześniej w innym zapisie czy w innym archiwum, a następnie zostały skonwertowane, zdigitalizowane i wpisane do bazy serwisu. Znajdą się więc tu: filmy, dokumenty, reklamy, wideoklipy z MTV, inne produkcje znane nam z telewizji, kina czy galerii sztuki, ale również utwory i albumy muzyczne z okładkami czy zdjęciami wykonawców. Zbiór ten będę nazywać archiwum medialnym.

Amatorskie nagrania, które stanowią znaczny wkład w zasoby YouTube, określają kolejną grupę wideo. Jednak warto podkreślić, że niektóre publikacje mogą należeć do kilku kategorii. Zazwyczaj cel ich powstania współokreśla charakter źródła. Widać to dobrze na przykładzie trzeciej grupy, w której umieszczam wszystkie tzw. „wersje” i remiksy. Znajdą się tu głównie efekty działań amatorów z rejestracją i kreatywną postprodukcją (Bourriaud, 2007: 13) idei, estetyk, obrazów i dźwięków, którą widać nie tylko w połączeniu archiwum medialnego z nagraniami amatorskimi, ale również w tworzeniu nowego wideo opartego na wcześniej istniejącym, poprzez powtórzenie np. tańca widocznego w oryginalnym wideo (np. *Harlem Shake*). Tak jak w kinie czy w vJ-ingu, materiały te funkcjonują w produkcjach amatorów jako *found footage*, w których „artysta jest odbiorcą i twórcą jednocześnie, zapowiadając partycypacyjny model komunikacji z interaktywnością i współkształtowaniem treści dzieła przez odbiorcę” (Krajewski, 2009: 74). „Wersje”/remiksy to również najbardziej performatywny obszar wideo na YouTube. Wideo

najaktywniej produkowanych wersji można nazwać wirusem albo memem performatywności.

Czwartą kategorię – strumieniową, stanowią na You Tube materiały, które w pierwotnej wersji były treściami *streamingowanymi* w czasie rzeczywistym, często bezpośrednio wgrywanymi na serwer, tworzące dokumentację z transmisji danych. Takie „łączenie się” na żywo z odległymi wydarzeniami umożliwia nowe formy uczestnictwa. Strumieniowanie inspiruje lokalnych działaczy do tworzenia wydarzeń organizowanych na podobnych zasadach. W ten sposób mobilizują oni najbliższą im społeczność. Do tej kategorii wideo możemy zaliczyć tworzenie się performatywnych „wersji”, opartych również na różnych formach aktywności.

Na kolejną grupę składają się produkcje umieszczane na YouTube przede wszystkim w celu tworzenia kanału z treścią. Ta kategoria kanałowa odbiega od innych wcześniej przeze mnie wymienionych, gdyż opiera się bardziej na samym pomysle wykorzystania publikacji. Podobnie jest w przypadku ostatniej grupy, będącej specyficznym medium reklamy, w której nadawcą są instytucje, organizacje, korporacje lub osoby prywatne mające na celu wypromowanie swojego produktu, usługi, ale również jakiejś idei czy postawy.

Zastanawiając się nad relacjami YouTube ze światem sztuki czy kinem, można skorzystać z wyżej wymienionych kategorii. Mogą one również pomóc w szukaniu odpowiedzi na pytania dotyczące wpływu Internetu na sposób konstruowania narracji filmowej, związków YouTube ze sztuką wideo i vJ-ingiem, czy też roli amatorów we współczesnej kulturze.

## YouTube – dokument otwarty na kino

YouTube można traktować w całości, jako jeden dokument, otwarty na działania odbiorcy. Amatorzy kształtują nową kulturę, prezentując swoje działania w sieci. Duża liczba wyświetleń filmu, którą traktuje się często jako wyznacznik popularności, może pomóc w zrealizowaniu kolejnych projektów, na większą skalę. Niektóre instytucje i firmy wspierają oddolne działania, m.in. Google, Inc, właściciel YouTube, przejął rolę mecenasa rozwoju amatorskich produkcji. W lipcu 2010 roku, ogłosił dwa projekty: *Life in a Day* we współpracy z Ridley'em Scottem oraz *You Tube Play*, realizowany wspólnie z Guggenheim Museum i HP.

Pierwszy pomysł polegał na *crowdsourcingowej* produkcji dokumentu, w którym znalazłyby się ujęcia nadesłane z całego świata, a zarejestrowane 24 lipca 2010 roku. Poprzez YouTube zgłoszono 80 tysięcy klipów. Łącznie zgromadzono około 4,5 tysiąca godzin materiału pochodzącego ze 192 krajów. Gotowy film został zaprezentowany po raz pierwszy na Festiwalu Filmowym Sundance 27 stycznia 2011 roku. Premierowy pokaz był również *streamingowany*. To

***YouTube można traktować w całości, jako jeden dokument, otwarty na działania odbiorcy. Amatorzy kształtują nową kulturę, prezentując swoje działania w sieci.***

pierwsze tego typu i na taką skalę przedsięwzięcie filmowe z udziałem amatorów. Ridley Scott przyznaje, że do pomysłu organizacji tej produkcji zainspirowało go antropologiczne badanie-eksperyment literacki z 12 maja 1937 roku przeprowadzony przez angielską organizację *Mass Observation*. Pamiętnikarskie opisy, 200 różnych punktów widzenia, stały się bazą do publikacji książki.

Film *Life in a Day* ma interesującą narrację. Łączenie różnych „znalezionych” materiałów, przypomina operowanie *found footage*, które ma miejsce zarówno w kinie, w sztukach plastycznych, jak i w praktykach vj-skich. Przed 2005 rokiem taka globalna produkcja nie byłaby możliwa do zrealizowania. Internet i pojawienie się YouTube, dostęp do kamer, ale i mobilizacja amatorów, przyczyniły się do powstania unikatowego filmu dokumentalnego, który również można postrzegać jako ciekawe badanie antropologiczne z zastosowaniem nowych mediów. Podobny przegląd materiałów *found footage* widzimy w innych eksperymentalnych produkcjach, takich jak na przykład *Los Angeles Plays Itself*, Thoma Andersena. Tu autor filmu podkreśla, że jego praca nie mogłaby powstać w żaden inny sposób ze względu na temat, jaki podejmuje, zbyt wysokich kosztów i długiego czasu realizacji ([http://www.indiewire.com/article/the\\_reality\\_of\\_film\\_thom\\_anderson\\_on\\_los\\_angeles\\_plays\\_itself](http://www.indiewire.com/article/the_reality_of_film_thom_anderson_on_los_angeles_plays_itself), dostęp: 30.05.2013). Andersen sięgnął po materiały filmowe, które ukazują Los Angeles i przejrzał je pod kątem tematycznym, porównując wykreowane w różnych narracjach oblicze miasta z jego rzeczywistym kształtem. W ten sposób – stosując nietypową konstrukcję formalną – rozszerzył pojęcie filmu dokumentalnego. Andersen na co dzień wykłada historię kina i sam postrzega *Los Angeles Plays Itself* jako produkcję powiązaną z edukacją, katalogizującą i układającą wiedzę w nową opowieść z perspektywy jednego bohatera, którym jest miasto. Wydaje się, że kino zmierza w kierunku konstruowania takich narracji; poszukując nowych materiałów, umożliwiających tworzenie zupełnie nowych dzieł, w których element „znaleziony” stanowi podstawę opowiadanej historii, będzie zapewne coraz częściej zapraszać do współpracy amatorów.

W obszarze kina dokumentalnego może zaistnieć również dziennikarstwo obywatelskie. Potencjał nieprofesjonalnych reporterów wykorzystał duński dokumentalista, Anders Østergaard w filmie *vJ Birma. Raport z zamkniętego kraju* (2008). Dokument jest świadectwem brutalnych rządów wojskowej junty i łamania praw człowieka. Materiał wykorzystany w produkcji został najpierw zarejestrowany przez amatorskich wideo dziennikarzy, pracujących dla Demokratycznego Głosu Birmy na emigracji. W pełnych napięcia i niepewności warunkach dokumentowali oni działania w kraju, a następnie przemycali zebrane ujęcia przez granice Birmy, zarówno fizycznie, jak i drogą internetową. Przesyłane do bazy w Norwegii, a stąd wędrowały dalej, pokazując sytuację mieszkańców „zamkniętego kraju”. Na teren Birmy nie wpuszczano dziennikarzy zagranicznych mediów, dlatego materiały amatorów stały się jedynym świadectwem zbrodni. Transmitowane następnie przez stacje, takie jak CNN czy BBC, ukazywały prawdę o birmańskiej tragedii. *Found footage* pochodzący z działań wideo reporterów konstruuje tu cały film dokumentalny. Nie istnieją żadne inne materiały z tego czasu, których można było użyć w filmie, a które relacjonowałyby sytuację od środka. To amatorzy zapisywali swoją rzeczywistość. Jest to również dokument o nich samych – o ich poruszającej odwadze, roli w tworzeniu historii i pamięci. Co ciekawe, za skrótem „vJ” kryje się w tym przypadku *video journalist*, ale kojarzy się także z *video jockeyem* i jego praktykami w konstruowaniu narracji opartej na materiałach *found footage*. Zarówno Andersa Østergaarda, jak i Ridley’a Scotta, można nazwać vj-ami, narratorami korzystającymi z amatorskich baz danych.

## YouTube dla sztuk

Drugim projektem, ogłoszonym przez YouTube, tym razem we współpracy z Guggenheim Museum i HP, był You Tube Play. Przez kilkanaście tygodni trwał nabór „innovacyjnych, oryginalnych i zaskakujących wideo z całego świata, bez względu na gatunek, technikę, zaplecze czy budżet” (<http://www.guggenheim.org/new-york/interact/participate/youtube-play>, dostęp: 18.08.2013) produkcji, które następnie oceniło profesjonalne jury, reprezentujące wiele dziedzin sztuki. Finałem przedsięwzięcia było *streamingowane* na kanał konkursowy wydarzenie w muzeum w Nowym Jorku, podczas którego ogłoszono wyniki konkursu. 25 realizacji wybranych przez jury z ponad 23 tysięcy nadesłanych propozycji, wyświetlano na ścianach budynku w specjalnej galerii wideo. Podobne projekcje miały miejsce w Guggenheim Museum w Bilbao, w Berlinie i w Wenecji (22–24 października 2010 roku). Do dziś playlistę finalistów można zobaczyć w serwisie YouTube. Przegląd tych prac pokazuje przekrój estetyk i technik, które wyznaczają kierunek przeobrażeń całej kultury wizualnej. Uwypukla on także znaczącą rolę amatorów w tym procesie oraz niezaprzeczalny wpływ Internetu na zmiany w świecie sztuki.

YouTube można zresztą traktować jako alternatywną, otwartą galerię, która spotyka swoją publiczność w jej domu lub w innym miejscu, w którym właśnie jest dostęp do sieci. Taki potencjał „znajdowania” widza pragną wykorzystać również instytucje sztuki, w tym na przykład Muzeum Sztuki Nowoczesnej, które otworzyło swoją własną Filmotekę z kolekcją polskiego wideo artu. Poprzez digitalizację utworzono archiwum na stronie [www.artmuseum.pl](http://www.artmuseum.pl), jednak zbiór ten nie jest otwarty na oddolną aktywność użytkowników, jak to się dzieje w przypadku materiałów publikowanych w serwisie YouTube, gdzie na przykład istnieje możliwość komentowania i oceniania wideo. Z kolei Powerhouse Museum w Sydney na swojej stronie internetowej udostępniło pokazną kolekcję dzieł (w tym również w postaci plików do ściągnięcia), z opcją tworzenia własnych tagów, prezentowanych potem w postaci tzw. chmury, stanowiącej jednocześnie ciekawy element interfejsu witryny (Tarkowski, Hofmokl i Wilkowski, 2011: 18). Otwartość na aktywność i interakcję internetowej publiczności daje możliwość współuczestnictwa na przykład w budowaniu kolekcji czy wystaw, przygotowywania spersonalizowanych przewodników kreowanych na podstawie osobistych wirtualnych kolekcji. Taki model kuratorski korzysta z potencjału społecznego i „oznacza oddolne kształtowanie zasobu muzeum przez użytkowników” (Tarkowski, 2011: 19).

## YouTube nowej formy

Galerie i muzea tworzą również swoje kanały na YouTube lub Vimeo. Jednak to przede wszystkim amatorskie materiały zdobywają Internet. Obok takich projektów, jak *Life in a Day* powstają dokumenty i wideo art w produkcji oddolnej – amatorów. Często z ich grona wyłaniają się późniejsi artyści. Sieć stanowi dla nich pierwsze miejsce publikacji i kontaktu z publicznością. Zamieszczony na YouTube film dokumentalny *Ubiierz mnie* (2011, <http://www.youtube.com/watch?v=uqCTLQWAYMM>, dostęp: 30.05.2013) autorstwa studentki szczecińskiej ASP, Małgorzaty Goliszewskiej, wywołał spore poruszenie, które widoczne jest do dziś w kolejnych komentarzach i liczbie udostępnień na portalu Facebook. Pokazuje to przenikanie się sceny z publicznością, gdzie

dialog między widzami i autorem współtworzy odbiór w samym interfejsie portali społecznościowych.

*Ubiierz mnie* to przykład filmowego dokumentu, a może nawet bardziej dokumentacji happeningu, który przywodzi na myśl koncepcję „Kina Własnego”<sup>3</sup> Józefa Robakowskiego. Pojawia się tutaj krytyka mediów, które manipulują gustami odbiorców, ale również refleksja nad pamięcią, tożsamością i społecznymi normami. Forma narracji nawiązuje do popularnych programów telewizyjnych, w których można poddać się metamorfozie, uatrakcyjniając swój wygląd dzięki poradom ekspertów. Przenosząc ten sposób opowiadania oraz biorąc udział w analogicznym eksperymencie, autorka próbuje pójść tropem porad i krytyki pochodzących od wybranych ze swojego środowiska

## **YouTube staje się więc interaktywną galerią sztuki wideo, kinem, które współtworzymy wszyscy.**

osób. Zmienia swój ubiór, kierując się ich gustem i kryteriami. Przedłużeniem dyskusji na temat wyglądu głównej bohaterki są komentarze na YouTube, w które angażują się widzowie. To niejako specyficzny głos z offu, który wywołuje kolejną krytykę. Wielu odbiorców utożsamia się z postacią Gosi, wskazując na podobieństwa do ich własnych doświadczeń. Publiczność, udzielając się we wpisach pod filmem, staje się kolejnym bohaterem krytykującym.

Autorka „wywraca na drugą stronę” telewizyjne metamorfozy i pokazuje, jak wygląda „wzajemne ubieranie się” w naszym życiu codziennym.

Ciekawe, że dokument ten nie tylko trafił do obiegu właśnie poprzez sieć, ale również jest „współtworzony” w otwartej dyskusji na portalach społecznościowych. Narracja, jaką stosuje autorka, stanowi interesującą, alternatywną formę dokumentu – amatorski happening przeprowadzony z kamerą w najbliższym otoczeniu. YouTube staje się więc interaktywną galerią sztuki wideo, kinem, które współtworzymy wszyscy.

## **YouTube – „znalezione zachowanie”**

YouTube można potraktować również jako lustro dla wielu innych przeobrażeń. Wszystkie materiały znajdujące się na platformie są potencjalnymi elementami kolejnych produkcji; mogą zaistnieć w innych obszarach twórczości i mediów. Funkcjonują więc jako „materiały znalezione”, *found footage* podlegający postprodukcji. W przypadku tworzenia „wersji” i remiksów wideo czasem zostaje zmontowane z innych produkcji. Niektóre filmiki powstają jednak poprzez re-kreację np. ruchu widocznego w oryginale. To już nie tyle korzystanie z *ready made*, *found footage* w budowaniu nowego wideo, co właśnie naśladowanie „znalezionego zachowania”, przeniesienie postprodukcji w obszar performatywnych działań wideo. Nagrania powstające w wyniku takiej mobilizacji można wpisać w zaproponowaną przeze mnie kategorię „wersji”, remiksu. Mimo iż tego rodzaju wideo nie są sklezione z innych dostępnych materiałów, przynależą do tej grupy, gdyż są remiksem

3 „Kino Własne realizuje się wtedy, gdy nic się nie udaje (...) [jest] bezpośrednią projekcją myśli filmującego. Zwolnione od wszystkich mód i prawideł estetycznych oraz ustalonych kodyfikacji językowych staje blisko życia filmującego” (Ronduda. 2006: 6).



„znalezionego zachowania”. Ważne jest, że realizują one wersję jakiegoś zadania, są powtórzeniem przechwyconego scenariusza dla zachowań, gestów, ruchów. Stają się działaniem z ciałem i wideo. W tym rozumieniu dokument stworzony przez amatorów może być dokumentacją z amatorskiego performance’u, czy happeningu, a film dokumentalny zrealizowany przy współpracy amatorów, może stanowić właśnie postprodukcję performatywnych wideo, wersji zachowania z globalnej aktywizacji tłumy.

YouTube wciąż się przeobraża. W ciągu ostatnich ośmiu lat udowodnił, że może być platformą rozwoju kultury oddolnej. Archiwizuje produkcje, daje kanał dla twórczości amatorów i wymiany wideo, w postprodukcyjnych wersjach ujawnia swój performatywny charakter i potencjał przeobrażeń społecznych, politycznych i kulturowych. Po sukcesie *You Tube Play* i *Life in a Day* w 2012 roku ogłosił Your Film Festival, którego hasło brzmiało: „CREATED, WATCHED AND JUDGED BY YOU” (<http://your-film-festival.appspot.com/about>, dostęp: 18.08.2013). W ten sposób oddał również ocenę prac amatorom.

YouTube wkracza do świata sztuki i kina, a jego szeroki zasięg pomaga w współtworzeniu globalnych produkcji, w tym również filmów dokumentalnych opartych na *crowdsourcingu* i *crowdfundingu*. W postprodukcji *found footage* i remiksach „zachowania znalezionego” powstają coraz ciekawsze dzieła, których i my możemy stać się współtwórcami, gdyż YouTube to dokument otwarty na wszystkich i na każde działanie z obrazem.

#### BIBLIGRAFIA

- Bourriaud N. (2007). *Postproduction. Culture as a screenplay: how art reprograms the world*. New York, s.13–20.
- Krajewski P. (2009). Obrazy z recyklingu, obrazy z odzysku, remiks, sampling, scratching. O kinie *found footage*, „Widok. wro media art reader”, 1, (71–75).
- Rheingold H. (2002). *Smart mobs. The Next Social Revolution*. Cambridge, s.xi-xii.
- Ronduda Ł. (2006). *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*. Kraków, <http://www.robakowski.net/pdf/r32.pdf> (dostęp: 18.08.2013).
- Tarkowski A., Hofmokl. J., Wilkowski M. (2011). *Digitalizacja oddolna. Partycypacyjny wymiar procesu digitalizacji dziedzictwa*, [http://www.nina.gov.pl/docs/testy/plik\\_testowy\\_do\\_skasowania\\_02.pdf](http://www.nina.gov.pl/docs/testy/plik_testowy_do_skasowania_02.pdf) (dostęp: 28.05.2013).

#### FILMOGRAFIA

- Life in a day* (reż. Kevin Macdonald, 2011).
- Los Angeles Plays Itself* (reż. Thom Andersen, 2003).
- Ubierz mnie* (reż. Małgorzata Goliszewska, 2011).
- vj Birma. Raport z zamkniętego miasta* (reż. Anders Østergaard, 2008).

Jakub Ryszkiewicz

# Nowy serial

## *Między Dogmą a technikami filmu dokumentalnego*

Początek moich rozważań chciałbym umiejscowić w połowie lat 90., w Danii. W tym okresie na ekranach kin królowały tam amerykańskie superprodukcje – z perfekcyjnie zrealizowanymi ujęciami, idealnym światłem, zapierającymi dech w piersiach scenami, którym nieodzownie towarzyszyła pięknie skomponowana muzyka, do taktu której radośnie przytupywali nienagannie ubrani, przystojni aktorzy i aktorki. Lecz zdaniem młodych duńskich twórców pomimo całej niekwestionowanej doskonałości technicznej czegoś tym filmom brakowało – a mianowicie prawdy, autentyczności. I to właśnie na fali tej niezgody narodziła się *Dogma 95* wraz ze swoim manifestem i słubami czystości. Młodzi filmowcy, pod wodzą Larsa von Triera, sporządzili składający się z dziesięciu postulatów manifest, w myśl którego nie wolno było między innymi kręcić ze statywu, używać sztucznego oświetlenia, efektów specjalnych, czy niediegetycznej muzyki. Zaczęły powstawać niezwykle surowe filmy, w których techniczne braki nadrabiano odwagą i bezkompromisowością scenariuszy, dzięki czemu nakręcone utwory w niczym nie przypominały wyżej wspomnianych hollywoodzkich produkcji. Kamera trzęsła się, obraz był wielokrotnie niedoświetlony lub prześwietlony i wydawać by się mogło, że przedsięwzięcie pod nazwą *Dogma* było z góry skazane na niepowodzenie. Stało się jednak inaczej. Filmy cieszyły się dużym zainteresowaniem na całym świecie, twórcy z nią związani odnosili sukces za sukcesem, a sama *Dogma* odcisnęła widoczne piętno na światowej kinematografii i, jak będąc się starała to pokazać, w pewnej mierze także na telewizji.

Warto też pamiętać, że filmów, które spełniałyby wszystkie postulaty *Dogmy* powstało bardzo niewiele i nawet te, które otrzymały „certyfikat”, w wielu punktach nie przestrzegały narzuconych zasad. Wszak to nie zasady były w *Dogmie* najważniejsze, a odejście od efektywności i skierowanie obiektywu kamery ku wnętrzu przedstawianych postaci. Dzięki temu to skomplikowane relacje między protagonistami, problemy społeczne i filozoficzne znalazły się w centrum, a filmy takie jak *Festen* (1998), *Idioci* (1998) czy *Otwarte serca* (2002) zdobyły uznanie i rzeszę naśladowców.

## HBO: nowa telewizja

W podobnym, co kinematografia stanie znajdowała się amerykańska telewizja w połowie lat 90., z wszechobecnymi prostymi, unikającymi poruszania trudnych tematów produkcjami, które z jednakową skutecznością przyciągały przed telewizory wciąż tych samych widzów. Powstawały przede wszystkim łatwe w odbiorze komedie i dramaty, opowiadające o miejscach pracy, perypetiach rodzinnych, seriale policyjne z wciąż tymi samymi modelami postaci – twardymi policjantami, często po przejściach, lekko cynicznymi, ale posiadającymi precyzyjny, wewnętrzny kompas, który nawet w najtrudniejszych sytuacjach nie pozawala im trwale zboczyć z właściwej, jedynej słusznej drogi. I to właśnie w tym pejzażu nudnych, jednakowo kręconych produkcji, z poprawnie ustawionym światłem, niewyróżniającymi się rolami aktorskimi i nijakimi fabułami uciekającymi od moralnej niejednoznaczności, wkroczyło pod koniec lat 90. HBO. Stacja ta na skutek wyłączenia spod nadzoru FCC mogła w swojej ramówce pokazywać rzeczy, których w innym miejscu pokazać nie można było. Niemal we wszystkich produkcjach HBO nie mogło zabraknąć wulgarnego języka, nagości czy niebywałej brutalności. Nie przez przypadek Mark Leverette opisuje politykę tej stacji, nawiązując do słynnego programu George'a Carlina, przy użyciu trzech słów „Cocksucker,

Jakub Ryszkiewicz – magister kulturoznawstwa w trakcie okrajowej drogi ku doktoratowi. Stara się oprócz teoretycznego zajmowania się serijną narracją spróbować swoich sił w praktyce.

motherfucker, tits” (Leverette, 2008: 124). Można się z pewnością spierać, czy za sukcesem takich seriali, jak *Rodzina Soprano* (1999–2007), *The Wire* (2002–2008) czy *Deadwood* (2004–2006) stały wyłącznie wyżej wymienione, ale z pewnością każdy z tych elementów pojawiał się w nich w nadmiarze.

HBO, by odróżnić się od konkurencji, postawiło na odważne projekty, nie szczędzono pieniędzy i wysiłków, aby przedstawić je w sposób atrakcyjny dla widza wykształconego, szukającego inteligentnej rozrywki – takiej, jakiej nie mógł znaleźć nigdzie indziej. Poza przyzwoleniem na pojawianie się wyżej wymienionych elementów, stacja zdecydowała się pozwolić twórcom na znacznie większą niż gdziekolwiek indziej wolność artystyczną, przez co udało jej się przyciągnąć do siebie nie tylko znane nazwiska kina i teatru, ale także ludzi związanych z innymi telewizjami, których pomysły zostały gdzie indziej odrzucone. Otwarcie nawiązywano do tradycji artystycznego kina europejskiego czy teatru, przez co powstały tak nietypowe i niekomercyjne seriale, jak *Sześć stóp pod ziemią* (2001–2005), *Carnivale* (2003–2005) czy *John from Cincinnati* (2007), które od razu pokochała krytyka i niestety zazwyczaj niezbyt liczna (być może z wyjątkiem pierwszego z wymienionych tytułów), choć oddana widownia.

## Nowy serial: nowy bohater, nowa narracja

Wraz z odejściem od tradycyjnych telewizyjnych narracji, pojawił się nowy model bohatera, zupełnie inny do tych, które wcześniej zaludniały ekrany telewizorów. Jednym z pierwszych protagonistów nowego typu był mafioso z krwi i kości – Tony Soprano. Warto zwrócić uwagę na fakt, że postać gangstera z przyczyn prawnych nie mogła zagościć na srebrnym ekranie. Nie do pomyslenia było, by gangster jako jednostka antyspołeczna, promująca niewłaściwe wzorce, niemoralna była w jakikolwiek sposób promowana przez telewizję. A przecież taki dokładnie Tony był i to także dzięki tym cechom zdobył ogromną popularność na całym świecie.

Ale samo HBO miało pewien problem z postacią Tony’ego Soprano. Dobrze ilustruje to spór pomiędzy władzami stacji a Davidem Chasem, kiedy ten przedstawił scenariusz piątego odcinka pierwszej serii serialu, w którym Tony Soprano podczas jeżdżenia z córką po uniwersytetach, mordował z zimną krwią innego gangstera, którego zobaczył przypadkiem. Pechowy gangster złamał znowu milczenia, omertę, i doniósł na swoich kolegów, za co, zdaniem Tony’ego, musiała go spotkać kara. Władze HBO do ostatniej chwili próbowały wpłynąć na decyzję twórcy, argumentując, że to za wcześnie, że widownia nie zdążyła jeszcze na tyle polubić bohatera, by mu takie działanie „wybaczyć” i kontynuować oglądanie serialu. Takich i podobnych argumentów padało więcej, ale Chase był nieugięty i koniec końców postawił na swoim. Dzięki takim decyzjom stworzono jednego z najciekawszych bohaterów telewizyjnych, który łączył w sobie wiele przeciwności. Był z jednej strony bezwzględny, brutalny, porywczy, niewierny, seksistowski, ale przecież z drugiej – był też kochającym mężem, oddanym ojcem, czarującym, wrażliwym mężczyzną przeżywającym autentyczne problemy. A przecież nie był jedyny. Obok niego dumnie mógłby stanąć Al Swearngen z *Deadwood*, Omar z *The Wire* czy Vic Mackey z *The Shield* (2002–2008).

