

„Kwartalnik Filmowy” nr 112 (2020)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.542>
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Agnieszka Powierska

Państwowa Uczelnia Zawodowa we Włocławku
<https://orcid.org/0000-0003-3879-9033>

Dokument, We Have One Heart, Papa.

Zagubieni ojcowie, dokument, animacja i autobiografia

Słowa kluczowe:

animacja;
dokument;
dokument
animowany;
animadok;
fotografia

Abstrakt

Tematem artykułu są trzy krótkometrażowe filmy z pogranicza dokumentu i animacji, zrealizowane przez twórców młodego pokolenia: *Dokument* Marcina Podolca (2015), *We Have One Heart* Katarzyny Warzechy (2020) i *Papa* Maryi Yakimovich (2020). Opowiadają one historie złożonych relacji między dzieckiem a ojcem. Autorka powołuje się na opracowania Anabelle Honess Roe oraz polskie próby konceptualizacji dokumentu animowanego, proponuje też definicję formuły nawiązującą m.in. do kategorii paktu referencjalnego Philippe’a Lejeune’a. Autorka przeprowadza formalistyczną analizę filmów, badając zbieżności między nimi. W nawiązaniu do uwag Katarzyny Mąki-Malatyńskiej i Michała Piepiórki na temat znaczeń materiałów faktualnych w dokumentach animowanych, przygląda się sposobom użycia rodzinnych pamiątek w analizowanych utworach; następnie omawia wykorzystanie w nich konwencji autobiograficznych. Siła oddziaływania tych filmów wynika z połączenia konwencji dokumentalnych, perspektywy subiektywnej i kreatywnych rozwiązań formalnych.

Próbując uchwycić charakterystykę polskiego dokumentu przełomu XX i XXI w., Mikołaj Jazdon i Katarzyna Mąka-Malatyńska wskazywali między innymi *niezwykle zróżnicowanie*¹, intensywne poszukiwania nowych środków wyrazu, *silne spersonalizowanie przekazu*², łączenie elementów kreacji z archiwaliami i relacjami świadków, wyraźne piętno autorskie i skupienie się na jednostkowym bohaterze. Poszukiwania związane z wykorzystaniem animacji we współczesnym dokumencie prowadzą do wniosku, że tendencje te w ostatnich latach nie słabną, a polskie kino koresponduje pod tym względem z trendami światowymi.

Jednocześnie obecnie, i to nie tylko w obrębie kina, można dostrzec zjawisko *ekspansji gatunków niefikcyjnych*³. Po *eksplozji telewizyjnej rzeczywistości*⁴ nastał czas internetowego zalewu obrazów cyfrowych (o mniejszym autorytecie niż w przypadku rejestracji analogowych). Utrwalił się kulturowy paradoks – *dwie sprzeczne, lecz zarazem wyraźne tendencje we współczesnej kulturze: szukania autentyczności i niewiary w możliwość jej osiągnięcia*⁵. Czy popularny w ostatnich latach mariaż animacji z dokumentem osobistym, opartym na wiarygodności indywidualnego świadectwa, jest zabiegiem dającym szansę na nasycenie tego niezaspokajalnego głodu?

Po animację oraz konwencje właściwe autobiografii sięgnęli w ostatnim czasie interesujący twórcy młodego pokolenia. Przykładami takich realizacji mogą być *Dokument* (2015) Marcina Podolca (animatora konsekwentnie zainteresowanego połączeniem plastyki i faktualności⁶), *We Have One Heart* (2020) Katarzyny Warzechy i *Papa* (2020) Maryi Yakimovich. Choć utwory te powstały na początkowych etapach twórczości filmowców, w dojrzały sposób opowiadają złożone historie, których wspólnym mianownikiem jest zerwana relacja między ojcem a dzieckiem.

Dokument to portret mężczyzny dotkliwie odczuwającego syndrom opuszczonego gniazda. *We Have One Heart* opowiada historię syna Polki i irackiego Kurda, rozdzielonych najpierw niesprzyjającymi okolicznościami geopolitycznymi, a potem zmyśloną – jak się okazało po latach – śmiercią ojca. Twórczyni *Papy* przygląda się własnej relacji z ojcem – utraconej wskutek jego choroby psychicznej, destrukcyjnej dla życia rodzinnego.

