

1500 stron o 120 latach polskiego dokumentu



TADEUSZ SZCZEPAŃSKI

Edycja dwóch tomów *Historii polskiego filmu dokumentalnego* to wydarzenie bezprecedensowe nie tylko w polskiej, ale wręcz w światowej historiografii filmowej. *Żadna inna kinematografia nie może pochwalić się czymś podobnym* – pisze Marek Hendrykowski w pierwszym zdaniu ostatniego rozdziału drugiego tomu, mając na myśli Polską Kronikę Filmową, ale opinia ta w jeszcze większej mierze odnosi się do całości tego monumentalnego przedsięwzięcia, którego inicjatorką, autorką i redaktorką jest Małgorzata Hendrykowska. Istotnie, dzieje narodowego kina dokumentalnego w żadnym innym kraju na świecie nie doczekały się równie obszernego, wszechstronnego i szczegółowego opracowania o trudnej do przecenienia wartości poznawczej.

Rzecz cała powstała przede wszystkim siłami poznańskiego ośrodka filmoznawczego z Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza (choć nie sposób pominąć istotnego wkładu dwojga znawców polskiego i zagra-

nicznego dokumentu, Mirosława Przyłipiaka z Uniwersytetu Gdańskiego i Jadwigi Hućkovej z Uniwersytetu Jagiellońskiego, współautorów drugiego tomu). W Poznaniu bowiem powstała szkoła badań nad polskim dokumentem, sygnowana zarówno indywidualnymi publikacjami monograficznymi, by przypomnieć książki Marka Hendrykowskiego (*Sztuka krótkiego metrażu*, Poznań 1998; *Film jako źródło historyczne*, Poznań 2000; *Marcel Łoziński*, 2008), Mikołaja Jazdona (*Dokumenty Kieślowskiego*, Poznań 2002; *Kino dokumentalne Kazimierza Karasza*, Poznań 2009), jak i pracami zbiorowymi (*Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989*, red. Małgorzata Hendrykowska, Poznań 2005; *Wojciech Wiszniewski*, red. Marek Hendrykowski, Poznań 2006, czy monograficzny tom poznańskich „IMAGES” poświęcony filmowi do-

kumentalnemu w XXI wieku w Europie Środkowo-Wschodniej, red. Katarzyna Mąka-Malatyńska i Mikołaj Jazdon, 2014). Warto też dodać, że z poznańskim filmoznawstwem przez wiele lat na niwie naukowo-dydaktycznej współpracował nestor polskiego dokumentu, Kazimierz Karabasz. Przypominam o tych wszystkich aktywach, ponieważ stworzyły one doświadczalne zaplecze, dzięki któremu ambitny projekt opracowania pełnej historii polskiego kina dokumentalnego mógł się urzeczywistnić. Autorom sprzyjał również duch czasu, wyjątkowo zainteresowaniu dokumentem przychylny, czego wyrazem – oprócz festiwalu powstałych po 1989 r. w Warszawie (Planete+ doc), w Łodzi („Człowiek w zagrożeniu”) i w Poznaniu (OFF Cinema) – jest seria Narodowego Instytutu Audiowizualnego „Polska Szkoła Dokumentu”, w której na płytach DVD ukazują się najlepsze dzieła mistrzów polskiej dokumentalistyki różnych pokoleń – od Andrzeja Munka po Macieja Drygasa, nie wspominając już o inwazji dokumentalizmu za pośrednictwem wyspecjalizowanych programów i cykli telewizyjnych czy portali internetowych.

Historia polskiego filmu dokumentalnego obejmuje blisko sto dwadzieścia lat i składa się z dwóch sążnistych woluminów, z których pierwszy (lata 1896-1944) jest opracowaniem autorskim, napisanym przez Małgorzatę Hendrykowską, drugi natomiast (lata 1945-2014) ma charakter zbiorowy z udziałem jedenastu autorów i powstał pod naukową redakcją autorki tomu pierwszego. Należy od razu podkreślić, że materiał filmowy, z jakim mieli do czynienia badacze, a także skala trudności historiograficznego wyzwania były nieporównywalne. Przede wszystkim w grę wchodziła kwestia elementarna, czyli dostępność filmów. O ile w okresie powojennym zachowała się kompletna baza źródłowa, do której łatwo można dobrać, tym łatwiej, że wiele mniej lub bardziej ważnych filmów doczekało się w dobie rejestracji wideo emisji telewizyjnych, o tyle czasy wcześniejsze kojarzą się z filmową Atlantydą, o której wiadomo w zasadzie tylko tyle, że kiedyś w ogóle istniała. Składające się na nią filmy zaginęły (zachowało się jedynie około 15-20 procent, licząc również przetrwałe fragmenty) podczas obu wojen światowych, nie mówiąc już o tym, że o ich archiwizację w ogóle w praktyce nie dbano, a wszelkie głosy czy inicjatywy w tej sprawie kończyły się fiaskiem, co Hendrykowska kilkakrotnie odnotowuje. W tej sytuacji jej nieocenioną zasługą filmograficzną jest zajmujący dwie piąte blisko 700-stronicowego tomu katalog dokumentów – częstokroć z krótkim opisem ich treści – powstałych od zarania filmowych dziejów na ziemiach polskich po rok 1944, którego sporządzenie jest świadectwem iście benedyktyńskiego, trzyletniego (!) trudu autorki.

