

## Wprowadzenie: perspektywa autora – definicje – struktura książki – postulaty

Tak jak jeden z bohaterów *Gadających głów* Krzysztofa Kieślowskiego mam problem z odpowiedzeniem na pytanie, kim jestem, natomiast dobrze wiem, czego bym chciał. Chciałbym, by filmy dokumentalne prowadziły dialog z widzami. Aby wywołując emocje, ułatwiały poznanie i dzięki temu dawały szansę na porozumienie nawet w pozornie beznadziejnych sprawach. Inaczej mówiąc, uważam, że język filmu dokumentalnego – pojmowany jako zespół środków wyrazu, którymi dysponuje kino dokumentu, charakterystycznych tylko dla niego – choć należy przede wszystkim do sfery sztuki, winien być też traktowany jako narzędzie komunikacji, w skrajnych wypadkach posługujące się manipulacją w służbie propagandy. Brzmi to dydaktycznie, jednak do takiego właśnie przekonania doszedłem po latach obserwacji mędrców i artystów, a także wsłuchiwania się w głosy publiczności – widzów i czytelników. Skądinąd taki pogląd jest zgodny z podejściem Davida LaRocci, który we wstępie do ważnej dla najnowszej refleksji nad filmem dokumentalnym antologii *The Philosophy of Documentary Film: Image, Sound, Truth* pisze: „Film – podobnie jak malarstwo i polityka – jest medium, pośrednikiem, intruzem, środowiskiem, pełnomocnikiem, wizualną synekdochą, a przez to jest podatny na manipulacje i zniekształcenia”<sup>1</sup>. Antologia prowadzi do refleksji znacznie rozleglejszych niż to, co proponuję w mojej książce. Niemniej kierunek, który wskazuje – badanie relacji filmu i filozofii – jest mi bliski. Próbowałem zarysować inny kontekst tego zagadnienia w książce *Paradygmat polskiego romantyzmu w uniwersum filmowym*, sporadycznie tylko sięgając do filmu

---

<sup>1</sup> David LaRocca, *Introduction: Representative Qualities and Questions of Documentary Film*, w: *The Philosophy of Documentary Film: Image, Sound, Fiction, Truth*, red. David LaRocca, Lanham, Boulder–New York, London 2017, s. 5.

dokumentalnego<sup>2</sup>. Praca pod redakcją LaRokki dowodzi, że taki sposób myślenia o dokumencie może być bardzo twórczy.

Zawarte w niniejszym tomie teksty były publikowane w latach 2011–2020 w czasopiśmie i monografiach zbiorowych. Decyzja o ich przypomnieniu w uzupełnionej, zredagowanej na nowo i zawierającej zaktualizowane wnioski formie wynikała z chęci podsumowania mojej pracy jako producenta filmów dokumentalnych (1995–2016) oraz przekazania pewnych doświadczeń reżysera, wykładowcy, uczestnika konferencji, warsztatów i autora artykułów, których część znajduje się tutaj. Książka prezentuje przede wszystkim rynkowy punkt widzenia. Nie oznacza to, że jej adresatami są tylko producenci i dystrybutorzy. Wyrażam w niej pogląd, że osiągnięcie sukcesu rynkowego wymaga harmonijnej, kreatywnej i opartej na wiedzy o regułach rynkowych współpracy wszystkich, którzy tworzą filmy, a także badających rynek i piszących o filmach. Dodam, że w im większym stopniu będzie się ona odwoływać do wspólnych wartości, tym lepiej dla realizacji celu, który uważam za nadrzędny: wzbogacenia epistemologicznych i etycznych osiągnięć dokumentu (traktowanego w tym wypadku jako rodzaj filmowy).

