



W polskim piśmiennictwie historycznofilmowym nie było dotąd publikacji, która przedstawiałaby całość dorobku polskiego filmu dokumentalnego od roku 1945. Dokument funkcjonował zawsze na obrzeżach głównego nurtu, jakim w powszechnym odczuciu jest kino fikcji. A przecież to właśnie dokument stanowił – i nadal stanowi – o wielkiej sile polskiej kinematografii. To właśnie film dokumentalny z połowy lat pięćdziesiątych stał się inspiracją dla wielu filmów „szkoły polskiej”. To filmy dokumentalne z przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych i te zatrzymywane na półkach w latach siedemdziesiątych przynosiły najbardziej bezkompromisowy obraz wynaturzenia polskiego życia politycznego i społecznego, mechanizmów manipulacji, pokazując rzeczywistą prawdę o czasach, w których powstawały. To dokumenty nakręcone po roku 1989 podjęły wiele tematów wcześniej marginalizowanych, odsłoniły przed widzami prawdę o wielu, skrywanych przed opinią publiczną, indywidualnych dramatach ludzkich i dramatach społecznych, tuszowanych i zagłuszanych przez oficjalną propagandę minionego czasu. Więcej, film dokumentalny ostatnich dwu dekad, dzięki dostępowi do archiwów i potrzebie rewindykacji historii oraz „wypełnienia białych plam”, zwraca się coraz częściej w stronę przeszłości.

Intencją naszego zespołu było (w połączeniu z *Historią polskiego filmu dokumentalnego* obejmującą lata 1896–1944) stworzenie syntetycznego obrazu blisko stu dwudziestu lat historii polskiego dokumentu filmowego, który na przestrzeni dekad zmieniał się, ewoluował, spełniał różne oczekiwania, wyznaczano mu odmienne cele, rozumiano nieco inaczej. Każda próba stworzenia monolitycznej definicji filmu dokumentalnego, stosowanej zarówno w odniesieniu do lat czterdziestych, jak i dziewięćdziesiątych, skazana jest na niepowodzenie. Trudno znaleźć wspólny mianownik wobec zmian wewnątrz samego rodzaju dokumentalnego. Dokumentaliści, którzy realizowali filmy w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, nie przewidywali, że w połowie lat siedemdziesiątych granica pomiędzy filmem dokumentalnym a fabularnym coraz częściej będzie się zacierać, zmieni się tryb rozpowszechniania i eksploatacji rodzimego filmu faktów, wkrótce dokument zniknie z ekranów kinowych, głównym producentem i odbiorcą stanie się telewizja, a w dalszej przyszłości pojawi się rewolucja cyfrowa.

Rodzaj dokumentalny oferuje dziś taką skalę możliwości, że powszechnie krytykowana za zbyt dużą pojemność, pochodząca z lat dwudziestych definicja

Johna Griersona, określająca film dokumentalny jako „twórczą interpretację rzeczywistości”, bardziej niż kiedykolwiek dotąd wydaje się na miejscu. Na potrzeby naszego opracowania przyjęliśmy jednak powszechnie stosowaną definicję z roku 1948, sformułowaną przez World Union of Documentary, wedle której przez film dokumentalny należy rozumieć „wszelkie metody rejestrowania na taśmie filmowej rozmaitych aspektów rzeczywistości interpretowanych bądź jako faktycznie sfilmowane, bądź też jako jej wiarygodna i usprawiedliwiona rekonstrukcja”.

Choć w polskim piśmiennictwie historycznofilmowym znajdziemy publikacje książkowe o charakterze teoretycznym, m.in. Mirosława Przylipiaka *Poetyka filmu dokumentalnego* (2000, 2004), nikt dotąd nie zdecydował się na całościowe ujęcie przedstawiające historię polskiego filmu dokumentalnego. Jednocześnie w ostatnich dwu dekadach powstało wiele publikacji monograficznych szczegółowo analizujących dorobek polskich dokumentalistów lub konkretne zjawiska. Należą do nich monografie: Mikołaja Jazdona *Dokumenty Krzysztofa Kieślowskiego* (2002) i tego samego autora *Kino dokumentalne Kazimierza Karasza* (2009), Marka Hendrykowskiego *Marcel Łoziński* (2008) oraz dwie publikacje zbiorowe: *Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989* (2005) pod red. Małgorzaty Hendrykowskiej i *Wojciech Wiszniewski* (2006) pod red. Marka Hendrykowskiego. Warto też przypomnieć monograficzny numer „Kwartalnika Filmowego” (nr 23, jesień 1998) w całości poświęcony refleksji nad (nie tylko polskim) filmem dokumentalnym oraz książkę Marka Cieślińskiego *Piękniej niż w życiu. Polska Kronika Filmowa 1944–1994* (2006). Tak więc od pewnego czasu temat syntezy dziejów polskiego dokumentu dosłownie „wisiał w powietrzu”.