Czy podobieństwa między filmami są głębsze, czy tylko powierzchowne? O czym świadczą ich punkty styku? Jak tendencje obecne w światowym kinie dokumentalnym i animowanym ujawniają się w utworach trojga polskich twórców i czy pokrewieństwo wobec współczesnych trendów czyni je wtórnymi? Każdy z trzech filmów wart jest omówienia, a bliższa obserwacja ich „sąsiedztwa” pozwala dostrzec różnorodność wariantów pozornie podobnych rozwiązań.

Dokument i animacja: mariaż czy mezalians?

*Granica między utworem, który zwykliśmy nazywać dokumentem animowanym, a filmem dokumentalnym, w którym użyto animacji, jest nieostra*⁷ – słusznie podkreślał Marcin Podolec. Do pierwszej kategorii należą jednak bez wątpienia zarówno wykreowany przez Podolca *Dokument*, jak i zrealizowany w dużej mierze w założonym przez animatora studiu Yellow Tapir Films *We Have One Heart*. Oba filmy dowodzą, że niegasnące od ponad dekady zainteresowanie polskich twórców tą pograniczną formułą przynosi efekty nieraz olśniewające.

Choć twórczość filmowa łącząca kreatywność animacji i dokumentalną wierność rzeczywistości ma już swoje miejsce w krajobrazie kinematografii (ma też długą tradycję sięgającą epoki kina niemego⁸), pierwsze szeroko dystrybuowane realizacje tego typu wywołały niemałe poruszenie. W recenzjach *Walca z Baszirem* pisano o *sukcesie kwadratury koła*⁹ czy oksymoroniczności¹⁰ formuły. Marek Hendrykowski w artykule rozpoczynającym się znamienym pytaniem retorycznym – *Animowany dokument? Czy coś takiego nie jest występkiem godzącym w naturę kina?*¹¹ – dowodził, że *czeka nas istotna korekta rozpowszechnionego poglądu, w myśl którego animacja stanowi odrębny od kina fabularnego i kina dokumentalnego autonomiczny rodzaj filmowy*¹². Animacja *nie sprowadza się (...) do jakiegoś jednego rodzaju czy gatunku kina*¹³, może opowiadać bardzo zróżnicowane historie.

Głosy w sprawie dokumentu animowanego nie kończą się jednak na tych afirmatywnych. W artykule *Animowany dokument. Nowy gatunek czy chwyt marketingowy* Marcin Giżycki wskazuje na nietrafność miana omawianej formuły (na pytanie zawarte w tytule tekstu odpowiadając zarzutem o sprzedażową proveniencję określenia¹⁴). Badacz nie podejmuje powyższej myśli Hendrykowskiego, kiedy powołuje się na genologię filmową: *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”*¹⁵. Giżycki krytykuje sformułowaną przez Anabelle Honess Roe, upowszechnioną definicję, zgodnie z którą dokumentem animowanym jest film spełniający trzy warunki: *został zarejestrowany (recorded) lub wykreowany klatka po klatce; dotyczy świata (the world), w którym żyjemy, a nie świata (a world) wyobrażonego przez twórcę filmu; został zaprezentowany jako dokument przez jego producentów i/lub odebrany jako dokument przez publiczność, festiwalie czy krytykę*¹⁶. Badacz zarzuca jej wadliwe ujmowanie animacji oraz zbyt liberalne, a przy tym nieuwzględniające zdania twórcy filmu, kryterium uznaniowe¹⁷.

Marcin Giżycki nie przekreśla jednak dokonań w sferze animacji faktualnych. Proponuje natomiast zamiennik określenia „dokument animowany”: *Może więc należałoby raczej mówić o „animowanym filmie faktu” analogicznie do „literatury faktu”? Albo, żeby użyć terminu angielskiego, o „non-fiction animation”?*¹⁸ Badacz wskazuje tym samym, że „dokument” rozumie jako określenie o odmiennym polu semantycznym. (Na węższe znaczenie przypisywane mianu „dokument” oraz jego specyficzne konotacje zwraca uwagę Mirosław Przyłipiak, który w *Poetyce kina dokumentalnego* doprecyzowuje, że będą go interesować *de facto* audiowizualne przekazy niefikcjonalne¹⁹).