Moja praca dotyczy w przeważającej mierze lat 2005–2022. Dla periodyzacji polskiego kina ostatniego półwiecza ważne są oczywiście historyczne daty 1980–1981 – powstanie „Solidarności” i wprowadzenie stanu wojennego, 1989 – wybory do sejmiku kontraktowego i obalenie berlińskiego muru oraz 2004 – wejście do Unii Europejskiej. Mniejsze znaczenie ma rok 2000 – początek nowego wieku – choć datę tę wykorzystuje się w opracowaniach. Jeśli jednak przyjmujemy perspektywę rynkową, najistotniejsze jest wejście w życie w 2005 roku – po kilkunastu latach starań – ustawy o kinematografii i wynikające z niego powstanie Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, dlatego też taka cezura pojawia się w tytule książki.

W najważniejszym dla książki okresie zmieniało się w Polsce spojrzenie na rolę i kompetencje producenta, także filmów dokumentalnych. Warto zauważyć, że zawód ten jest obciążony dużym ryzykiem: pracując na niepoddającym się marketingowej logice rynku, producent odpowiada za firmę, zatrudnionych ludzi i współpracowników, opłaca wysokie koszty stałe działalności, płaci podatki, inwestuje w scenariusze, zdjęcia i trailery. Filmy, które produkuje, muszą przynosić zysk. Tymczasem w Europie Środkowo-Wschodniej jeszcze w pierwszej dekadzie

---

<sup>2</sup> Krzysztof Koczyński, *Film jako filozofia – wybrane ujęcia problemu*, w: Krzysztof Koczyński, *Paradygmat polskiego romantyzmu w uniwersum filmowym*, Kraków 2021, s. 89–108. Zob. też Magdalena Podsiadło-Kwiecień, *Myślenie filmem, czyli korekta paradygmatu romantycznego*, „Kwartalnik Filmowy” 2022, nr 118, s. 189–190, Marcin Maron, *Paradygmat polskiego romantyzmu w uniwersum filmowym*, „Ekran” 2022, nr 4 i Jakub Rawski, *Romantyzm – kino – Janion. Omówienie książki Krzysztofa Koczyńskiego „Paradygmat polskiego romantyzmu w uniwersum filmowym”*, „Studia Filmoznawcze” 2022, nr 43, s. 79, 82.

naszego wieku producenci niezależni byli traktowani nie jako sprzymierzeńcy nadawców, tylko raczej jako konkurencja albo jak geszefciarze, których można co najwyżej użyć do wyciągnięcia z telewizji pieniędzy<sup>3</sup>. W Danii honorarium producenta filmu dokumentalnego – uważanego za najbardziej ryzykowny rodzaj filmowy – wynosi 15 procent budżetu filmu i jest to najwyższe honorarium w budżecie. W Polsce jeszcze na początku XXI wieku telewizja publiczna nie akceptowała żadnego honorarium dla producenta niezależnego, uważając, że powinien on oszczędzić na zapłatę dla siebie z kilkuprocentowego narzutu kosztów ogólnych. Polski Instytut Sztuki Filmowej natomiast nie wyrażał zgody na takie honorarium, jeśli producent prowadził firmę w formie najprostszej działalności gospodarczej, wymuszając w ten sposób zakładanie znacznie bardziej kosztownych spółek z ograniczoną odpowiedzialnością (przy czym producent nie mógł być jedynym właścicielem, jeśli domagał się zapłaty za swoją pracę) albo kreatywną księgowość. Mimo kilkukrotnych prób nie poznałem podstawy prawnej tych ograniczeń.

Zawód producenta artystycznych filmów dokumentalnych w Europie Środkowo-Wschodniej był w omawianym okresie dostępny przede wszystkim dla ludzi mających inne źródła dochodów, w dużej mierze ze względu na przerażająco długi czas rozwijania projektów i niepewność co do ich finansowania. Następowala też ucieczka do potężniejszych segmentów rynku audiowizualnego. Skądinąd dotyczyło to nie tylko tej części Europy. Jeden z najbardziej znanych i najważniejszych producentów belgijskich przyjął w 2005 roku – parę miesięcy po wyprodukowaniu dokumentu o budżecie miliona euro – posadę redaktora zamawiającego w telewizji. Zapytany, dlaczego tak zrobił, powiedział, że nie mógł wytrzymać stresu, w którym żył, tak blisko przecież europejskich źródeł finansowania dokumentalnej produkcji.