Wobec takiego stanu rzeczy na uznanie zasługuje historiograficzny kunszt Małgorzaty Hendrykowskiej, która z tego filmowego niebytu potrafiła wskrzesić i opisać wielowymiarowy, pełen szczegółowych informacji, oparty na niezliczonych źródłach pisemnych obraz polskiej kinematografii dokumentalnej do 1944 r. *Układamy z rozsypanych puzzli czy – jak kto woli – fragmentów mozaiki całość nie do końca złożoną. Układamy po raz pierwszy, rozpoczynając od żmudnych i nieefektywnych badań źródłowych* – czytamy we wstępie o istocie tego skomplikowanego projektu. Jego realizacja byłaby niemożliwa, gdyby nie bogate doświadczenia badawcze autorki i jej rozległy, wyspecjalizowany warsztat naukowy, rozwijany i doskonalony w trakcie pracy nad takimi książkami, jak *Śladami tamtych cieni*, *Kronika kinematografii polskiej* czy *Smosarska*. W rodzimym gronie filmoznawców jedynie Hendrykowska, obcując przez wiele lat ze źródłami – głównie prasowymi, ale nie tylko – na temat

polskiej kinematografii przedwojennej i wcześniejszej, mogła poważić się na stworzenie jej dokumentalnych dziejów w tak wielu aspektach. Znajdziemy tu bowiem przede wszystkim tematycznie usystematyzowaną w ramach poszczególnych faz procesu historycznego prezentację filmów, najczęściej odtworzonych na podstawie skrupulatnie zebranych świadectw prasowych, programów kin, wspomnień, itp. Opisy wielu filmów są niejednokrotnie tak obszerne i szczegółowe, że odnosimy wrażenie, iż autorka zna je z autopsji, gdy tymczasem oparła je na źródłach pośrednich. Otrzymujemy też relację z początków refleksji teoretycznej nad dokumentem, która nie ogranicza się tylko do kolejnego przypomnienia pionierskiego wkładu Bolesława Matuszewskiego, ale odkrywa i przywołuje inne zapomniane, a wcześniejsze głosy na ten temat: Bolesława Prusa, Władysława Umińskiego, Włodzimierza Perzyńskiego czy Zygmunta Korosteńskiego. Oprócz sylwetek wielu realizatorów są tam także omówienia wszelkich inicjatyw organizacyjnych, które umożliwiają odwołanie stopniowo kształtującej się infrastruktury kinematografii dokumentalnej w ramach dziejów polskiego kina tamtej epoki. Historycznofilmowa narracja Hendrykowskiej płynie bardzo szerokim, wielowątkowym nurtem, który zagarnia wiele kontekstów: politycznych, społecznych czy artystycznych, co pozwala na wszechstronne oświetlenie zmieniających się funkcji i znaczeń kina dokumentalnego w zbiorowej świadomości Polaków w różnych okresach historycznych: rozbiorów, pierwszej wojny światowej, niepodległości i drugiej wojny światowej.

Umiejętności rekonstrukcyjne i żmudny mózół Hendrykowskiej są tym bardziej godne podziwu, że nie ukrywa ona sceptycznego dystansu wobec przedmiotu swoich tak bardzo skrupulatnych i rzetelnych badań, choć zdawać by się mogło, że zainteresowanie tematem na ogół motywuje i wzmacnia przekonanie o jego obiektywnej wartości. Tymczasem autorka niejednokrotnie podkreśla, że ówczesne polskie kino dokumentalne było prowincjonalne, zaściankowe, hołdujące stereotypom propagandowym, pozbawione zmysłu obserwacji i wartościowych dokonań, którymi mogli poszczycić się sąsiedzi, Rosjanie czy Czesi, nie wspominając już o brytyjskiej szkole dokumentu społecznego. W polskim dokumencie dominowała natomiast – według Hendrykowskiej – doraźnie użytkowa „poetyka oficjalnej odświętności” będąca wyrazem narodowych kompleksów, jakie pokutowały w świeżo odrodzonym państwie polskim. Na tym tle nieco jaśniejszego koloru historyczka używa do opisu filmów warszawskiego Startu, lwowskiej Awangardy czy krakowskiego Studia Polskiej Awangardy Filmowej, choć przy tej okazji demistyfikuje legendę Startu jako efekt powojennej autopromocji jego członków, którzy objęli kluczowe stanowiska w kinematografii PRL-u. Można się jednak zastanawiać, czy ten krytycyzm jest w pełni uzasadniony, skoro dzięki klasie intelektualnej i szerokim horyzontom umysłowym takich ludzi, jak choćby Jerzy Toeplitz czy Jerzy Bossak, filarów nie tylko łódzkiej szkoły filmowej, ale także programowych organów polskiego kina, ujawniłoby ono również wysoki potencjał artystyczny zarówno w fabule, jak i dokumencie. Autopromocja jest zaś dobrym prawem każdego środowiska artystycznego, choć nie każde z niego w równym stopniu korzysta.

