

Animowany dokument

Nowy gatunek czy chwyt marketingowy?

MARCIN GIŻYCKI

W ostatnich latach karierę nie tylko w mediach, ale i publikacjach naukowych, zrobił termin „animowany dokument”. Określenie to już na pierwszy rzut oka wydaje się niedorzeczne. Przyjrzyjmy się więc, jak definiują je jego orędownicy: (...) *dzieło audiowizualne (zrobione cyfrowo, sfilmowane lub wydrapane bezpośrednio na taśmie) może być uznane za animowany dokument, jeśli: 1) zostało zarejestrowane lub stworzone klatka po klatce, 2) mówi o rzeczywistym świecie raczej niż całkowicie stworzonym przez twórcę i 3) zostało zaprezentowane jako takie przez producenta lub odebrane jako dokument przez publiczność, festiwal lub krytykę*¹.

Każdy, kto ma jako takie pojęcie o animacji, wie zapewne, że co najmniej od czasu pojawienia się technologii komputerowych i *motion capture* (animacji w czasie rzeczywistym) definiowanie animacji jako techniki poklatkowej straciło rację bytu. Film animowany od dawna nie jest, a przynajmniej nie musi być, dziełem bardziej poklatkowym niż aktorski czy dokumentalny. W filmie animowanym czy też rejestrującym autentyczne wydarzenia, albo fabularnym, wrażenie ruchu jest uzyskiwane dzięki projekcji nieruchomych kadrów w tempie dwudziestu czterech (lub dwudziestu pięciu, albo nawet trzydziestu klatek na sekundę – w zależności od systemu rejestracji). Ale zniżanie się nad amatorskimi definicjami animacji zostawmy na inną okazję. Ciekawsze w powyższym cytacie wydaje się stwierdzenie, że animowanym dokumentem jest praktycznie wszystko, co za takie zostało uznane przez widzów, krytyków, kuratorów festiwali, a przede wszystkim producenta. To dość liberalne podejście, w którym jednak nie ma miejsca dla twórcy.

Annabelle Honess Roe, autorka powyższej definicji, przyznaje, że „animowane dokumenty” powstawały niemal od zarania kina. Jako przykład pierwszego takiego filmu podaje *Zatopienie Lusitanii* (*The Sinking of the „Lusitania”*) – poruszającą nawet dziś kreskówkę amerykańskiego pioniera Winsora McCaya z 1918 r., będącą próbą rekonstrukcji zatopienia brytyjskiego statku pasażerskiego przez niemiecką łódź podwodną w roku 1915. Tyle że nie był to pierwszy film animowany oparty na prawdziwych zdarzeniach. Nie był to nawet pierwszy rysowany film o tragedii Lusitanii, bo wcześniej już powstał na ten sam temat podobny, chociaż zrobiony ze znacznie mniejszym talentem, film rysunkowy w Anglii².

Jak więc widać to, co dzisiaj nazywa się „animowanym dokumentem”, ma długą historię. Dlaczego jednak i kiedy zaczęto się posługiwać tym terminem? By uczciwie odpowiedzieć na to pytanie, należałoby przeprowadzić dalsze poszuki-

wania źródłowe, których nie zrobił żaden z cytowanych wcześniej autorów. Zaryzykuję jednak stwierdzenie, że nawet jeśli to sformułowanie bywało sporadycznie używane wcześniej, to przyjęło się szeroko dzięki kampanii promocyjnej filmu *Walc z Baszirem* Ariego Folmana (*Vals Im Bashir*, Izrael, 2008). Film Folmana był reklamowany właśnie jako *pierwszy w historii pełnometrażowy animowany dokument*³. Natychmiast podchwyciła to krytyka i zgodnie z przytoczoną tezą Roe – za taki powszechnie go uznano. Termin przyjął się tak skutecznie, że zaczęto go doczepiać do filmów, które z faktami nie mają zupełnie nic wspólnego, jak na przykład lalkowa *Ręka* Jiříego Trnki (*Ruka*, Czechosłowacja, 1965), będąca metaforą systemu totalitarnego, ale jednak nie ilustracją rzeczywistych zdarzeń⁴. A skoro *Ręka*, to dlaczego by nie uznać za „animowany dokument” *Labiryntu* Jana Lenicy (1962) lub *Klatek* Mirosława Kijowicza (1966)?