Jeśli dokumentalista jest owładnięty, tak jak platoński poeta, boskim szaleńcem, zasadniczą dla niego kwestią jest jakość czasu powstawania jego filmu. Oceniając ją, można, jak sądzę, w dalszym ciągu odwoływać się do Friedricha Hölderlina. Gdy pisał on o poecie w czasie marnym<sup>4</sup>, oznaczał on dla niego nadejście kresu Dnia Bogów. Odkąd „jedyni w trójcy” Herakles, Dionizos i Chrystus opuścili świat – interpretował Hölderlina Martin Heidegger – wieczór chylił się ku nocy. Noc świata rozpościera swą ciemność. Epokę określa brak Boga, jego śmierć, a także, co gorsza, brak świadomości, że brak Boga jest właśnie brakiem. Wedle poety czas Nocy Świata jest czasem marnym, bo marniej coraz bardziej. Dla

---

<sup>3</sup> Do utrwalenia takiej wizji przyczyniła się moim zdaniem afera Rywina.

<sup>4</sup> Spośród licznych prac o Hölderlinie warto w tym miejscu przywołać artykuł: Maria Bal-Nowa, *Kondycja czasu marnego według Friedricha Hölderlina i jej możliwe transformacje*, „Argument” 2013, z. 2.

poety prawdziwego w czasie marnym problemem jest przede wszystkim sama twórczość i powołanie poezji. Poezja pozostaje tworzenie poezji wspierającej czas marny albo zbuntowanej w nadziei, że uda się odsunąć choć trochę nadejście momentu, gdy zmarniały czas utraci już zdolność doświadczenia swej marności.

Wydawałoby się, że dla dokumentalisty o zainteresowaniach społecznych i antropologicznych czasami marnymi są w największym stopniu czas nudy i czas zwyrodnienia procesów historycznych, wymuszające posługiwanie się papką językową w dziedzinie zarówno słowa, jak i obrazu. To, co się dokoła dzieje, jest tak okropnie oczywiste, że nie wymaga artystycznego komentarza, nawet jeśli jego metodą będzie ironia. Dokument może sprostać tak objawiającej się rzeczywistości tylko wtedy, gdy wykorzystuje zasadę *pars pro toto*, najczęściej psychologizując, albo gdy mówi o przekraczaniu granic. Zwłaszcza opowiadanie o procesie historycznym staje się nieznośnie moralizatorskie albo (o zgrozo) służy racjom politycznym.

Filmowcom, dla których ważna jest relacja epistemologii i etyki, pozostaje przedstawianie zła, ze względów rynkowych najlepiej środkami pochodzącymi z kina akcji. Są oni w gorszej sytuacji niż Hölderlin, ponieważ znajdują się dalej na drodze do Północy, tego miejsca w czasie, w którym kończy się człowiek. Wzrostowi znaczenia kultury obrazkowej nie towarzyszy tworzenie języka sprzyjającego porozumieniu ostatnich mędrców, oni bowiem nadal wykorzystują tekst pisany, pogardzając raczej tą kulturą. Praca nad wymyśleniem takiego języka to zadanie tych, którzy przychodzą z przyszłości. Jeśli go nie wypełnią, pozostaniemy w czasie marnym bez szans, w osamotnieniu. Ocalona w obrazie pamięć będzie tylko zapisem chwili, przesłaniem niepomagającym tym, którzy chcieliby się nauczyć, kim są i kim mogą wkrótce się stać.