Zagadnienie pokrewieństwa w sposobie budowania wiarygodności dokumentu animowanego i literatury faktu porusza Michał Piepiórka: *Słusznie pyta Kees Driessen, dlaczego nie uznać za dokument rysowanych wspomnień, jeśli nadajemy taki status autobiograficznym powieściom w formie pisemnej bądź słownej*²⁰. Uzasadnione skojarzenie dokumentu animowanego (*notabene* bardzo często opartego na werbalnej autonarracji) z literaturą faktu pozwoliło mi na uzupełnienie definicji Anabelle Honess Roe o ważne w kontekście przekazów niefikcjonalnych pojęcie pochodzące z obszaru literaturoznawstwa – *Lejeunowski pakt referencyjny*²¹. Jak wyjaśnia Paweł Zajas, jest to *umowa, którą autor literatury faktu zawiera z czytelnikiem: jest ona obietnicą ofiarowania prawdy. Możemy więc, jak narratywiści, uznawać, że prawda jest nieosiągalna, ale pragnienie jej przekazania określa pole umowy pomiędzy autorem i czytelnikiem*²². Mówiąc o dokumencie animowanym, mam zatem na myśli film,

którego dominantą są fragmenty zrealizowane z ujawnionym i znaczącym wykorzystaniem poklatkowych lub cyfrowych technik tworzenia sztucznego ruchu obiektów płaskich bądź trójwymiarowych wykreowanego przez realizatora²³ (lub też nowych wyglądków poruszających się obiektów zarejestrowanych kamerą); jedną z jego podstawowych funkcji jest zaznajomienie widzów z konkretnymi osobami, historiami, wydarzeniami, przeżyciami, procesami itd. Film taki, za pomocą paktu referencjalnego (nie unieważniają go zabiegi typowe dla kina gatunkowego, mockumentu czy paradokumentu), przekonuje odbiorców, że postaci te istnieją lub istniały, a wydarzenia rozegrały się w rzeczywistości (poza światem przedstawionym danego filmu)²⁴.

Poszukiwania ojców w ożywionym archiwum rodzinnych pamiętek

Ważnym zabiegiem służącym wzmocnieniu paktu referencjalnego, nawiązującym do praktyk dokumentalizmu, jest włączenie w animację rejestracji filmowej, audialnej lub fotograficznej. Jest ona tak ważnym komponentem wiarygodności filmowej, że niektóre definicje omawianej formuły skupiają się właśnie na nich. *Za dokument animowany przyjmuje film, który został wykonany w dowolnej technice animowanej, ale którego istotnym i identyfikowalnym dla widza komponentem są materiały zarejestrowane w sposób dokumentalny, np. fotografie, dokumentalne rejestracje, fragmenty filmów dokumentalnych, dokumentalnie zapisany dźwięk*²⁵ – pisała Katarzyna Mąka-Malatyńska. Z obserwacji tej (choć nie określa ona w sposób wyraźny granicy między faktycznym a fikcyjnym wykorzystaniem fotografii w animacji) płynnie ważny wniosek: przy interpretacji warstwy wizualnej dokumentu animowanego nie można tracić z oczu relacji między techniką kreowania ruchu a obrazami, którym przypisuje się walor indeksalności²⁶.

Jak podkreśla Mąka-Malatyńska w artykule poświęconym twórczości Marcina Podolca, w *Dokumentcie* relacja ta jest bliska – następuje *integracja tych elementów w nową spójną całość*²⁷, a *animacja wkrada się w materiały dokumentalne*²⁸. Dominujący w filmie drżący szkicowy rysunek 2D w wielu ujęciach jest wypełniony monochromatyczną plamą (w niektórych scenach przybiera ona delikatne akwarelowe odcienie o szarym zabarwieniu; ponadto czasem pojawiają się przykuwające uwagę zimnoczerwone szczegóły). Nie tylko współtworzy to melancholijny nastrój wypełnionej smutkiem opowieści o samotności rodzica, ale również koresponduje z estetyką zdjęć z prywatnego archiwum, za pomocą których opowiedziano przeszłość filmowego ojca – Antoniego. Spójność fotografii z rysunkiem wzmacnia warstwę animowaną, ożywiającą statyczne kadry i wzbogacającą fotografię o subtelne walory kolorystyczne oraz efekt drżenia tła (niczym szum telewizyjny naznaczający zapis *home movie*). Na powierzchni zaprezentowanych w filmie zdjęć pojawiają się również napisy (stanowiące jeden z kluczowych komponentów *Dokumentu*), a także inne rysowane elementy. Dwojaka ontologia obrazów prowadzi Mąkę-Malatyńską do ciekawego spostrzeżenia: *fotografie ilustrują przeszłość, terażniejszość została narysowana. Jakby dzisiejsze tu i teraz (...) bohatera toczyło się na niby, życie prawdziwe, utrwalone na kliszach jest już za nim*²⁹.