Niektórzy autorzy posuwają się nawet do takich stwierdzeń: *Animowane dokumenty ewoluowały od najbardziej fantastycznych, do ideologicznych*⁵. Dokument jako forma fantastyczna – to dopiero śmiały przykład inwencji filmoznawczej. Można by oczywiście wzruszyć ramionami, gdyby teza ta nie ukazała się w poważnym internetowym periodyku akademickim.

Przyjmijmy jednak, że „animowany dokument” to film, w którym za pomocą narzędzi filmu animowanego zostają odtworzone fakty. Analogicznie należałoby w takim razie mówić o „fabularnych dokumentach”, na przykład *Krzyżakach* Forda lub *Aleksandrze Newskim* Eisensteina, albo *Pasji życia* o van Gogh-u Minellego. Ale jednak tak się nie mówi, bo byłby to oczywisty oksymoron. Dlaczego więc mielibyśmy nagle zaakceptować „animowany dokument”?

Termin ten jednak zrobił błyskawiczną karierę i obawiam się, że wyplenić się go już nie da. Poważne festiwale, na przykład DOK w Lipsku, stworzyły osobną kategorię „animowanych dokumentów”. Cóż, takie czasy, w których język zostaje zawłaszczony przez słownictwo wymyślone w agencjach reklamowych. I tak, niepostrzeżenie, „targetem” staje się potencjalny kupujący, „produktem” każda usługa bankowa, a sztuka „towarem”. Byłem kilka lat temu na konferencji naukowej poświęconej animacji, ilustracji i komiksowi w Chinach. Konferencję gościła ogromna uczelnia artystyczna. Podczas otwarcia i przy wielu innych okazjach przemawiali lokalni dygnitarze. Ani razu nie padło słowo „sztuka”. Mówiło się, że to co robią studenci to właśnie „towa”, który musi być konkurencyjny na światowych rynkach. Zrozumiałem wówczas fenomen ekonomiczny tego kraju. Z tym, co pokazano na towarzyszącej konferencji wystawie prac studentów, było już gorzej. Ale widać mam już takie artystowskie skrzywienie, że w nawet w „produktach” słuchaczy uczelni artystycznych usiłuję dopatrzeć się sztuki.

Nietrafność terminu nie powinna jednak przesłaniać faktu, że w pierwszym i drugim dziesięcioleciu XXI w., a nawet jeszcze w latach 90., powstało wiele bardzo interesujących filmów animowanych, w tym pełnometrażowych, opartych na prawdziwych zdarzeniach lub wywiadach. Niesłusznie jednak większość autorów piszących o ich fenomenie wywodzi go z filmu dokumentalnego. Niektórzy filmoznawcy i krytycy wciąż nie mogą przyjąć do wiadomości, że film animowany narodził się w Teatrze Optycznym Émile’a Reynauda w 1892 r., a więc przed kinematografem Braci Lumière, i ma własną odrębną prehistorię wywodzącą się z ilustracji, a nie fotografii. A to, co nazywa się „animowanym dokumentem”, to kontynuacja w innym medium tradycji ilustrowania wydarzeń *in statu nascendi*

lub *post factum* w ilustrowanych periodykach. Wraz z pojawieniem się wysokonakładowej prasy, kiedy tylko wydarzało się coś ważnego lub sensacyjnego, a „kamer przy tym nie było”, odwoływano się do talentów rysowników. Szczególnie wśród nich miejsce zajmowali artyści szkicujący scenki z sal sądowych ⁶.

Film animowany, a zwłaszcza pełnometrażowy, jest znacznie bardziej czasochłonnym dziełem niż ilustracja prasowa. Dlatego też jego twórcy odwołują się raczej do wspomnień, historii, mówią o autentycznych zdarzeniach z perspektywy czasu. Może więc należałoby raczej mówić o „animowanym filmie faktu” analogicznie do „literatury faktu”? Albo, żeby użyć terminu angielskiego, o *non-fiction animation*? Chociaż z tym też mogą być problemy. Na różnych internetowych listach najlepszych dokumentów animowanych ⁷ można znaleźć między innymi dzieło *Nieźle Jaja! (Nuts!,* reż. Penny Lane, USA 2016), pokazywane i nagrodzone na Animatorze 2016. Jest to ciekawy film inspirowany prawdziwą historią lekarza, który w początkach XX wieku usiłował leczyć impotencję przeszczepiając pacjentom kozie jądra. Na stronie internetowej filmu można znaleźć taki jego opis: *NIEZŁE JAJA! To w przeważającej mierze prawdziwa opowieść o doktorze Johnie Brinkleyu (...). Za pomocą ręcznie rysowanych rekonstrukcji zdarzeń, wywiadów, materiałów archiwalnych i brzmiącego poważnie, chociaż całkowicie niewiarygodnego narratora, w NIEZŁYCH JAJACH! śledzimy drogę Brinkleya od ubóstwa i anonimowości do statusu zamożnego i wpływowego celebryty* ⁸.