Opisana wyżej sytuacja stawia przed dokumentem nowe wyzwania. W wydanej tuż przed pandemią książce *Documentary Resistance: Social Change and Participatory Media* Angela J. Aguayo omawia mechanizm, dzięki któremu film dokumentalny staje się publicznym spektaklem. Pomysły odnoszące się do życia społecznego są wymieniane, testowane i ponownie oceniane, co zachęca widzów do zaangażowania się w rozwiązywanie problemów. Dokument jest szczególnie biegły w odnajdywaniu indywidualnych obserwacji i opinii, analizowaniu ich i przekształcaniu w wiedzę publiczną w sposób zgodny ze zdrowym rozsądkiem. W ten sposób wiedza przekłada się na filmową opowieść. Im bardziej kultura cyfrowa generuje nowe ścieżki przepływu informacji, tym bardziej dzięki dokumentalnemu oglądowi świata tworzą się nowe więzi społeczne i wyłaniają publiczne dobra wspólne. Dokumentalistka i badaczka z Uniwersytetu Illinois podkreśla ważność tego procesu w głęboko podzielonych politycznie Stanach Zjednoczo-

nych. Pokazanie, w jaki sposób społeczności negocjują z władzą i opisują sfery, które je odróżniają, ma tu ogromne znaczenie. Dzięki dokumentowi łatwiej też zauważyć kultywowanie życia intelektualnego w miejscach odległych od centrum politycznych wydarzeń, gdzie dokumentalne praktyki medialne funkcjonują jako forma przetrwania<sup>5</sup>.

Uwzględniłem wnioski Aguayo, odświeżając własną perspektywę, która ma związek z miejscem polskiego filmu dokumentalnego w Europie – i po trosze także w świecie – i jest tożsama z optyką części polskich twórców dokumentu. Wspomniane miejsce jest nadal określone przede wszystkim przez czynniki społeczne i polityczne oraz wynikającą z nich dostępność źródeł finansowania. Determinuje to zaufanie widowni do wiarygodności dokumentalnego przekazu, które ma znaczenie dla oceny sensu tworzenia „creative treatments of actuality”. W książce pojawia się zatem zarys dającej się odczytać z oficjalnych przekazów europejskiej i polskiej polityki kulturalnej odnoszącej się do zasad wspierania filmu dokumentalnego. Pewne problemy w tym względzie są obecnie wspólne dla dokumentalistów w różnych częściach świata, inne wydają się charakterystyczne szczególnie dla polskiego rynku.

Wojna w Ukrainie rozdzieliła punkty widzenia i pogłębiła poczucie bezradności, zwiększając zarazem integracyjne znaczenie dokumentalnego przekazu, także tej jego części, która pokazuje, że na wojnie trzeba walczyć, a nie rozmyślać. Trudno jeszcze powiedzieć, jak wojna zmieni sytuację środkowoeuropejskiego dokumentu. Temat ten rzecz jasna nie wchodzi w zakres moich rozważań. Uważam jednak, że to, co dotąd napisałem, pozostaje aktualne. Poza tym wyższa pozycja niezależnego dokumentu w świecie mediów zalanych trudnymi do weryfikacji obrazkowymi komunikatami zwiększa szansę na budowanie zbiorowej odporności na propagandę. Nie jest to sąd odkrywczy. Wystarczy sięgnąć po studia na temat propagandowego filmu sowieckiego, nazistowskiego i antynazistowskiego, by zrozumieć aktualność zagadnienia<sup>6</sup>. Ciekawych wskazówek może też dostarczyć obserwacja kariery, jaką zrobiła – począwszy od premiery na IDFA w Amsterdamie w 2018 roku – rekonstrukcja *Historii wojny domowej* Dżigi Wiertowa dokonana przez Nikołaja Izwołowa z WGİK<sup>7</sup>. Profesjonalny zachwyt nad tym dziełem dotyczy, podobnie jak to było w wypadku Leni Riefenstahl, wybitnego warsztatu. Nie

---

<sup>5</sup> Angela J. Aguayo, *Documentary Resistance: Social Change and Participatory Media*, New York 2019, s. 239.

<sup>6</sup> Richard M. Barsam, *Nonfiction Film: A Critical History: Revised and Expanded*, Bloomington–Indianapolis 1992, s. 65–77, 122–133, 170–196, 200–215.

<sup>7</sup> <https://www.idfa.nl/en/film/4513f280-ba17-4517-a1f3-286c55794152/the-history-of-the-civil-war> (dostęp 20.07.2022).

powinniśmy jednak zapominać, że służyło ono zbrodniom. A także o tym, że we współczesnym świecie uproszczonych przekazów warsztatowa doskonałość może szybko i skutecznie wspomagać zło.