Warto zwrócić uwagę, że takie produkcje, jak *Oz* (1997–2003) czy *The Wire* wyróżniały się nie tylko poprzez pokazywanie skomplikowanych postaci,

niejednoznacznych, często zachowujących się nieracjonalnie, niemoralnie, ale także przez nietypowy dla telewizji sposób narracji, który Jason Mittell nazywa narracyjną złożonością, gdzie jednostką narracyjną staje się sezon, a nie pojedynczy odcinek, a sam serial „oscyluje między długotrwałym rozwojem linii fabularnej a odcinkami stanowiącymi zamkniętą całość” (Mittell, 2011b: 161). Modelowym przykładem tego sposobu opowiadania jest właśnie *The Wire*, w którym historia podzielona jest na odcinki bardziej ze względu na konieczność i ograniczenia czasowe, niż na konstrukcję fabularną, przez co serial ten porównywany jest często do tradycyjnej powieści, a HBO gdy przesyłało krytykom odcinki do recenzji, zamiast wysyłać dwa

**take produkcje, jak Oz (1997–2003) czy The Wire wyróżniały się nie tylko poprzez pokazywanie skomplikowanych postaci,**

**niejednoznacznych, często zachowujących się nieracjonalnie, niemoralnie, ale także przez nietypowy dla telewizji sposób narracji**

lub trzy, jak było to przyjęte w przypadku nowych produkcji, zdecydowało się na udostępnienie całego sezonu. Zabieg okazał się skuteczny i *The Wire* powszechnie uznawany jest za jeden z najciekawszych, najlepiej ukazujących problemy współczesnej metropolii, seriali, choć z drugiej strony funkcjonuje przekonanie, że produkcja ta nie jest dla wszystkich i że powolna, wielowątkowa narracja może być problematyczna dla wielu widzów.

Także od strony formalnej nowe seriale cechowało bardziej „filmowe” podejście do produkcji. Wiele z seriali nowego typu imponowało dbałością o szczegóły, a zdjęcia i montaż coraz częściej przypominały bardziej model znany z kina, niż z telewizji. Bez wątplenia *Rodzinie Soprano* bliżej do filmów gangsterskich Martina Scorsese czy Briana De Palmy, niż do typowych produkcji telewizyjnych. Serial został nakręcony z rozmachem i garściami czerpał z dzieł mistrzów filmowego gatunku. Podobnie sprawa miała się w przypadku *Deadwood*, gdzie koszty produkcji doprowadziły do decyzji o zakończeniu realizacji po trzech sezonach.

Lecz nie wszystkie nowe seriale cechował podobny „przepych” realizacyjny. W *The Wire* czy *Oz* praca kamery wydaje się być bardzo tradycyjna; tak bardzo, że wręcz nieciekawa. Wielu krytyków, między innymi David Bordwell w tekście *Take it from a boomer: TV will break your heart* (2010), zwracało uwagę na pewną stylistyczną archaiczność tej produkcji. Jason Mittell na swoim blogu opisuje styl serialu w następujący sposób: niewidoczna, właściwie przezroczysta kamera stylu zerowego, linearna, realistycznie poprowadzona narracja (Mittell, 2011a). Nieco inne zdanie ma na ten temat Erlend Lavik z Uniwersytetu w Bergen. W swojej wideoanalizie *Style on The Wire* zgadzając się w znacznej mierze z wyżej wymienionymi, zwraca jednak uwagę na to, że pomimo pewnego wycofania stylistycznego serial bardzo świadomie, choć

jednocześnie dyskretnie, korzysta z technik mających wzmocnić u oglądającego przekonanie o prawdziwości opowiadanej historii. Wymienia między innymi spóźniającą się, reagującą na wydarzenia kamerę (Lavik, 2010). Widać to

## **Bez wątpienia Rodziny Soprano bliżej do filmów gangsterskich Martina Scorsese czy Briana De Palmy, niż do typowych produkcji telewizyjnych.**

wyraźnie w sytuacjach, w których nagle filmowane wydarzenia przerywa coś innego; coś, co najpierw słychać, a dopiero po chwili kamera „orientuje się” i widz ma okazję zobaczyć, co się dzieje. Inna technika to znane z filmów dokumentalnych, składankowe wprowadzenie ujęć, w którym kamera niejako wkrada się na miejsce wydarzeń; umieszczona za czymś, jakby ukradkiem filmując wydarzenia, delikatnie przesuwa się coraz bliżej. Często także wykorzystywany jest obraz z kamer przemysłowych lub odbicia w lustrach czy lusterkach, niejako pokazując postaci w chwilach prywatnych. Kolejną

charakterystyczną techniką jest prezentowanie wydarzeń na kilku planach. Bardzo często scena filmowana jest tak, że wydarzenia na drugim planie „przyciągają” ostrość do siebie, niejako przypadkowo odciągają uwagę od tych, które eksponowane były na początku.

Wszystkie wyżej wymienione techniki znalazły zastosowanie nie tylko we wspomnianych już produkcjach telewizyjnych, ale także w popularnych serialach mockumentalnych, jak *The Office* (2005–2013), *Parks and Recreation* (2009–) czy *Life's Too Short* (2011–), oraz w niezwykle dynamicznym dramacie policyjnym, *The Shield* (2002–2008), który zadebiutował na antenie telewizji FX w 2002. I choć tutaj rozwiązania techniczne i praca kamery robią duże wrażenie, w rzeczywistości były one zrealizowane skromnym budżetem. Shawn Ryan, twórca serialu, w wywiadzie udzielonym Alanowi Sepinwallowi twierdzi, że sposób filmowania, który zastosowano w serialu, podyktowany był kwestiami finansowymi – serial nie dysponował drogimi, „dużymi” kamerami, a same zdjęcia często kręcone były „na dziko”, bardzo szybko, gdyż ekipa nie dysponowała stosownymi pozwoleniami (Sepinwall, 2008). Twórcy postanowili ograniczenia przekuć na zaletę i dzięki temu widzowie otrzymali jeden z najbardziej dynamicznie sfilmowanych seriali. Obraz trzęsie się, często gubi ostrość, a kamera nie może zlokalizować wydarzeń, ale przez to właśnie widz ma wrażenia oglądania faktycznych wydarzeń. Ryan często podkreślał, że nie chciał, by widz mógł odnieść wrażenie, że kamera „wie” więcej od niego. Starano się to osiągnąć nie tylko na etapie zdjęć, ale także podczas montażu, poprzez częste wprowadzanie dźwięku przed obrazem. Niejednokrotnie widz najpierw słyszy wydarzenia, potem następuje gorączkowe „poszukiwanie” tych wydarzeń przez kamerę i dopiero po chwili widać, co się stało.

Wśród nowych produkcji w podobny sposób próbujących uwiarygodnić przedstawiane wydarzenia, można wymienić *Treme* (2010–), najnowszą produkcję Davida Simona, opowiadającą o Nowym Orleanie po uderzeniu huraganu Katrina. Podobnie, jak w *The Wire* czy *The Shield* zastosowano tu rozwiązania techniczne mające na celu wzmocnienie wrażenia realności przedstawianych wydarzeń. Lecz wydaje się, że w tym wypadku twórcy poszli krok dalej i starając się pokazać różne środowiska, czynią to z jeszcze większym rozmachem. I tak mamy tu muzyków, którym kataklizm zniszczył instrumenty i zabrał miejsca do grania, mamy kucharzy i właścicieli restauracji, nauczycieli, zwykłych ludzi

pozbawionych dachu nad głową, kolorowych Indian Mardi Gras, policję, sądy i inne instytucje, którym woda całkowicie zniszczyła dokumentację i wiele, wiele innych. To właśnie ta mnogość opowiadanych historii może sprawiać wrażenie narracyjnego chaosu. Wszak w każdym odcinku, które bardzo często mają zupełnie różne długości, każdemu z wątków zostaje poświęcone miejsce. Czasem jest to jedna, pozbawiona dialogu scena, a czasem długie, zawiłe rozmowy lub uliczne parady, w których bohaterowie biorą udział. Bardzo często narracja sprawia wrażenie przypadkowej, jakby kolejne postaci wpadały na siebie, a pokazywane wydarzenia wydają się nie prowadzić ku żadnemu rozwiązaniu, lecz to dzięki właśnie takiemu prowadzeniu opowiadania widz w wyjątkowy sposób doświadcza wielokolorowego, tętniącego życiem miasta.

Kiedy w połowie lat 90. duńska Dogma ogłaszała swój manifest, celem, jaki sobie stawiano było sprawienie, by produkowane filmy przestały koncentrować się na perfekcji technicznej, a bardziej skupiły się na autentyczności przekazu. Nie twierdzę, że za manifestem Dogmy i jej ślubami czystości stały decyzje podobne do tych, które podejmują stacje telewizyjne, decydując się na rozpoczęcie nowych produkcji, lecz trzeba pamiętać, że większość z postulatów Dogmy odnosiła się do spraw technicznych i że to właśnie one miały sprawić, że kino europejskie powróci do autentyzmu.

Podobnie w telewizji, gdzie skostniałe formy rozsadzone przez sukces *The Sopranos* i innych produkcji HBO zachęciły tak twórców, jak decydentów do podejmowania ryzyka i realizowania produkcji takich, jak wyżej wymienione, w których stosunkowo duża wolność artystyczna przejawia się między innymi w odejściu od tradycyjnych telewizyjnych narracji, ku niejednoznacznym, często świadomie prowokującym widza historiom, nie uciekającym od poruszania drażliwych tematów, niespotykanych wcześniej na srebrnym ekranie.

**Obraz trzęsie się, często gubi ostrość, a kamera nie może zlokalizować wydarzeń, ale przez to właśnie widz ma wrażenia oglądania faktycznych wydarzeń.**

#### BIBLIOGRAFIA

- Bordwell D. (2010). Take it from a boomer: tv will break your heart. <http://www.davidbordwell.net/blog/2010/09/09/take-it-from-a-boomer-tv-will-break-your-heart/> (dostęp: 01.07.2013).
- Lavik E. (2010). Style on the Wire. <http://vimeo.com/39768998> (dostęp: 01.07.2013).
- Leverette M. (2008). Cocksucker, Motherfucker, Tits, [w:] Buckley C. L. (red.), *It's Not TV: Watching HBO in the Post-television Era*. New York.
- Mittell J. (2011a). The Qualities of Complexity: Aesthetic Evaluation in Contemporary Television. [http://justtv.wordpress.com/2011/12/15/the-qualities-of-complexity-aesthetic-evaluation-in-contemporary-television/#\\_edn12](http://justtv.wordpress.com/2011/12/15/the-qualities-of-complexity-aesthetic-evaluation-in-contemporary-television/#_edn12) (dostęp: 01.07.2013).
- Mittell J. (2011b). Złożoność narracyjna we współczesnej telewizji amerykańskiej, [w:] Bielak T., Filiciak M. i Ptaszek G. (red.), *Zmierzch telewizji? Przemiany medium*. Antologia. Warszawa.

Sepinwall A. (2008). The Shield: Shawn Ryan post-finale Q&A. <http://sepinwall.blogspot.com/2008/11/shield-shawn-ryan-post-finale-q.html> (dostęp: 01.07.2013).

#### FILMOGRAFIA

*Carnivale* (HBO, 2003–2005).

*Deadwood* (HBO, 2004–2006).

*Festen* (reż. Thomas Vinterberg, 1998).

*Idioci* (*Idioterne*, reż. Lars von Trier, 1998).

*John from Cincinnati* (HBO, 2007).

*Life's Too Short* (HBO, BBC, 2011-).

*Otwarte serca* (*Elsker dig for evigt*, reż. Susanne Bier, 2002).

*Oz* (HBO, 1997–2003).

*Parks and Recreation* (NBC, 2009-).

*Sześć stop pod ziemią* (*Six Feet Under*, HBO, 2001–2005).

*The Office* (NBC, 2005–2013).

*The Shield* (FX, 2002–2008).

*Rodzina Soprano* (*The Sopranos*, HBO, 1999–2007).

*The Wire* (HBO, 2002–2008).

*Treme* (HBO, 2010-).





Justyna Bucknall-  
-Hołyńska

**Trudna  
sprawa  
z *docu-  
soap***

*czyli patologia ży-  
cia codziennego*

*Docusoaap, scripted docu, docu* (zamiennie *scripted*) *reality*, serial fabularno-dokumentalny, czy paradokumentalny, to tylko niektóre z określeń powstałych na użytek pojawiających się w ostatnich kilku latach programów telewizyjnych, produkowanych i emitowanych głównie przez najpopularniejsze w Polsce prywatne stacje, by wymienić tylko: *Trudne sprawy* (2011-), *Dlaczego ja?* (2010-), *Pamiętniki z wakacji* (2011-2013), *Nieprawdopodobne, a jednak* (2012-) Polsatu, czy *Ukrytą prawdę* (2012-) i *Zdrady* (2013-) TVN-u. Uwielbiane przez jednych, znienawidzone i wyśmiewane przez drugich, wywołują wiele kontrowersji i przyciągają codziennie przed ekrany rzesze widzów. Czym są, jakie miejsce zajmują w codziennej ramówce, a tym samym naszej kulturze, i co decyduje o fenomenie ich popularności?

**Justyna Bucknall-Hołyńska** – adiunkt w Zakładzie Wiedzy o Kulturze Instytutu Polonistyki i Kulturoznawstwa Uniwersytetu Szczecińskiego. Zajmuje się kinem polskim oraz kulturą audiowizualną.

## Telewizyjna hybryda

Programy te, emitowane w Polsce od 2010 roku, to bliźniaczo do siebie podobne formaty oparte w głównej mierze na niemieckiej licencji. Ich fabuła przedstawia za każdym razem inne historie zwykłych bohaterów zmagających się z różnymi trudnościami, od typowych kłopotów życia codziennego, poprzez rodzinne czy koleżeńskie konflikty, aż po wielkie dramaty. Ich nowatorstwo polega na stwarzaniu pozorów prawdziwości oglądanych treści, co idealnie wpisuje się w obecny etap rozwoju telewizji, „która multiplikując obrazy, rozwijając procesy inscenizacji, dramatyzacji i estetyzacji, wytworzyła nową przestrzeń, na tyle atrakcyjną, że pojawił się problem w weryfikowaniu tego, co jest autentyczne, a co jest fałszywe” (Bogunia-Borowska, 2012: 23).

W kontekście współczesnego zjawiska zacierania się granic między rzeczywistością telewizji i realnością codzienności oraz płynności ekranowej narracji trudno określić przynależność tych produkcji do określonego gatunku. Warto jednak się nad nim zastanowić, wszak „telewizja jest domeną gatunków, a te charakteryzują się wysokim stopniem rozpoznawalności przez widza i to one decydują o wyborze takiego, a nie innego programu do oglądania” (Godzic, 2010: 75), a analizowane w tym artykule teksty kultury, mimo iż wprowadzają swą niejasną genealogią w zakłopotanie i błąd niejednego widza, są obecnie wybierane jako obowiązkowa lektura każdorazowo przez średnio dwa miliony Polaków.

Określa się je najczęściej – na przykład w telewizyjnych ramówkach – z angielską jako *docusoaap* (skrót z ang. *documentary soap opera*). Czy słusznie? Nie do końca. Dokumentalna opera mydlana to powstała na polskim gruncie ponad dekadę temu i ciągle obecna na małym ekranie „odmiana cyklicznie emitowanego paradokumentalnego filmu telewizyjnego relacjonująca dramatyczne sceny z codziennej pracy jednostek straży pożarnej, policjantów lub pracowników pogotowia ratunkowego” (Hendrykowski, 2001: 31), ale też innych, wyróżniających się na tle pozostałych grup zawodowych, takich jak detektywi (*docu-crime*) czy sędziowie (*court show*). Zdjęcia autentycznych miejsc i osób (wyżej wspomnianych profesjonalistów) uzupełniają inscenizowane wydarzenia z udziałem za każdym razem innych aktorów-amatorów. Prezentowane na ekranie sytuacje zazwyczaj opatrywane są komentarzem zza kadru. Do tego typu produkcji wymienionych wcześniej stacji należą między innymi: *Malanowski i partnerzy* (2008-), *Sędzia Anna Maria Wesołowska* (2006-2011), *Sąd rodzinny* (2008-2011), *Szpital* (2013-).

Programy te z całą pewnością nie są też samą operą mydlaną, gdyż gatunek ten jest utworem fabularnym stanowiącym podzieloną na odcinki, a więc

rozłożoną w czasie, całość dramaturgiczną, w której przedstawiona jest wielowątkowa historia zamkniętej grupy pierwszo- i drugoplanowych bohaterów.

Pozostałe najczęściej spotykane określenia to *scripted docu*, a więc inscenizowanego dokumentu, który jednak kojarzy się widzom raczej z fabularyzowanym, ale jednak, filmem opartym na faktach, oraz *scripted* czy *docu reality* (inaczej *documentary-style reality television*), głównie ze względu na uczestnictwo w nich niezawodowych aktorów.

Produkcje te wymykają się z jakiegokolwiek dotychczasowej klasyfikacji. Najbardziej adekwatnym określeniem wydaje się *docudrama* (*series*) czy serial paradokmalny (będą tu one stosowane zamiennie). *Docudrama*, to gatunek telewizyjny polegający na połączeniu technik dokumentalnych i fabularnych. Przy czym „możliwe są tu rozmaite rodzaje połączeń, od ukształtowania materiału dokumentalnego w struktury dramaturgiczne filmu fabularnego, (...) aż po materiał niemal całkowicie inscenizowany, ale naśladujący fotograficzny i montażowy styl dokumentu lub rekonstruujący autentyczne wydarzenia” (Przyłipiak, 2003: 252).

Podobnie serial paradokmalny – ang. *semi documentary film* (czy *pseudo-documentary*, lub jeszcze *mockdocumentary* (czy krócej *mockumentary* – te dwa pojęcia często stosowane są zamiennie, choć *mockumentary* częściej mają charakter parodystyczny) – stylem i formą naśladuje czy wręcz udaje dokument, ale nie prezentuje autentycznych wydarzeń i prawdziwych osób, a oparte na scenariuszu, wyreżyserowane i zagrane przez mniej znanych aktorów historie (Jacobs, 2009: 188). Tak pojmowany paradokmalizm pojawił się w połowie XX wieku w kinie i telewizji i do dziś cieszy się dużą popularnością. Szczególnie w ostatniej dekadzie widać wzmożone zainteresowanie paradokmalizmem zarówno w filmie fabularnym, formach telewizyjnych, jak i internetowych. W Polsce zaistniały one już wiele lat temu jako jeden z elementów inscenizacyjnych kilku programów publicystycznych i rozrywkowych rekonstruujący wydarzenia, o których rozmawiano czy dyskutowano w studiu, były to choćby: *Magazyn kryminalny 997* (1986–1993, 1995–2010) Michała Fajbusiewicza, *Zwyczajni niezwyčajni* (1995–2002) Piotra Bałtroczyka czy *Decyzja należy do ciebie* (1996–2001) Wojciecha Starosteckiego (Śmiałkowski, 2013: P12). W każdej z wymienionych, ale i w innych produkcjach telewizyjnych, a obecnie i internetowych, wykorzystanie elementów poetyki filmu dokumentalnego ma na celu zwiększenie autentyczności bądź uzyskanie całkowitego wrażenia prawdziwości przedstawionego obrazu świata, a tym samym uzyskanie statusu istotności (Bogunia-Borowska, 2012: 24).

Termin ten pasuje tym bardziej, że mimo wcześniejszego zaprzeczenia co do posiadania przez te produkcje cech opery mydlanej, pozostają one jednak serialami, gdyż są podzielone na odcinki tej samej długości, emitowane o stałej porze (zwykle w paśmie największej oglądalności), ponadto przynoszą producentom spore zyski, mają ten sam schemat narracyjny i prezentują codzienne życie bohaterów z różnych bądź z określonej warstwy społecznej, uwikłanych w miłosne, rodzinne, zawodowe perypetie zamknięte w jednowątkowej strukturze opowiadania. Z drugiej strony, może powinno się tu mówić o serii (cyklu), bo odcinki nie tworzą konsekwentnego ciągu fabularnego, wręcz przeciwnie, każdy stanowi osobną, niezależną fabularnie całość. Łączy je, jak inne serie filmowe (kinowe i telewizyjne), formuła gatunkowa, realizacyjna i produkcyjna (Hendrykowski, 2001: 143).

## Naczelność opowiadanej historii

Czym są i jakimi cechami odznaczają się wymienione we wstępie seriale paradokumentalne? To zbiór niepowiązanych ze sobą dramaturgicznie odcinków z zawsze nowymi bohaterami przedstawiający ich życiowe problemy. Akcja, a właściwie inscenizacja wydarzeń, w poszczególnych, zamkniętych kompozycyjnie, odcinkach rozwija się według jednego schematu: prezentacja miejsca rozgrywanych wydarzeń w planie dalekim (to konkretne topograficznie przestrzenie miast i wsi, co charakterystyczne dla dokumentu), przedstawienie bohaterów epizodu (imion i nazwisk, wieku, statusu społecznego), zawiązanie akcji – pojawienie się problemu lub wyartykułowanie już istniejącego, akcja właściwa – zmaganie się z trudnościami, próby rozwiązania konfliktu, a następnie popadanie w jeszcze większe tarapaty (pierwotny problem zdaje się uruchamiać lawinę nieszczęść); wreszcie: szczęśliwe zakończenie – przewyciężenie kłopotów, wyjście z trudnego położenia i powrót do sytuacji z początku bądź rozpoczęcie nowego, zawsze lepszego etapu w życiu.

Najważniejsza w tych programach wydaje się być przedstawiana na podstawie scenariusza historia – jej atrakcyjność, trzymająca w napięciu i rozbudzająca ciekawość struktura opowiadania, stany uczuciowe towarzyszące bohaterom, szybkie tempo podawanych informacji, prezentacja wydarzeń z różnych punktów widzenia (wypowiedzi w formie zeznań świadków czy wyznań wprost do kamery na wzór filmu dokumentalnego w rodzaju „gadających głów” albo też „pokoju zwierzeń” w *reality show*), a nade wszystko silne nacechowanie emocjonalne przekazywanych treści (sztucznie wywoływane i podtrzymywane kłótnie, liczne wulgaryzmy, niewybredne epitety,

**Przedstawieni bohaterowie są silnie stypizowani, mamy więc: pracoholika zaniedbującego rodzi-**

**nę, zapuszczoną gospodynię domową, zbuntowanego nastolatka, nieludzkiego urzędnika czy atrakcyjną i niezbyt mądrą dziewczynę.**

subiektywizm i zaangażowanie narratora). Producenci uparcie podkreślają, że seriale tego typu nie posiadają ścisłego scenariusza, co znaczy, że każdy aktor dowolnie interpretuje sytuację, wypowiada kwestie (muszą tylko paść wcześniej ustalone tak zwane słowa kluczowe) i odgrywa narzuconą rolę według własnych upodobań (Kozielski, 2012: 42). Trudno, aby mogło być inaczej. Naturszczycy – każdorazowo wybierani do poszczególnych i naprędce realizowanych odcinków (jeden to tylko trzy dni zdjęciowe), których są setki – nie byłiby w stanie nauczyć się scenariusza, a i scenarzyści pewnie nie mieliby czasu go napisać.

Występujący w nich bohaterowie wywodzą się najczęściej z niższych warstw społecznych. To w większości mieszkańcy miast, ale też pobliskich wsi. W niemal każdym odcinku prezentowani są w relacjach z rodziną, tak więc na ekranie mamy nie tylko dorosłych, ale i najczęściej nastoletnie dzieci. Te ostatnie nierzadko wchodzą w role głównych bohaterów (*Ukryta prawda, Trudne sprawy*).

Przedstawieni bohaterowie są silnie stypizowani, mamy więc: pracoholika zaniedbującego rodzinę, zapuszczoną gospodynię domową, zbuntowanego nastolatka, nieludzkiego urzędnika czy atrakcyjną i niezbyt mądrą dziewczynę. Dodatkowo, jak to często bywa w różnego rodzaju konfliktach, występuje tutaj wyraźny podział na bohaterów pozytywnych i negatywnych, przy czym to prawie zawsze główny bohater dotknięty przez los, a więc dobry (zdradzony, oszukany, porzucony i tak dalej), zmagą się z losem i przeciwnikiem, czyli złym (zdradzającym, oszukującym, porzucającym). Co ciekawe, w zmaganiach z tym, co przynosi im życie bohaterowie, kierują się najczęściej uczuciami, nie racjonalnym myśleniem, stąd tyle w tym emocji, odczuwanych równie silnie przez widza. Oglądane na ekranie schematyczne kreacje bohaterów powielają i utwierdzają obecne w opinii społecznej stereotypy, choć z drugiej strony, to uproszczenie może być zrozumiałe, gdyż w zamierzeniu autorów serialu nie oni są ważni, a wydarzenia, które przypadły im w udziale.

Szczególny i charakterystyczny jest też sposób prezentowania rzeczywistości na ekranie. Przede wszystkim, naczelny cel to zrozumiałość przekazywanych treści. Temu, co widzimy w centralnym punkcie ekranu, towarzyszy co chwilę pojawiający się u dołu, charakterystyczny dla programów informacyjnych, publicystycznych i filmów dokumentalnych pasek informacyjny podkreślający najważniejsze treści: imię i nazwisko bohatera, jego wiek oraz, co wyjątkowe w tym przypadku, przyjmowaną na dany moment postawę lub odczuwany stan emocjonalny, na przykład: „Tomek Gwizdowski (14) odrzucił zaloty Kasi”. Obraz uzupełnia głos zza kadru autorytatywnego i wszechwiedzącego narratora

informującego widza o tym, co widzi na ekranie, a więc nie tyle dopowiadającego, ile powtarzającego treści (dla przykładu: na ekranie widać bohatera wychodzącego po kłótni z domu; głos z offu: „bohater po kłótni wychodzi z domu”). Oprócz stosowanej metody „pokażę, a potem opowiem, co pokazałem” (Krzyżaniak, 2012), narrator stosuje inną, mianowicie, co chwilę powtarza treści, a nawet streszcza całość dotychczasowej fabuły.

Brak w tych programach specjalnie tworzonej scenografii. Zdjęcia nie są

***Serial paradokumentalny natomiast wydaje się być szczególnie niskobudżetową produkcją (na co wskazują liczne niedociągnięcia war-***

***sztatowe charakterystyczne dla dokumentu), w której liczy się liczba wyemitowanych, a później obejrzanych odcinków, a nie ich jakość.***

realizowane w studiu filmowym, a rzeczywistych wnętrzach (Kozielski, 2012: 42), co ogranicza ruchy kamery (te same punkty widzenia, podobne plany filmowe), a tym samym zbliża do dokumentu.

Są one też szybsze i tańsze w realizacji i produkcji od fabuły. Stworzenie jednego odcinka to koszt rzędu 60–100 tysięcy złotych, a więc dużo mniej niż innych gatunków, takich jak opery mydlane, seriale telewizyjne czy programy rozrywkowe z udziałem zawodowych aktorów lub gwiazd ekranu, które nierzadko trzeba też rozreklamować (Lemańska, 2013: A9). Serial paradokumentalny natomiast wydaje się być szczególnie niskobudżetową produkcją (na co wskazują liczne niedociągnięcia warsztatowe charakterystyczne dla dokumentu), w której liczy się liczba wyemitowanych, a później obejrzanych odcinków, a nie ich jakość.

W serialach tych (*Trudne sprawy*, *Zdrady*) często pojawia się element metafilmowy (*self-TV*) – obecność na ekranie ekipy realizacyjnej nagrywającej losy bohaterów, a więc będącej jawnym uczestnikiem, a przede wszystkim świadkiem wydarzeń, i decydującej, co pokazać widzowi, a czego nie. Trudny wytłumaczalnie autotematyczny chwyt, charakterystyczny również dla dokumentu (akcja rejestrowana „na żywo” kamerą z ręki, brak wystudiowanego oświetlenia) ma na celu uwiarygodnienie autentyczności pokazywanych osób i sytuacji, wzmocnienie złudzenia ich dziania się „tu i teraz”.

Seriale paradokumentalne, podobnie jak dokumenty zaangażowane społecznie, prezentują określone wartości (tu wyraźnie dominuje rola rodziny i wszystko, co z nią związane) oraz implikują przesłanie – to wynikające z *happy endu* przekonanie, że wszystkie nasze problemy są warte próby ich rozwiązania, tym bardziej, że jej podjęcie najpewniej zakończy się sukcesem.