Coraz łatwiejszy dostęp do źródeł zarówno filmowych (także zagranicznych), jak i piśmienniczych pozwolił uzupełnić i zweryfikować wiele sądów na temat polskiego filmu dokumentalnego. *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)* przywołuje liczne tytuły filmów i nazwiska twórców, których nie znajdziemy na kartach sześciotomowej *Historii filmu polskiego (1966–1994)*, doprowadzonej do roku 1972. Dotyczy to zwłaszcza okresu 1945–1955, ale nie tylko.

Zdecydowaliśmy się przedstawić historię polskiego powojennego filmu dokumentalnego w układzie chronologicznym, dzieląc ją, w większości przypadków, umownie na dekady z pełną świadomością, że każda periodyzacja jest zawsze kwestią najbardziej dyskusyjną i sporną. Jak każdy podział również i ten jest sprawą umowną, choć w przypadku polskiej historii powojennej granice dekad często pokrywały się z istotnymi przemianami politycznymi i społecznymi. Uważny Czytelnik łatwo dostrzeże, że autorzy nie trzymają się sztywno ram dekady, nawiązując często w tekstach zarówno do wydarzeń je poprzedzających, jak i filmów późniejszych.

Intencją naszą było pokazanie bogatych dokonań polskiego filmu dokumentalnego nie tylko w kategoriach estetycznych, ale także, a może przede wszystkim, w kontekstach politycznych, przemian społecznych i kulturowych, które właśnie w dokumencie znajdowały często najpełniejsze i najciekawsze odbicie. Działo się tak m.in. dlatego, że przed rokiem 1989 w centrum zainteresowania peerelowskiej cenzury znajdował się zawsze przede wszystkim film fabularny przeznaczony dla szerokiego, masowego odbiorcy. Z drugiej strony, w polskiej rzeczywistości aspekt artystyczno-estetyczny był bardzo silnie związany z bieżącą problematyką społeczno-polityczną.

Prezentując historię filmu dokumentalnego w porządku chronologicznym, staraliśmy się także pokazać ewolucję języka dokumentu. W jaki sposób wpłynęła na ten przekaz telewizja jako główny odbiorca filmów dokumentalnych; jakie były konsekwencje łączenia dokumentu z inscenizacją, fabułą; w jaki sposób na filmową wypowiedź dokumentalną wpłynęła „rewolucja cyfrowa”.

Tom otwiera tekst Marka Hendrykowskiego prezentujący syntetyczny obraz jedenastu pierwszych lat dokumentu polskiego po wojnie. Obraz zaskakująco zróżnicowany i bardzo dynamiczny, obejmujący zarówno pierwsze powojenne doświadczenia dokumentalne, socrealistyczną ofensywę ideologiczną, jak i początek politycznej Odwilży, przypadającej na lata 1954–1955. To także czas pierwszych powojennych międzynarodowych sukcesów polskiego dokumentu i jego obecności w świecie. W rozdziale tym znalazły się portrety siedmiu wybitnych osobowości współtworzących sztukę polskiego dokumentu tamtego okresu: Jerzego Bossaka, Jarosława Brzozowskiego, Tadeusza Makarczyńskiego, Stanisława Rodowicza, Andrzeja Munka, Wojciecha Jerzego Hasa i Natalii Brzozowskiej.

Euforii popaździernikowej, w kinematografii polskiej zakończonej uchwałą Sekretariatu KC PZPR z roku 1960, poświęcił tekst zatytułowany *Czas przeobrażeń 1956–1960* Andrzej Szpulak. Autor prowadzi czytelnika przez konteksty polityczne, społeczne, kulturowe, w jakich narodziło się pierwszorzędnie ważne dla polskiego kina zjawisko „czarnej serii” polskiego dokumentu. Pokazuje wagę artystyczną i społeczną najbardziej znaczących filmów, przyjętą metodę twórczą, wewnętrzne zróżnicowanie nurtu oraz jego miejsce w ówczesnej polskiej rzeczywistości społeczno-politycznej i w kulturze filmowej. Przypominając także filmy spoza „serii”, przywołuje przykłady wspaniałych socjologicznych obserwacji filmowych z tego okresu. Grono twórczych indywidualności reżyserskich i operatorskich, które realizowało w tym okresie pierwsze filmy i znacząco wpłynęło na obraz polskiego kina w następnych dekadach, wykreowało różne sposoby mówienia o rzeczywistości: od maksymalnej prostoty wypowiedzi do dokumentów z inscenizacją i fabułą.

O filmach z lat sześćdziesiątych pisze Wojciech Otto, prezentując kino dokumentalne rozpięte w swych poszukiwaniach pomiędzy dwiema skraj-

nościami. Z jednej strony naznaczone oryginalną obserwacją socjologiczno-psychologiczną, z drugiej – uwikłane w aktualną politykę i propagandę.