\* \* \*

Poniżej przedstawiam definicje, do których będę się odwoływać w całej książce.

Jak rozumiemy pojęcie „film polski”, precyzuje formalnie ustawa o kinematografii. Jej art. 4 ust. 2 brzmi:

Film uznaje się za film polski, jeżeli jego producentem lub koproducentem jest podmiot mający siedzibę na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej, a ponadto spełniony jest co najmniej jeden z warunków:

1) autor scenariusza lub adaptowanego utworu literackiego, reżyser oraz wykonawca jednej z głównych ról są obywatelami polskimi, udział środków finansowych producenta mającego siedzibę na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej w kosztach produkcji filmu stanowi 100%, przy czym środki te, do wysokości 80% kosztów produkcji filmu, muszą być wydatkowane na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej, a ponadto kopia wzorcowa jest wykonana w języku polskim;

2) autor scenariusza lub adaptowanego utworu literackiego lub reżyser, lub wykonawca jednej z głównych ról są obywatelami polskimi, udział środków finansowych koproducenta mającego siedzibę na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej w kosztach produkcji filmu stanowi co najmniej 20% przy filmie będącym koprodukcją dwustronną oraz co najmniej 10% przy filmie będącym koprodukcją wielostronną, przy czym środki te, do wysokości 80% kosztów produkcji filmu, muszą być wydatkowane na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej, a ponadto główna wersja językowa wykonana jest w języku polskim<sup>8</sup>.

Jest to definicja zgodna z prawem europejskim i na użytek moich rozważań wystarczająca. Oczywiście uznawanie filmu za polski może odbywać się na podstawie innych przesłanek.

Znacznie trudniej odpowiedzieć na pytanie, co to jest film dokumentalny. W piśmiennictwie polskim utrwaliła się definicja Mirosława Przyłipiaka, która jest wynikiem jego studiów wykorzystujących obszerne badania:

Film dokumentalny jest to taki autonomiczny, istniejący jako osobna całość przekaz audiowizualny, który prezentuje wycinek świata kompletnego, w którym znaczenia

---

<sup>8</sup> Ustawa z dnia 30 czerwca 2005 roku o kinematografii (Dz.U. 2005, nr 132, poz. 1111), [https://www.pisf.pl/files/dokumenty/informacje\\_prawne/ustawa\\_o\\_kinematografii\\_tekst\\_ujednolicony.pdf](https://www.pisf.pl/files/dokumenty/informacje_prawne/ustawa_o_kinematografii_tekst_ujednolicony.pdf), (dostęp 30.04.2017).

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 wyzwolić prawdę zachowań osób filmowanych, który naśladuje w swojej strukturze konwencjonalne sposoby właściwego człowiekowi porządkowania rzeczywistości, w którym funkcja autoteliczna względem warsztatu lub tworzywa filmowego, o ile istnieje, nie może przytłumić funkcji przedmiotowej.

Autor *Poetyki kina dokumentalnego* opisuje proces dochodzenia do tej definicji, odnosząc się m.in. do przypominanego wyżej Griersonowskiego nazwania dokumentu „creative treatment of actuality”. Od razu też formułuje zastrzeżenia. Po pierwsze, definicja jest kompletna na aktualnym etapie rozwoju dokumentalizmu. Po drugie, mogą się jej wymykać dzieła pogranicza, nawet te, które przywołuje dalej w książce. Po trzecie, nie jest – bo żadna definicja być nie może – w stu procentach precyzyjna<sup>9</sup>.

Prostsze ujęcie zagadnienia proponuje Przyłipiak w haśle *Dokumentalny film* w *Encyklopedii kina*. Do głównych wyróżników filmu dokumentalnego zalicza status pokazywanej rzeczywistości, która nie jest aranżowana na użytek filmu, i jego strukturę, naśladującą konwencjonalne metody porządkowania rzeczywistości przez człowieka. Porusza też kwestie „prawdy” i „obiektywizmu” tego rodzaju filmowego, które są zasadniczymi kryteriami jego odrębności w ujęciu potocznym<sup>10</sup>.