## Fenomen popularności

Formaty seriali paradokumentalnych zaadaptowane na polski grunt idealnie trafiły w gusta większości. Wycuciem rynku wykazali się założyciele firmy produkującej programy telewizyjne – Tamara Aagten-Margol i Okil Khamidow – reżyser i pomysłodawca równie kontrowersyjnego *Świata według Kiepskich* (1999-). Trzeba pamiętać jednak, że stały się one odpowiedzią na ekonomiczny kryzys, szczególnie na reklamowym rynku oraz – jak się często argumentuje – obniżone społeczne gusta. Coraz niższe przychody z reklam zmusiły stacje telewizyjne do oszczędności i tym samym znalazły je w nowej formie, przynosząc stacjom porównywalne do serialowych wpływy z reklam i sponsoringu sięgające 50 milionów złotych (Kozielski, 2012: 44). Jeśli zaś chodzi o wrażliwość estetyczną widzów, to można domniemywać, że obniżona została poprzez dość wątpliwą jakość dotychczasowych, „tradycyjnych” seriali, przede wszystkim oper mydlanych, w których można oglądać w ładnych wnętrzach urodziwych bohaterów posługujących się piękną polszczyzną, aczkolwiek, podobnie jak w paradokumencie, przeżywających spiętrzone perypetie i przygody, niosące naukę i przesłanie (o czym już na początku lat 90. pisała niejednokrotnie na łamach „Kina” Alicja Helman; zob. Helman 1991a, 1991b, 1991c, 1991d, 1991e), niekiedy mocno odrealnione i często sztucznie zagrane.

Z tej perspektywy *docudrama* wydaje się dopuszczać do głosu (i to dosłownie) marginalizowaną do tej pory przez telewizję, bo nieuprzywilejowaną grupę społeczną i prezentować bliższy odbiorcy obraz świata, bez idealizacji, taki, jaki ma na co dzień i o jakim czyta w codziennej prasie pokroju „Faktu” na

ostatnich stronach poświęconych nie aferom i skandalom z udziałem polityków czy celebrytów, a tragediom zwykłych ludzi. To zaspokojenie chęci czy potrzeby oglądania cudzego nieszczęścia, prezentowane w podobnej, tabloidowej formie (sensacyjne, szokujące i kontrowersyjne tematy dotyczące

**„A co ze znanymi ludźmi? Znudzili nam się, bo za dużo potrafią. Tańczą na lodzie, śpiewają, gotują, mają fantastyczne ciuchy, sportowe samochody i romanse na prawo i lewo. Zazdrość o bogate życie jest już passé”**

prywatnego, intymnego życia; uproszczona wizja przedstawionego świata; szybka, nieskomplikowana i często subiektywna narracja; kolokwializmy i wyrazy nacechowane emocjonalnie; naturalistyczne zdjęcia) sprawia, że widz czuje się lepiej we własnym, może nie do końca udanym, ale w miarę spokojnym i poukładanym życiu. Jeśli zaś chodzi o wymienione wyżej osoby publiczne, warto posłużyć się cytatem jednego z obserwatorów i internetowych komentatorów obecnych zjawisk medialnych: „A co ze znanymi ludźmi? Znudzili nam się, bo za dużo potrafią. Tańczą na lodzie, śpiewają, gotują, mają fantastyczne ciuchy, sportowe samochody i romanse na prawo i lewo. Zazdrość o bogate życie jest już *passé*” (Kurowski, 2013).

Ponadto, jak w przypadku *Świata według Kiepskich* (realizowanego przez wspomnianego Okieła Khamidowa), oglądanie „życiowych” spraw i problemów zwykłych, przeciętnych ludzi, a czasem i tych z tak zwanego marginesu społecznego, sprawia, że większości Polaków łatwiej jest się z nimi identyfikować, bo podobnie jak oni żyją często w skłóconych rodzinach, toksycznych związkach, nie mają wyższego wykształcenia, mają za to sporo problemów, które wynikają z ich życiowej sytuacji.

Nie wolno zapomnieć o oczywistych, choć nie mniej ważnych czynnikach, takich jak powszechna dostępność prywatnych stacji telewizyjnych Polsatu i TVN-u, świetny czas antenowy w dniach powszednich (godziny 15.00–20.00), przyciągający przed telewizory największą liczbę widzów – osób zmęczonych pracą czy szkołą, zasiadających po obiedzie przed szklanym ekranem z nadzieją odpoczynku i odrobiny rozrywki (z tymi programami obecnie przegrywa choćby *Teleexpress*); czas ich trwania – średniometrażowe (a więc ani nie za krótkie, ani za długie) odcinki zaspakajające wymagania każdego odbiorcy, a także łatwość dostępu do nich, czy to pod postacią licznych powtórek, czy odcinków *online* w internecie.

Chęć czerpania przyjemności z szybkiej, prostej w formie, nieangażującej rozrywki, to kolejna przyczyna sukcesu odcinków *docudramy*. Ich prosta forma (głównie powtarzalność fabularnej konstrukcji) jest o tyle ważna, że widz czerpie satysfakcję z umiejętności przewidzenia przebiegu zdarzeń, podobnie jak przy odbiorze opery mydlanej czy sitcomu.

Dla wielu widzów seriale paradokumentalne to nie tylko rozrywka, ale też drogowaskaz (film instruktażowy, edukacyjny), a ponadto zaspakajają niewyczerpane źródło ludzkiej przyjemności pochodzące z podglądania. Wójeryzm, zagładanie przez przysłowiową dziurkę od klucza i niezaspokojona ciekawość życia sąsiadów – w tę potrzebę trafiają one bezbłędnie. To też przyjemność odbioru oparta na silnych emocjach, jakie wywołują te seriale, których części



widowni najwyraźniej brak. Są to wprawdzie emocje i zaangażowanie w losy bohaterów jedynie chwilowe, ale dziś, jeśli chodzi o telewizyjne programy, „liczą się tylko chwilowe emocje” (Śmiałkowski, 2013: P13).

Programy te adresowane są do widza w każdym wieku, oczywiście wyjąwszy dzieci. Oglądają go już jednak młodszy i starsi nastolatki, 15% z nich regularnie, podobnie jak *Świat według Kiepskich* (Lisowska-Magdziarz, 2010: 67–69). Dzieje się tak za sprawą czasu emisji i występowania ich rówieśników w rolach nie tylko epizodycznych, dzieci swoich rodziców, ale też głównych bohaterów.

Seriale paradokumentalne, z racji tego, że tak do siebie podobne i masowo oglądane, uruchomiły na nowo wspólną płaszczyznę porozumienia, nawet międzypokoleniową. To, o czym przed kilku laty mówiono, zresztą zgodnie z prawdą, iż zanikła tradycja wspólnego oglądania telewizji przy jednym stole na rzecz różnych, a przede wszystkim osobnych, indywidualnych strategii odbiorczych i wielu mediów w przestrzeni jednego mieszkania, zdaje się w tym przypadku odwracać. Następuje tu powrót do idei telewizji pełniącej funkcję integrującą. Programy tego typu oglądają całe rodziny, wspólnie komentują treści poszczególnych odcinków i dyskutują na temat występujących w nich bohaterów, na przemian chwalać czy krytykując ich postawy, zachowania i dokonywane wybory.

Liczną widownię tych produkcji można podzielić na dwie grupy – niewyrobionych, biernych widzów, odbierających je na poziomie dosłownym, skupiając swą uwagę na wątku fabularnym, a więc odczytującym je jako dramaty; oraz wyrobionych, a często i aktywnych widzów, traktujących je jako komedie, satyrę na społeczeństwo (i tu ich pokrewieństwo z *mockumentaries*), a także rodzaj stymulacji do innej aktywności.

Analizowane produkcje oglądają też osoby z wyższym wykształceniem, bardziej zaznajomione z medialnym przekazem, a tym samym bardziej wymagające. Zgodnie z ich wypowiedziami i licznymi komentarzami na forach internetowych, są one dla nich formą rozrywki, źródłem komizmu, kpiny. Czerpią oni także przyjemność, połączoną często z poczuciem winy i poważnymi wątpliwościami, co do prezentowanych treści (Mittell, 2011: 35), z oglądania na ekranie osób i związanych z nimi życiowych problemów, z którymi na co dzień nie mają do czynienia (podobną funkcję pełnią w Wielkiej Brytanii programy *reality* w rodzaju *Jeremy Kyle Show*, 2005-).

Wśród nich znajdują się i tacy, którzy wręcz nienawidzą tego typu produkcji, ale oglądają je i to nie „mimo tego”, ale „właśnie dlatego” (Godzic, 2001: 110). Zdarza się, że ta ciężkostrawna telewizyjna lektura skłania ich do różnego rodzaju aktywności, w której mogą dać upust swym negatywnym emocjom, opiniom. Między tą grupą użytkowników – usieciowionej publiczności (*networked publics*) – rodzi się również płaszczyzna porozumienia w postaci intermedialnego dyskursu, na który składa się wiele elementów. Jednym z głównych jest wielokrotna analiza fragmentów seriali w usłudze VOD (*Video on Demand*) oraz portalu YouTube (ogładalność wielu z nich z nich osiąga pół miliona odsłon), a następnie zamieszczanie pod nimi komentarzy utrzymanymi w specyficznym kodzie, także: „lajkowanie”, „hejtowanie”, czy subskrybowanie. Bardziej zaangażowani widzowie zakładają tak zwany *fanpage* na Facebooku (niektóre z nich mają dziesiątki tysięcy fanów). Inni angażują się w przetwarzanie i redystrybuowanie obejrzanych treści (jak jeden z ciekawszych użytkowników – Maciej Frączyk, znany szerzej jako Niekryty Krytyk, publikujący zarówno w sieci, jak i tradycyjnej, książkowej formie). Tworzą między innymi: wideoblogi, wirale (*viral videos*), remiksy i liczne parodie tych

seriali paradokumentalnych na YouTube składające się z najzabawniejszych czy najbardziej absurdalnych scen i wypowiedzi, by wymienić tylko popularnego czy nawet „kultowego” już *Mięsnego jeża*, kochliwego Dariusza z *Trudnych spraw* czy syna-wampira z *Ukrytej Prawdy*. Wycinają i powielają w różnej formie (najczęściej demotyatorów) zabawne, ale też nielogiczne czy kompromitujące sentencje (a nawet, co wychodzi poza medialny dyskurs, produkują i sprzedają rozmaite gadżety, na przykład koszulkę z napisem „Jestę wampirem”).

## **Seriale paradokumentalne, z racji tego, że tak do siebie podobne i masowo oglądane, uruchomiły na nowo wspólną płaszczyznę porozumienia, nawet międzypokoleniową.**

Seriale paradokumentalne przeżywają obecnie apogeum popularności. Dominują w ramówkach stacji prywatnych, ale też zaczynają się pojawiać w publicznych. Są odpowiedzią na ekonomiczny, a być może i kulturowy kryzys, z pewnością jednak celują przede wszystkim w potrzeby telewidzów szukających szybkiej i łatwej rozrywki w sensacyjnej i wciągającej formie. Jakkolwiek można by ubolewać nad ich niewyszukaną formą i biernym odbiorem części widzów, zdarza się, że aktywują

pozostałych, którzy wchodzą z nimi w polemikę na płaszczyźnie wielu mediów, kreując nowe kulturowo treści.

### BIBLIOGRAFIA

- Bogunia-Borowska M. (2012). Fenomen telewizji. Interpretacje socjologiczne i kulturowe. Kraków.
- Godzic W. (2001). Rozumieć telewizję. Kraków.
- Godzic W. (2010). Telewizja – najważniejsze medium xx wieku, [w:] Godzic W. i Drzał-Sierocka A. (red.), Media audiowizualne. Warszawa.
- Helman A. (1991a). Ciernista droga. „Kino”, 9, (28–29).
- Helman A. (1991b). Siedziela w szopie i jadła wiśnie. „Kino”, 11, (26–27).
- Helman A. (1991c). Wartość nad wszystkie upragniona. „Kino”, 6, (14–15).
- Helman A. (1991d). Za co kochamy i dlaczego nienawidzimy seriali. „Kino”, 5, (18–20).
- Helman A. (1991e). Zemsta jest rozkoszą bogów. „Kino”, 8, (22–23).
- Hendrykowski M. (2001). Leksykon gatunków filmowych. Wrocław.
- Jacobs D. (2009). Interrogating the Image. Movies and the World of Film and Television. Lanham.
- Kozielski M. (2012). Cenni amatorzy. „Press”, 1, (42–44).
- Krzyżaniak W. (2012). Prawda czasu, prawda serialu. Paradokumentalnego. „Gazeta Wyborcza”. [http://wyborcza.pl/1,90539,11109359,Prawda\\_czasu\\_\\_prawda\\_serialu\\_\\_Paradokumentalnego.html](http://wyborcza.pl/1,90539,11109359,Prawda_czasu__prawda_serialu__Paradokumentalnego.html) (dostęp: 05.08.2013).
- Kurowski M. Dlaczego oglądamy *Pamiętniki z wakacji* – fenomen scripted docu. <http://splay.pl/2013/04/22/fenomen-scripted-docu> (dostęp: 08.08.2013).
- Lemańska M. (2013). Sezon na fabularyzowane dokumenty w telewizji. „Rzeczpospolita”, 64, (A9).
- Lisowska-Magdziarz M. (2010). Upodobania i preferencje dzieci i młodszych nastolatków w dziedzinie filmu i filmowej twórczości telewizyjnej. Raport z badań. Kraków. <http://www.audiowizualni.pl>

- pl/images/zalaczniki/rozne/dzieci\_media\_pisf\_badania.pdf (dostęp: 04.08.2013).
- Mittell J. (2011). Oglądanie telewizji, [w:] Bielak T., Filiciak M. i Ptaszek G. (red.), *Zmierzch telewizji? Przemiany medium*. Antologia. Warszawa.
- Przyłipiak M. (2003). Paradokumentalizm, [w:] Lubelski T. (red.), *Encyklopedia kina*. Kraków.
- Stanczyk K. (2011). Codzienna porcja nieszczęścia. O serialach paradokumentalnych. „Kultura Liberalna”, 149. <http://kulturaliberalna.pl/2011/11/15/stanczyk-codzienna-porcja-nieszczescia-o-serialach-paradokumentalnych> (dostęp: 06.08.2013).
- Śmiałkowski K. (2013). Prawdziwe życie w telewizji. „Rzeczpospolita”, 115, (P12–13).

#### FILMOGRAFIA

- Magazyn kryminalny 997* (TVP2, 1986–1993, 1995–2010).
- Zwyczajni niezwyčajni* (TVP1, 1995–2002).
- Decyzja należy do ciebie* (TVP1, 1996–2001).
- Malanowski i partnerzy* (Polsat, 2008-).
- Sędzia Anna Maria Wesołowska* (TVN, 2006–2011).
- Sąd rodzinny* (TVN, 2008–2011).
- Szpital* (TVN, 2013-).
- Trudne sprawy* (Polsat, 2011-).
- Dlaczego ja?* (Polsat, 2010-)
- Pamiętniki z wakacji* (Polsat, 2011–2013)
- Nieprawdopodobne, a jednak* (Polsat, 2012-).
- Ukryta prawda* (TVN, 2012-).
- Zdrady* (TVN, 2013-).
- Świata według Kiepskich* (Polsat, 1999-).
- Jeremy Kyle Show* (ITV, 2005-).

Dominika Gwit

**Jan  
Komasa,**

**Greg Zglinski,**

**Leszek Dawid,**

**Bartosz Konopka**

*Dokumentalne  
osiągnięcia docenio-  
nych filmowców*

Filmy fabularne *Sala samobójców* (2011), *Jesteś Bogiem* (2012), *Wymyk* (2011), czy *Łęk wysokości* (2011) dobrze znane są polskiej publiczności. Cechuje je odwierciedlanie rzeczywistości, zaangażowanie w sprawy społeczne i prowadzenie dialogu z widzem. Obrazy te jednak nie powstałyby, gdyby nie dokumentalne początki ich twórców. Jan Komasa, Greg Zglinski, Leszek Dawid i Bartosz Konopka to absolwenci szkół filmowych, w których dokument jest na liście przedmiotów podstawowych. Nominowany do Oscara *Królik po berlińsku* (2009) Bartosza Konopki, doceniony *Spływ* (2007) Jana Komasy, czy nagrodzony *Bar na Viktorii* (2003) Leszka Dawida, to tylko kilka spośród ważnych dokumentów, które ukształtowały twórczość tych młodych filmowców. Na kolejnych stronach przypomnę ich dotychczasowe zmagania z dokumentem.

**Dominika Gwit** – dziennikarka i aktorka. Ukończyła dziennikarstwo w Wyższej Szkole Dziennikarskiej im. Melchiora Wańkowicza w Warszawie oraz kulturoznawstwo w Szkole Wyższej Psychologii Społecznej. W 2012 roku zdała eksternistyczny egzamin aktorski w Związku Artystów Scen Polskich. Od 2010 roku dziennikarka Polskiej Agencji Prasowej.

## Jan Komasa

Jan Komasa urodził się 28 października 1981 roku w Poznaniu. Jest synem znanego i cenionego aktorka oraz pedagoga Wiesława Komasy. Ukończył wydział reżyserii w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi. Jak sam o sobie mówi – zawód artysty miał we krwi od zawsze. „To była naturalna decyzja, od dziecka obracałem się w artystycznych kręgach. Ciężko było przypuszczać, że zostanę np. prawnikiem czy lekarzem, choć nie znaczy to, że nie miałem takiej możliwości. Po prostu chciałem zawsze żyć kreatywnie, tworzyć jak najwięcej i dawać to ludziom. Próbowałem wielu rzeczy od strony tworzenia – muzyki, literatury, sztuk plastycznych, aktorstwa – reżyseria łączy i ukierunkowuje wszystkie te możliwości tworząc nowe” – powiedział Komasa w wywiadzie dla Polskiej Agencji Prasowej (Gwit, 2011).

Ważnym dziełem Komasy był pełnometrażowy film dokumentalny *Spływ* z 2007 roku. Obraz przedstawia uczestników dwutygodniowego spływu kajakowego Doliną Rospudy. Jest to część terapii realizowanej przez łódzki MONAR. Każdy, kto doczeka końca kursu, ukończy leczenie. Komasa przez ponad 80 minut nie tylko uczestniczy w spływie, ale także pokazuje widzom życiowe dramaty uzależnionych od narkotyków uczestników kursu. Każdy z nich musi pokonać własne słabości, wygrać z uzależnieniem, odnaleźć się w świecie, który do tej pory był dla nich obcy. Podczas spływu uczestnicy muszą przestrzegać twardych reguł. Tylko 1/3 osób udaje się zakończyć leczenie. Podopieczni MONAR-u rozmawiają o swoich najgłębszych emocjach. Komasa

**Dokumentalna perspektywa jest bliska Komase. Wszystkie jego filmy – Fajnie,**

**że jesteś, jedna z nowel Ody do radości, czy późniejsza Sala samobójców – są wynikiem wnikliwej obserwacji świata, udokumentowaniem życia rówieśników reżysera.**

cały czas wśród nich jest, jednak w żaden sposób ich nie ocenia. „Komasa, często sam zaskakiwany przebiegiem, nierzadko dramatycznym, rozgrywających się podczas spływu wydarzeń, dokumentuje wszystko z niezwykłym wycuciem oraz dystansem należnym biernemu obserwatorowi. Co istotne, razem ze swoim operatorem Małgosią Szyłak, unikają przy tym pokusie zbyt łatwej i subiektywnej oceny swoich bohaterów. *Spływ* emanuje niezwykłą siłą przyciągania. Jest to obraz pełen napięcia i buzujących z niemal każdego kadru elektryzujących emocji. Wzrusza i drażni jednocześnie, dając widzowi niepowtarzalną gamę odczuć, równą rzetelnej, trzymającej w napięciu i niepozabawionej sugestywnej dramaturgii, fabule. Doskonale się to ogląda, a jeszcze dogłębniej przeżywa w środku. Naprawdę mocne, a jednocześnie wrażliwe kino” – ocenił krytyk Artur Cichmiński (Cichmiński, 2007).

Dokumentalna perspektywa jest bliska Komasie. Wszystkie jego filmy – *Fajnie, że jesteś*, jedna z nowel *Ody do radości*, czy późniejsza *Sala samobójców* – są wynikiem wnikliwej obserwacji świata, udokumentowaniem życia rówieśników reżysera. W jednym z wywiadów przyznał, że realizując swój debiut fabularny chciał „stworzyć odbicie naszych codziennych problemów” (Bielak, 2011).

## Greg Zglinski

Greg Zglinski urodził się 8 kwietnia 1968 roku w Warszawie. Jest reżyserem, scenarzystą, operatorem, montażystą, a także kompozytorem filmowym. Przez wiele lat był także muzykiem w zespołach rockowych. Od 1978 do 1992 roku mieszkał w Szwajcarii, gdzie przyjął drugie obywatelstwo. W 1996 roku ukończył Państwową Wyższą Szkołę Filmową, Telewizyjną i Teatralną w Łodzi na wydziale reżyserii pod opieką artystyczną Krzysztofa Kieślowskiego. Pierwsze filmy krótkometrażowe realizował jeszcze w latach 80. „Kino powinno być atrakcyjne, tak żeby można je było odbierać również na tym pierwszym poziomie – instynktownej, emocjonalnej reakcji na wydarzenia. Nawet w najpoważniejszych filmach klasyków jest zabawa formą – na przykład w mojej ulubionej *Godzinie wilka* Bergmana” – powiedział Zglinski w rozmowie z Tadeuszem Sobolewskim (Sobolewski, 2011).

Zglinski nie ukrywa także fascynacji swoim opiekunem artystycznym, Krzysztofem Kieślowskim, który w swoich filmach – zarówno fabularnych, jak i dokumentalnych – podejmował często problematykę dylematów moralnych. Zglinski we własnych fabularnych utworach także dąży do zadawania pytań i tak mówi o Kieślowskim: „Był moim opiekunem artystycznym na trzecim roku w łódzkiej filmówce, był ważną postacią w moim życiu. Przyznając, że trochę się od niego nauczyłem. Ale nie czuję się jego kontynuatorem, jak niektórzy sugerują. Natomiast opowiadanie o podstawowych ludzkich sprawach oraz jego analityczny sposób podchodzenia do kina był mi zawsze bliski. *Przypadek* i *Amator* to moje ulubione obrazy Kieślowskiego” (Kilian, 2011). Zglinski ukończył także Mistrzowską Szkołę Reżyserii Filmowej Andrzeja Wajdy.

Pierwszym docenionym filmem dokumentalnym Zglinskiego było *Pokonać górę* z 1994 roku. Utwór ten otrzymał nagrodę publiczności na 7th Calcutta Film Festival on Mountains w 1996 roku. Obraz opowiada historię wybitnego polskiego alpinisty, Tadeusza Łukajtysa, który dwa razy niemalże stracił życie podczas wspinaczek. Zglinski pokazuje zmagania pasjonata z ciężkimi rehabilitacjami i powrotem do życia. Po raz pierwszy, gdy traci palce u stóp i rąk podczas wyprawy w Himalaje, a następnie, gdy ulega wypadkowi

w Tatrach. Druga niefortunna wyprawa zakończyła się trepanacją czaszki. Łukajtyś zmagają się z nieszczęściem, nie tracąc siły i nadziei na dalsze życie.

## Leszek Dawid

Leszek Dawid urodził się 6 marca 1971 roku w Kluczborku. Zanim zdał egzaminy do łódzkiej szkoły filmowej, skończył filologię angielską na Uniwersytecie Wrocławskim. Po ukończeniu tego kierunku myślał o fotografii, dlatego też wybrał się do Łodzi, by zobaczyć, jak wyglądają studia na wydziale operatorskim. „Raz pojechałem do Łodzi, przeszedłem się po tamtym korytarzu i stwierdziłem, że nie rozumiem tego miejsca. Na długo zapomniałem o filmie. Ale w końcu przyszedł moment, kiedy zrozumiałem, że trzeba coś zrobić, żeby do końca życia nie mieć poczucia, że się nie spróbowało” – wspominał po latach Dawid (Staszczyszyn, 2012). Pod koniec lat 90., zdał egzaminy na wydział reżyserii łódzkiej Filmówki i pod okiem między innymi Wojciecha Marczewskiego realizował wiele etiud. Był jednak studentem upartym i w 2000 roku na pół roku opuścił mury szkoły. Wrócił do niej jednak, ponieważ fascynacja dokumentem, którym zaraził go między innymi mistrz Kazimierz Karabasz, była silniejsza od uporu. Między 1999 a 2002 zrealizował m.in. takie etiudy szkolne, jak: *Stefan, Jest życie piękne, Ka Es, Geronimo, Janek, Ćwiczenia warsztatowe profesora Wojciecha Marczewskiego oraz Post Scriptum*. Dawid jest także absolwentem Mistrzowskiej Szkoły Reżyserii Filmowej Andrzeja Wajdy. Swoją głośną filmową drogę rozpoczął w 2003 roku, gdy zrealizował pierwszy doceniony dokument, *Bar na Viktorii*.

Leszek Dawid jest szalenie zaangażowany w filmy, które realizuje. Pokazał to podczas pracy nad *Barem...* Reżyser podążał z kamerą za bohaterami nawet za granicę. Wszystko zaczyna się w rodzinnym mieście Dawida – Kluczborku. Nie jest to jednak wymarzone miejsce do życia. W tym małym mieście nie ma perspektyw ani pracy. Zwłaszcza dla bohaterów dokumentu Dawida. Są nimi dwaj młodzi, niewykształceni, bezrobotni mężczyźni – Piotr i Filip. Wspólnie postanawiają wyjechać do Londynu, który wydaje im się ziemią obiecaną. Nie znają języka, nie mają tam załatwionej pracy, ani mieszkania. W portfelu mają niewiele ponad sto funtów. Znalezienie pracy okazuje się być koszmarem. Całymi dniami chodzą po Londynie, szukając zatrudnienia w pubach, hotelach, na budowie. Pracy jednak nie ma. Śpią kątem u znajomych, lecz ten „luksus” szybko się kończy. Zrezygnowani i załamani są bliscy powrotu do Polski. W ostatniej chwili jednak udaje się im zdobyć zatrudnienie. „Byliśmy tylko ja, kamera i oni. Jechaliśmy we trójkę do Londynu. Dzieliłem ich losy, miałem tyle samo pieniędzy, co oni, tylko perspektywę miałem inną. Ja chciałem nakręcić film, oni chcieli znaleźć pracę” – powiedział Leszek Dawid (Staszczyszyn, 2012).

Młody reżyser otrzymał za swój dokument m.in. Srebrnego Łajkonika na Krakowskim Festiwalu Filmowym, a także wygrał Dokumentart – festiwal filmowy w Neubrandenburgu. „Historia Piotra i Filipa nie jest wyjątkowa, takich ludzi jak oni jest mnóstwo – wyjeżdżają do «ziemi obiecanej», w której okazuje się, że żadne oczekiwania nie mogą być spełnione. Jednak film nie ma pesymistycznej wymowy – reżyser lubi swoich bohaterów i dzięki temu widz również. Oglądając *Bar na Viktorii* współczujemy bohaterom, zastanawiając się jednocześnie, ile takich historii już się wydarzyło i ile jeszcze się wydarzy” – napisała na łamach Culture.pl Joanna Pawluśkiewicz (Pawluśkiewicz, 2006).

Kolejnym filmem Dawida był nakręcony w 2008 roku wspólnie z niemieckim reżyserem, Matlem Findelem dokument *Zaungaste – zza płotu*.

Zainspirowani przez Kazimierza Karasza i berlińską Akademię Sztuki wyjechali do kraju sąsiadów i realizowali krótkie scenki z życia Niemców i Polaków. Obrazy nie składały się w jedną fabularną całość, lecz połączone tworzyły obraz życia w poszczególnych krajach. Leszek Dawid wyjechał do Niemiec, a Matł Findel przyjechał do Polski. „Jest to dokument wrażeń z doznawanej codzienności. Leszek przez cały czas narzekał, że udało mi się w Polsce znaleźć tyle ciekawych scen. A on? Musi się starać, by znaleźć jakiś interesujący kadr w niemieckiej rzeczywistości ułożonej na tip top. I tak nakręcił scenę przy jeziorze, gdy mężczyzna łowi ryby, a żona się temu przygląda. Nagranie trwało cztery godziny i Leszek nie zauważył w tym niczego szczególnego. Dopiero ja spostrzegłem niezwykle dialog między małżonkami –

**Powstał z tego obraz żyjących w dwóch różnych krajach ludzi, którzy mimo innej historii, mają takie same potrzeby i żyją w gruncie rzeczy tak samo.**

on mówi o przepływających ławicach ryb, a ona zachwycą się pięknem wieczornego nieba. Mówią do siebie, ale się nie słyszą” – powiedział w jednym z wywiadów Findel (Zabłocka, 2011).