Kino dokumentalne lat siedemdziesiątych w kontekście wydarzeń politycznych i społecznych, których korzenie sięgają końca poprzedniej dekady, opisują Mikołaj Jazdon i Piotr Pławuszczyński. Punktem wyjścia tego opisu jest słynny „bunt dokumentalistów”, domagających się w filmach prawdziwego opisu rzeczywistości społecznej w miejsce fasadowego zapisu życia, niezgodnego z rzeczywistym ludzkim doświadczeniem. Konflikt między oficjalną a prywatną sferą życia stanie się jednym z zasadniczych tematów nowego dokumentu. Młodzi filmowcy „nowej zmiany” podjęli tematy „zwyčajne”, opisywali miejsca codzienne, z pozoru normalne, które były w zasięgu ręki, ale które odsłaniały „proces chorobowy” toczący polskie życie społeczne w rozmaitych jego przejawach i aspektach. Młodzi filmowcy podjęli się misji ukazania prawdy o peerelowskiej Polsce – w ramach istniejących możliwości. W zakresie języka istotnym elementem dokumentalnego utworu filmowego stała się wypowiedź wprost do kamery. Główni bohaterowie tego rozdziału to: Krzysztof Kieślowski, Marcel Łoziński, Wojciech Wiszniewski, a wraz z nimi inni twórcy dokumentu artystycznego: Andrzej Barański, Bogdan Dziworski, Marek Koterski i Piotr Szulkin. Jedno z ważnych osiągnięć kina dokumentalnego drugiej połowy lat siedemdziesiątych, jakim był przywołany nurt artystyczny, zmieniło klasyczne rozumienie dokumentalizmu. Autorzy pokazują, jak w twórczości wielu reżyserów – współpracujących zarówno z Wytwórnią Filmów Dokumentalnych, jak i z Wytwórnią Filmów Oświatowych – przenikają się tendencje dokumentalne i oświatowe, artystyczne i eksperymentalne.

Polityka zdominowała także życie społeczne Polski lat osiemdziesiątych i w zasadniczy sposób wpłynęła na charakter polskiego dokumentu filmowego. To w ciągu tej dekady doszło do kilku zwrotów historycznych (1980, 1981, 1989). Pisze o tym Jadwiga Hučková w tekście *Opowieści naocznego świadka. Kino pomiędzy wiosnami Solidarności*. Rozpoczyna ten okres cała grupa filmów będących „zapisem chwili”, jednocześnie dokumentujących proces formowania się ideologii Solidarności jako ruchu społecznego; kino dokumentalne rejestrowało i utrzymywało nowe oblicze życia społecznego. Ofensywa cynicznej propagandy ówczesnych władz i „przeciwuderzenia”, filmowe portrety autorytetów moralnych i artystycznych, filmy, które autorka nazywa „dokumentami w obronie wartości” – to także obraz kina lat osiemdziesiątych. Oprócz filmów Marcela Łozińskiego, z jego słynnymi *Ćwiczeniami warsztatowymi*, szczególne miejsce zajmuje w nim twórczość związanego z telewizją Andrzeja Fidyka, autora *Defilady*. Pod koniec dekady powraca do filmu bohater zbiorowy, pojawiają się pierwsze filmy wypełniające białe plamy w historii, będące jedną z licznych zapowiedzi upadku systemu; wyraźna staje się też potrzeba nowej formuły dokumentu wobec zmieniającej się rzeczywistości.

Mirosław Przylipiak opisuje przełomowe lata dziewięćdziesiąte, gdy wraz z upadkiem komunizmu i zmianami w całym życiu polityczno-społecznym zmianie ulegają też warunki produkcji, dystrybucji, finansowania filmów dokumentalnych. Pojawiają się nowe technologie; popularne wideo i telewizja satelitarna wykluczyły ścisłą kontrolę państwa nad informacją audiowizualną. Przestaje istnieć cenzura. Rewolucyjne zmiany w technologii filmowej, m.in. coraz szerzej dostępne kamery elektroniczne, montaż komputerowy – rewolucjonizują pracę dokumentalistów. Monopolistyczną pozycję w produkcji i dystrybucji filmów dokumentalnych zdobywa telewizja publiczna, która narzuca dokumentalistom określony format telewizyjny i charakter dokumentów. W tym kontekście film dokumentalny przeistacza się w gatunek telewizyjny. Proces ten wywiera znaczący wpływ na formę filmów dokumentalnych, bo – jak konstatuje autor – wymogi oglądalności nie sprzyjają językowi metafory, subtelnym analizom socjologicznym czy dokumentom kreacyjnym.