Co najmniej od czasów Roberta Flaherty’ego, Dżigi Wiertowa i Johna Griersona toczy się dyskusja o tym, w jaki sposób film dokumentalny odnosi się do rzeczywistości: odwzorowuje ją, interpretuje, dookreśla, kreuje? A może jego związek z rzeczywistością jest bardzo luźny, jest ona jedynie (albo bywa) inspiracją dla dokumentalistów? I choć już w czasach *cinéma vérité* i *direct cinema*, czyli w latach 50. i 60., powiedziano na ten temat bardzo dużo<sup>11</sup>, sprawa nadal budzi emocje i pojawia się często w rozmowach po projekcjach filmów dokumentalnych, na festiwalach, konferencjach i w panelach dyskusyjnych. To, że podejmuje się ten

---

<sup>9</sup> Mirosław Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk–Słupsk 2004, s. 17–50. Zob. też John Grierson, *Dokumentalizm (fragmenty)*, w: *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, wybór, wstęp i oprac. Andrzej Gwóźdź, Warszawa 2002, s. 264–276.

<sup>10</sup> Mirosław Przyłipiak, *Dokumentalny film*, w: *Encyklopedia kina*, red. Tadeusz Lubelski, Kraków 2003, s. 253.

<sup>11</sup> Zob. zwięzłe podsumowanie prowadzonych wówczas dyskusji: Ephraim Katz, *The Film Encyclopedia*, New York 2001, s. 259.

omawiany od dawna temat, nie jest niczym dziwnym. Refleksja dotycząca filmu dokumentalnego jest elementem refleksji na temat mediów. Media zaś stanowią uciekający przedmiot badań, to znaczy rozwijają się szybciej niż nauka o nich. Dotyczy to nie tylko technologii, ale także społeczności uczestników. Właśnie uczestników, a nie oddzielonych ostrą granicą nadawców i odbiorców<sup>12</sup>. Ponadto oczywiście powstają coraz to nowe filmy, które prowokują do dyskusji. W pewnym sensie zagadnienie relacji między dokumentem i rzeczywistością wiąże się z tematem stosunku dokumentu i fikcji, w szczególnym wypadku – z wykorzystywaniem, już na etapie poszukiwania tematu i pisania treatmentu oraz scenariusza, narzędzi właściwych dotąd filmowi fabularnemu. Abstrahując w tym miejscu od potrzeb marketingowych producentów i nadawców, warto zaznaczyć, że przy ocenie tematu dokumentu obserwacyjnego bardziej liczy się wiarygodność niż prawdziwość. Rozważając na V International Symposium on Cinema and Philosophy w grudniu 2022 roku w kontekście filozofii Jacques’a Rancière’a kwestię realizmu w filmie, Richard Rushton mówił o dostępie do rzeczywistości dawanym przez film<sup>13</sup>. Ten dostęp może być mniejszy lub większy niezależnie od rodzaju filmowego. Na tym samym sympozjum Robert Sinnerbrink wspominał o wspomagananiu przez modele matematyczne wyobrażonych paradygmatycznych ujęć oczekiwań widzów wobec przekazu audiowizualnego – także dotyczącego rzeczywistości<sup>14</sup>.

Czy film dokumentalny może być obiektywny? Czy jego autorzy powinni zmierzać do obiektywizmu? Zwłaszcza w potocznym rozumieniu filmowi dokumentalnemu przypisuje się jako cel obiektywizm<sup>15</sup>. A jednak obiektywizm nie jest wyróżnikiem gatunków dokumentalnych<sup>16</sup>, w szczególności dokumentu kreacyj-

---

<sup>12</sup> O przemianach widowni w mediach współczesnych (w tym mediach interaktywnych) pisze Denis McQuail, *Teoria komunikowania masowego*, Warszawa 2008, s. 390–444.

<sup>13</sup> Richard Rushton, *Reflections on the Reality of Film*, <https://www.youtube.com/watch?v=a-BILhn7UYnM> (dostęp 11.12.2022). Rushton podąża śladem własnej książki *The Reality of Film: Theories of Filmic Reality*, Manchester 2010.