Nieomal diametralnie odmienny obraz polskiego dokumentu wyłania się z kolejnych siedmiu powojennych dekad, przedstawionych w tomie drugim. W ich opisie – zważywszy na model znacjonalizowanej kinematografii PRL – waga kwestii infrastrukturalnych, nie licząc cenzury, ulega ograniczeniu na rzecz tematyčno-formalnej analizy potężniejącego strumienia filmów, które odgrywały

coraz ważniejszą rolę w kształtowaniu społecznej świadomości tamtej epoki ustrojowej. Wrażenie w miarę jednolitej poetyki historiograficznej, której niepisane reguły starają się respektować poszczególni autorzy, kładący nacisk na konfiguracje tematyczno-gatunkowe i ewolucje stylistyczne omawianych filmów w ramach przypisanych im kolejnych dziesięcioleci, podważa wyrażenie autorski rozdział pierwszy pt. *Dokument po wojnie. Lata 1945-1955* pióra Marka Hendrykowskiego. Autor, który w ostatnich latach wiele uwagi poświęcił źródłowej i rodzimej wersji socrealizmu (*Socrealizm po polsku. Studia i szkice*, Poznań 2015), swoją partię historycznofilmową skroił inaczej niż inni, dając chyba nadmierny upust swoim zamiłowaniom teoretycznym. Poprzedził bowiem swoje rozważania o głównej materii filmowej dwoma obszernymi podrozdziałami o randze metodologicznych prolegomenów, w których zaproponował nowe spojrzenie na filmowy socrealizm i cały zestrój jego rozmaitych uwarunkowań. Trudno jednak nie zauważyć, że miejsce aż tak rozległych, zajmujących blisko połowę całego rozdziału refleksji zostało tutaj niezbyt fortunnie dobrane, ponieważ w znacznym stopniu przesłaniają one informacyjną zawartość głównego dyskursu stricte filmowego. I mimo iż autor też o nią zadbał, sporządzając obszerne biogramy pionierów powojennego dokumentalizmu: Jerzego Bossaka, Stanisława Rodowicza, Tadeusza Makarczyńskiego, Wojciecha Jerzego Hasa, Andrzeja Munka, Jarosława Brzozowskiego i Natalii Brzozowskiej, a także podjął się genologicznej charakterystyki socrealistycznego dokumentu, to jednak w porównaniu z następnymi rozdziałami można odczuć pewien poznawczy niedosyt filmowego konkretnego, np. w postaci bodaj krótkich analitycznych zbliżeń na tak zapoznane arcydzieła powojennego dokumentu, jak choćby rewelacyjna *Kopalnia* Natalii Brzozowskiej czy *Powódź* Jerzego Bossaka. Najwyraźniej temperament teoretyka filmu przeważał tutaj nad powinnościami historyka i redaktorki tomu nie udało się nad tym naruszeniem proporcji zapanować. Należy jednak przyznać, że teoretyczne podejście Hendrykowskiego jest bardziej funkcjonalne w komentarzu do pięciolecia ortodoksyjnego socrealizmu, kiedy to wprowadzone przez niego kategorie pojęciowe (np. rozróżnienie między kinem socrealistycznym a stalinowskim) pozwalają na precyzyjniejszą charakterystykę na pozór monolitycznej masy upadłościowej, jaką była filmowa propaganda tamtego okresu, okresu jedynej, wymuszonej przez narzuconą z zewnątrz ideologię, zapaści w historii polskiego dokumentu po II wojnie światowej. Jeśli bowiem spojrzeć z perspektywy całości, jaką obejmuje tom drugi, to kolejne jego rozdziały składają się na obraz nieomal nieprzerwanego pasma artystycznej prosperity.