Młodzi filmowcy nagrywali przeróżne sceny, m.in. grających w piłkę chłopców, starsze małżeństwo na balkonie, namawianie dziecka do zjedzenia naleśników, podcinanie żywoplotu. Powstał z tego obraz żyjących w dwóch różnych krajach ludzi, którzy mimo innej historii, mają takie same potrzeby i żyją w gruncie rzeczy tak samo. „Przez oczy Leszka zobaczyłem samego siebie. Jestem trochę jak to samotne dziecko na placu zabaw, sfilmowane przez

Leszka. Zobaczyłem romantyczne oblicze Niemiec. Trochę sentymentalne, wrażliwe, liryczne. Ale też w filmie znalazł się stereotypowy Niemiec, który gdy jest czerwone światło na przejściu dla pieszych i nic nie przejeżdża, to i tak nie przechodzi drogi i czeka. W Berlinie każdy chodzi po ulicach jak chce, nikt nie zważa na światła. A tutaj, w Szczecinie przed chwilą przechodziłem przez ulicę. I też ludzie stanęli na czerwonym świetle i nikt nie przebiegł. Pomyślałem sobie: nie różnimy się aż tak bardzo od siebie!” – powiedział Findel (Zabłocka, 2011). Właśnie z podróży związany jest także kolejny dokument Dawida, *W drodze* (2010).

Reżyser podróżował samochodem po Polsce, co rusz zabierając z drogi autostopowiczów. Przypadkowi podróżni opowiadali w samochodzie Dawida o życiu, szczęściu, miłości, przeszłości, a także zdradzali swoje marzenia. Wśród autostopowiczów byli nie tylko Polacy. Obcokrajowcy mówili reżyserowi m. in. o tym, co podoba im się w Polsce, skąd są, dokąd jadą. Polskie dziewczyny opowiadały o ideale mężczyzny. W jednym z wywiadów Dawid powiedział, że samochód w filmie *W drodze* był „rodzajem takiego «jeżdżącego konfesjonału», to znaczy miejsca, w którym ludzie się otwierają i trochę mówią. Ale znowu też bez przesady. To było miejsce spotkań po prostu. Ten samochód, to miejsce w którym mogą się spotkać i chwilę opowiedzieć wszystkie swoje wrażenia, przemyślenia wewnątrz tego samochodu, a potem wychodzą na zewnątrz i idą dalej” (Błaszczak, 2012).

Film *W drodze* był ostatnim dokumentem Dawida przed wielkim sukcesem. W 2011 roku reżyser zaskoczył wszystkich swoim fabularnym debiutem – *Ki*.



## Bartosz Konopka

Bartosz Konopka urodził się 8 września 1972 roku w Myślenicach. Jest absolwentem filmoznawstwa na Uniwersytecie Jagiellońskim, reżyserii na Wydziale Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, dziennikarstwa na Uniwersytecie Warszawskim oraz Mistrzowskiej Szkoły Reżyserii Filmowej Andrzeja Wajdy, a także laureatem wielu nagród, m.in. nagrody Planet na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Berlinie za dokument *Ballada o kozie* (2003) oraz Złotego Lwa za najlepszy debiut lub drugi film za obraz *Lęk wysokości*. W 2010 roku Konopka był także nominowany do Oscara w kategorii najlepszy krótkometrażowy film dokumentalny za *Królika po berlińsku*.

Mimo udanego debiutu fabularnego, Konopka nie ukrywa swojej fascynacji dokumentem. „Wiadomo, że i fabuła ma swoje zalety i dokument ma swoje zalety, ale ja natomiast czuję większą bliskość z dokumentem, sympatię. To jest nieodkryty, przynajmniej w Polsce jeszcze, obszar nieskrępowanej swobody. Dokument to może być coś bardziej kreatywnego niż fabuła, gdzie w momencie wejścia na plan jest się poddanym tak wielu naciskom...” – powiedział w jednym z wywiadów (Brzezińska, 2009).

Pierwszy doceniony film Konopki, to wspomniany dokument, *Ballada o kozie*, który reżyser zrealizował wspólnie z operatorem, Piotrem Rosołowskim. Filmowcy wyjechali na popegeerowską wieś, by tam śledzić niełatwe życie biednych ludzi. Nie był to jednak film tylko o ludziach, widz bowiem śledzi losy bohaterów... oczami kóz.

Ośrodek Pomocy Społecznej w Świdnicy otrzymał kilka kóz od Akademii Rolniczej we Wrocławiu. Przedstawicielka OPS-u rozwiozła zwierzęta do ubogich rodzin w pobliskiej wsi. Kozy dostarczyły zajęcia biednym ludziom, ale także stały się rozrywką dla rozbrykanych dzieci, a przede wszystkim – źródłem mleka. Oczami przywiezionych kóz widz śledzi losy poszczególnych bohaterów. Zwierzęta trafiają m.in. do żyjących w skrajnej nędzy ludzi. Troje bohaterów mieszka w ruinach bez prądu, wody, okien. Koza staje się dla nich swego rodzaju rozrywką. Inne zwierzę trafia do bezdzietnego małżeństwa. Pan domu jest bardzo zadowolony z nowego nabytku. Układa nawet żartobliwe piosenki o kozie. Często zabiera ją ze sobą do sklepu lub do sąsiadów. Kolejna koza pojawia się na podwórku samotnej matki wychowującej dwóch synów, z których jeden jest głuchoniemy. Zwierzę staje się rozrywką dla dzieci. Podobnie jest w innym domu, gdzie dzieci jest kilkoro, a koza traktowana jest niemal jak zabawka. Każda rodzina, do której trafiły zwierzęta, jest przez nie bacznie obserwowana. W niektórych scenach widz oczami kóz przygląda się zachowaniom ludzi.

Konopka nie komentuje życia swoich bohaterów. Pozostawia odbiorcy ocenę sytuacji, jednak żadnej z przedstawionych osób nie można odebrać jednoznacznie negatywnie. Rozmowy o życiu, piosenki, starania matek, by mimo skrajnej nędzy dobrze wychować swoje dzieci, dają widzowi nadzieję na lepsze jutro dla bohaterów. Konopka stoi niejako z boku opowiadanej historii, czasem odnosi się nawet wrażenie, że w filmie, to kozy są dla niego ważniejsze,

**Konopka nie komentuje życia swoich bohaterów. Pozostawia odbiorcy ocenę sytuacji, jednak żadnej z przedstawionych osób nie można odebrać jednoznacznie negatywnie.**

niż ludzie. Komentując swój kolejny dokument, *Królika po berlińsku*, także realizowany z perspektywy zwierząt, Konopka powiedział, że „pojawiła się podobna sytuacja, jak w przypadku *Ballady o kozie*, kiedy to zwierzęta patrzy na ludzi, i co to dla nich znaczy. Wtedy się okazuje, jakie dziwne rzeczy właściwie robimy jako ludzie” (Brzezińska, 2009).

Za *Balladę o kozie* Konopka otrzymał m.in. Nagrodę Specjalną na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Berlinie, nagrodę za najlepszy film dokumentalny na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym Nowe Horyzonty oraz nagrodę publiczności na festiwalu Toffest.

W 2009 roku Konopka pokazał publiczności swój kolejny dokument, *Królik po berlińsku*. Reżyser przedstawił historię postawienia oraz późniejszego zburzenia Muru Berlińskiego z perspektywy niemieckich królików. „Na jednym ze spotkań w szkole filmowej Andrzeja Wajdy, Marcel Łoziński opowiadał o swoich niezrealizowanych projektach, mówił o królikach i tak o tym opowiadał, jak o jakimś science fiction. Z tego, co słyszał, są dwa mury, a pomiędzy tymi murami rosła zielona trawa, a po niej biegały tysiące białych królików. Tworzy się z tej opowieści pewien obraz, przemawiający do wyobraźni, obraz nieco surrealistyczny. I tak wtedy pomyślałem – jaki to jest pomysł! A potem w 1989, jak padał mur, to wszyscy interesowali się ludźmi, kamery skierowane były na górę, a na dole przecież odbywał się ten inny, szczególny exodus. I według Łozińskiego to też było ciekawe, a może nawet bardziej znaczące” – streszcza Konopka historię powstania pomysłu na film (Brzezińska, 2009).

Reżyser przedstawił ludzką tragedię oczami królików, które tak jak ludzie zostały wówczas potraktowane bezprawnie, niesprawiedliwie i wbrew naturze. Narratorem filmu jest Krystyna Czubówna, znana jako lektor filmów przyrodniczych, która opowiada o historii uwięzionych między murami królików, zachowując właśnie taką konwencję. Narracja tylko kilkakrotnie jest przerywana wypowiedziami świadków tamtej historii: strażników czy artystów.

Różnie można czytać ten dokument, jednak nikt nie oprze się wrażeniu, że uwięzione króliki są metaforą skrzywdzonych wówczas ludzi. Szacuje się, że od czasu powstania Muru Berlińskiego w 1961 roku do momentu jego zburzenia w 1989, zastrzelono około 200 osób próbujących przedostać się z Berlina Wschodniego do Berlina Zachodniego. Ludzką tragedię i absurd życia w państwie totalitarnym Konopka doskonale pokazał oczami tych małych zwierząt, które tak jak wówczas Niemcy, znalazły się w nienaturalnych warunkach. „Wpadłem na pomysł, że ten film może być dokumentem przyrodniczym, czytany przez Czubównę, że to będzie dokument przyrodniczy o socjalizmie jak o zjawisku przyrodniczym. Króliki mają cechy, które pasują do socjalizmu, są bardzo socjalnymi zwierzętami. Czuliśmy, że te króliki są ważne. Chcieliśmy je pokazać ciepło, tak, że nie da się podmienić ich na coś innego. Poczuliśmy, że to może być to. Ale tylko początek filmu taki faktycznie jest, potem już zaczyna się zabawa z widzem...” – mówi Konopka (Brzezińska, 2009).

Za *Królika po berlińsku* Konopka otrzymał bezlik nagród m.in. na Krakowskim Festiwalu Filmowym oraz na festiwalu Planete+ Doc. Najważniejszym wyróżnieniem jednak była nominacja do Oscara.

Mimo sukcesów związanych z powstałą w 2011 roku fabułą *Lęk wysokości*, Konopka pozostał wierny dokumentowi. Jego najnowszy film, *Sztuka znikania*, to opowieść o haitańskim kapłanie wudu. Mianowicie Haitańczyk, Amon Fremon, przybył do Polski w 1980 roku na zaproszenie Jerzego Grotowskiego,

by przez cztery miesiące uczestniczyć w Teatrze Źródeł. Polska była miejscem zupełnie innym od tych, które znał. Każde ludzkie zachowanie dziwiło go, zgromadzenia i wiece traktował jak magiczne rytuały lub obrzędy. Wiedział, że Polska jest zniewolona i używając swych zaklęć robił wszystko, by – jak to rozumiał – odgonić złe duchy, które osiedliły się w tym niedużym europejskim kraju. „Polska była dla Amona dziwnym miejscem. Ludzie zachowywali się inaczej – godzinami stali w kolejkach, jakby chcieli pobyc razem, ale wcale ze sobą nie rozmawiali. Odprawiali dziwne rytuały na wielkich stadionach. Deszcz padał tu głośniejsz, jak w kraju ogłuchłych ludzi, a zimą z nieba leciała zła, biała woda niegasząca pragnienia. Amon obserwując wydarzenia stanu wojennego przywołuje, podobnie jak Adam Mickiewicz w *Dziadach*, duchy przodków. Odprawia ceremonię wudu, aby uwolnić Polaków od złych mocy. Rozpoczyna się bój, w którym żywi i umarli jednoczą się we wspólnej walce. Duch polskiego romantyzmu łączy się z haitańskim Loa, dokładnie tak, jak 200 lat temu w czasie wielkiej rewolucji na Haiti” – informują w materiałach prasowych twórcy tego dokumentalnego filmu (<http://www.filmweb.pl/news/Spotkanie+z+dyrektorem+Planete%2B+Doc+i+re%C5%BCysyrem+%22Kr%C3%B3lika+po+Berli%C5%84sku%22-95138>, dostęp: 30.06.2013). Fremon wyjechał z Polski i ślad po nim zaginął, nigdy nie dowiedział się, że Polacy odzyskali wolność. Zmarł, nie pozostawiając po sobie żadnego śladu.

Inspiracją do powstania *Sztuki znikania* był zbiór reportaży Riccardo Orizio, który pisał o pozostałościach kolonializmu na świecie. Historia Amona zafascynowała Konopkę i autora zdjęć, Piotra Rosołowskiego, jednak filmowcy już na początku natknęli się na trudności. Nie ma bowiem żadnych materiałów obrazujących pobyt Amona w Polsce. Dokumentaliści zatem przeprowadzili rozmowy ze świadkami i narrację wzbogacili o fragmenty filmów z tamtego okresu oraz zdjęcia obrazujące Polskę czasów komunizmu.

Każdy z bohaterów tej pracy dobrze zna kino dokumentalne i nie zamierza z niego rezygnować. Recenzje i nagrody, które otrzymali za swoje dokumentalne osiągnięcia, świadczą tylko o ich wrażliwości i doskonałej obserwacji świata. Pozostaje mieć tylko nadzieję, że Komasa, Zglinski, Dawid i Konopka w przyszłości będą do kina dokumentalnego wracać.

#### BIBLIOGRAFIA

- Bielak A. (2011). (Nie)winni nadwrażliwcy. Jan Komasa, reżyser *Sali samobójców* w Stopklatce. Stopklatka.pl, 04.03. <http://stopklatka.pl/-/6652215,-nie-winni-nadwrażliwcy-jan-komasa-rezyser-sali-samobojcow-w-stopklatce> (dostęp: 26.06.2013).
- Błaszczak S. (2012). Wywiad z Leszkiem Dawidem. Informatorkulturalny.waw.pl, 21.11.2012. <http://www.informatorkulturalny.waw.pl/wywiad-z-leszkiem-dawidem/> (dostęp: 24.06.2013).
- Brzezińska M. (2009). Bartek Konopka o berlińskich królikach. Filmweb.pl, 19.05. <http://www.filmweb.pl/article/WYWIAD%3A+Bartek+Konopka+o+berli%C5%84skich+kr%C3%B3likach-51596> (dostęp: 26.06.2013).
- Cichmiński A. (2007). Prezentujemy zwiastun do *Splywu* Jana Komasy. Stopklatka.pl, 16.08. <http://stopklatka.pl/-/7121582,prezentujemy-zwiastun-do-splywu-jana-komasy> (dostęp: 26.06.2013).
- Gwit D. (2011). Jan Komasa: Mój film wywołuje skrajne emocje... Polska Agencja Prasowa, 26.02. <http://muzyka.interia.pl/tylko-u-nas/wywiady/>

- news/jan-komasa-takiego-filmu-jeszcze-w-polsce-nie-bylo,1602949,3764 (dostęp: 24.06.2013).
- Kilian A. (2011). Greg Zgliński – wywiad o filmie *Wymyk* i *Cała zima bez ognia*. Audiowizualni.pl. <http://www.audiowizualni.pl/index.php/aktualnosci/polecane-wywiady/wywiady-spis-alfabetyczny/4053-greg-zglini-ski-wywiad-o-filmie-wymyk-i-cala-zima-bez-ognia> (dostęp: 26.06.2013).
- Maciejewski Ł. (2011). Wesele i stypa po Kiesłowskim. Filmweb.pl, 18.II. <http://www.filmweb.pl/article/Wesele+i+stypa+po+Kie%C5%9Browski+im-79661> (dostęp: 26.06.2013).
- Pawluśkiewicz J. (2006). Bar na Viktorii. Culture.pl. [http://www.culture.pl/baza-film-pelna-tresc/-/eo\\_event\\_asset\\_publisher/eAN5/content/bar-na-victorii](http://www.culture.pl/baza-film-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/bar-na-victorii) (dostęp: 26.06.2013).
- Sobolewski T. (2011). Greg Zgliński. Cały Polak, cały Szwajcar. „Gazeta Wyborcza”, 20.II. [http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127291,10654531,Greg-Zglini-ski\\_\\_Caly\\_Polak\\_\\_caly\\_Szwajcar.hl?as=1](http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127291,10654531,Greg-Zglini-ski__Caly_Polak__caly_Szwajcar.hl?as=1) (dostęp: 26.06.2013).
- Staszczyszyn B. (2012), Leszek Dawid. Culture.pl. [http://www.culture.pl/baza-film-pelna-tresc/-/eo\\_event\\_asset\\_publisher/eAN5/content/leszek-dawid](http://www.culture.pl/baza-film-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/leszek-dawid) (dostęp: 24.06.2013).
- Zabłocka M. (2011). Polska i Niemcy z za płotu. Polskamasens.pl. 10.II. <http://www.polskamasens.pl/w-samo-poludnie/263/Polska-i-Niemcy-z-za-płotu> (dostęp: 26.06.2013).

#### FILMOGRAFIA

- Amator* (reż. Krzysztof Kiesłowski, 1979).
- Ballada o kozie* (reż. Bartosz Konopka, 2003).
- Bar na Viktorii* (reż. Leszek Dawid, 2003).
- Ćwiczenia warsztatowe profesora Wojciecha Marczewskiego (reż. Leszek Dawid, 2001).
- Fajnie, że jesteś* (reż. Jan Komasa)
- Geronimo* (reż. Leszek Dawid, 2000).
- Janek* (reż. Leszek Dawid, 2001).
- Jest życie piękne* (reż. Leszek Dawid, 1999).
- Ka Es* (reż. Leszek Dawid, 2000).
- Ki* (reż. Leszek Dawid, 2011).
- Królik po berlińsku* (reż. Bartosz Konopka, 2009).
- Oda do radości* (reż. Jan Komasa, 2005).
- Pokonać górę* (reż. Greg Zgliński, 1994).
- Post Scriptum* (reż. Leszek Dawid, 2002).
- Przypadek* (reż. Krzysztof Kiesłowski, 1981).
- W drodze* (reż. Leszek Dawid, 2010).
- Sala samobójców* (reż. Jan Komasa, 2011).
- Spływ* (reż. Jan Komasa, 2007).
- Stefan* (reż. Leszek Dawid, 1999).
- Zaungaste – z za płotu* (reż. Leszek Dawid, 2008).



Iwona Morozow

# Antro- polog jako do-

# kumentalista za- angażowany

*O wrocławskiej  
grupie Cinema  
Albert Production*

Film na łamach antropologii coraz częściej staje się akceptowalnym i stosowanym elementem praktyki badawczej, w który pokłada się coraz większe nadzieje, związane choćby z szansą na przekroczenie logocentrycznych i linearnych ograniczeń tekstu, a co za tym idzie i hermetyczności samego dyskursu. Jak pisał Sławomir Sikora, kategoria wzroku, widzenia, mediów wizualnych, stanowi centrum rozważań zwłaszcza jednej z subdyscyplin antropologii, zwanej antropologią wizualną, lub jak preferowali niektórzy badacze – antropologią komunikacji wizualnej (Sikora, 2012: 31). Subdyscyplina ta, istniejąca (umownie) od lat 70. XX wieku (zob. tamże: 32–51; Keifenheim, 2006: 54–55) może pochwalić się na świecie rosnącą liczbą jednostek specjalizujących się w wizualnym modelu badawczym (choćby ośrodek w Manchesterze z Granada Centre for Visual Anthropology) oraz solidną grupą antropologów wykorzystujących film i fotografię jako środki komplementarne wobec klasycznego notatnika i pióra w terenie (zob. MacDougall, 2010; Banks, 2009 i 2001; Pink, 2009, Grimshaw i Ravetz, 2005; Barbash i Taylor, 1997), którzy poza produkcją tekstów, mogą pochwalić się również próbami z dokumentem antropologicznym.

Spoglądając w tym kontekście na sytuację Polską, należałoby zauważyć, iż subdyscyplina ta jest zaledwie w fazie raczkowania. Oczywiście wypadałoby dokonać tutaj pewnego rozdziału na teorię i praktykę, gdzie w przypadku tej pierwszej, głównie za sprawą cytowanego Sikory, możemy pochwalić się wartościowymi opracowaniami, które podejmują się krytycznej refleksji nad zachodnią tradycją oraz jej ewentualnym rezonansem i adaptacją na polski grunt. Niestety dużo gorzej jest z przenoszeniem teorii na grunt praktyki (choć zgoła odmienne zdanie ma w tej kwestii cytowany Sikora). W tej materii odwołam się na krótko do własnych spotkań z polskimi filmami etnograficznymi/antropologicznymi, które miałam okazję oglądać na kilku mniej i bardziej oficjalnych przeglądach, organizowanych w Łodzi i Warszawie.

Sikora we wprowadzeniu do *Filmu i paradoksów wizualności*, żartobliwie przytoczył jedną z krótszych definicji subgatunku filmu dokumentalnego, pisząc, iż „film etnograficzny jest długi i nudny”, by zaraz w następnym zdaniu spuentować, że z powyższą opinią się rzecz jasna nie zgadza (Sikora, 2012: 11). Przyznam rację badaczowi, że cech tych zdecydowanie nie powinno przypisywać się jako dystynktywnych dla filmów etnograficznych, jednak spoglądając na zdecydowaną większość nieśmiało pojawiających się polskich realizacji (pochodzących od antropologów), owej ironicznej postawie chciałoby się przyklasnąć. Marginesem jest jednak tutaj brak profesjonalnego warsztatu filmowca, a podstawowym problemem – po prostu brak zrozumienia samej istoty filmowości, co sprawia, że zamiast choć przyzwoicie wykonanych obrazów, otrzymujemy zupełnie nieskładne rejestracje tytułowane filmem, bądź też przesadnie przeładowane informacją obrazy, w których trudno doszukać się myśli przewodniej. Oczywiście mamy też w Polsce swojego klasyka, którym był Jacek Ołędzki, a także kilku antropologów, którzy wspierali (Ewa Nowina-Sroczyńska współpracująca z Tadeuszem Różyckim), bądź byli wspierani przez profesjonalistów (kooperacja Andrzeja Dybczaka z reżyserem, scenarzystą i producentem offowym Jackiem Nagłowskim przy *Gugara*), dzięki czemu ich realizacje zarówno w warstwie treści, jak i formy nie pozostawiają wątpliwości i wyznaczają kierunek, w którym powinno zmierzać (mimo wszystko wciąż rodzące się) polskie kino etnograficzne. Pozwolę sobie jeszcze w tym miejscu zaznaczyć jeden wątek związany z amatorskością filmów etnograficznych oraz ich przynależnością do gatunku filmów dokumentalnych i idących za tym konsekwencji w ramach kontekstu.

**Iwona Morozow** – Absolwentka Katedry Etnologii i Antropologii Kulturowej i doktorantka Studiów Nauk o Kulturze UW. Redaktorka czasopisma naukowego „Tematy z Szewskiej”, oraz multibloga *Film Kultura Społeczeństwo*. Przygotowuje dysertację *Film społecznie zaangażowany. Antropologiczne refleksje i praktyka*.

Właściwie od powojennych procesów formułujących polską kinematografię, gdzieś w jej świadomości zakorzeniło się przeświadczenie o niższej pozycji filmu dokumentalnego, która sprawiała, że jego twórcom odmawiano nobilitującego statusu, jaki przypadał reżyserom trudniącym się kinem fabularnym. Z jednej strony obrazuje to lekceważący stosunek władz PRL-u do reżyserów filmów dokumentalnych, brak wiązania ich z kategorią artysty oraz idące za tym wymuszone próby doskonałych dokumentalistów z filmem fabularnym (np. Kazimierza Karabasza, który próbował, ale zdezerterował ostatecznie z planu fabuły) oraz powszechne w Polsce traktowanie ich jedynie jako furtki do produkcji fabularnych (Polański, Koterski). W związku z tym polskie filmy dokumentalne trafiały przede wszystkim do specjalistów, pasjonatów, a w okresie lat 80., ich status uległ nawet pogorszeniu wraz z falą reportaży, tworzonych przez dziennikarzy, którym „udało się” wykreować ujednoczoną, sztywną formę przekazu. Telewizyjne produkcje przez długi czas kojarzyły się widzom w Polsce z krajowym filmem dokumentalnym, który przez wzgląd na jego „pauperyzację” rzadko rozpatrywano w kontekstach estetycznych. Sytuacja ta ulega ostatnimi czasy zmianie, głównie za sprawą rosnącej liczby festiwali w Polsce promujących filmy dokumentalne, ich rosnącej popularności, która jest również wynikiem interesujących eksperymentów na gruncie dokumentu (przede wszystkim formalnych: wykorzystywanie animacji,

**Jednym z argumentów, opowiadających się za stosowaniem filmu jako sposobu budowania antropologicznej wypowiedzi, jest jego**

**względnie ogólnodostępna i rozumiała forma, pozwalająca przekroczyć sam dyskurs akademicki**

porzucanie klasycznych formatów, otwarte mówienie o roli inscenizacji). Klasycy polskiego dokumentu, a także najnowsze realizacje, które można oglądać na rozmaitych festiwalach, sprawiają, że poprzeczka dla filmu dokumentalnego (w tym jego podgatunków) jest postawiona bardzo wysoko i uświadamiają filmującym antropologom konieczność opanowania języka medium, nie w mniejszym stopniu, niż w przypad-

ku samego antropologicznego warsztatu. W związku z powyższym, poza reagowaniem na postulaty własnej dyscypliny (na czym skupiają się przede wszystkim antropolodzy wizualni), należały jeszcze śledzić te, zmieniające rzeczywistość samego kina. Jednym z argumentów, opowiadających się za stosowaniem filmu jako sposobu budowania antropologicznej wypowiedzi, jest jego względnie ogólnodostępna i rozumiała forma, pozwalająca przekroczyć sam dyskurs akademicki<sup>1</sup>; wyzwaniem dla filmowca-antropologa jest zrobić z niej rzeczywiście użytek.

<sup>1</sup> Przekroczenie dyskursu akademickiego dla niektórych jest oczywiście równoznaczne z banalizacją antropologii, jednak ze względu na celowość niniejszego artykułu, wątek ten nie będzie stanowił tutaj przedmiotu dyskusji.



Do trudności związanych z opanowaniem medium filmowego oraz korespondowaniem z poziomem innych krajowych produkcji, dołączają jeszcze dylematy i komplikacje badawcze, wynikające z posługiwania się metodami wizualnymi w terenie oraz (co często z tego wynika) związane z komponowaniem wizualnych tekstów antropologicznych, ich statusu, własności, pogłębiających jeszcze wątpliwości epistemologiczne i heurystyczne. Dylematy te były (i wciąż są) jednym z głównych zagadnień poruszanych przez Sarah Pink (2009), Jaya Ruby'ego (2000), Annę Grimshaw i Amandę Ravetz (2009), ale także przez Sławomira Sikorę (2012). Pytanie jakie nasuwa się po tym wszystkim, to: czy warto, skoro można się bez tego obejść?