Ojcu, którego dzieci wyprowadziły się z domu do innych miast, doskwiera samotność (podkreślana bardzo szerokimi kadrami, w których odosobniona syl-

wetka Antoniego jest jedynie drobnym elementem) i rutyna (ujęta w narracji opisującej niezmienny przebieg dnia, a także wskazywana przez powtórzenia w kompozycji filmowej, powolne tempo opowieści, a nawet wyrazisty układ torów na regularnie odwiedzanym przez bohatera basenie). O jednostajności egzystencji i zasiedzeniu bohatera świadczy też przyzwyczajenie do rzadko opuszczanego miasta, Jarosławia. (Zostało to ukazane w scenie, w której obraz nóg Antoniego i jego żony Gosi – w kolejnych ujęciach inaczej ubranych – kondensuje kilka lat historii małżeństwa, trwającego jak gdyby w jednym miejscu³⁰). W filmie uderza marginalność postaci towarzyszyki życia – wydaje się, że jej obecność nie wypełnia pustki po dzieciach³¹. O dotkliwosci ich braku mówi kilka dojmujących symbolicznych obrazów: szufłada pełna słodyczy (Antoni zostawia je sporadycznie w pokojach córek i syna), kadr z roślinami hodowanymi przez bohatera i ich imionami (co znamienne, imion dzieci tego amatora ogrodnictwa nie poznajemy³²), wielokolorowa lampka, której światło pozwala pozorować czyjąś obecność w domu i oglądanie telewizji (ten motyw pojawia się w klamrze kompozycyjnej *Dokumentu*, a koresponduje z nim „telewizyjna jakość” obrazu filmowego), kadr ilustrujący przerwana rozmowę telefoniczną, przedstawiający rysunkową sylwetkę Antoniego na tle rozmytego portretu fotograficznego dzieci, ku którym bohater wyciąga rękę w geście tęsknoty. Obraz ten powtarza kompozycję z *Persony* (reż. Ingmar Bergman, 1966), zamienia jednak miejscami rodzica i dziecko.

W swojej opowieści pesymistyczny Antoni kilkakrotnie skupia się na daremności własnych działań – doświadczanych (np. tabletki na ból głowy nie pomagają, próba sfotografowania żyrafy kończy się fiaskiem), domniemanych (np. syn uczony nazw roślin nie słucha) i przewidywanych (marzenie o własnej kwaciarni jawi się jako niemożliwe do zrealizowania). Odbiorca widzi jego trudność w nawiązaniu kontaktu z dziećmi (pojawiające się kilkakrotnie na ekranie „halo” pozostaje bez odpowiedzi). Bohater zdradza zresztą nieumiejętność mówienia o sprawach ważnych – przywołane w *Dokumencie* rozmowy telefoniczne z dorosłymi dziećmi opierają się na wymianie informacji zasłyszanych w mediach.

Wyjaśnijmy jeszcze kwestię wspomnianych napisów. Otóż milczenia i ciszy (wypełnionej stale obecnym szumem i szmerami otoczenia, a w niektórych scenach – prostą, melancholijną melodią) otaczających Antoniego nie przerywa nawet jego pierwszoosobowy monolog. Został on bowiem zapisany nie na ścieżce dźwiękowej, lecz w przestrzeni kadrów. To, co Antoni mówi do innych osób, co nie należy do komentarza „z offu”, jest ponadto ujęte w komiksowe dymki. Graficzne przedstawienie wypowiedzi uwzględnia sposób mówienia, np. zawieszenie głosu, zasygnalizowane za pomocą wielokropka³³. Zabieg taki pozwala na werbalno-wizualne metafory. Kiedy opuszczony ojciec mówi: *Mam troje dzieci*³⁴, napis ten (ukazany na tle zaanimowanego rysunkowym konturem zdjęcia bohatera) zostaje skreślony celem okazania nieadekwatności tych słów wobec doświadczanej samotności; wyrazy z przerwanej rozmowy telefonicznej przeobrażają się w rysunek przywołujący na myśl poskręcany kabel – sygnał trudności z utrzymaniem kontaktu.