No właśnie, autorzy nie kryją, że mieszają fikcję z faktami (w *przeważającej mierze prawdziwa opowieść*), a nawet odrobiną kpiny (ów niewiarygodny narrator). Mamy więc raczej do czynienia z fikcją opartą na faktach, tak jak w przypadku powieści opartej na czymś z życia. Ale to jednak nie jest dokument, nawet animowany. To najwyżej mockdokument (*mockumentary*), pastisz, parodia. I tak jest nieestety z wieloma produkcjami, określanymi mianem „animowanego dokumentu”.

Jednym z najlepszych przykładów animacji „non-fiction” jest krótki film wybitnego realizatora australijskiego Dennisa Tupicoffa *His Mother's Voice (Głos matki)* z 1997 r. Tu sprawa jest czysta – nie mamy wątpliwości, że chodzi o fakty, nawet jeśli są to fakty widziane z subiektywnej perspektywy. W warstwie dźwiękowej słyszymy głos kobiety, która opowiada o śmierci syna w rezultacie postrzału. Jest to zapis wywiadu radiowego, którego udzieliła matka kilka tygodni po tragedii. Relacja jest niesłychanie emocjonalna, co zrozumiałe, i dotyczy właściwie nie samych wydarzeń, co stanu ducha narratorki po otrzymaniu wiadomości o tragedii. Co czuła, gdy jechała na miejsce zdarzenia. Co czuła, gdy ambulans zabierał chłopca do szpitala. I wreszcie – co się z nią działo, gdy usłyszała, że syn nie żyje. Warstwa obrazowa ilustruje jej słowa, ale kamera, której przy wydarzeniach przecież nie było, podąża też własnym tropem. Opowieści matki przysłuchujemy się dwukrotnie. Za każdym razem jednak towarzyszą jej inne obrazy, rysowane, szkicowe, ale jednak realistyczne, jak owe rysunki sądowe (Tupicoff posłużył się techniką rotoskopii, czyli przerysowywania kadrów ze sfilmowanych scen odgrywanych przez aktorów ⁹). Za pierwszym razem widzimy mniej więcej to, co widziała matka od chwili, gdy dowiedziała się, że syn został ranny, do przybycia na miejsce zdarzenia. Widzimy dzwoniący telefon, dalekie odbicie oczu kobiety we wstecznym lusterku samochodu, konfrontację z policjantami pilnującymi miejsca zdarzenia. Tę subiektywną narrację przerywają przebitki jakby z filmów rodzinnych: uśmiechnięty chłopak – domyślamy się, że to on jest ofiarą – z kolegami.



Karski i władcy ludzkości, reż. Sławomir Grünberg (2015)

Za drugim razem kamera pokazuje przez chwilę rozmowę dziennikarza i matki w jej domu, po czym opuszcza pokój, w którym odbywa się rozmowa i błądzi po innych pomieszczeniach, między innymi sypialni syna z plakatami muzyków na ścianie, po czym wychodzi na zewnątrz, ukazując najbliższe otoczenie, by wrócić do wyjścia i skupić się na twarzy mówiącej w najbardziej emocjonalnym momencie. Chociaż są to obrazy rysowane, to jednak przekonują nas o swojej autentyczności, nawet jeśli pokazywany dom nie jest dokładnie tym, w którym odbywał się wywiad. Wierzymy, że taka właśnie była sceneria, w której rozegrały się wydarzenia: typowa australijska (mogłaby to być też amerykańska) podmiejska dzielnica domków jednorodzinnych. Nic nie wydaje się tu zmyślone.

Jak napisał jeden z recenzentów: *Przy ponownym słuchaniu opowieści, niektóre detale – na przykład stopniowa utrata kontroli nad emocjami pani Easdale [matki ofiary] – stają się bardziej widoczne. Oczywiście przed chwilą usłyszeliśmy jej relację w pierwszej osobie, ale tym razem kamera zachowuje się inaczej: obserwuje świat na zewnątrz domu, skupiając się w pewnym momencie na psie, który nie jest bezpośrednio związany z tragedią. Ale jakoś dziwnie obserwując psa, rozumiemy znaczenie straty. Matka jest osamotniona w swoim żalu. Drugi syn stracił brata, ale jego odczucia nie są tożsame z jej odczuciami. Reszta świata po prostu przechodzi nad zdarzeniem do porządku dziennego*¹⁰.