<sup>14</sup> Robert Sinnerbrink, *A Dialogue on the Future Film-Philosophy*, <https://www.youtube.com/watch?v=hKStmK1UX5M> (dostęp 11.12.2022). O „film-filozofii” w ujęciu Sinnerbrinka piszę w książce *Paradygmat polskiego romantyzmu w uniwersum filmowym*, s. 116–122.

<sup>15</sup> Odwołując się do własnego doświadczenia, cytuję fragment recenzji mojego dokumentu *Dybuk. Rzecz o wędrówce dusz* zamieszczonej przez widza w bazie IMDb: „Masterfully neutral, insightful and sometimes emotional. [...] the director manages the impossible – to represent both sides equally and base the assumptions on facts and multiple opposing opinions [...]. Eventually, the viewer feels informed, frustrated and confused (in a positive way), as opposed to being angry towards local Ukrainians or the Hasidim. That, I believe, is an ultimate goal of a good documentary”; [https://www.imdb.com/title/tt4126602/reviews/?ref\\_=tt\\_ov\\_rt](https://www.imdb.com/title/tt4126602/reviews/?ref_=tt_ov_rt) (dostęp 03.12.2022).

<sup>16</sup> Mirosław Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, s. 65–67.



nego lub artystycznego (*creative documentary*). Twórca filmu dokumentalnego nie jest zakładnikiem obiektywizmu, lecz oczekuje się od niego dookreślenia artystycznej tożsamości, co wymaga odpowiedzi na wiele pytań i odwoływania się do rozlicznych źródeł – np., jak doradza Michael Rabiger, wykorzystania snów i intensywnej pracy wyobraźni<sup>17</sup>, narzędzi zgoła nieobiektywnych.

Po stronie zwolenników uwzględniania w rozważaniach o filmach pojęcia „prawda” występuje Marek Hendrykowski w artykule *Dokument – fikcja – realizm*. Uważa on, że powinno być ono stopniowalne, to znaczy jego udział w przekazie filmowym za każdym razem musi podlegać weryfikacji ze strony nadawcy i w procesie odbioru. Może być ona „w znacznym stopniu intuicyjna” lub „bogato i wszechstronnie uargumentowana za sprawą zastosowanych procedur analityczno-interpretacyjnych”. Według Hendrykowskiego jest to działanie racjonalne.

Autor artykułu postuluje połączenie w teorii filmu badań nad poetyką opisywaniem utworu filmowego, prowadzonych pod kątem występowania w nim rodzajów i gatunków filmowych, z komplementarnymi studiami z zakresu poetyki historycznej –

takiej poetyki, która stawia w centrum uwagi nie pojedynczy – statycznie rozpatrywany – film, lecz proces przemian. Dopiero połączenie obu tych aspektów, to znaczy ujęcia synchronicznego z ujęciem diachronicznym, pozwoli dostrzec w danym dziele element o wiele szerszego systemu kultury współczesnej i zrozumieć to, co dzieje się zarówno w nim samym, jak i w procesie kulturowych przemian, którego jest częścią.

Zmianom historycznym podlega też relacja fikcji i dokumentu, czego konsekwencją jest coraz to inne definiowanie realizmu. Hendrykowski podkreśla znaczenie przełomu cyfrowego w tym procesie. Jest to uwyrażnienie tendencji wskazanych dziesięć lat wcześniej przez Przyłipiaka, do którego odwołuje się w toku wyводу<sup>18</sup>. Skądinąd – patrząc z dzisiejszej perspektywy – nie wydaje się, by ujęcie diachroniczne w teoretycznych pracach o filmie dokumentalnym było pomijane, można co najwyżej postulować zmianę proporcji.

O trudnościach z definiowaniem dokumentu pisze z innej perspektywy Iwona Kurz. Łatwiej już – powiada badaczka – zajmować się osobno dokumentalnością każdego dzieła, które autorzy i dystrybutorzy zakwalifikowali do tego rodzaju filmowego.