Barbara Keifenheim pisała, iż „w porównaniu z klasyczną antropologią, z jej naciskiem na teorię i produkcję tekstów, antropologia wizualna często wydaje się bardziej twórcza i bliższa realnemu życiu” (Keifenheim, 2006: 177). Współczesną intencją dyscypliny są w dużej mierze poszukiwania wokół udoskonalania metod prezentacji wiedzy, kładących nacisk na dialektyczny, a przez to i emancypacyjny model badawczy. Film, mający popularyzatorski i kolektywny potencjał, w związku z tym może być dla niej doskonałym partnerem przy realizacji wielu współczesnych postulatów, będących pokłosiem zwrotu interpretacyjnego i potrzeby refleksyjności, które znalazły rezonans zwłaszcza w antropologii zaangażowanej (i jej pokrewnych subdyscyplinach: stosowanej, działającej, współpracującej), i które stały się inspiracją dla mnie, by podjąć się wyzwania. Niniejszy artykuł stanowi próbę zaprezentowania przykładowego projektu urzeczywistnienia takich zadań poprzez wielowymiarową współpracę z amatorską grupą filmową Cinema Albert Production i równoczesne tworzenie materiałów filmowych, z myślą o zmontowaniu ich ostatecznie w pełnometrażowy, zaangażowany dokument relacjonujący naszą interakcję. Ową zaangażowaną perspektywę pojmuję tutaj – za Bogusławą Gołębnik i Haną Cervinkovą – jako typ praktyki i dyskursu badawczego, w których potrzeby emancypacyjne konkretnych ludzi, grup, są sytuowane na pierwszym miejscu (2010: xiv). Bycie antropologiem i jednocześnie dokumentalistą zaangażowanym zaś to w pewnym sensie powrót do traktowania filmu jako gatunku użyteczności publicznej, propagowanego przez przedstawicieli szkoły brytyjskiego dokumentalizmu (zob. Przyłipiak, 2004: 19–22), którego celem jest zawiązanie komunikacji, zapewnienie wymiany myśli i umożliwienie samoreprezentacji. Jednocześnie chciałabym zaznaczyć, iż w artykule nie będę zajmować się kwestią definicji filmu etnograficznego/antropologicznego i jego ewentualnym rozgraniczeniem/wydzieleniem od dokumentu, przyjmując jednakże przeświadczenie Jaya Ruby'ego, iż kluczem do kategoryzowania filmu jako antropologicznego nie jest „antropologiczny temat”, lecz fakt realizowania filmu według projektów samych antropologów, tak aby komunikowały antropologiczną intuicję i wgląd (Ruby, 2000: 1). Choć powyższe sformułowanie jawi się nieco mgliście, mam nadzieję, że przedstawiając założenia projektu, którego jestem częścią, a którego zadaniem jest zrealizowanie rzeczoności filmu antropologicznego, uda mi się je nieco wyklarować.

Zanim przejdę do sedna artykułu, powinnością jest przedstawienie bohaterów, wokół których, z którymi i bez których projekt by się nie narodził. Mowa o lokalnej grupie Cinema Albert Production, w skład której wchodzi podopieczni wrocławskiego koła schroniska dla bezdomnych mężczyzn im. Św. Brata Alberta, jego kierownik i założyciel – Dariusz Dobrowolski oraz jego współpracownicy. Ponadto za członków grupy można uznać także osoby z zewnątrz, w tym przede wszystkim filmowców, od których amatorzy uczą się

rzemiosła, a którzy w projekt wnoszą swoją wiedzę, doświadczenie oraz – na zupełnie pragmatycznej stopie – sam sprzęt filmowym. Tym, co charakteryzuje filmy grupy (dotychczas jest to siedem produkcji), jest niezwykła wrażliwość na istotne problemy społeczne, a także edukacyjny, zaangażowany cel, jaki wyznaczyli im sami bezdomni. Od początku grupie przyświecała idea, że ich filmy będą trafiać na przykład do trudnej młodzieży lub do osób bezdomnych, by nawiązać dialog wokół sytuacji, w jakiej się znaleźli oraz wobec najistotniejszych dla nich, wspólnych problemów (alkoholizm i inne nałogi, strata, marginalizacja, wykluczenie, depresja, samotność). Ponadto, poprzez udzielanie się w przestrzeni publicznej (bo grupa chętnie opowiada o swojej pracy na pokazach ich twórczości) podejmowane są ciągłe próby zmieniania stereotypowego wizerunku osoby bezdomnej. Adekwatnie podsumowują to słowa pomysłodawcy, który mówi, że typowe oblicze bezdomnego jest „brudne, zapijaczone, zdegradowane do granic wytrzymałości, opuchnięte, oplute i wyśmiane” (Dobrowolski, 2011), ich celem jest natomiast próba zastąpienia go tym bardziej ludzkim.

Cała idea grupy jest – można by powiedzieć – bardzo antropologiczna; zakłada i skutecznie realizuje dialog oraz opiera się na współpracy wielu środowisk, które wspólnie wypracowują język wypowiedzi. W centrum jest sam człowiek, to z jego perspektywy snute są narracje filmowe, opowiadające o tym, co dla nich ważne. Pojawiające się w filmach symbole są ważne z punktu widzenia tworzących je bezdomnych, dzięki temu mają oni większy udział w budowaniu własnej tożsamości. Ponadto tym, co w ich wypowiedku zwraca uwagę, jest dobrowolność udziału w projekcie, przy jednoczesnej świadomości korzyści płynących z takich działań. Mieszkańcy schroniska wspólnie uczestniczą w tworzeniu filmów na każdym etapie. Są aktorami, scenografami, kostiumografami, charakteryzatorami, pomocnikami na planie, ale przede wszystkim współautorami scenariuszy i zawartych w nich dialogów. Założyciel grupy zarysowuje temat, mówiąc, co warto pokazać, czerpiąc inspirację z życia schroniska, jednak scenariusz jest jedynie wstępem rozwijanym przez bezdomnych, improwizujących dialogi i sytuacje na planie<sup>2</sup>.

Przechodząc już powoli do konkretów, warto podkreślić jeszcze jeden, w mojej opinii najważniejszy, element – procesualny, który ponadto stał się dla nas – antropologów<sup>3</sup> – inspiracją do podjęcia się artystyczno-naukowej działalności we współpracy z członkami grupy. Korzyścią, o której mowa, jest sama możliwość snucia własnych opowieści, dopuszczenie podmiotów do głosu (o wartości czego pisali wszyscy cytowani antropologowie wizualni) i wynikające stąd konsekwencje dla samoświadomości bezdomnych. Dzięki inscenizacji, podczas pracy nad filmem wykluczony zachowuje dystans, mogąc jednocześnie wypowiedzieć się o sobie, dla siebie i w swoim imieniu. Spowiedzi dokonywane na ekranie, hipnotyczne powracanie do przeszłości, do nałogów i egzystowania w dzikiej bezdomności, niosą ze sobą wartość katartyczną, a także stanowią zapis ogólnej refleksji, co doskonale podkreśla terapeutyczny wymiar pracy na planie. Improwizowane rozmowy zaskakują otwartością i odwagą, wyznaniem wypowiedzianymi wprost do kamery, która w ten sposób staje się świadkiem publicznych deklaracji zmiany i próśb

2 Szczegółowo o grupie Cinema Albert Production można przeczytać w moim tekście: Morozow, I. (2012). Cinema Albert Production i ich wrocławskie opowieści o bezdomnych, [w:] S. Kucharska, K. Jachymek, Wrocław i film. Warszawa.

3 Mówiąc o „nas-antropologach”, mam na myśli siebie i Łukasza Michonia, czyli wykładowcę wrocławskiego Studium skiba.

o przebaczenie. Atutem jest również poczucie sprawowania kontroli nad własną tożsamością, umożliwiającą im stworzenie innego od dominującego wizerunku osoby bezdomnej, a dzięki ciągłemu dostępowi do medium również możliwość renegotjacji własnej tożsamości, której zmianę można zaobserwować u członków grupy w ramach kolejnych obrazów.

Małgorzata Kozubek w swej pracy na temat filmoterapii, w wielowymiarowym aspekcie podejmuje się dyskusji nad uzupełniająco-resocjalizacyjną praktyką posługiwania się filmem w celu przepracowania swoich problemów, zwiększenia umiejętności samorozumienia i rozwinięcia refleksyjności, otwierając tym samym szersze pole wyborów zarówno w kwestii zachowań jak i reakcji emocjonalnych. Ponadto, kontynuuje badaczka, w filmoterapii „miernikiem” wartości filmu jest jego zdolność do poruszania wyobraźni widza, wzbudzania w nim prawdziwych emocji, zachęcania do refleksji i stawiania sobie pytań (Kozubek, 2010: 12–13, 36). Gdy rozpoczynałam swoją współpracę z grupą, wszystkie te elementy stanowiły już realny kontekst funkcjonowania projektu o nazwie Cinema Albert Production. W 1997 roku w tym samym oddziale schroniska, choć mieszczącym się w opuszczonej już siedzibie, powstał Klub Interesującego Filmu, w którym w oparciu o wyświetlane, specjalnie dobrane dla podopiecznych filmy, dyskutowano na temat własnych wyborów, popełnionych błędów i problemów, z którymi większość bezdomnych mężczyzn boryka się na co dzień. W tamtym okresie nikt nie spodziewał się, że przygoda z „najważniejszą ze sztuk” będzie trwała tak długo, a nawet doczeka się praktycznej kontynuacji. Kiedy po raz pierwszy spotkałam się z Darkiem Dobrowolskim, a następnie kiedy poznałam zaangażujących się w projekt bezdomnych, miałam już do czynienia ze świadomymi artystami i ludźmi, dla których kino jest pasją i sposobem radzenia sobie z rzeczywistością i którzy zmierzają w konkretnym, emancypacyjnym kierunku. Przy podejmowaniu decyzji o uwzględnieniu twórczości grupy w mojej pracy doktorskiej poświęconej filmom społecznie zaangażowanym, wiedziałam, iż konieczne jest uwzględnienie całego kontekstu, towarzyszącego ich produkcjom, który w tym wypadku miał najistotniejsze znaczenie. W tej materii tradycyjne wywiady pogłębione i obserwacje uczestniczące nie wydawały się wystarczającymi elementami, które pozwoliłyby mi nawiązać kontakt z członkami grupy, jednak minęło sporo czasu, zanim przekonałam się do zaangażowanej praktyki badawczej. Na chwilę obecną wiem, iż była to słuszna decyzja, gdyż bariera między nami została przerwana dopiero, gdy w ramach interdyscyplinarnego projektu stworzyliśmy coś wspólnie. Sztuka dla wielu podopiecznych Darka stanowi oczywiście sposób na komunikację ze światem, ale w kwestii badań antropologicznych pomogła osiągnąć coś jeszcze – zniwelować granicę między badaczem i badanym, sytuując ich na równorzędnej pozycji – artystów, wykonawców, poznających i działających wspólnie. Nie bez przypadku również zadecydowaliśmy o włączeniu filmu w ramy budowania dyskursu o grupie – jeżeli chcieliśmy przemawiać wspólnie; język wizualny, którym swobodnie posługują się badani, był w tej materii trafnym sposobem na budowanie dialogu. Ponadto, film był dla bezdomnych formą, która doskonale sprawdzała się w kwestii wywoływania u nich zmiany indywidualnej, społecznej.

Jak pisała Sarah Pink „aparatusz fotograficzny czy kamera będą częścią kontekstu prowadzonych badań i elementem tożsamości etnografa” (Pink, 2009: 67); można dodać, że także tożsamości antropologa, ale również tożsamości filmowca-amatora, która jest również tożsamością badanych, dzięki czemu mogło nawiązać się porozumienie, niekoniecznie skutkujące scaleniem naszych

głosów. Zanim przejdę do scharakteryzowania dwóch (dotychczasowych) projektów, w które byliśmy zaangażowani wspólnie, a mianowicie do pracy nad filmem *Niech inni nie marzną* oraz nad wystawą *Bez(do)Mnie* (podczas pracy nad którą towarzyszyła nam kamera), zatrzymam się jeszcze przy paradygmacie charakteryzującym taki sposób prowadzenia badań.

Jak wspominałam, podczas spotkania z Dobrowolskim miałam do czynienia z osobą, która zupełnie nie stawiała siebie w roli biernego podmiotu badawczego, zatem chcąc badać grupę, najlepiej było działać. W tej kwestii inspiracją okazały się badawczo-rozwojowe projekty, które rozwija się w ramach antropologii pod nazwą „zwrotu działaniowego”. Postulat ten stanowi uzupełnienie badań narracyjnych na rzecz rozwijania metodologii działania w codzienności oraz krytycznego angażowania się w praktyki konkretnych społeczności i jest związany przede wszystkim z prądami antropologii refleksyjnej, zaangażowanej, współpracującej. Zgodnie z założeniami Kurta Lewina (2010), czy Stephena Kemmisa (2010), badania w działaniu mają charakter społeczny, odbywając się we współpracy, są dialektyczne i refleksyjne, krytyczne i praktyczne, wiążące się z aktywnym uczestnictwem badacza i potencjałem emancypacyjnym. Ponadto, w badaniach tego typu do uogólnień teoretycznych dochodzi się za sprawą działań praktycznych, przez co zarówno utylitarny, jak i krytyczny aparat są od siebie zależne. Hana Cervinkowa i Bogusława Gołębniak charakteryzują badania w działaniu, jako oparte na postpozytywistycznej filozofii i innych nurtach, które za punkt wyjścia przyjmują starożytną koncepcję *fronensis*, zakładającą jedność teorii i praktyki, myślenia i działania, teoretyzowania i badania. Dalej teoretyczki kontynuują: „w centrum opartego na kompetencjach refleksyjno-krytycznych projektu zmiany są ludzie (podmiotowo traktowani, mówiący własnym głosem). Wizja zmiany, a także jej wcielanie w życie, ma zawsze charakter wspólnotowy. Prowadzenie badań oznacza tutaj rodzaj usytuowanej aktywności. Umieszczenie badacza w świecie jest jednak czymś więcej niż interpretatywnymi, materialnymi praktykami, które czyniąc świat widzialnym, pozwalają się do niego zdystansować. Czynności badawcze – umożliwiające balansowanie między «kulturową obiektywnością a emocjonalną identyfikacją» – pozwalają rzucić projekt w przestrzeń możliwości” (2010: xv).

Powyższy model badawczy, w ramach interdyscyplinarnego zespołu, postanowiliśmy zestawzić z metodami antropologii wizualnej, na łamach której rozwinięto koncepcję podgatunku filmu antropologicznego o nazwie *collaborative film*, czyli filmu opartego na współpracy. Tradycja tego rodzaju obrazów w antropologii sięga Jeana Roucha, który przekazywał „tubylcom” kamerę, by – mówiąc głosem przedstawiciela brytyjskiej szkoły dokumentu, Johna Griersona – „udzielić głosu tym, którzy głosu nie mają” (Ruby, 2000: 196–197). Inny antropolog prowadzący badania w przyjętym przeze mnie paradygmacie, Terry Turner, wykorzystał metodę antropologiczną i proces kręcenia filmów, by uświadomić Indianom Kajapo, jaką moc zaświadczenia posiada ten, kto dzierży kamerę (zob. Turner, 2002). Oczywiście w przypadku Cinema Albert nie było już potrzeby takiego uświadamiania, gdyż grupa długo przed naszym spotkaniem doskonale radziła sobie z językiem medium i czerpała wymierne korzyści animacyjne i terapeutyczne z posługiwania się nim. W związku z tym nasza rola początkowo miała ograniczyć się do roli mediatora, którego zadaniem, dzięki dysponowaniu pewnym kapitałem symbolicznym, było stworzenie i umożliwienie komunikacji między oficjalnym dyskursem a grupą, która w polskich warunkach napotyka problemy, by skutecznie dochodzić swoich praw oraz funkcjonować w sferze

publicznej<sup>4</sup>. Wkrótce w ramach zajęć prowadzonych we wrocławskim Studium Kształcenia Animatorów i Bibliotekarzy (w skrócie SKiBA) przez mojego kolegę, współpracownika, antropologa – Łukasza Michonia narodził się pomysł zrobienia filmu dokumentalnego o grupie, do pracy nad którym zostałam zaproszona. W tworzenie filmu oprócz antropologów włączeni byli animatorzy kultury oraz początkujący filmowcy. Po przygotowaniu przez Łukasza wstępnego scenariusza ruszyły zdjęcia, które trwały około osiem miesięcy. Koncepcja stworzenia dokumentu o twórczości grupy spotkała się z ich bardzo pozytywnym odzewem i w założeniu miała wpisywać

**Podstawowym błędem, jaki popełniliśmy, było oparcie scenariusza na wynikach wcześniej**

**przeprowadzonych wśród bezdomnych tradycyjnych badań terenowych. Mieliśmy gotowe wnioski, które chcieliśmy odtworzyć za pomocą nieco mniej tradycyjnej formy, która na tak sztywno zarysowane cele okazała się być odporna.**

się w kontekst prowadzonej przez nas praktyki wspierającej i popularyzującej inicjatywę oddolną Cinema Albert. Nie bez przyczyny jednak wspominałam na początku niniejszego artykułu o ogólnej kondycji filmów robionych przez antropologów; gdyż nie lepiej było w naszym wypadku. Pomimo rozeznania w nowoczesnych trendach antropologicznych oraz pomocy adeptów-filmowców, zupełnie nie poradziłam sobie z medium, które zdało się nas chyba dodatkowo osłepić w kontekście budowania samej narracji o grupie, z pominięciem postulowanej zasady dialektyki. Podstawowym błędem, jaki popełniliśmy, było oparcie scenariusza na wynikach wcześniej przeprowadzonych wśród bezdomnych tradycyjnych badań terenowych. Mieliśmy gotowe wnioski, które chcieliśmy odtworzyć za pomocą nieco mniej tradycyjnej formy, która na tak sztywno zarysowane cele okazała się być odporna. W rezultacie dokument postanowiliśmy zrealizować w skostniałej formule gadających głów, ignorując tradycję kina dokumentalnego (na rzecz dokumentu telewizyjno-reporterskiego), rejestrując po prostu coś na kształt wywiadu pogłębionego na temat historii grupy, przeplatane obrazkami z życia schroniska. Oczywiście to się udać

4 O problemach tych informował nas przede wszystkim Dariusz Dobrowolski, który w początkowych rozmowach na temat naszej ewentualnej kolaboracji właśnie takiej, reprezentatywnej pomocy u nas szukał. W ramach naszych działań wspierających Cinema Albert, uzyskaliśmy środki z Urzędu Miasta na dołączenie filmu *Mój Manhattan* (reż. Dariusz Dobrowolski; Cinema Albert Production) do numeru naukowego czasopisma „Tematy z Szewskiej”, poświęconego przestrzeni; dofinansowanie zostało przeznaczone na zakup sprzętu potrzebnego grupie.

nie mogło i rzeczywiście nie udało, w związku z czym po pierwotnej wersji *Niech inni nie marzną*, pozostał jedynie tytuł, siedem godzin materiałów do kolejnej selekcji i niesmak, zniechęcający nas do dalszej pracy.

W międzyczasie, za sprawą kuratora Muzeum Współczesnego Wrocław – Bartka Lisa, powstała koncepcja projektu *Bez(do)Mnie*<sup>5</sup>, w który zaangażowane były trzy wrocławskie środowiska – architektów skupionych wokół Koła Naukowego Humanizacji Środowiska Miejskiego Politechniki Wrocławskiej, antropologów, filmowców i animatorów, pracujących nad dokumentem o Cinema Albert oraz członków grupy. Ostatecznym celem było stworzenie multimedialnej wystawy, prezentującej zamysł tworzenia tanich mebli ze specjalnie przetworzonego papieru, z przeznaczeniem dla osób bezdomnych, z którymi miały być one konsultowane. Projekt i wystawa osiągnęły niespodziewane przez nas efekty, zamieniając się ostatecznie w doskonałą egzemplifikację emancypacyjnego potencjału sztuki użytkowej, budowanej za pomocą rzeczywistego dialogu, co dla bezdomnych stanowiło kolejny, ważny etap na drodze ich resocjalizacyjnych i terapeutycznych działań.

Większej części procesu powstawania wystawy towarzyszyła kamera, natomiast skomponowane w ten sposób materiały audiowizualne, po zmontowaniu ich przez Annę Kurzęcką (studentkę studium skIBA), stały się relacją z poszczególnych etapów projektu, stanowiącą ważną część wystawy. Wspominam o tym, gdyż to właśnie ten, przeszło dwudziestominutowy, film jest bezpośrednią inspiracją do stworzenia pełnego metrażu o Cinema Albert, który nie tyle stanowiłby dokumentalną rekonstrukcję dziejów grupy, lecz był świadectwem jej wyjątkowości, poprzez rejestrowanie procesów, w których jej członkowie biorą udział, a które przyczyniają się do faktycznej zmiany ich sytuacji społecznej. Jako, że wizualność stanowi istotny aspekt ich funkcjonowania w kulturze, to właśnie film wydawał się być najodpowiedniejszym środkiem przedstawiania ich rzeczywistości. W rezultacie, będąc zwolenniczką postulowanego przez Pink czy Banksa „paralelizmu słowa i obrazu” (zob. Pink, 2009; Banks, 2009), zdecydowałam się na prowadzenie audiowizualnych badań antropologicznych, mających obserwacyjny, ale i ostatecznie zaangażowany wymiar. Zadaniem kamery w tym procesie jest scalenie aspektu badawczego i praktycznego, jawiących się w ten sposób jako jeden proces, którego składowe wzajemnie się uzupełniają, stanowiąc równoważny dla praktyki pisarskiej sposób prezentacji wiedzy.

Wystawa uwypukliła ponadto jeszcze jeden aspekt, który odwrócił postrzeganie filmowych przygód grupy. W miarę wglębienia się w działania Cinema Albert stopniowo zrozumiałam, iż produkcja filmów to zaledwie jeden element spośród zbioru przedsięwzięć, które przybliżają zaangażowane osoby do opisywanych celów. Dzięki nim podopieczni Darka Dobrowolskiego w dyskursach publicznych istnieją przede wszystkim jako artyści i taką też (używając języka performatyki) rolę przyjmują i odgrywają. Wspomniany aspekt stanowi w mojej opinii kontekst, bez którego nie można w pełni zrekonstruować emancypacyjnych walorów ich projektu, a którego był pozbawiony pierwotny koncept filmu o Cinema Albert. W związku z tym za pomocą „kamery-pióra” cyfrowo zapisywane są nasze wspólne działania, projekty, seminaria, spotkania ze studentami, pokazy filmów Cinema Albert (przy skupianiu się na reakcji widowni i roli, jaką na tych pokazach obejmują

5 Szerzej o rzeczonym projekcie będzie można przeczytać w numerze czasopisma „Tematy z Szewskiej”, poświęconemu współpracy, który powinien ukazać się do końca 2013 roku, a także na łamach Summy, podsumowującej dotychczasowe wydarzenia M w W (Muzeum Współczesne Wrocław), planowanej na październik w ramach wydawnictwa Muzeum.

bezdolności), ale i prywatne rozmowy. Materiały do filmu powstają tym razem bez uprzednio skonstruowanej koncepcji, a sama obecność kamery jest rodzajem bodźca, obserwatora, prowokatora i towarzysza, mającego zdolność pokazania człowieka z krwi i kości, uwzględniając całą sytuację antropologiczną, a przez to mając możliwość uniknięcia logocentrycznej redukcji. Pierwotny projekt skupiający się na przedstawieniu grupy uległ rozszerzeniu. Obecnie celem jest uchwycenie, opisanie i zrozumienie już nie tylko samych filmów, ale także całego towarzyszącego im kontekstu, który pozwala w pełni ukazać wielowymiarowy proces usamodzielniania się bezdolnych w ramach ich artystycznej aktywności.

Jay Ruby pisząc w *Picturing Culture* o współpracującym modelu antropologii wizualnej, zasugerował dwa możliwe stanowiska, które winien zająć antropolog – menedżera ułatwiającego działania i analityka twórczości „rdzennych mieszkańców” lub ich współpracownika (2000: 219). W ramach prezentowanego procesu badawczego pragnę podjąć się obu ról. Z jednej strony powstające przy okazji naszych wspólnych (choć nie tylko) działań materiały mają ostatecznie przybrać formę antropologicznego dokumentu, którego zadaniem jest promować i wyjaśniać wartość inicjatyw oddolnych, tu konkretnie na przykładzie Cinema Albert. Z drugiej strony, dotychczasowe projekty stawiają mnie również na pozycji ich współpracownika. Z tym elementem wiąże się ponadto aspekt chęci uczynienia ze wspomnianego filmu naszego wspólnego głosu, tak aby – pisząc słowami Jeana Roucha – „film etnograficzny pomógł nam «dzielić się» antropologią” (1974: 44). Film jest jeszcze w fazie zdjęciowej, ale chciałabym – i mam nadzieję, iż uda się to zrealizować – by w ostatecznym montażu uczestniczyli członkowie grupy oraz profesjonalści z nimi współpracujący. Z tym ostatnim elementem wiąże się problem polskich filmów antropologicznych, o którym wspomniałam na początku. Skupianie się na naukowym, metodologicznym wymiarze takich produkcji, często prowadzi do ignorowania samej wagi wyboru takiego sposobu wypowiedzi, podczas gdy do obu aspektów powinna być przykładana taka sama staranność. Aby film mógł spełnić powierzoną rolę promotora, popularyzatora grupy, a także adepta zachodzącej zmiany społecznej, musi stanowić nie tylko antropologiczny eksperyment z formą wizualną, lecz pewną dramaturgiczną strukturę, czerpiącą inspirację ze współczesnego kina dokumentalnego. Aby przezwyciężyć hermetyczność dyskursu akademickiego za pomocą filmu, potrzebni są filmowcy; dlatego do pracy nad obrazem zapraszane są osoby, które językiem kina posługiwać się potrafią. Ponadto, duża część naszej „filmowej surówki” pochodzi od Cinema Albert i stanowi niewykorzystane realizacje z przeciągu ośmiu lat. Mam nadzieję, iż stanie się to szansą, na wydzielenie pewnej przestrzeni porozumienia, tzw. trzeciego głosu, którego definicję Marc Kaminsky sformułował, interpretując pracę Barbary Myerhoff; użył tego pojęcia na określenie filmów, w których wizja z zewnątrz i wewnątrz grupy łączy się w nową perspektywę, w ramach której nie sposób określić, kto dominuje w dziele (za: Ruby, 2000: 212). Ponadto, stanowi to ważny punkt zakładanego zaangażowania, aby wzmocnić typ podmiotowej aktywności, oczywiście mający swe źródło w dobrowolności i satysfakcji (za: Cervinkowa, Gołębniak, 2010: xv).

Choć inicjatywa stworzenia wizualnego materiału wyszła od nas, antropologów, to nie pozostała ona bez odpowiedzi i wpływu naszych partnerów, za sprawą których, w wyniku konsultacji dochodzi do ciągłych jego weryfikacji. Jednak „wielogłosowe podejście do dokumentu daje podmiotom władzę, nie oczyszcza filmowców z etycznej i intelektualnej odpowiedzialności za film”

(Ruby 2000: 207). Dzielenie się odpowiedzialnością za kreowanie wizerunku nie powinno rugować faktu, iż to antropolog jest prowokatorem pewnej skonstruowanej sytuacji społecznej i badawczej oraz celowości, jaka temu towarzyszy. Dlatego, bez względu na wybór metody badawczej, nie może ona eliminować procesu refleksyjnego, który (w tym wypadku) jest koniecznym elementem rekonstruującym proces powstawania tekstu audiowizualnego, mającym samokrytyczny charakter, a który powinien towarzyszyć filmowi jako forma komentarza dołączona np. w tradycyjnej formie pisarskiej (zob. Ruby, 2000: 151–180; Sikora, 2010: 90–92). Wartość tego postulatu udowodnił Sławomir Sikora podczas realizacji projektu, którego owocem był film *Żeby to było ciekawe... O mediatyzacji obrzędów weselnych*. Towarzyszący mu tekst zawierał relację z poszczególnych etapów jego powstawania oraz refleksje weryfikujące przyjęte założenia z ostatecznie uzyskanym efektem (zob. Sikora, 2010). Artykuł zmienia odbiór filmu, pozwalając wniknąć za jego kulisy, które nadają mu wymiar naukowy, niosąc ze sobą wartość krytyczną i niwelując jego niedociągnięcia. Oczywiście tekst i film mimo to istnieją niezależnie, dlatego powinny być zrozumiałe same przez się, a metarefleksja ma stanowić jedynie uzupełnienie, którego nie uda się uwzględnić w samym obrazie. W związku z powyższym, ostatnim etapem *Niech inni nie marzną* będzie zatem podobna weryfikacja, rozliczająca choćby z założeń zawartych

**Jednak nawet dzisiejsza obserwacja zmian, jakie zaszły u osób zaangażowanych w artystyczne projekty, rosnącego w nich poczucia własnej wartości, świadomości swoich możliwości jest naszą „wisienką”, która podkreśla wartość samego procesualnego aspektu tworzenia dokumentu i współodpowiedzialności za niego.**

w niniejszym tekście i podkreślająca jego antropologiczny aspekt. Oczywiście poza uczciwą rekonstrukcją procesu prowadzącego do jego powstania, relacją z kulisy, dylematów, trudności, winna ona również uwzględnić głos badanych/konsultantów, by konsekwentnie zrealizować przyjętą, współpracującą perspektywę, dla której aspekt krytyczny stanowi w tym wypadku zestawienie głosu z zewnątrz i wewnątrz.