Nie dowiadujemy się, jak doszło do nieszczęścia, kto strzelił, bo nie o tym jest opowieść matki i nie aspekt sensacyjny interesuje reżysera. To poniekąd film o wszystkich matkach, które straciły dziecko. Tupicoffowi udało się nie tylko stworzyć wrażenie autentyzmu (i wcale nie o realizm obrazów tu chodzi), ale nadać także filmowi – właśnie, dzięki animowanej konwencji – głębszy, uniwersalny wymiar.

Walc z Bashirem, to jednak trochę inna sprawa. Mimo elementów autobiograficznych i „dokumentalnej” formy, na którą składają się wywiady z autentycznymi ludźmi (oczywiście odrysowane) oraz stuprocentowe wstawki dokumentalne na końcu, mamy do czynienia nawet nie z animacją faktu, lecz pseudodokumentem. Film w większości rozgrywa się w subiektywnej rzeczywistości pokruszonych wspomnień narratora cierpiącego na częściową amnezję, co oczywiście wyklucza dokumentalność przekazu. Posiłkując się wywiadami z terapeutami i innymi uczestnikami wydarzeń, bohater-narrator, alter ego reżysera, usiłuje odtworzyć, co mu się przytrafiło w czasie wojny izraelsko-libańskiej w 1982 r. (w której brał udział, jako dziewiętnastoletni żołnierz) i dociec przyczyny utraty pamięci. Z tych okrucichów i rozmów wyłania się przerażający obraz masakry cywilów w obozie dla palestyńskich uchodźców, dokonanej przez bojówkarzy Falangi Libańskiej wspieranej siłami izraelskimi.

Rotoskopowany realizm filmu, zawieszony między komiksem a plastyką gier komputerowych, jest tu skuteczny. Zapominamy niekiedy, że mamy do czynienia z animacją. Dzięki temu *Walc z Bashirem* oglądamy rzeczywiście jak dokument, a fakt, że nim nie jest, nie umniejsza w żaden sposób wagi tego dzieła.

Najlepszym przykładem animowanego pełnometrażowego filmu non-fiction jaki przechodzi mi do głowy, jest *Droga na drugą stronę (Crulic – drumul spre dincolo*, Rumunia-Polska, 2011) Ancey Damiana, dzieło również nagrodzone na Animatorze (w 2012 r.). Chociaż film jest stylistycznie eklektyczny (pracowało przy nim wielu rysowników), to jednak całość ma więcej wspólnego z robotą dziennikarską, reportażem, niż fikcją opartą na faktach. Ta opowiedziana w pierwszej osobie, autentyczna historia rumuńskiego Roma, który zmarł z wycieńczenia w polskim areszcie po strajku głodowym, oskarżonego o kradzież portfela na podstawie niesprawdzonych zarzutów ¹¹ (dowodem miała być jego śniada cera i ciemne włosy; prokurator nie zadał sobie trudu sprawdzenia alibi oskarżonego), którego losem nie przejęła się także ambasada Rumunii, podważa wiarę w misję organów ścigania, wymiaru sprawiedliwości i dyplomacji. Mówi też wiele o stosunku do Obcego w dość homogenicznym społeczeństwie i o powszechnych uprzedzeniach rasowych.

Jak już zostało powiedziane, w warstwie wizualnej film jest kolażem wielu stylistyk. Są w nim elementy dziecięcych rysunków, wycinanek ludowych, malarstwa naiwnego, przerysowanych fotografii i wielu jeszcze rzeczy. Obrazom towarzyszy monolog w pierwszej osobie, ale wiemy, że nie jest to autentyczne nagranie, bo od początku zostajemy poinformowani (jak w *Bulwarze Zachodzącego Słońca*), że bohater umarł. Wielkie dzieło, między innymi dlatego, że nie udaje dokumentu, jest czymś więcej niż tylko animowanym komiksem opartym na faktach. Przeciwnieństwo *Walca z Bashirem* wrzucone przez krytykę (i producenta) do tego samego worka. Anca Damian podąża jednak własną drogą ¹².