Zdjęcia i metaforyczne rysunki składają się na intymny, bezpretensjonalny portret budzącego tliwość ponurego samotnika. Obraz działa tu dwojako: sugerowana przez fotografie faktualność uruchamia szczególnie rodzaj współczucia, zaś niedostłowność animacji ułatwia docieranie do problemów ponadjednostkowych, z którymi widz może się utożsamiać i mierzyć.



Dokument, reż. Marcin Podolec (2015)

Podobnie jak w *Dokumencie*, również w *We Have One Heart* (w jego realizacji Marcin Podolec pełnił rolę supervisor'a animacji) zastosowano zabiegi integrujące animację i materiały dokumentalne. Rodzinną historię Adama Witkowskiego poznajemy za sprawą pamiątkowych zdjęć (z lat 70. oraz współczesnych), nagrań wideo (ich część pochodzi z krótkometrażowego filmu *Ra-ba-ba-ba* w reżyserii Rafała Wojczala i Anny Witkowskiej z 2017 r.), archiwaliów audialnych (fragmentu przemówienia Wojciecha Jaruzelskiego z 13 grudnia 1981 r. i słynnej wypowiedzi Joanny Szczepkowskiej z 28 października 1989 r. – osadzających skondensowane animowane sceny dorastania Adama w konkretnym kontekście historycznym), a przede wszystkim z animacji z wkomponowanymi wycinkami prawdziwych listów.

Narrację z offu prowadzi dziecięcy głos – na podstawie wypowiedzi widza przypisuje go synowi muzyka Adama i wnuczki jego kurdyjsko-irackiego, długo niepoznanego ojca Farouka (na końcu narrator przedstawia się jako Igi Witkowski, na ekranie widać zaś zdjęcie około dwuletniego dziecka – dociekliwy odbiorca rozpozna w tym podpowiedź co do konwencji zdemaskowanej ostatecznie za sprawą napisów końcowych). W historię relacji Adama i Farouka wprowadza intrygująca czołówka: widzimy czarny ekran, a z offu słyszymy głos dziecięcego narratora: *że dziadek nie żył, ale tylko przez 40 lat, bo ostatnio trochę się to pozmieniło*³⁵.

Zdjęcia i nagrania wykorzystane w filmie zostają zaprezentowane w ujednolicającej formule pokazu slajdów – z charakterystyczną ramką okalającą fotografie o zaokrąglonych rogach oraz dźwiękiem i wizualnym efektem sugerującym wymianę przeźroczy w rzutniku. Format taki przyjmuje początkowo również animacja, co uspołnia ją z ukazanymi wcześniej pamiątkami. Podobny efekt dają pojawiające się na fotografiach akcenty rysunkowe, które ukierunkowują uwagę odbiorcy. Animowany obrys w starym zdjęciu małego płaczącego (i płaczliwego – jak się dowiadujemy z narracji) Adama podkreśla istotny w historii rekwizyt – instrument o nazwie rababa będący pamiątką po ojcu. Animowana mewa na wizerunku Haliny i Farouka na sopockim mołu łączy fotografię z poprzedzającą ją metaforycznym rysunkowo-wycinankowym obrazem wspólnego przylotu do Polski. Zabieg ten podkreśla wagę kompozycji, która zostaje odtworzona w ostatnim, symbolicznym kadrze filmu – współczesnej fotografii Witkowskich: Adama, jego żony Anny i dzieci, Igiego i Mai, czekających na to, aż Farouk, uzyskawszy wizę, dołączy do nich. Pokazane w filmie fotografie zostają również ożywione za sprawą towarzyszących im dźwięków – audialnych umownych rekonstrukcji odgłosów tła, które mogły towarzyszyć momentowi wykonania zdjęcia.