Zarysowana w artykule propozycja realizacji modelu zaangażowanej, współpracującej antropologii w wizualnej formie jest zaledwie w fazie realizacji, a przede mną jeszcze długa droga, by ostatecznie oddzielić mrzonki od rzeczywistych możliwości. Jednak nawet dzisiejsza obserwacja zmian, jakie zaszły u osób zaangażowanych w artystyczne projekty, rosnącego w nich poczucia własnej wartości, świadomości swoich możliwości jest naszą „wisienką”, która podkreśla wartość samego procesualnego aspektu tworzenia dokumentu i współodpowiedzialności za niego. Oczywiście bezczelnością i nieprawdą byłoby stwierdzenie, iż jest to nasza zasługa; mam jednak nadzieję, że naszym wkładem jest utwierdzenie ich i wspieranie w obranej ścieżce.



## BIBLIOGRAFIA

- Banks M. (2001). *Visual methods in social research*. London.
- Banks M. (2009). *Materiały wizualne w badaniach jakościowych*. Warszawa.
- Barbash I., Taylor L. (1997). *Cross-Culture Filmmaking. A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*. Berkley, Los Angeles, London.
- Cervinkova H., Gołębniak B. D. (2010). Wstęp, [w:] tychże (red.), *Badania w działaniu. Pedagogika i antropologia zaangażowane*. Wrocław.
- Dobrowolski D. (2011). Krótka historia o długim powstawaniu Cinema Albert Production, [www.bratalbert.wroc.pl/index.php?option=com\\_content&view=article&id=347%3Akim-jestesmydzialalnosc-kola&catid=47%3Acinema-albert-production&Itemid=86&lang=pl](http://www.bratalbert.wroc.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=347%3Akim-jestesmydzialalnosc-kola&catid=47%3Acinema-albert-production&Itemid=86&lang=pl) (dostęp: 11.06.2013).
- Grimshaw A., Ravetz A. (2005). *Visualizing Anthropology*. Bristol.
- Grimshaw A., Ravetz A. (2009). *Observational Cinema. Anthropology, Film and Exploration of Social Life*. Indianapolis.
- Keifenheim B. (2006). Krytyczne uwagi na temat antropologii wizualnej. „Kwartalnik Filmowy”, 54–55, (177–189).
- Kemmis S. (2010). Teoria krytyczna i uczestniczące badania w działaniu, [w:] Cervinkova H., Gołębniak B. D. (red.), *Badania w działaniu. Pedagogika i antropologia zaangażowane*. Wrocław.
- Kozubek M. (2010). *Filmoterapia. Teoria i praktyka*. Nieopublikowana praca doktorska. Uniwersytet Wrocławski.
- Lewin K. (2010). Badania w działaniu a problemy mniejszości, [w:] Cervinkova H., Gołębniak B. D. (red.), *Badania w działaniu. Pedagogika i antropologia zaangażowane*, Wrocław.
- MacDougall D. (2010). *Anthropological Filmmaking: An Empirical Art*, [w:] Margolis E, Pauwels L. (red.), *Sage Handbook of Visual Research Methods*. London.
- Pink S. (2009). *Etnografia wizualna. Obrazy, media i przedstawienie w badaniach*. Kraków.
- Przyłipiak M. (2004). *Poetyka kina dokumentalnego*. Gdańsk-Słupsk.
- Rouch J. (1974). *The Camera and Man. „Studies in the Anthropology of Visual Communication”*, 1, (37–44).
- Ruby J. (2000). *Picturing Culture. Exploration of Film & Anthropology*. Chicago.
- Sikora S. (2012). *Paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii*. Warszawa.
- Turner T. (2002). Representation, Politics and Cultural Imagination in Indigenous Video: General Points and Kayapo Examples, [w:] Ginsburg F., Abu-Lughod L., Larkin B. (red.), *The Social Practice of Media*. Berkeley. California.

## FILMOGRAFIA

- Gugara* (reż. Andrzej Dybczak, Jacek Nagłowski, 2008).
- Mój Manhattan* (reż. Dariusz Dobrowolski, 2010).
- Żeby to było ciekawe... O mediatyzacji obrzędów weselnych* (reż. Karolina Dudek, Sławomir Sikora, 2009).

Aleksandra Drzał-  
-Sierocka

# ***Food docu- mentary***

## **jako oręż żywienio- wych aktywistów**

*O metodach pre-  
zentacji światopo-  
glądu w filmach*

**Super Size Me  
oraz Food, Inc.**

Zagadnienie jedzenia w filmie doczekało się w ostatnich latach co najmniej kilkunastu interesujących omówień i analiz (zob. m.in. Bower, 2004a; Ferry, 2003; Zimmerman i Weis, 2005; Keller, 2006; Zimmerman, 2010).<sup>1</sup> Warto jednak zauważyć, że w przytłaczającej większości dotyczą one filmu fabularnego. Z jednej strony w tego typu publikacjach analizie poddany zostaje metaforyczny wymiar filmowego jedzenia w pojedynczych scenach lub wątkach.<sup>2</sup> Z drugiej strony, zainteresowanie badaczy skierowane jest w stronę szczególnego typu filmu fabularnego określanego mianem *food film*, w którym wątek kulinarny jest dominujący. Analogiczne opracowania dotyczące kina dokumentalnego stanowią jedynie bardzo wąski margines rozważań nad filmowym jedzeniem. Jak się wydaje, taki brak naukowego zainteresowania wynikać może przede wszystkim z faktu, że w filmowym dokumencie jedzenie bywa często (a być może nawet najczęściej) traktowane instrumentalnie; nie jest – jak w filmach fabularnych – smakowitą metaforą, nie niesie głębszych, poetyckich sensów i znaczeń. Dokumentalista, filmując najczęściej zastaną rzeczywistość, po prostu rejestruje obecne w owej zastanej rzeczywistości elementy kulinarne. Jak to ujmuje Rebecca L. Epstein: „Podobnie jak w kinie fabularnym, w filmach dokumentalnych jedzenie ucłowiecza bohaterów i dostarcza szczegółów. Jednakże dokumentaliści nie ustalają jadłospisu; jedzenie jest tu raczej naturalnym składnikiem filmowanych wydarzeń” (Epstein, 2007: 220). Innymi słowy, choć bohater je lub choć jego wypowiedź nagrana jest w kuchni, trudno mówić o zarysowanym tu wątku kulinarnym. W tym sensie szczegółowa analiza elementów kulinarnych w większości filmów dokumentalnych mogłaby rzeczywiście okazać się jałowa i nie przynieść interesujących wniosków interpretacyjnych. O ile taki sposób funkcjonowania jedzenia rzeczywiście w filmach dokumentalnych dominuje, można wskazać obrazy, w których wątki kulinarne są zdecydowanie istotne lub wręcz dominujące. Choć w języku angielskim funkcjonuje już określenie *food documentary* (rzadziej: *documentary food film*), to jednak ten typ filmu dokumentalnego wciąż nie został szczegółowo opisany na gruncie akademickich rozważań. Nie wynika to bynajmniej z braku materiału do analizy. Nawet pobieżne poszukiwania jasno wykażą, że jedzenie w filmie dokumentalnym ma długą i bogatą tradycję, sięgającą właściwie początków istnienia kina, jeśli by za protoplastę uznać *Śniadanie dziecka* (1895) braci Lumière.

**Aleksandra Drzał-Sierocka** – filmoznawczyni, kulturoznawczyni. Adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa SWPS w Warszawie. Prezes Fundacji Inicjatyw Filmowych TU SIĘ MOVIE. Naukowo zajmuje się przede wszystkim wyobrażeniami nt. HIV/AIDS oraz jedzeniem w kulturze (w tym *food film*).

## Food documentary – z czym to się je?

Spróbujmy najpierw choćby z grubsza ustalić zakres kategorii *food documentary*. Najłatwiej będzie bazować na ustaleniach dotyczących fabularnego *food film*. Jak zgodnie wskazują różni autorzy zajmujący się tą tematyką, znaczenie jedzenia i czynności z nim związanych w tego typu produkcjach wykracza poza dosłowność i walory *stricte* estetyczne. Elementy kulinarne są tu bowiem kluczowe dla zawiązania i rozwoju akcji, budowania charakterystyki bohatera oraz dostarczania informacji o relacjach łączących poszczególne

<sup>1</sup> Uwaga ta nie dotyczy właściwie polskiego piśmiennictwa.

<sup>2</sup> Wśród filmów, w których pojawiają się takie znaczące sceny lub wątki kulinarne, choć temat jedzenia nie jest w fabule dominujący, wymienić można choćby *9 ½ tygodnia* (1986), *Milczenie owiec* (1991), czy *Pulp Fiction* (1994). Elementy kulinarne są też zwykle istotne w kinie gangsterskim.

postaci (por. Bower, 2004; Epstein, 2004). Mówiąc najprościej: gdybyśmy z tego typu filmów „wyjęli” treści i elementy wizualne związane z jedzeniem, albo nic by nie pozostało, albo też szczątkowe pozostałości utraciłyby swoje pierwotne znaczenie. Taka też ogólna charakterystyka jest adekwatna dla *food documentaries*, choć oczywiście aktualne w tym kontekście pozostają wszelkie generalne – bardziej i mniej oczywiste – różnice między kinem fabularnym i dokumentalnym, które jednak chciałabym tu pominąć.

Jak się wydaje, wśród owych *food documentaries* wskazać można dwa zasadnicze typy. Pierwszą grupę – dodam od razu, że liczniejszą – stanowią filmy zaangażowane, najczęściej jednoznacznie proekologiczne, dotyczące *stricte* kwestii hodowli, uprawy produkcji oraz odżywiania. Ich twórcy wskazują, co i dlaczego warto jeść lub też – nawet częściej – czego i dlaczego nie jeść. Cel tych filmów można by określić jako edukacyjny, by nie powiedzieć – instruktażowy; chodzi bowiem o zmianę postaw odbiorcy poprzez zwiększenie jego świadomości (dostarczenie mu wiedzy<sup>3</sup>). Jedzenie jest w tych filmach traktowane w znacznej mierze instrumentalnie; mało tu subtelności i metaforycznych znaczeń, ponieważ twórcy stawiają na realizm (lub wręcz naturalizm) i dosłowność przedstawienia. Większość tego typu produkcji można by określić mianem popularnonaukowych, choć z drugiej strony dość często wywołują one kontrowersje i zarzuty o to, że pod pozorem obiektywnej, naukowej wiedzy prezentują treści związane z określonym światopoglądem i ideologią (także rozumianą w kluczu *stricte* politycznym). Z drugiej strony, pojawiają się też filmy dokumentalne, w których jedzenie i czynności z nim związane niosą znaczenia metaforyczne i głębsze sensy. Do najbardziej interesujących przykładów należy moim zdaniem obraz *Kucharze historii* (2009), w którym konflikty zbrojne i dramat wojny ukazane zostały z nieznanego dotąd perspektywy kuchni i kucharzy wojskowych. Ogólnie można by powiedzieć, że pierwszy ze wskazanych tu typów jest z filmoznawczego punktu widzenia mniej interesujący. Obrazy te mają najczęściej niewielką wartość artystyczną, cechują się uproszczoną formą i jednoznacznym przesłaniem. Najczęściej też ich odbiorcami pozostaje stosunkowo niewielka i jednorodna grupa odbiorców zainteresowanych proponowanym tematem. Oczywiście zdarzają się wyjątki. Do takich należą w moim odczuciu filmy *Super Size Me* (2004) Morgana Spurlocka oraz *Food, Inc.* (2008) Roberta Kennera. Im właśnie chciałabym poświęcić dalszą część tekstu.

Najpierw słowo o fabule. *Super Size Me* to zapis żywieniowego eksperymentu, który przeprowadził na sobie twórca filmu. Spurlock postanowił przez 30 dni, trzy razy dziennie stołować się wyłącznie w McDonald'sie. W tym czasie jeździł też po kraju, odbywając liczne spotkania i rozmowy z ludźmi w różny sposób związanymi z interesującym go tematem. Zmiany w jego organizmie na bieżąco monitorowali lekarze trzech specjalności: kardiolog, gastrolog i internista. Wyniki filmowego eksperymentu miały stać się głosem w dyskusji na temat amerykańskiego stylu życia wyrażającego się między innymi w określonej diecie.

Z kolei *Food, Inc.* ukazuje, jak zmieniła się specyfika przemysłu spożywczego w ostatnich dziesięcioleciach. Zabiera widza w świat zmechanizowanych farm, ferm i rzeźni, które – jak dowodzi twórca – niczym już nie różnią się od innych zakładów produkcyjnych, ponieważ działają jako wielkie fabryki. Przez niuanse działania potentatów branży spożywczej prowadzą nas Michael

3 Kwestią budzącą największe kontrowersje jest w tym przypadku jakość tej wiedzy, o czym będę jeszcze wspominać w dalszej części tekstu.

Pollan i Eric Schlosser, żywieniowi aktywiści. Jednak pojawia się też wielu innych bohaterów – to działacze, rolnicy, politycy, pracownicy zakładów produkcyjnych etc.

## Przepis na filmowe danie

Uwagę zwracają przede wszystkim podobieństwa obu filmów. Po pierwsze, oba zyskały międzynarodową sławę i stały się frekwencyjnymi hitami, co w przypadku kina dokumentalnego generalnie nieczęsto się zdarza. Obu też towarzyszyły kontrowersje związane – ujmę to na razie ogólnie – zarówno z przekazywanym przez twórców światopoglądem, jak i samym sposobem jego prezentowania. Z całą pewnością bowiem ich twórcy jasno opowiadają się po jednej ze stron – nie ukrywają swojego zaangażowania i perswazyjnego celu, co sprawia, że można te filmy określić jako wojujące, a ich autorów jako aktywistów.<sup>4</sup> To zaś staje się przyczyną podważania ich jako reprezentantów kina dokumentalnego w klasycznym rozumieniu. Terry Christensen i Peter Haas w swoim tekście dotyczącym *Super Size Me* określili go jako „documentary like film” (Christensen i Haas, 2005: 236). Wprawdzie autorzy – z racji daty publikacji książki – nie wspominają o *Food, Inc.*, jednak z toku ich wyводу można by wysnuć przypuszczenie, że określenie mogłoby i tego filmu dotyczyć.

Po drugie, obaj twórcy postanowili wystąpić przeciwko działalności „wielkich” i „potężnych”. Spurlock wypowiedział wojnę McDonald’sowi, a Kenner – najważniejszym amerykańskim producentom żywności, zwłaszcza z gałęzi przemysłu mięsnego. W wymowie i konstrukcji obu filmów kluczowa jest zatem opozycja jednostka-korporacja, przy czym rzecz jasna jednostka jest tu bohaterem pozytywnym (zaangażowanym, aktywnym, zatroskanym, próbującym wywołać zmianę etc.), zaś korporacja – jednoznacznie negatywnym. Co ważne i charakterystyczne, jednostka jest konkretna, ma twarz i nazwi-

**Statystyki, wykresy i wyniki badań mają przekonać odbiorcę, że wprawdzie wypowiada się tylko jedna strona, ale nie**

**ma to większego znaczenia, ponieważ prezentowana jest wiedza obiektywna, sprawdzalna i niepodważalna.**

ska, zaś negatywny bohater jest ze wszech miar nieludzki, zarówno w sensie odczłowieczenia (korporacja to fabryczny twór, skomplikowany system, a nie konkretny człowiek), jak i okrucieństwa, które stoi za jego działaniami.

Po trzecie, wskazać można pewne podobieństwa w konstrukcji narracji obu filmowych wypowiedzi. Każdy z nich ma głównego narratora-przewodnika, ale też obfituje w mikronarracje – wypowiedzi osób, które pojawiają się na

4 W języku angielskim funkcjonuje ładna zbitka *activist documentary*, zawierająca w sobie oba komponenty.

ekranie rzadziej (czasami wręcz jeden raz), ale jednak zabierają głos, opowiadając o swoich doświadczeniach i punktach widzenia. Tu od razu warto wspomnieć o kluczowym dla wymowy filmów (i dla stawianych im zarzutów) fakcie, iż na ekranie właściwie nie pojawiają się oponenty. Jest to do pewnego stopnia uzasadnione (w obu filmach podkreślono, że przedstawiciele krytykowanych korporacji odmówili udzielenia wywiadu), nie zmienia jednak faktu, że mamy do czynienia z jednostronnością. Z całą pewnością także dlatego w obu przypadkach twórcy sięgają do elementów charakterystycznych dla dyskursu naukowego. Statystyki, wykresy i wyniki badań mają przekonać odbiorcę, że wprawdzie wypowiada się tylko jedna strona, ale nie ma to większego znaczenia, ponieważ prezentowana jest wiedza obiektywna, sprawdzalna i niepodważalna.

Wreszcie po czwarte, *Super Size Me* i *Food, Inc.* niosą podobne przesłanie i apel. Pokazują problem, ale też przekonują, że zmiana jednak jest możliwa oraz że – co kluczowe dla wymowy filmów – możliwość jej zaistnienia zależy od każdego z nas. Świetnie wybrzmiewa to w podsumowujących słowach – w postaci głosu z offu w przypadku pierwszego z filmów i plansz z napisami w zakończeniu drugiego. Ostatnia kwestia wypowiediana przez Spurlocka brzmi: „Tylko od ciebie zależy, czy coś się zmieni. Jeśli nadal chcesz tak jeść, śmiało. Rozchorujesz się tak, jak ja i skończysz tutaj [na ekranie pojawia się ujęcie szpitala] lub tutaj [obraz cementarza]. Pozostaje pytanie: kogo lepiej wykończyć, siebie czy ich?” Z kolei z napisów pojawiających się na ekranie w zakończeniu *Food, Inc.* dowiadujemy się m.in. że: „Możesz głosować, by zmienić ten system. Trzy razy dziennie” (co jest oczywiście nawiązaniem do trzech głównych posiłków spożywanych w ciągu dnia) oraz że „Możesz zmienić świat z każdym kęsem”.

## Nuta przypraw zmienia danie...

Na tle wyraźnie widocznych podobieństw interesująco rysują się różnice – subtelne, ale jednak mające istotny wpływ na ostateczny kształt obu obrazów.

Przede wszystkim, różnią się narratorzy. Morgan Spurlock w momencie powstania filmu był szerzej nieznanym. Na ekranie pojawia się zatem jako przeciętny obywatel, który zaczął się zastanawiać nad tym, co i jak je. Postawa *everymana* dodaje przekazowi siłę, bo ułatwia odbiorcy identyfikację, który na ekranie widzi kogoś podobnego do niego samego. Co ważne, ów *everyman* nie legitymuje się jakąkolwiek szczególną wiedzą lub innego rodzaju merytorycznym przygotowaniem. Zdobywa informacje na naszych oczach. Widz uczy się (zdobywa wiedzę) równocześnie ze Spurlockiem, tyle tylko, że nie musi poddawać swego ciała katuszom.

Inaczej jest w przypadku narratorów *Food, Inc.* Michael Pollan i Eric Schlosser to znani aktywiści żywieniowi, dziennikarze i pisarze. W filmie występują jako autorytety, które dzielą się swoją wiedzą. Punkt wyjścia jest zatem zupełnie inny, niż w przypadku *Super Size Me*. Tam narrator nie wie, chce się dowiedzieć, a proces tego dowiadywania się zostaje widzowi w pełni ujawniony; tu zaś narratorzy przekazują odbiorcy wiedzę, którą wcześniej zdobyli, przedstawiając także (czy może raczej: przede wszystkim) wnioski na bazie tej wiedzy sformułowane.

Natychmiast uwagę zwraca też kolejny fakt. W *Super Size Me* twórca filmu, narrator i bohater to ta sama osoba. Odwołując się do terminologii z zakresu literaturoznawstwa, można więc tu mówić o narracji pierwszoosobowej,

a w dodatku – głęboko osobistej, skoro wprost wypowiada się sam autor. To odautorskie wyznanie połączone z pełnym poświęcenia działaniem Spurlocka, który naraża własne zdrowie, by sprawdzić (i pozwolić też pośrednio sprawdzić widzowi), czy słuszne są jego przypuszczenia dotyczące wpływu *fast foodowej* żywności na ludzki organizm. W *Food, Inc.* narratorzy są raczej zewnętrznymi ekspertami, twórca filmu nie ujawnia się wprost na ekranie, zaś bohaterami tej historii są wspomniani farmerzy, rolnicy, pracownicy zakładów i działacze. Nie ma tu więc jednego głównego bohatera, choć oczywiście można wskazać postaci w fabule wiodące, do czego jeszcze za chwilę powrócę. *Super Size Me* oferuje odbiorcy bohatera „z krwi i kości”, *Food, Inc.* zaś – w większości idealizowane gadające głowy, z którymi odbiorcy trudno się utożsamić (choć oczywiście pozostaje mu poczucie

## **Super Size Me oferuje odbiorcy bohatera „z krwi i kości”, Food, Inc. zaś – w większości idealizowane gadające głowy, z którymi odbiorcy trudno się utożsamić**

ważności tematu, wszak jedzenie i zdrowie to tematy dotyczące i interesujące każdego). O ile Spurlock jest postacią barwną, nieco kontrowersyjną (jego zachowanie w wielu momentach jest dość swobodne), a zatem – przykuwającą uwagę, to bohaterowie drugiego filmu są absolutnie jednoznaczni – pozytywni, ale po prostu mało interesujący.

Wśród postaci *Food Inc.* wiodące są zwłaszcza dwie: matka-działaczka oraz farmer, któremu udaje się kontynuować działalność bez współpracy z korporacjami. Choć twórcy wyraźnie zależy, by pokazać ich jako „zwyyczajnych” i bliskich odbiorcy, to jednak nie udaje się takiego efektu osiągnąć. Siedem lat temu dwuipółletni synek Barbary Kowalczyk zmarł po tym, gdy zjadł hamburgera zawierającego skażone mięso. Pod wpływem tego wydarzenia kobieta zaczęła walczyć o zmianę przepisów, pozwalającą w przyszłości zapobiec podobnym dramatom. Jej tragedia oczywiście robi na widzu ogromne wrażenie; tym bardziej, że przekaz obfituje w elementy „podbijające” emocje: zbliżenie na wilgotne od łez oczy bohaterki, archiwalne zdjęcia i nagrania ukazujące chłopca etc. Z drugiej strony, poznajemy ją wiele lat po tragedii, gdy nie jest już tylko pogrążoną w rozpacz matką, ale działaczką w eleganckiej garsonce, odbywającą ważne spotkania z niezwykle ważnymi ludźmi świata polityki i biznesu; a to jednak dystansuje ją od odbiorcy.

Drugą z wiodących postaci jest farmer, Joel Salatin. Gdy pojawia się na ekranie po raz pierwszy podpisany jest po prostu jako „polyface farms owner”. Zapewne polskiemu odbiorcy jego twarz i nazwisko nic nie mówią, ale Salatin jest w USA jednym z najbardziej rozpoznawalnych farmerów-działaczy zajmującym się hodowlą oraz produkcją mięsa zgodnie z zasadami żywności ekologicznej i organicznej. Rick Flowers i Elaine Swan, autorzy tekstu *‘Eating at us’: Representation of knowledge in the activist documentary film Food, Inc.* nazywają go wręcz „farmerem-celebrytą” (oryg. *celebrity farmer*; Flowers i Swan, 2011: 244). Czynną też spostrzeżenie, że Salatin ukazany jest jako wcielenie kowboja z pierwszych ujęć filmu ukazanego wtedy jako symbol wiejskiego świata, który dziś jest na wymarciu, istnieje za to w ikonografii najczęściej wykorzystywanej w projektach opakowań produktów spożywczych. Oto Salatin jawi się nam jako przedstawiciel ginącego gatunku, który resztką sił próbuje prowadzić rodzinny biznes, pozostając w zgodzie ze swoimi przekonaniem

i poczuciem etyki. Na wszystkich ujęciach farmer ukazany jest na łonie natury, wśród zwierząt hodowlanych, do których czule przemawia, co nie przeszkadza mu ich potem zabijać w celu pozyskania mięsa. Na uwagę zasługuje tu jednak fakt, że jako rzeźnik Salatin ukazany jest tylko, gdy zabija i oprawia kurczaki, a nie większe zwierzęta, których śmierć wywołuje u odbiorcy z pewnością większe emocje i współczucie (także dlatego, że z przyczyn oczywistych jest ona zawsze bardziej krwawa). Jak piszą autorzy wspomnianego tekstu: „[Salatin] przedstawia swoją farmę jako miejsce oporu, jako szczególnie rodzaj miejsca, w którym działanie podporządkowane jest etyce. Zwierzęta mogą być otoczone troską, choć wciąż jedzone” (Flowers i Swan, 2011: 245).

Wśród postaci drugoplanowych dominują rolnicy, farmerzy, hodowcy, uwikłani w konieczność współpracy z wielkimi korporacjami, często też mający poczucie, że zostali przez nie oszukani i wykorzystani. Na tym tle wyróżnia się rodzina Gonzalezów, bohaterowie fragmentu „Menu za jednego dolara”. Są oni jedynym bodaj w filmie uosobieniem idei „zwykłego konsumenta”, a zatem potencjalnie – głosem samego odbiorcy. Rodzice wyznają, że choć teraz już zdają sobie sprawę (a zatem podkreślony jest wcześniejszy brak świadomości), że *fastfoodowe* jedzenie jest niezdrowe i choć mają wyrzuty sumienia, karmiąc nim dzieci, to jednak decydujące są dla nich względy ekonomiczne – taka dieta jest po prostu tańsza, niż zdrowe posiłki oparte na organicznych produktach. Jest w tym fragmencie rys autentycznego, choć jakże przyziemnego, dramatu. Gdy widzimy ich w supermarkecie na dziale warzywnym i gdy słyszymy ojca mówiącego „Spójrz na brokuł... Za drogi, człowieku” (zbliżenie na etykietę zdradza cenę warzywa – 1,29 dolara), odczuwamy współczucie i czujemy zaangażowanie. Z drugiej strony, pamiętamy, że w poprzedniej stronie rodzina Gonzalezów odwiedziła tzw. drive-tru, gdzie za hamburgery i colę zapłacili 11,48. Można zatem odnieść wrażenie, że być może przyczyną (lub jedną z przyczyn) ich problemów jest fakt, że po prostu źle dysponują domowym budżetem (bo o tym, że źle się odżywiają dobitnie świadczy tusza wszystkich, poza starszą córką). Co więcej, film nie przynosi pozytywnego finału ich historii. Żadna z gadających głów nie ma pomysłu na rozwiązanie tego typu przyziemnych problemów pojedynczych rodzin. Wypowiadający się w następnej scenie Michael Pollan, powraca na „wyższy poziom” dyskursu, opowiadając o mechanizmach działania korporacyjnego systemu. Wskazani są winni – wielkie korporacje, lobby spożywcze, nieuczciwi politycy podejmujący pod ich wpływem decyzje o dotacjach – których można obarczyć winą za zaistniałą sytuację. Jednak rozwiązania na horyzoncie nie widać. W tym sensie niejasna z punktu widzenia dramaturgii pozostaje intencja wprowadzenia tego fragmentu.