---

<sup>17</sup> Michael Rabiger, *Directing the Documentary*, Oxford 2004, s. 119 i 124.

<sup>18</sup> Marek Hendrykowski, *Dokument – fikcja – realizm*, w: *Pogranicza dokumentu*, red. Miłkołaj Jazdon, Katarzyna Mąka-Malatyńska, Piotr Pławuszewski, Poznań 2012, s. 263, 246, 265.

Jeden z istotnych jej wymiarów wiąże się z relacją pomiędzy formą dzieła a charakterem dokumentów, na których się ono opiera. Samo słowo „dokument” – poświadczenie, najczęściej w formie pisemnej, tożsamości lub zdarzenia – wspólne jest dla wielu języków czerpiących z łaciny, gdzie *documentum* to dowód, świadectwo, ale też nauka, pouczenie, przestroga czy instrukcja. Poświadczenie spotyka się zatem z ostrzeżeniem<sup>19</sup>.

Ten bardzo konkretny, mający związek z kryterium prawdy aspekt definicji też warto brać pod uwagę. Dopiero zindywidualizowana ocena pozwala przesądzić, czy film dokumentalny zawiera „świadectwo prawdziwości jakiegoś faktu”<sup>20</sup>.

W encyklopedii Katza zbierającej argumenty obecne od dawna w piśmiennictwie anglojęzycznym zwraca się uwagę, że wielu teoretyków twierdzi, iż „prawdziwy dokument” powinien przekazywać idee i wartości społeczne oraz dążyć do zmian w tym zakresie. Inni badacze traktują go jako formę „artystycznego dziennikarstwa”, która może obejmować odnoszące się do faktów (*factual*) tematy społeczne, naukowe, edukacyjne, szkoleniowe i turystyczne<sup>21</sup>. Film dokumentalny doczekał się też własnej encyklopedii. Jej pierwsze, trzypięciotomowe wydanie ukazało się w 2005 roku, zdobyło uznanie rynkowe i nagrody; drugie – skrócone i zaktualizowane – Ian Aitken, redaktor pierwszej wersji, wydał w 2017 roku<sup>22</sup>.

Zestawienie porządkującego historię spojrzenia na filmowy rodzaj dokumentalny wstępu Aitkena do encyklopedii z 2017 roku, cytowanego już wstępu LaRokki do antologii *The Philosophy of Documentary Film* i wydanej w 2016 roku oksfordzkiej antologii *The Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism*<sup>23</sup> sprowokowało mnie do sformułowania trzech uwag dotyczących definicji dokumentu.

Po pierwsze, współczesne media coraz bardziej zacierają granice między tym, czym film dokumentalny jest, tym, czym być może jest, tym, czym mógłby być, i tym, czym raczej nie jest. A przecież nigdy nie były one ostre. Pora więc, po drugie, podsumować i zakończyć debatę nad tą definicją. Michael Moore powiedział już dawno: „Nie rób filmu dokumentalnego, rób film”<sup>24</sup>. LaRocca zaś pisze: „Nie

---

<sup>19</sup> Iwona Kurz, *Etyka widzenia: gest fotograficzny i res gesta*, w: *Sztuka w kinie dokumentalnym*, red. Paulina Kwiatkowska, Matylda Szewczyk, Warszawa 2016, s. 11.

<sup>20</sup> Mirosław Salski, *Telewizyjny dokument filmowy*, Szczecin 2019, s. 153.

<sup>21</sup> *Documentary*, w: Ephraim Katz, *The Film Encyclopedia*, s. 377.

<sup>22</sup> *Encyclopedia of the Documentary Film*, red. Ian Aitken, London–New York 2005; *The Concise Routledge Encyclopedia of Documentary Film*, red. Ian Aitken, London–New York 2017.

<sup>23</sup> *The Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism*, red. Jonathan Kahana, New York 2016.

<sup>24</sup> Betsy Chasse, *The Documentary Filmmaking Master Class: Tell Your Story from Concept to Distribution*, New York 2019, s. 37.