Kiedy mowa o animacjach non-fiction, wypada wspomnieć o animowanych wstawkach w autentycznych filmach dokumentalnych. A początków takich zabiegów trzeba szukać u Dzigi Wierowa, zwłaszcza w *Człowieku z kamerą* (1928), gdzie kilkakrotnie ożywają przedmioty – krzesła w kinie czy kamera na statywie. Ten filmowy esej niewątpliwie inspirował zakochanego w radzieckiej awangardzie filmowej lat dwudziestych Chrisa Markera, gdy w 1957 r. przywiózł z wyprawy w głąb Kraju Rad *List z Syberii (Lettre de Sibérie*, 1958). *W celu dania czytelnikowi pełniejszego pojęcia o tym bezprecedensowym przedsięwzięciu* – pisał André Bazin

– *wypada podkreślić, że Chris Marker nie ogranicza się do używania dokumentalnych zdjęć robionych na miejscu, ale posługuje się także wszelkimi innymi materiałami w celu przedstawienia swojego punktu widzenia – w tym oczywiście nieruchomymi obrazami (rycinami i fotografiami), ale nawet animowanym rysunkiem. Śladem McLarena nie waha się mówić o rzeczach poważnych w najbardziej komiczny sposób (jak w sekwencji z mamutami)*¹³.

Lista podobnych użyć animacji w dokumencie jest długa, że wspomnę jeszcze *Krótką historię USA w Zabawach z bronią (Bowling for Columbine, 2002)* Michała Moore’a. W wymienionych wyżej filmach wstawki animowane pełnią rolę komentarza, często ironicznego dopowiedzenia czegoś, co umyka rzeczywistości sfilmowanej. Ale jest też inny sposób posłużenia się obrazem całkowicie wykreowanym środkami malarskimi czy graficznymi w filmie dokumentalnym, jak uczynił to Sławomir Grünberg w *Karskim i władcach ludzkości (Karski & The Lords Of Humanity, Polska-USA, 2015)*¹⁴. Tu mamy do czynienia z powrotem do przedkinematograficznych źródeł grafiki dokumentalnej, do prasowej tradycji ilustrowania wydarzeń, przy których kamery nie było.

Nie jestem chyba odosobniony w tym, że (z pewnymi wyjątkami) nie lubię inscenizacji w filmie dokumentalnym. Nie, nie chodzi mi o ustawianie bohaterów do filmowania, co jest zabiegiem powszechnym i akceptowanym, tylko o tak zwany fabularyzowany dokument: odgrywanie wydarzeń specjalnie do kamery, co bywa nieznośną manierą wielu filmów telewizyjnych, zwłaszcza o tematyce historycznej. Kiedy jednak niedysiejsze wypadki przedstawiane są za pomocą animacji – sytuacja jest inna. Od razu wiemy, że mamy do czynienia z wizją, wyobrażeniem, interpretacją, a nie rejestracją. Takie wstawki nie kłócą się z właściwą materią dokumentalną. Przeciwnie – mogą ją jeszcze podbijać.

W filmie Grünberga wstawki animowane pojawiają się trochę jak fantomy. Postacie rysowane cienką kreską są przezroczyste, nakładają się na siebie. Prześwituje przez nie faktura tła, ziarnista, przypominająca otynkowaną ścianę. Przesuwają się niby duchy podczas seansu spirytystycznego. Im bardziej opowieść Karskiego staje się dramatyczna, tym mroczniejsze pojawiają się obrazy. Ale dzięki swojej niematerialności nie konkurują z archiwaliami. Okropności obozów koncentracyjnych i życia w getcie nie potrzebują wzmocnienia. Sztuka nie ma szans wobec horroru Holocaustu, okrucieństw wojny. Próby tworzenia obrazów, które by tamtej rzeczywistości dorównywały, mogą prowadzić tylko do tego, co Alvin H. Rosenfeld nazywa „pornografią Holocaustu”¹⁵. Grünberg i jego animatorzy nie próbują tego robić. Nie próbują epatować, odtwarzać pełni horroru, ale też go nie estetyzują, nie trywializują. To tylko echo zdarzeń, pochod zjaw. Kiedy Karski opowiada o brutalnym przesłuchiwanym go przez Gestapo, jego słowom towarzyszą obrazy więźnia, oprawców i celi, ale wszystko dzieje się w zwolnionym tempie, zawieszona w dziwnej przestrzeni, jakby zdarzenia wylaniały się z jakiejś mgły zapomnienia, patyny czasu. Autorzy zdają się mówić widzowi: Nie będziemy ilustrować dosłownie słów bohatera, nie pokażemy wybijanych zębów, niemal wybitego oka. Animacje mają tutaj podobną funkcję jak muzyka – pomagają widzowi wejść w opowieść, ale jej nie zastępują.