Wszystkie powyższe refleksje dotyczące bohaterów prowadzą nas ku dwóm możliwym wnioskom. Po pierwsze, że *Super Size Me* łatwiej trafia do tzw. przeciętnego odbiorcy, którego rozumiem tu jako osobę przeciętnie zorientowaną w kwestii żywności i żywienia, niż *Food, Inc.* oddające głos ekspertom. Jednak być może chodzi po prostu o to, że – i to już drugi wniosek – z założenia oba filmy adresowane są do kogo innego. Choć narracja *Food, Inc.* zbudowana jest wokół idei „pozволь, że ci uświadomię, jak się sprawy mają”, to w gruncie rzeczy bardziej przemawia chyba do odbiorców już przekonanych do prezentowanych racji (choć może nieznanających wszystkich omówionych faktów), a także zainteresowanych tematem. O ile bowiem *Super Size Me* może być wciągające nawet dla odbiorców, którzy nieszczególnie interesują się kwestiami żywności i żywienia (wspomniany już barwny bohater, ciekawość, jaki będzie przebieg i zakończenie eksperymentu etc.), o tyle na lekturę *Food,*



*Inc.* zdecydują się raczej wyłącznie osoby zainteresowane tematem zdrowego odżywiania, a przypadkowi inni widzowie zapewne znudzeni przerwą oglądanie w trakcie.

Powróć w tym miejscu do wspomnianej już wcześniej opozycji jednostka-korporacja, na której oparta jest struktura obu filmów. W *Food, Inc.*, dzięki postaci Joela Salatina dopełniona zostaje druga kluczowa opozycja, a mianowicie: natura-supermarket; Flowers i Swan ujmują to jeszcze dobitniej, pisząc o „farming nature” i „supermarket nature”: „mała natura farmerska zostaje przeciwstawiona dużym, miejskim, zindustrializowanym korporacjom. Pełne słonecznego światła sceny ukazujące farmerów i farmy są skontrastowane z pograżonymi w mroku scenami związanymi z zakładami spożywczymi, w których przemysłowcy produkują szatańskie jedzenie i których wnętrza wypełnia technologia i komputery” (Flowers i Swan, 2011: 244). Tego typu opozycji (farmerska, słoneczna natura vs miejski, mroczny supermarket) nie ma w *Super Size Me*. Spurlock jest mieszkańcem wielkiego miasta, intensywnie korzystającym z dóbr techniki. Nic nie wskazuje na to, by po zakończeniu eksperymentu miał przeprowadzić się na prowincję. Chodzi mu raczej o to, by pokazać widzowi, że w miejskim świecie też istnieje kulinarna alternatywa.

W ten sposób dochodzimy do kolejnej z kluczowych różnic, którą jest ogólny ton wypowiedzi. Mówiąc w największym skrócie: *Food, Inc.* jest zdecydowanie bardziej pesymistyczny (mimo treści zawartej we wspomnianych już planszach z napisami, które pojawiają się w finale), podczas gdy *Super Size Me* niesie w gruncie rzeczy pozytywne przesłanie, właśnie dlatego, że przekonuje widza, iż ma on realną możliwość wyboru: żywić się *fastfoodowo* i narażać swoje zdrowie lub po prostu odżywiać się zdrowo; i nie przez przypadek używam to sformułowania „po prostu”, ponieważ – jak wynika z filmu – w zdrowym odżywianiu nie ma nic skomplikowanego. Jak dowiadujemy się z napisów końcowych, po zakończeniu eksperymentu Spurlock przeszedł ośmiotygodniową wegańską dietę odtruwającą (dokładnie tak jest ona nazwana), która pomogła mu zrzucić nadwagę i pozbyć się dolegliwości, czego dowodem są przytoczone wyniki badań. Ową dietę odtruwającą przygotowała zresztą dziewczyna Morgana, weganka, która jest w filmie swoistą alegorią zdrowego trybu życia, czyli owego „innego świata”, który każdy widz może wybrać, o ile tylko zechce. W *Food, Inc.* tego typu alternatywa właściwie nie istnieje. W jednej ze scen trafiamy do fabryki zdrowej żywności. Obrazy, które tu widzimy niewiele różnią się od tych z korporacyjnych zakładów; tu też mamy

**„W amerykańskich supermarketach nie ma pół roku. Pomidory są w nich przez cały rok. Wyhodowa-**

**ne na drugiej półkuli, zerwane jeszcze zielone i nadmuchane gazem etylenowym. Choć wygląda jak pomidor, jest nim tylko teoretycznie. To jakby idea pomidora”**

do czynienia ze zmechanizowaną, taśmową produkcją. Nie daje też o sobie zapomnieć pomidor, o którym mowa była na samym początku filmu: „W amerykańskich supermarketach nie ma pór roku. Pomidory są w nich przez cały rok. Wyhodowane na drugiej półkuli, zerwane jeszcze zielone i nadmuchiwane gazem etylenowym. Chociaż wygląda jak pomidor, jest nim tylko teoretycznie. To jakby idea pomidora”. O ile w obu filmach istnieje podział na zdrową i niezdrową żywność, to jednak tylko w *Super Size Me* oba typy są łatwo rozróżnialne. Z *Food, Inc.* widz dowiaduje się, że podstępne trucizny czają się wszędzie, nawet w niewinnych z pozoru warzywach, jeśli nie są to szczególnie warzywa, wyhodowane w szczególny sposób. Przeciętny konsument zatem, choć może chciałby, zachęcony jednym z napisów, głosować każdym kęsem, to jednak może po prostu nie mieć wystarczających kompetencji, by wybrać właściwy kęs. Wyjątkowo przygnębiająca perspektywa: mimo dobrej woli i najszczerzych chęci mogą nie podołać wyzwaniu, jakim jest próba zdrowego odżywiania się.

W tym miejscu docieramy do ostatniej bodaj kluczowej różnicy: *Super Size Me* to film o jedzeniu, a *Food, Inc.* – o żywności (odżywianiu). Spurlock przed

## **Super Size Me to film o jedzeniu, a Food, Inc. – o żywności (odżywianiu).**

rozpoczęciem eksperymentu organizuje uroczystą kolację; nie po to przecież, by się najeść, bo na głód przez kolejny miesiąc absolutnie nie będzie narzekał. Chodzi tu raczej o pewne potrzeby natury estetycznej: piękny wygląd potrawy, jej wyjątkowy smak; to tego będzie Morganowi brakowało, choć będzie najedzony. W *Food, Inc.* nie ma z kolei tęsknoty za tym, co dobre, to znaczy: smaczne; chodzi wyłącznie o to,

co dobre, bo zdrowe. O ile sam cel można uznać za szczytny i słuszny, to jednak jedzenie sprowadzone tu zostaje do czynności fizjologicznej: jemy, by zaspokoić głód, a chodzi dodatkowo o to, by go zaspokoić, dostarczając organizmowi dobrych kalorii zamiast złych (sformułowanie o dobrych i złych kaloriach pojawia się w filmie kilkakrotnie). Dlatego raczej określiłabym *Food, Inc.* jako film o żywności, niż film o jedzeniu: nie ma w nim smaków, zapachów, konsystencji, są wyłącznie składy chemiczne i wartości odżywcze.

*Super Size Me* i *Food, Inc.* są z całą pewnością reprezentantami *food documentary* w jego wojującej odmianie. Stworzone przez aktywistów, mają być narzędziem wywoływania zmian poprzez zwiększanie świadomości konsumentów. Jednak choć ten naczelny cel pozostaje wspólny, to jednak twórcy obu filmów wybrali inne drogi realizacji. Trudno jednoznacznie orzec, która z nich jest lepsza ze społecznego punktu widzenia (tj. skuteczniejsza), bo zaistnienie zmian, o których mowa wymaga długiego procesu, który niełatwo zaobserwować. Natomiast z filmowego punktu widzenia lepsza wydaje się metoda Spurlocka. Udało mu się stworzyć wciągającą historię i barwnego bohatera. Otwartym pozostaje pytanie, czy takie rzeczy „przystoją” filmowi dokumentalnemu. To już jednak temat na zupełnie inny tekst.

## BIBLIOGRAFIA

- Bower A. L., red. (2004a). *Reel Food: Essays on Food and Film*. New York.
- Bower A. L. (2004b). *Watching Food: The Production of Food, Film and Values*, [w:] Bower A. L. (red.), *Reel Food: Essays on Food and Film*. New York.
- Epstein R. L. (2004). *Appetite for Destruction: Gangster Food and Genre Convention in Quentin Tarantino's Pulp Fiction*, [w:] Bower A. L. (red.), *Reel Food: Essays on Food and Film*. New York.
- Epstein R. L. (2007). *Film, Food in*, [w:] Smith A. F. (red.), *The Oxford Companion to American Food and Drink*. Oxford-New York.
- Ferry J. F. (2003). *Food in Film. A Culinary Performance of Communication*. New York-London.
- Flowers R., Swan E. (2011). 'Eating at us': Representation of knowledge in the activist documentary film *Food Inc.* "Studies in the Education of Adults", 2, (234-250).
- Keller J. R. (2006). *Food, Film and Culture: A Genre Study*. Jefferson-London.
- Zimmerman S. (2010). *Food in the Movies*. Jefferson.
- Zimmerman S. i Weiss K. (2005) *Food in the Movies*. Jefferson.

## FILMOGRAFIA

- 9 ½ tygodnia* (reż. Adrian Lyne, 1986).
- Food, Inc.* (reż. Robert Kenner, 2008).
- Kucharze historii (Ako sa varia dejiny)*, reż. Peter Kerekes, 2009).
- Milczenie owiec* (reż. Jonathan Demme, 1991).
- Pulp Fiction* (reż. Quentin Tarantino, 1994).
- Super Size Me* (reż. Morgan Spurlock, 2004).
- Śniadanie dziecka (Repas de bébé)*, August i Ludwik Lumière, 1895).

Małgorzata  
Kowalewska

**Street  
art**  
*w świet-  
le teorii*

*autonomicznej  
sztuki Clementa  
Greenberga*

Clement Greenberg, zaliczany do największych i najbardziej wpływowych krytyków, stworzył wizję, która diametralnie zmieniła dotychczasowe sposoby patrzenia na sztukę. Ten wybitny amerykański eseista jest przedstawicielem formalizmu artystycznego, wedle którego wartość artystyczna dzieła sztuki konstytuowana jest poprzez czynniki formalne tego dzieła. Formalizm należy zatem traktować jako orientację w badaniach nad sztuką, koncepcję dzieła sztuki, ale też jako stanowisko w teorii wartościowania dzieła sztuki; zaś uznaną przez teoretyków „formę”, jako pewną kompozycję, układ elementów, składniki dzieła – jego „materialne wyposażenie”. Poglądy formalistów oscylują wokół problemu autonomii sztuki, nadrzędnego znaczenia jej estetycznej natury i odrzucenia pozaestetycznych kryteriów jej wartościowania.

Według Greenberga przy ocenie dzieła sztuki powinniśmy koncertować się tylko na jego aspektach formalnych. Jeśli do poprawnego odbioru danego dzieła musimy wykraczać poza nie, konfrontując na przykład z faktami biograficznymi, czy zwracając uwagę na kontekst historyczny, dzieło to jest, zdaniem Greenberga, dziełem wadliwym. Istotą każdego prawdziwego dzieła, jest bowiem jego „czysta forma”, która powinna pozwolić dziełu bronić się samemu przez się. Ta teoria sztuki spotkała się z wieloma sprzeciwami. Antyformaliści uważają bowiem, że przy ocenie dzieła sztuki, odbiorca winien baczyć również na pozaformalne własności dzieła, takie jak idee w nim zawarte, wierność przedstawienia rzeczywistości, biografię autora, ekspresyjność autora, przedstawione w dziele problemy moralne i psychiczne człowieka. Warto tutaj dokonać rozróżnienia na formalizm estetyczny i artystyczny, bowiem wedle tego drugiego wartościowanie dzieła uwzględnia również jego miejsce w świecie sztuki oraz rolę, jaką odgrywa w przełamywaniu konwencji i wykorzystywaniu środków charakterystycznych dla danej dziedziny. Wartość estetyczna może być rozumiana w szerszym kontekście, odnosić się do stanów rzeczy naturalnych, nie tylko kulturowych.

Pomimo licznych zasług, jakie można przypisać formalizmowi, koncepcja ta nie może pretendować do miana uniwersalnej teorii sztuki. Krytyka formalizmu związana jest po pierwsze z jej próbą izolacji od życia. W konfrontacji z całą historią sztuki formalistyczna izolacja od wartości życia codziennego i wartości artystycznych dzieła nie znajduje potwierdzenia. Sztuka jest związana z życiem ludzi i niejednokrotnie za jej pomocą tłumaczono różnorodne zjawiska. Kolejnym argumentem przeciwko formalizmowi jest niezgodność z praktyką odbioru sztuki. Nie powinno narzucać się odbiorcom jednego jedyne modelu odbioru dzieła sztuki. Mimo licznych zarzutów pod adresem formalizmu należy zauważyć, że niejednokrotnie towarzyszył on nowatorskim poszukiwaniom artystycznym i tłumaczył je zdeorientowanej publiczności, dostarczając teoretycznych uzasadnień. Dlatego też uznaję za zasadne spojrzenie na nowy kierunek w sztuce, jakim jawi się street art, właśnie przez pryzmat teorii przedstawiciela formalizmu, Greenberga (por. Dziemidok, 2009: 54–74).

**Małgorzata Kowalewska** – socjolog i kulturoznawca. Doktorantka w Szkole Wyższej Psychologii Społecznej w Warszawie. Interesuje się kulturą kulinarną i nowymi mediami.

## Podział na dobre i złe w sztuce

Według Greenberga, wartością artystyczną dzieła jest wartość dobrej sztuki. Tylko dzięki umiejętnościom odróżnienia tego, co jest dobre, od tego, co jest złe, człowiek może odnaleźć się pośród pozornego zamętu, jaki pojawił się wraz ze sztuką współczesną. To właśnie wyczucie smaku ustanawia artystyczny porządek. Nie można wyróżnić różnych wartości. Wartość sztuki, choć stopniowalna,

jest jedna. Obiekty lub fakty, które aspirują do bycia dziełem sztuki, najpierw poddane są osądowi smaku, zanim się nim staną. Według autora, sztuka jemu współczesna, mimo iż mogłoby się wydawać inaczej, odnajduje się w takim samym porządku, jak ta z przeszłości. Nowe środki wyrazu są manifestacjami różnorodności, jednak mimo to można w nich dostrzec wspólne cechy stylowe. Sztuka lat 60. wpisuje się tym samym w styl, który Wolfflin nazwał linearnym. Tym więc, co najbardziej zadziwia autora, jest stylowa jednorodność, która obejmuje wielką różnorodność jakości, co sprawia, że sztuka dobra współistnieje ze złą. Świadczy to o tym, że style ulegają zepsuciu. Jakość sztuki niezależnie od medium jest wyznaczana przez to, na ile pobudza widza.

Zdaniem Greenberga, próba pominięcia aspektu jakości pojawiła się po raz pierwszy w kręgu – jak sam to określa – awangardy „popularnej”, zapoczątkowanej przez Marcela Duchampa i dadaistów. Odrzucenie różnic pomiędzy sztuką wysoką i niską, było równocześnie zwrotem przeciwko przymusom stawianym przez tę pierwszą. Zamiarem Duchampa było „przekroczenie” granicy podziału na to, co dobre i złe w sztuce, co wielu interpretowało jako próbę ucieczki od sztuki „trudnej” do „łatwej”. Malarze surrealistyczni nie obawiali się takiego zaszufladkowania, wierząc, że ich twórczość jest zwyczajnie lepsza od trudnej sztuki. Jednak to nadejście abstrakcyjnego ekspresjonizmu i sztuki *informel*, którym udało się wymknąć wartościowaniu „wydawało się najbardziej postępowym, najbardziej radykalnym i najbardziej awangardowym wyczynem, na jaki sztuka mogła się zdobyć” (Greenberg, 2006: 27). Za sprawą Jaspiera Johnsa pod koniec lat 50. w Nowym Jorku doszło do odrodzenia tego rodzaju awangardyzmu. Prace artysty, który bez wątpienia był utalentowany i oryginalny, pozostawały „łatwe”, ale też „postępowe”. Podobnie, jak dzieła artystów popartowych, jednak tych nie można podziwiać za wyjątkową jakość. Owa jakość stała się cierpieniem dla pop artu, który próbował silić się na przywoływanie „idei trudnego”, próbując przekroczyć granicę pomiędzy dobrym a złym. Silenie się na „wzniosłość” może jednak odwrócić się w kierunku banału. Dlatego „nowatorska” sztuka, próbująca uniknąć estetycznego wartościowania i tak pozostaje nie tylko nieudana i poślednia, ale też banalna i trywialna.

Współczesna Greenbergowi sztuka lat 50. jest fascynująca nie dzięki jej jakości, a raczej dzięki historycznemu, kulturowemu charakterowi. Analizując zjawisko przez ów historyczny wymiar autor zaznacza, że zachodnia tradycja artystyczna podzieliła sztukę na postępową – awangardę i sztukę konserwatywną. Znaczącą dla jakości sztuki stała się jej nowatorskość i postępowość. Początkowo ciężko było jednoznacznie zidentyfikować awangardę. Nie była ona bowiem związana tylko z przystawianiem do jakiejś formacji artystycznej. Przynależność do bohemy utożsamiano bardziej ze stylem życia, niż z reprezentacją jakiegoś stylu w sztuce. Dopiero w czasach współczesnych autorowi owo pojęcie awangardy zaczęło nabierać utrwalonych cech, a wśród nich pojawiła się innowacyjność i przynależność artystów do „formacji”, do której warto dołączyć. Włoscy futuryści byli pierwszymi, którzy uznali pojęcie awangardy jako środka klasyfikacji, uznając „nowość” w sztuce jako cel sam w sobie. Jednak to dopiero Duchamp stworzył podwaliny dla awangardyzmu, tworząc niezliczone wariacje i opracowania swoich nietuzinkowych pomysłów. Celem stała się już nie tylko nowatorskość, ale i skandal, żenada, czy mistyfikacja, które wcześniej można było uznać za efekt uboczny. Najwyżej ceniono pierwszą i bezpośrednią reakcję na dzieło sztuki. Oskarżanie awangardy za silenie się na oryginalność, było zatem bezcelowe, bo twórczość ówczesnych artystów zdawała się sama w sobie potwierdzać te oskarżenia.

W latach 50. zaczęto wycofywać się z awangardyzmu na rzecz sztuki „tradycyjnej”, którą ów awangardyzm odrzucał. Ta tendencja, zdaniem Greenberga, jest przez wiele osób niezrozumiana, co wynika według niego ze zbytniego zaufania do tego, co wówczas pisano na temat sztuki. Nowe manifestacje artystyczne bowiem najczęściej są poprawnie rozumiane dopiero z perspektywy czasu. Według autora: „Najbardziej trwałym toposem tej awangardystycznej retoryki jest zapewne twierdzenie, towarzyszące każdej nowej fazie sztuki awangardowej, lub uchodzącej za awangardową, że pewien etap w historii sztuki definitywnie się kończy, a charakter sztuki ulega radykalnej zmianie, po której sztuka nie będzie już tym, czym była wcześniej” (Greenberg, 2006: 35). Dla autora kluczowym artystą abstrakcyjnego ekspresjonizmu był Jackson Pollock. Rozpoznanie wielkości tego malarza przyniosło Greenbergowi sławę, a także zapewniło rozgłos nowemu malarstwu amerykańskiemu. Uważano wówczas, że wchłonęło ono wszystko to, co najlepsze z przeszłości, ale też twórczo rozwinęło sztukę. Pollock był jednak niezrozumiany przez współczesnych malarzy i oskarżany o bezceremonialne rozlewanie farby na płótnie, co według nich nie powinno być klasyfikowane jako wybitne dzieło malarskie. Bez wątplenia jego „action painting” było jednak najbardziej radykalną metodą malarską abstrakcjonizmu ekspresyjnego.

Młodzi akademicy artyści lat 60. żywili podobne przekonanie, jednak nie odrzucili niezrozumiałej dla siebie sztuki, wręcz zaczęli się nią fascynować, próbując wprowadzić do swoich prac ów element „trudności”, który miał im zapewnić upragnioną nowatorskość. Podtrzymywana przez młodych retoryka i ich wsteczny akademicki smak nie pomogły wskrzesić awangardyzmu lat 60. Greenberg ubolewa, że nowatorskość współczesnej mu sztuki, nie idzie w parze z jakością estetyczną, jaką widział w pracach Pollocka. Uważał, że problem sprowadza się do kontekstu pozaestetycznego, który dominował w sztuce awangardyzmu, chociażby w twórczości Duchampa. Artysta umieszczając *ready mades* w nowym otoczeniu – galerii – zmieniał odbiór tych przedmiotów. Mimo wszystko, nie można im przypisywać wartości estetycznej, a raczej społecznej czy kulturową. Jak przekonuje Greenberg: „Najbardziej oryginalna sztuka zawsze potrafiła zmieniać w sztukę to, co sztuką nie było. Sztuka awangardowa przywiązywała do tej transformacji znacznie większą uwagę aniżeli jakakolwiek sztuka przed nią – przynajmniej jakakolwiek miejska sztuka” (Greenberg, 2006: 35). Różnica pomiędzy sztuką a nie sztuką jest zatem

**Tezy Greenberga,  
można przenieść na  
płaszczyznę dziedziny  
sztuki, która**

**współcześnie budzi kontrowersje, mianowicie – street artu, przez jednych traktowanego jako trwałe składnik współczesności, przez innych jako akt wandalizmu, który nie podlega estetycznym kategoryzacjom.**

oparta na konwencji, a nie na zdolności do wytworzenia czegoś co wzbudza określone doznanie estetyczne.

Tezy Greenberga, można przenieść na płaszczyznę dziedziny sztuki, która współcześnie budzi kontrowersje, mianowicie – street artu, przez jednych traktowanego jako trwałe składnik współczesności, przez innych jako akt wandalizmu, który nie podlega estetycznym kategoryzacji. Stosując analogie do wspomnianej twórczości Duchampa i *ready mades*, street art można traktować jako coś, co zostało wpisane w ramy sztuki dzięki odpowiedniemu kontekstowi. Można bowiem stwierdzić, że wcześniejsze dzieła pracy rąk ludzkich, np. malowidła naskalne powstałe w 3000 roku przed naszą erą, które posługiwały się podobnym medium, nie były uznane za graffiti czy „sztukę ulicy”. Warto tutaj zatem przedstawić zarys historyczny street artu, by móc rozważyć problematykę etymologiczną i epistemologiczną zjawiska.

## Muzealizacja i komercjalizacja street artu

Za prekursorów street artu uznaje się takich artystów, jak Cornbread i Cool Earl, którzy w latach 60., w Filadelfii tworzyli na murach napisy, które dziś określa się mianem tagów. W Nowym Jorku inicjatorem takiej działalności artystycznej był niejaki TAKI 183. Jego pseudonim artystyczny, a właściwie sama liczba w nim zawarta, oznacza numer ulicy, na której mieszkał. Wśród innych twórców tamtych lat można wymienić jeszcze Julio 204, Franka 206, czy JOE 136. Wraz z upływem lat ich styl zaczął ewoluować. Stosowali kolory, barwne kontury, a w konsekwencji ich prace stały się coraz bardziej złożone i trudne do odczytania (Sobczak i Piesiewicz, 2011: 58). Pod koniec lat 70. sztuka ulicy zaczęła stawać się obiektem zainteresowania profesjonalnych artystów, kuratorów wystaw, czy osób reprezentujących środowisko kulturalne. W Stanach Zjednoczonych powstały galerie, które wystawiały street art oraz organizowały *eventy*, które miały na celu nawiązanie współpracy pomiędzy artystami wykształconymi a tymi parającymi się street artem. Te, mogłoby się zdawać mało znaczące, inicjatywy wprowadzenia sztuki ulicy na salony przyczyniły się do uznania jej za sztukę w jej tradycyjnym rozumieniu. Fascynacja nowym nurtem przeniosła się na rynek europejski. Jednocześnie, w przeciągu niedługiego czasu pojawiły się wokół zjawiska liczne kontrowersje, szczególnie związane z brakiem szacunku przez twórców street artu reguł rynku sztuki. Co ciekawe, samych zainteresowanych nie pociągał konwencjonalny świat sztuki. W swojej działalności cenili adrenalinę, nielegalność, niepewność, brak cenzury.

Jednak dopiero na początku XXI wieku artystyczno-formalna sfera graffiti zaczęła przybierać nowe oblicze. Artyści popularni w latach 80. mieli już doświadczenie w funkcjonowaniu w galeriach. Ich doświadczenie zostało wzbogacone również dzięki rozwojowi technologicznemu i konsumpcyjnemu, który doprowadził do tego, że wielu z nich znalazło pracę w agencjach reklamowych, jako graficy, designerzy czy projektanci ubrań. Oddolna, nielegalna inicjatywa, zaczęła mieć swój wymiar nie tylko instytucjonalny, ale też komercyjny. Miss Van – przedstawiciel gatunku, postrzegając to zjawisko jako sprzedawanie nonkonformistycznego stylu za bezcen. Inni traktowali taki rozwój wydarzeń w kategoriach szansy na zaistnienie. Skorzystały z tego wizerunkowo firmy odzieżowe, między innymi Carhartt i Eastpak, które



były sponsorami hamburskiej wystawy *Urban Disciplines*, na której pojawił się znany już wtedy Banksy.

Czy zatem kierunek „rozwoju”, jaki przybrała sztuka ulicy wpłynął na zanik jej autonomiczności? Tutaj pragnę przywołać kolejnego teoretyka, Petera Bürgera i jego rozważania dotyczące autonomii sztuki w społeczeństwie mieszczańskim. Ciężko jednoznacznie określić, czym jest owa autonomia sztuki. Pojęcie sztuki wypracowane przez *l'art pour l'art* odrzuca patrzenie nań przez pryzmat społeczeństwa, czy produktu przemiany społeczno-historycznej. W myśl socjologii pozytywistycznej owa autonomia opiera się na poczuciu niezależności wobec społeczeństwa, ale tylko w wyobraźni artysty. Oba te poglądy nie dają jednak kompleksowego spojrzenia na problem autonomii. Jak pisze Bürger: „Autonomia sztuki, podobnie jak publiczność, jest taką kategorią społeczeństwa mieszczańskiego, która umożliwia i zarazem utrudnia poznanie rzeczywistego rozwoju historycznego” (Bürger, 2006: 45).

Peter Bürger uważa zatem, że należy przedstawić i uzasadnić tę sprzeczność, jednak zamiast tego sam podejmuje się materialistycznego wyjaśnienia genezy kategorii autonomii. Przytacza też Bertholda Hinza, który uznał, że autonomiczność artysty polega na tym, że mimo rzemieślniczego sposobu produkcji nie wpisuje się on w społeczny proces podziału pracy. Artyści mieszczańscy nie korzystali z dobrodziejstw techniki, tylko pozostali przy własnoręcznej twórczości, co wyizolowało ich z ogólnej praktyki społecznej i wpisało w obszar rozważań estetycznych. Bürger podkreśla jednak, że to, co uznaje za autonomię sztuki, to subiektywna strona procesu, w którym sztuka sama konstytuuje swoją niezależność. Przedmiotem jego rozważań nie jest więc ów proces, tylko wyobrażenia artystów odnośnie ich działalności, a także ich prawo do postrzegania i kształtowania rzeczywistości. Tu pojawia się problem natury ekonomicznej – popytu i podaży, bowiem zjawisko zamawiania przez księżęta u artystów prac, sprowadza artystów do historycznego korelatu kolekcjonera. Szesnastowieczny wzrost zainteresowania technikami, kompozycją i tendencje kolekcjonerskie wpłynęły na wzrost znaczenia sztuki na zlecenie i tym samym doprowadziły do nowej pozycji społecznej artysty. Zarazem sztuka stała się świadectwem władzy, więc według Bredekampa jej autonomię należy traktować jako „rzeczywistość pozorną” (Bürger, 2006: 44–50). Sztuki zamawianej nie można zatem uznać za tę „prawdziwą”. Warto tutaj jednak zaznaczyć, że z upływem czasu dzieła, które w swej genezie było związane z władzą, przynosi w przyszłości doznania estetyczne kolejnym odbiorcom (którzy owej genezy nie znają). Dzięki temu powstała dziedzina, którą nazywamy sztuką. Jak określił to Walter Benjamin: „[dobra kulturalne] nigdy nie są świadectwem kultury, nie będąc jednocześnie świadectwem barbarzyństwa” (Benjamin, 1975: 155).