Ujrzone w tak panoramicznym ujęciu dzieje naszej powojennej dokumentalistyki filmowej potwierdzają od dawna znaną, ale zbyt rzadko przypominaną prawdę, że jej ranga moralna i estetyczna, dynamika rozwojowa, cała galeria współtworzących ją oryginalnych osobowości autorskich w kolejnych pokoleniach, narodowa specyfika (jej cechy rekapitułuje w osobnym rozdziale Katarzyna Mąka-Malatyńska) składają się na ciekawszy obraz aniżeli niesprawiedliwie faworyzowane kino fabularne, które swoją rangę zawdzięcza w większym stopniu społecznemu rezonansowi aniżeli rzeczywistym i regularnym dokonaniom artystycznym.

„Czarna seria” i jej tło (rozdział autorstwa Andrzeja Szpulaka), obserwacyjne kino społeczne i szkoła Kazimierza Karasza lat 60. (przedstawione przez Wojciecha Otto), kino „nowej zmiany” lat 70. znaczone nazwiskami Grzegorza Królikiewicza, Tomasza Zygadły, społeczne dokumenty Krzysztofa Kieślowskiego i Marcela

Łozińskiego, kreacyjne kino Wiszniewskiego, Dziworskiego, Szulkina i Koterskiego, czyli niezwykle płodna dekada lat 70. (opisana przez Mikołaja Jazdona i Piotra Pławuszewskiego), filmowa eksplozja wolności w karnawale „Solidarności” oraz bujny rozwój opozycyjnej i alternatywnej twórczości w latach 80. (pióra Jadwigi Hućkovej), fala uwolnionego od cenzury kina historycznego i politycznego po ustrojowym przełomie 1989 r., a także zwrot w stronę tematyki egzystencjalnej i religijnej w pierwszej dekadzie odrodzonej Polski (rozdział Mirosława Przylipiaka), cyfrowy przełom technologiczny wraz z rozwojem tendencji autobiograficznych i kolejnym przypływie tematyki historycznej w nowym stuleciu (rozdział złożony z tekstów Katarzyny Mąki-Malatyńskiej, Krzysztofa Kozłowskiego, Justyny Czai i Anny Śliwińskiej, spointowany wspomnianą już syntetyczną próbą charakterystyki polskiego dokumentalizmu) – to tylko tematyczne dominanty poszczególnych dziesięcioleci, które dowodzą, że trudno znaleźć przykład innej równie żywotnej dokumentalnej kinematografii narodowej, której historia podlegałaby tak liczным impulsom rozwojowym, a z których najważniejsze są bez wątpienia burzliwe dzieje Polski w ostatnich siedemdziesięciu latach, wiernie odzwierciedlone w polskim kinie dokumentalnym. W relacjach poszczególnych autorów, przepełnionych sugestywnymi opisami wielu godnych uwagi filmów, przewija się również istotny wątek przemian stylistycznych polskiego dokumentalizmu, wynikłych z innowacji technologiczno-warsztatowych, eksperymentów formalnych (np. nurt kreacyjny) czy erozyjnego wpływu telewizji na jego klasyczną poetykę. Ponadto autorzy docenili zazwyczaj po macoszemu traktowany film oświatowy, choć przywiązują do jego rozwoju nierównomierną wagę. Kiedy bowiem czytamy w dziesięciostronicowym, bardzo solidnie opracowanym podrzdziale pióra Wojciecha Otto o raczej kryzysowych latach 60. w dokumencie oświatowym, że w minionym okresie powstawały *dzieła wybitne*, które święciły *międzynarodowe triumfy* festiwalowe, to musimy autorowi uwierzyć na słowo, ponieważ Andrzej Szpulak w rozdziale o kinie popaździernikowym z filmami oświatowymi obchodzi się nader lakonicznie i zaledwie na jednej stronie jego omówienia nie znajdziemy o wyróżnionych przez Otto utworach miarodajnej informacji wraz z ich oceną. Natomiast sympatycy dawnej nieodżałowanej Polskiej Kroniki Filmowej otrzymują pod koniec tomu miły ich pamięci bonus w postaci błyskotliwego eseju Marka Hendrykowskiego o historii tego fenomenu polskiej dokumentalistyki, którego twórcy potrafili znaleźć trudną równowagę pomiędzy obligatoryjnymi propagandowymi serwitutami, a względnie liberalnym tonem, o czym autor pisze z dużą empatią.

Dwutomowa *Historia polskiego filmu dokumentalnego* zainicjowana, napisana i zredagowana przez Małgorzatę Hendrykowską, to książka o trudnej do przeceńnienia encyklopedycznej wartości poznawczej, imponujący rozmachem koncepcji i starannością wykonania pomnik postawiony rodzimej dokumentalistyce filmowej, który tej dziedzinie twórczości przywraca należną jej rangę w powojennej kulturze narodowej.

TADEUSZ SZCZEPAŃSKI

Małgorzata Hendrykowska, *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1896-1944)*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Poznań 2015

Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945-2014), pod naukową redakcją Małgorzaty Hendrykowskiej, Wydawnictwo Naukowe PWN, Poznań 2015.