Reasumując: animowany dokument – nie; animacje w dokumencie – tak.

- ¹ (...) an audiovisual work (produced digitally, filmed, or scratched directly on celluloid) could be considered an animated documentary if it: (i) has been recorded or created frame by frame; (ii) is about the world rather than a world wholly imagined by its creator; and (iii) has been presented as a documentary by its producers and/or received as a documentary by audiences, festivals or critics. A. Honess Roe, *Animated Documentary*, Besings-toke – New York 2013, s. 4.
- ² Reżyseria Dudley Buxton i inni. Filmik ten był jednym z epizodów serii *John Bull's Animated Sketchbook* (1915). Cała seria w dużym stopniu składała się, chociaż niewyłącznie, z rysowanych i nieco animowanych komentarzy do aktualnych wydarzeń. Opinia o tym, że *Zatopienie Lusitanii* było pierwszym animowanym dokumentem jest zresztą uparcie powtarzana przez niemal wszystkich autorów wypowiadających się na ten temat. Przykładem może być artykuł: Barış Tolga Ekinci, *A Hybrid documentary genre: Animated documentary and the analysis of „Waltz with Bashir”*, „CINEJ Cinema Journal” 2017, t. 6, nr 1, s. 12-13. Autor tego tekstu podaje nawet błędną datę powstania filmu: rok 1915. W tym roku wydarzyła się tragedia, ale film McCaya powstał dopiero trzy lata później.
- ³ Y. Yang, *From Trust to Truth: A Brief Analysis of the Animated Documentary „Waltz with Bashir”*, „Animatrix: A Journal of the UCLA Animation Workshop” 2011, nr 19, s. 69.
- ⁴ B. Tolga Ekinci, *A hybrid documentary genre: Animated documentary and the analysis of „Waltz with Bashir” (2008) movie*, „CINEJ Cinema Journal” 2017, nr 1 (wiosna), s. 8, <http://cinej.pitt.edu/ojs/index.php/cinej/article/view/144> (dostęp: 20.03.2018; pełny tekst za subskrypcją).
- ⁵ B. Tolga Ekinci, dz. cyt., s. 2.
- ⁶ Zawód rysownika sądowego jest wciąż uprawiany w Stanach Zjednoczonych, gdzie nie wpuszcza się kamer na rozprawy w sądach federalnych.
- ⁷ Na przykład: *10 Great Animated Documentaries*, lista ułożona przez Noela Murraya, <http://www.pbs.org/independentlens/blog/great-animated-documentaries> (dostęp: 13.03.2018). To nie jest byle jaki blog, to ranking opublikowany na oficjalnej stronie amerykańskiej telewizji publicznej PBS.
- ⁸ „NUTS!” (2016), <http://pennylaneismyrealname.com/film/nuts-the-brinkley-story/> (dostęp: 13.03.2018).
- ⁹ Jest to ta sama technika, którą posłużyli się twórcy *Twojego Vincenta*, tyle tylko, że Tupicoff nie chwalił się, że stworzył kilka tysięcy „oryginalnych” obrazów, by zrealizować swój film.
- ¹⁰ E. Townsend, *His Mother's Voice: Dennis Tupicoff's New Documentary*, „Animation World Magazine” 1998, nr 2, <https://www.awn.com/mag/issue2.11/2.11pages/2.11townsend-mother.html> (dostęp: 15.03.2018).
- ¹¹ Nie bez znaczenia jest też być może fakt, że okradziony mężczyzna był sędzią Sądu Najwyższego.
- ¹² Co potwierdziła także następnym filmem *Czarodziejska góra (La montagne magique)*, Polska-Francja-Rumunia 2015.
- ¹³ *André Bazin on Chris Marker*, <https://chris-marker.org/andre-bazin-on-chris-marker-1958> (dostęp: 13.04.2018). Pierwsza publikacja tekstu: André Bazin, *Lettre de Sibérie*, „France Observateur” 1958, 30 s. 22.
- ¹⁴ Autorem animacji jest Tomasz Niedźwiedz.
- ¹⁵ *Pornografia Holocaustu*. Z Alvinem H. Rosenfeldem rozmawia Marta Duch-Dyngosz, „Znak” 2014, luty, nr 706, przedruk na stronie: <http://www.miesiecznik.znak.com.pl/7052014z%E2%80%AFalvinem-h-rosenfeldem-rozmawia-marta-duch-dyngoszpornografia-holokaustu> (dostęp: 13.04.2018).