## „Czystość oznacza samookreślenie”

Na przykładzie malarstwa Greenberg kontynuuje swoje wcześniejsze rozważania dotyczące autonomicznej sztuki modernizmu, nawiązując do czystej estetyki kantowskiej. Kant jako pierwszy poddał krytyce same środki krytyki. Zastosowanie charakterystycznych dla danej dyscypliny metod krytyki owej dyscypliny, ma, według Greenberga, na celu umocnienie obszaru jej

kompetencji. W odróżnieniu od samokrytyki na przykład oświeceniowej, która była zewnętrzna, w modernizmie pojawia się krytyka od wewnątrz. By uchronić sztukę od degradacji do poziomu rozrywki czy terapii za jej pomocą, potrzebne jest określenie nie tylko ram sztuki, ale też pokazanie tego, co jest wyjątkowe dla każdej z jej dziedzin i dla każdego jej medium.

Swoje rozważania Greenberg prezentuje na przykładzie malarstwa, które by być autonomicznym, „czystym” medium, musi spełniać trzy warunki: mieć płaską powierzchnię, kształt obrazu i pigment. Kształt i pigment są cechami, które sztuka malarska dzieli z teatrem i rzeźbą. Jedynie płaskość jest cechą wyjątkową i zarezerwowaną dla dzieła malarskiego i dlatego malarstwo modernistyczne było zorientowane przede wszystkim na nią. Zatem, w odróżnieniu do starych mistrzów, którzy starali się odzwierciedlić trójwymiarowo malowaną przez siebie przestrzeń czy martwą naturę, malarze modernistyczni skupiali uwagę widza na samym obrazie, a dopiero w drugiej kolejności na tym, co faktycznie przedstawia. Modernizm narzucił taki sposób interpretacji dzieła malarskiego jako jedyny i konieczny. Jeśli chcemy zdefiniować obraz, definicja ta musi charakteryzować jego czystą widzialność, nie może być to coś, co jest utrwalone za pomocą innych zmysłów. Określenie precyzyjnych norm dzieła malarskiego ogranicza jego wolność. Jednak modernizm odkrył, że granice norm i konwencji mogą być nieskończenie przesuwane, a co za tym idzie, takie dzieła muszą być uważniej obserwowane. Greenberg podaje przykład obrazów Mondriana, które choć nietypowe, wciąż przywiązane do malarskich konwencji. Według autora, utrzymywanie standardów tradycyjnych, mogło przyczynić się do tego, że modernizm przetrwa. Greenberg podkreśla znaczenie ciągłości pomiędzy kolejnymi nurtami malarskimi. Zauważa, że mimo, iż impresjoniści myśleli, że zmieniają malarstwo, ich twórczość ma wiele analogii z wcześniejszymi dziełami. Malarstwo przestało być odbierane przez pryzmat tego, co przedstawia, ale też poprzez formę, kompozycję, czy sposób przedstawienia.

Wraz z rozwojem malarstwa, dziedzina sztuki zdobywa coraz to nowe umiejętności. Jednak praktyki intermedialne, które rezygnują z malarstwa i łączą się z innymi mediami nie były aprobowane przez Greenberga. Istotą modernizmu, według niego, jest zastosowanie charakterystycznych dla danej dyscypliny metod i wyeliminowanie zapożyczeń z innych sztuk, po to, by poznać i wzmocnić jej kompetencje. „Czystość oznacza samookreślenie”, bowiem każda sztuka musi reprezentować to, co jest dla niej charakterystyczne, to co jest zarezerwowane dla jej dyscypliny. Tylko to da dziełu „czystość”.

Jakie cechy charakterystyczne posiada dyscyplina street art i jakie warunki formalne musi spełnić dzieło, by można je było nazwać „czystym” dziełem street artu? Pierwszym i najbardziej wyrazistym argumentem za tym, że street art można wyróżnić spośród innych sztuk ze względu na jakąś unikatową cechę jest jego związek z tworzeniem w przestrzeni miejskiej. Uznaję za zasadne, a nawet konieczne, podkreślenie samego aktu tworzenia, ponieważ to właśnie fakt, że sam proces odbywa się w przestrzeni miejskiej odróżnia street art od architektury.

Kolejną cechą street artu, która jest przytaczana w wielu definicjach, choć nie wydaje się mieć kluczowego znaczenia, jest jego bezprawność. Założeniem artystów parających się street artem, było przekazanie za wszelką cenę swoich wizji, idei, nie bacząc na legalność czynów. Miejscami, które stały się przestrzenią dla tej dyscypliny są obiekty, które nie były przeznaczone do jakiegokolwiek działalności artystycznej. Stąd wiele osób dotąd nie może się pogodzić z uznaniem tej dyscypliny za dziedzinę artystyczną, traktując ją tylko

jako akt wandalizmu. Street art w pewnym sensie sam się narzuca odbiorcom, którzy czasem mimowolnie muszą go obserwować. Tutaj przejdę do kolejnej cechy street artu, mianowicie jego dostępności i powszechności. Nie chodzi tu o to, że przekazy – ich forma czy treść – zawsze są łatwe. Dostępność jest związana z tym, że dzieło znajduje się w przestrzeni, która jest dostępna dla wszystkich, a zatem każdy może je kontemplować na swój sposób. Galerie, muzea, teatry, czy filharmonie, uznaje się powszechnie za miejsca elitarne. Ich skierowanie na kulturę wysoką z założenia wprowadza pewnego rodzaju selekcję odbiorców. Ponadto, o dostępności street artu można też mówić z perspektywy twórcy, bo przecież każdy może (oczywiście nie w rozumieniu prawa, ale praktycznej możliwości) parać się tą dyscypliną.

Opisana przeze mnie przestrzeń miejska wymusza na artystach street artowych wyrazistą formę przekazu. Ich założeniem jest „pokolorowanie” szarej miejskiej rzeczywistości. Brak zastosowania kolorów, bądź kontrastów (jak w wielu pracach Banksy’ego) spowodowałby, że wytwory ich pracy byłby nieodróżnialne, wpisujące się w miejski krajobraz. Ponadto, cechą street artu, która wydaje się być zasadnicza przy analizie „czystości” tego medium, jest przewrotnie jego sytuowanie poza artystycznym kontekstem. Artyści street artowi nie silą się na zmianę definicji dzieła sztuki, a raczej kontestują otaczające ich środowisko własnym językiem. Za pomocą wartościowych estetycznie przekazów, komunikują się z ludźmi w ich codziennym otoczeniu.

Kolejną cechą street artu, która odróżnia go od innych dyscyplin, jest stosunkowo dowolność interpretacji. Pamiętajmy, że po pierwsze na interpretację dzieła sztuki wpływa już jego tytuł. *W swojej pracy Świat sztuki* Arthur Coleman Danto, odwołując się do przykładu obrazu Bruegla Upadek Ikara, stwierdza: „Tytuł zatem jest czymś więcej niż nazwa lub etykieta; wskazuje kierunek dla interpretacji. Nadawanie dziełom neutralnych tytułów albo nazywanie ich Bez tytułu nie niszczy całkowicie występującego tu związku, ale tylko go zniekształca. (...) Bez tytułu wskazuje co najmniej, że jest to dzieło sztuki, które pozostawia nas samych sobie byśmy znaleźli własną do niego drogę” (Danto, 2006: 141–145). Interpretacja dzieła street artowego, różni się od interpretacji na przykład obrazu, ponieważ kształt dzieła nie jest jednoznacznie określony, podobnie jak jego kompozycja. Dzieło street artowe bardzo często jest interpretowane w kontekście miejsca, w jakim się znajduje. Wówczas interpretacji nie podlega tylko to, co przedstawione, ale też umiejscowienie w określonej przestrzeni. Przykładem może być seria dziewięciu prac Banksy’ego na Israeli West Bank barrier. Przedstawiają one wyobrażenia autora o tym, co mogłoby się znajdować po drugiej stronie muru oddzielającego Palestynę od Izraela. Danto uważa, że granice interpretacji dzieła sztuki, tak samo jak wyobraźni, są granicami wiedzy. Uznanie interpretacji za poprawną bądź nie, będzie się wiązało z odniesieniem się do tego, co artysta zamierzył. Danto wyróżnia wprawdzie jeszcze rodzaj interpretacji, którą określa mianem „głębokiej”: „Jest ona głęboka właśnie dlatego, że nie

***W przypadku street artu artyści są najczęściej anonimowi i nawet jeśli ich prace podlegają dyskusji w środowiskach artystycznych, zazwyczaj te dyskusje odbywają się bez ich udziału.***

ma tu odniesienia do autorytetu, który stanowi pojęciową cechę – możemy to tak określić – interpretacji powierzchownej” (Danto, 2006: 175). Wspomnianym autorytetem w rozumieniu autora jest sam artysta. Danto sugeruje, by interpretację „głębką” stosować dopiero po dokonaniu interpretacji powierzchownej, która zakłada przyjrzenie się temu, co autor „miał na myśli”. W przypadku street artu artyści są najczęściej anonimowi i nawet jeśli ich prace podlegają dyskusji w środowiskach artystycznych, zazwyczaj te dyskusje odbywają się bez ich udziału. Wspomniany już wcześniej Banksy, jest najlepiej rozpoznawanym street artowcem, którego przewrotnie nikt nie zna. W Polsce artyści street artowi zaczęli istnieć w publicznej świadomości dzięki portalowi puszka.pl, który ma na celu dokumentację dzieł street artowych (często z opisem) w celu ich utrwalenia. Sztuka street artowa bywa bowiem ulotna, co jawi się jako kolejna cecha, która jest szczególnie dla tej dziedziny. Dla artystów „ulicznych” ważniejszy jest proces tworzenia i przekaz, niż wymóg, by ich dzieło było trwałe.

## Rozwój street artu równoznaczny z zanikiem jego autonomiczności?

Street art jest jedną z wielu aktywności artystycznych, która wyrosła ze środowiska blokowego, miejskiego i jest z nią wciąż utożsamiana. Jednak, podobnie, jak muzyka hip-hop, dj’owanie, bit box, czy break dance, street art zaczyna przechodzić z ulicy do innych przestrzeni. Jego pierwotne założenie o braku powiązań instytucjonalnych, zbuntowanie i nielegalność zaczynają mieć coraz mniejsze znaczenie. Coraz większą rolę odgrywa natomiast wymiar estetyczny (co uznaję za właściwy kierunek), ale również przechodzi on od *undergroundu* w kierunku komercji, instytucjonalizacji, a nawet powiązań politycznych. Street art poniekąd zaczyna tracić swą autonomię, na rzecz funkcjonowania w ramach rynkowych czy społecznych, które w swym pierwotnym założeniu kontestował.

Jednym z przykładów takiej zmiany w street artcie jest twórczość, wywodzącego się ze środowiska skateboardingu, Franka Sheparda Faireya. Początek jego kariery jako street artowca kojarzony jest głównie z pracą *Andre the Giant Has a Posse*, na której uwiecznił wizerunek znanego zapaśnika. Kontrowersyjne dzieło, doczekało się groźby pozwu ze strony Tinan sports, co skłoniło artystę do zaprzestania wykorzystywania tego sloganu. Jednak zajęcie nie zraziło artysty do balansowania na granicy tego, co nielegalne i kontrowersyjne. Wraz z innymi artystami stworzył zabarwioną politycznie serię pod tytułem *Anti-war, anti-Bush*. Jednak w 2008 roku artysta podjął się czegoś, co zdziwiło środowisko street artowe. We współpracy ze sztabem Baracka Obamy stworzył w pełni zalegalizowaną serię 300,000 naklejek i 500,000 plakatów z wizerunkiem polityka i podpisem “НОРБ”. Mimo, że pomysł Faireya w swoim założeniu był niekomercyjny i spontaniczny, jego ostateczny wymiar jest zupełnie inny.

Przenosząc się na grunt Polski, również możemy zaobserwować zjawiska, których nie można wpisać w ramy „czystego” dzieła street artowego, wedle założeń, jakie zostały przedstawione wcześniej. Powstaje bowiem coraz więcej przestrzeni niejako lub pośrednio specjalnie przeznaczonych dla sztuki ulicznej. Takim miejscem są między innymi stołeczne mury wysięgów

konnych na Służewiu. Ta półtorakilometrowa ściana była pierwszą w Polsce przestrzenią, którą można określić mianem legalnej galerii graffiti. Rządziła się swoimi niepisanymi prawami i była prestiżowym miejscem dla środowisk street artowych. Mimo pierwotnego nieformalnego i oddolnego charakteru, wkradły się tu komercyjne firmy, które było stać na wykupienie kawałka tej pożądanej wizerunkowo przestrzeni. Tak, czy inaczej, z całą pewnością można uznać to miejsce i prace się tu znajdujące, za zrywające z założeniem nielegalnego street artu.

Kolejny problem, który nasuwa się wraz z powyższym przykładem, to granice przestrzeni w jakiej ta sztuka funkcjonuje. Zastanawia mnie, czy przenoszenie się street artu do murów galerii nie zrywa z założeniami „formalnymi” tej dyscypliny? Pierwszy argument, który potwierdzałby tę tezę jest fakt, że muzealizacja street artu pozbawia go powszechnej dostępności. Jak zauważa w swojej pracy *Od muzeum publicznego do muzeum publiczności* Marek Krajewski: „(..) muzeum było (i jest) jednym z najważniejszych narzędzi przemocy symbolicznej. Klasy niższe nieprzypadkowo czują się tu nieswojo, bo nie tylko nie odnajdują tu niczego, co byłoby fragmentem ich kulturowego świata, ale również dlatego, że nie pojmują tego czego zrozumienie zostało przez te instytucje zdefiniowane jako warunek bycia pełnoprawnym członkiem społeczności do której należą” (M. Krajewski, 2007: 54). Galerie są odwiedzane przez określonych członków społeczności, co więcej – społeczności wielkomiejskiej, gdzie owe galerie się znajdują. Dlatego właśnie pomysły przenoszenia tam street artu budzą kontrowersje, choć trzeba też zaznaczyć, że zdarzają się wystawy, które starają się zachować „uliczny” charakter tej dyscypliny, by nie pozbawiać jej opozycyjnego wobec tradycyjnej sztuki charakteru. Zaliczam do nich projekt Tate Modern w Londynie pod tytułem *Street Art*, w ramach którego zaproszeni artyści „pomalowali” zewnętrzne ściany galerii. Ich twórczość pozostała zatem w pełni dostępna, a tym, co podlegało instytucjonalizacji, było tylko zebranie konkretnych artystów w jednym miejscu. Uważam, że takie praktyki, choć być może zrywające z „czystością” dyscypliny, świadczą o demokratyzacji sztuki i otwartości ze strony współczesnych instytucji na to, co interesuje społeczeństwo.

Podobnie, jak pop art czy awangarda, które kiedyś przyciągały publiczność swoim nowatorstwem, street art zainteresował współczesnych odbiorców dzięki *undergroundowości*, nielegalnym działaniom, czy nowym technikom. Było to zauważalne w warszawskim Laboratorium Centrum Sztuki Współczesnej podczas pokazu multimedialnego *Polski Street Art*, na który tłumnie przyszli młodzi ludzie. Pokuszę się tu o stwierdzenie, że być może muzealizacja street artu jest jednym z zabiegów, który przybliży publiczność do samej instytucji galerii, prezentując w niej coś, co jest znane spoza jej murów. Tutaj warto jednak podkreślić, że street art bywa też po prostu wykorzystany przez galerie do załagodzenia ich „elitarnego” wizerunku.

O komercyjnym aspekcie street artu wspominałam już wcześniej, ale myślę, że warto wymieć jeszcze praktyki związane z działalnością artystów street artowych na zlecenie konkretnych firm. W 2011 roku na murze torów

## **Zastanawia mnie, czy przenoszenie się street artu do murów galerii nie zrywa z za- łożeniami „formalnymi” tej dyscypliny?**

wyścigów konnych zamalowano wiele prac, by na tej przestrzeni powstała reklama (również w konwencji graffiti) jednej z firm produkujących ubrania sportowe. Wokół zdarzenia wybuchło poruszenie ze strony artystów street artowych z całej Polski i zrezygnowano z tych działań. Pokazuje to jednak, że firmy komercyjne robią wszystko, co w ich mocy, żeby pokazać swoją markę poniekąd kosztem oddolnych inicjatyw społecznych. A niektórzy artyści, zajmujący się street artem podejmują się realizacji zleceń, które godzą w ich dyscyplinę.

Wraz z rozwojem street artu zmienia się autonomiczność dyscypliny. Pewne cechy, które odróżniały ją od innych sztuk, zaczęły zanikać. Przewrotnie, od momentu kiedy stała się oficjalną dyscypliną, jej autonomia staje się coraz mniejsza. Może kwintesencją „czystości” street artu jest właśnie stale tocząca się wokół niego dyskusja, czy w ogóle powinien być uznany za sztukę. Myślę, że termin „sztuka ulicy” jest dwubiegunowy. Dla jednych oznacza oficjalną dziedzinę sztuki. Inni traktują użyte w terminie „sztuka ulicy” słowo „sztuka”, jako określenie dla jakiejś umiejętności czy sprawności, jaką dostały miasta od swoich mieszkańców (artystów street artowych). Sztuka ulicy mimo swoich „sukcesów” zarówno komercyjnych, jak i formalnych, wciąż pozostaje trudna do zdefiniowania i określenia. Z pewnością jednak jest dziełem w rozumieniu prawa autorskiego. Zgodnie z ustawą o prawie autorskim i prawach pokrewnych (tekst jednolity – Dz. U. z 2006 r. Nr 90, poz. 631, z późn. zm.) jest to rezultat pracy człowieka i jest przejawem jego działalności twórczej o indywidualnym charakterze. A także, zgodnie z zapisem art. 1 ust. 1 wspomnianej ustawy, posiada cechy oryginalności i indywidualności.

#### BIBLIOGRAFIA

- Benjamin W. (1975). *Tezy historyczne*, [w:] *Twórca jako wytwórca*. Poznań.
- Bürger P. (2006) *Teoria awangardy*. Kraków.
- Danto A. C. (2006). *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*. Kraków.
- Duchowski M., Sekuła A. (red.) (2011). *Między wolnością a anarchią Street Art*. Warszawa.
- Dziemidok B. (2009). *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*. Warszawa.
- Itzkoff D. (2009). A.P. Says It Owns Image Used in Obama Poster, „New York Times”, 5 lutego. [http://www.nytimes.com/2009/02/06/arts/06arts-APSAYSITOWNS\\_BRFB.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2009/02/06/arts/06arts-APSAYSITOWNS_BRFB.html?_r=0) (dostęp: 10.08.2013).
- Greenberg C. (2006). *Obrona modernizmu*. Kraków.
- M. Krajewski (2007). *Od muzeum publicznego do muzeum publiczności*, [w:] *Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania*. Łódź.
- Niżyńska A. (2011). *Street art jako alternatywna forma debaty publicznej w przestrzeni miejskiej*. Warszawa.



# Abstracts

*Julia Banaszewska,  
Karol Jachymek:*  
**Looking  
Back. Modern  
Documentary In View  
of PRL**

The article concentrates on how PRL images function in Polish documentary cinematography made after 1989. The authors bethink the presence of memories of communist experiences in modern documentaries, differentiating two basic (and characteristic for this period of Polish cinema) tendencies of presenting the images of socialist past: PRL understood as a battlefield and PRL as an object of peculiar nostalgia (or play).

*Weronika  
Lewandowska*  
**Youtube.doc – An  
Open Document To  
Amateurs Entries**

YouTube can be perceived as a platform for change in many areas of culture, mainly as “an open document” which reveals performative potential for amateur activities. Receivers become senders, involved in different kinds of activities with video: creation of new content, publishing, digitization, comment and criticism. “Viral meme of performativity”, through You Tube, is changing documentary cinema, art, journalism. The aesthetics of post-production predominates in online creation.

On YouTube, we can find videos of various sources and aims. The most performative are streamed and “remixed/alternative version” footages. The performative video is one in which members of the audience take over the role of the author, co-creating the original interpretative context, temporarily transforming themselves and the visual surroundings in the video act by changing the environment and contributing to other more permanent transformation, often undermining current norms and releasing energy in a creative activity. In this way, by presenting their activities in the network, amateurs shape the new culture; You Tube becomes an interactive video art gallery, a cinema that we all co-create.



***Jakub Ryszkiewicz***  
***New Kind Of Tv***  
***Series – Between***  
***Dogme 95 And***  
***Documentary Film***  
***Techniques***

In my essay I tried to show the similarities between the change in the cinema caused by Dogme 95 and the evolution in the American television in the late 90's. In both cases the truth behind the story played major role and was achieved by introducing certain techniques and strategies. In my article I tried to describe some of them.

***Piotr Kletowski***  
***Between***  
***Documentary And***  
***Creation. Docufilms***  
***By Pier Paolo***  
***Pasolini***

The moviework of Pier Paolo Pasolini usually is associated with his accomplishments on the field of the feature cinema. However the creator of *The Theorem*, made also a few of the films which we could associate to the species of the document cinema. These specific movie forms had very original shape which contained the elements of fiction feature and the film of facts. The first group of the Pasolini's "documents" were created by the „film's draft". These kind of films had contained preparations to movie projects which were made (or not), eg. *The Note from the Trip to Palestine* (introduction to *The Gospel According to Matthew*), or *The Draft to the Film about India* (preparation to the realized mythical film about mythical period of India confronted with the the present day of this country). Second group of the Pasolini's „documents" there were films which were made by using the technique found-footage, (based on materials which were realized earlier by other filmmakers (*Fury*, 1963). At last, third group of the cinema of facts, created by the director of *Salo* were interventionist documents connected with controversial matters, often unusually current for the present Italian society, such as the change of morals in the day of Italian Economic Miracle (*Amorous Association*, 1963), or confrontation between leftist and rightist (12 December, 1972). Document forms were not realized by Pasolini only as „the addition" to his proper, fictional activity. By making of these films Pasolini prove of his creative inventiveness, social commitment and original understanding of the present culture always rooted in patterns from the past.

***Justyna Bucknall-  
-Hołyńska***  
***Docudrama:  
Tricky Affairs  
& The Pathology  
Of Everyday Life***

Docudrama or semi-documentary series are television programs that imitate documentary style and form while depicting fiction and using actors. They appeared in Poland in 2010 and were produced for and featured on the most popular Polish mainstream television channels, Polsat and TVN. Three years later their popularity has yet to peak.

The success of the semi-documentary series can be seen as a response to the economic and, perhaps, cultural crises of recent times. They certainly satisfy a particular need within many viewers for easy entertainment that is sensational and engaging yet lightweight and undemanding. While the genre's lack of sophistication and its audience's facile appreciation may draw criticism, they have attracted much attention beyond their first instance popularity, instigating various vlogs, parody videos on YouTube, Facebook fanpages and other instances of media and interaction. This paper will look at the causes underlying this recent cultural phenomenon and consider the extent of its reach.

***Dominika G-wit***  
***Jan Komasa, Greg  
Zglinski, Leszek  
Dawid, Bartosz  
Konopka –***  
***A Documentary  
Achievements  
Of Appreciated  
Filmmakers***

In my work titled I am writing about previous completed documentaries, created by the directors who are responsible for success of recent high-profile films. Jan Komasa, Greg Zglinski, Leszek Dawid and Bartosz Konopka began their productions with documentaries. Many of their films were praised by the critics. Documentary filmed by Bartosz Konopka was even nominated for an Oscar.

This work is not only a description of documentary movies, but also contains information about the directors and their creative origins.

*Iwona Morozow*  
**Anthropologist as  
 social engaged  
 documentalist**

The article discuss a proposition of visual, engaged fieldwork, which the authoress conducts among amateur Wrocław's film group "Cinema Albert Production", as an answer to the action research paradigm. The aim of this research is to present the possible role of the anthropologist as a manager and promoter who support the emancipative needs of definite people in dialectical perspective, by using documentary as an tool of possible cooperation and means to exceed the hermetic, academic discourse.

*Aleksandra Drzał-  
 -Sierocka*  
**Food Documentary  
 As Arms Of Food  
 Activists. A Few  
 Observations About  
 The Methods Of  
 Presenting The  
 World View In Films  
 Super Size Me And  
 Food, Inc.**

The issue of food in film has been analyzed in at least a dozen interesting publications. However, a majority of them pertains to feature movies. Although there is a large group of documentaries in which food plots are dominant and there is a popular term food documentary, often using in descriptions and reviews, this type of documentary is still waiting for detail, academic analysis.

In the first part of my thesis I shortly describe characteristics of food documentary. Then I concentrate on the analysis of two of them: *Super Size Me* (2004) by Morgan Spurlock and *Food, Inc.* (2008) by Robert Kenner. They have some strong similarities, as they both represent so-called food activist documentary. But on the other hand, there are also few important differences.

*Małgorzata  
 Kowalewska*  
**Street Art In The  
 Perspective  
 Of Clement  
 Greenberg's  
 Autonomic Art  
 Theory**

Street art is a relatively new art form, which its aesthetic categorization still raise some controversy. In this perspective, the author attempts to outline a framework which can be a basis according to which particular works can be interpreted as a "pure" street art. Her reasoning is based on Greenberg's artistic formalism thesis. This article is an attempt to answer the question on what are the characteristic traits of such art form, and what formal conditions must a work meet to be considered as a "pure" work of street art.

Kultura Popularna nr 1 (35)/2013

Kultura Popularna  
Redaktor naczelny: Wiesław Godzic  
Z-ca redaktora naczelnego: Mirosław Filiciak

Sekretariat redakcji: Małgorzata Kowalewska, Lidia Rudzińska

Przygotowanie numeru: Aleksandra Drzał-Sierocka

Layout:  
Edgar Bąk  
www.edgarbak.info

Redakcja:  
„Kultura Popularna”  
Instytut Kulturoznawstwa  
Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej  
ul. Chodakowska 19/31  
03-815 Warszawa  
kulturapopularna@gmail.com  
www.swps.pl/kulturapopularna

Wskazówki dla Auterek i Autorów są dostępne na stronie internetowej pisma. Redakcja zastrzega sobie prawo do wprowadzania zmian w nadesłanych tekstach.

Rada Naukowa: Barbara Czerniawska (University Goteborg), Mirosław Duchowski (przewodniczący, swps), Andrzej Gwóźdź (uś), Tomáš Kulka (Uniwersytet Karola), Andrzej Pitrus (uj), Roch Sulima (uw), Waclaw Osadnik (University of Alberta).

recenzenci współpracujący z redakcją: Mariusz Czubaj (swps), Waldemar Kuligowski (uam), Tomasz Majewski (uŁ), Eugeniusz Wilk (uj), Kazimierz Wolny-Zmorzyński (uj), Piotr Zwierzchowski (ukw)

Treść numeru jest dostępna na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa – Na tych samych warunkach 3.0 Polska. Pewne prawa zastrzeżone na rzecz auterek i autorów oraz Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej. Treść licencji jest dostępna na stronie: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/pl/legalcode>

Wersja elektroniczna pisma jest wersją pierwotną.

Wydawca:  
Wydawnictwo Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej  
ul. Chodakowska 19/31  
03-815 Warszawa  
tel (+48 22) 870 62 24  
e-mail: wydawnictwo@swps.edu.pl

Opieka wydawnicza: Andrzej Łabędzki  
Skład i łamanie: Marcin Hernas | tessera.org.pl