W sferze tematyki znamiennej znakiem czasu okazują się filmy historyczne powstające z potrzeby odkłamania historii, poświęcone przywracaniu pamięci zbiorowej zdarzeń i ludzi skazanych w poprzednim systemie na zapomnienie. Dokumentaliści rejestrują także społeczne i obyczajowe konsekwencje zmiany systemu politycznego i ekonomicznego, dokumentują bieżące życie polityczne i jego wpływ na życie i postawy jednostki. Pod koniec dekady lat dziewięćdziesiątych gatunkiem nadal popularnym pozostaje portret filmowy. Powstaje coraz więcej filmów o tematyce egzystencjalnej, poruszających m.in. zagadnienia szeroko rozumianej niepełnosprawności. Pojawiają się także nowe, nieznanne na polskim gruncie, odmiany filmu dokumentalnego: dokument refleksywny, osobisty i mock-dokument.

Po roku 2000 intensyfikacji ulegają zjawiska, które można dostrzec już w latach dziewięćdziesiątych. Dzieje się tak za sprawą rewolucji cyfrowej, która w sposób zasadniczy zmienia charakter polskiego dokumentu, o czym piszą Katarzyna Mąka-Malatyńska i Krzysztof Kozłowski. Zadecydowało o tym m.in. pojawienie się lekkich zminiaturyzowanych kamer cyfrowych (medium dyskretne, pozwalającego rejestrować intymność, emocje), szeroki dostęp do Internetu, pojawienie się kanałów tematycznych w telewizji, zmiana formatu filmów, które zmieniły zarówno sytuację produkcyjną, jak i dystrybucyjną współczesnego kina dokumentalnego. Połączenie form telewizyjnych z filmem dokumentalnym zaowocowało nowym gatunkiem *docu-soap*, określanym w Polsce najczęściej mianem telenoweli dokumentalnej, zjawisko to szczegółowo analizuje Katarzyna Mąka-Malatyńska. Nadal istotne miejsce w tematyce dokumentów zajmuje dokument historyczny, kontynuując problematykę obecną w latach dziewięćdziesiątych, ale nie tylko. Dokumenty nakręcone po roku 2000 sięgają także po tematy mniej znane, często uderzające w narodowe mity i stereotypy, o czym piszą Justyna Czaja i Katarzyna Mąka-Malatyńska. Anna Sliwińska z kolei pisze o dokumentalnej obserwacji przemian polskiej

obyczajowości i „spraw bieżących” oraz o zarejestrowanym nowym obliczu polskiej emigracji.

Rozważania o polskim dokumencie kończy refleksja Katarzyny Mąki-Malatyńskiej nad polską szkołą dokumentu, której wyznacznikiem jest autorski charakter filmów, skłonność dokumentalistów do metaforyzacji świata i do poszukiwań formalnych. Autorka szuka odpowiedzi na pytanie o stosunek młodego pokolenia dokumentalistów do tradycji, zwłaszcza w obliczu konieczności łączenia twórczości tego rodzaju z wymogami współczesnego rynku.

Tom *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)* zamyka tekst Marka Hendrykowskiego poświęcony Polskiej Kronice Filmowej.

W obrębie każdej dekady, wykorzystując szeroką literaturę przedmiotu, staraliśmy się przedstawić panoramę najważniejszych dla niej zjawisk i tendencji. Jednocześnie, co chciałabym podkreślić, poszczególne rozdziały prezentują autorski punkt widzenia na opisane zjawiska. Stąd też punkt ciężkości wagi poruszanych zagadnień, wybór filmów wybranych do głębszej analizy w danej dekadzie, przy pominięciu innych tytułów, niejednokrotnie znacząco odbiega od wcześniejszych ujęć i dotychczasowych interpretacji. Każdy z autorów przygotował też własną propozycję bibliografii, przywołując niekiedy również starsze publikacje, istotne – z autorskiego punktu widzenia – dla kontekstu całości. W trakcie prac nad książką zrezygnowaliśmy z ambitnego planu stworzenia kompletnej filmografii filmów dokumentalnych 1945–2014 (z wyjątkiem nigdy wcześniej nie opracowanego rejestru filmograficznego polskiego dokumentu lat 1945–1955), uznając, że po pierwsze – wymagałoby to wydania osobnego, wielusetstronicowego tomu, po drugie – możliwość zdobycia większości informacji daje dziś Internet.

Oddajemy Czytelnikom obszerny tom *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, w którym staraliśmy się pokazać, jak zmieniała się świadomość estetyczna filmu dokumentalnego, jego związki z polityką, ideologią, ekonomią, technologią przekazu i obiegami rozpowszechniania. *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)* jest pierwszym tak obszernym opracowaniem, które – mamy nadzieję – stanie się istotną pomocą dydaktyczną, ale też stworzy podstawy i punkt wyjścia dla następnych, bardziej ukierunkowanych i szczegółowych opracowań historycznych.

Małgorzata Hendrykowska