Sekwencje animowane zostały zrealizowane komputerowo w technice rysunkowej i wycinankowej. Wyrazisty, niewystudiowany kontur posługuje się celowo krzywą i przerywaną kreską. Plamy barwne o ruchliwej teksturze nie wypełniają go starannie, są w pewnym stopniu autonomiczne. W większości scen twarze bohaterów zostały zaznaczone jedynie obrysem uwzględniającym kształt nosa, wypełnionym owalną plamą barwy (co pasuje do prostoty kompozycji, ale i konotuje tajemniczość – zwłaszcza w przypadku nieprzeniknionej Haliny, która z niewyjaśnionych względów zafałszowała historię Farouka). Inne szczegóły twarzy są widoczne w kilku zbliżeniach ukazujących sytuacje kluczowe dla opowieści, wzbudzające silne emocje (np. odczytanie przez Halinę telegramu o śmierci ukochanego, postarzałą, smutną twarz kobiety po wyprowadzce syna, narodziny Igiego zasugerowane przez krzyk bólu Anny i pierwszy płacz noworodka).

W kadry wkomponowano fragmenty pozaginanych szarych tekturek, kawałki zagryzmołonego papieru w kratkę, wycinki z ozdobnej papeterii. Składniki animacji, jej zamierzona niechłujność czy surowość, budzą skojarzenia ze swojskością, z nieuporządkowanym i pełnym różności domowym „archiwum”. Wrażenie ciepła przynosi też kolorystyka obrazu zdominowana przez odcienie brązów, beżów, żółci zrównoważonych z kolei błękitnymi szarościami. Niektóre elementy tła nie mają barwy, zostają zaznaczone jedynie konturem. Estetyka rysunku i wycinanki wskazują na aspekt refleksywny: przypomina, że historia została w jakimś stopniu posklejana na podstawie niepełnych informacji. Jej kreacyjność jest zresztą podkreślona w momencie, gdy historia Farouka okazuje się częściowo zmyślna. Narrator-Igi proponuje wówczas cofnięcie się w czasie (animacja rzeczywiście zostaje „przewinięta”), po czym widz przenosi się do Iraku i poznaje nową wersję wydarzeń. Okazuje się, że ojciec Adama wbrew zapewnieniom matki nie zginął – to ona celowo zerwała z nim kontakt³⁶.

Kochankowie zostali rozdzieleni jeszcze przed narodzinami syna. Farouk musiał wrócić do Iraku i nie dostał wizy do Polski. Potem brał udział w działaniach zbrojnych. Przez cały czas rozłąki (upływ czasu symbolizuje tu motyw stempla pocztowego i listonosza dzwoniącego do drzwi), tzn. w latach 1977-1978, Farouk i Halina wymieniali się listami. Pełne ciepła i tęsknoty prawdziwe wiadomości od Kurda (z których *notabene* pochodzi tytułowa fraza) zostają odczytane głosem o wyraźnym akcencie (Jegr Khoshnaw); ich fragmenty pojawiają się również w warstwie wizualnej w zaanimowanej postaci. Stają się elementami tła i krajobrazu (np. pojawiają się, litera po literze, na zewnętrznej ścianie bloku mieszkalnego, w pobliżu okna Haliny; fragment listu staje się podłożem, po którym kobieta prowadzi wózek), co – w pokrewny komiksowi sposób – sugeruje myśli i tęsknoty towarzyszące młodej matce. Szczególnie ekspresyjnie fragmenty listów zostały wykorzystane w sekwencji ukazującej reakcję Haliny na wymagowany³⁷ (jak się potem okazuje) telegram. Przytłoczona bohaterka jest ukazana jako drobna postać wędrująca po kartkach tragicznej wiadomości. Ich lakoniczna treść nie zostaje odczytana, widz mierzy się z oszczędnym i dosadnym komunikatem sam na sam, w ciszy, słysząc jedynie pełny emocji oddech bohaterki. W jednej z kolejnych scen uczuciowe zdania z różnych wiadomości od Farouka odchodzą promieniście od twarzy Haliny, obrazując jej ból i przywołując czułe wspomnienia. Listy są nie tylko rekwizytami dowodzącymi faktyczności zdarzeń; ich treść jest budulcem narracji, ich wizualność – tworzywem wyglądu świata przedstawionego oraz ekspresyjnym elementem obrazów. Pozwalają nie tylko zrekonstruować historię Adama, ale też zweryfikować przekazaną mu opowieść.

Różnorodne materiały pamiątkowe zostały również wykorzystane w autobiograficznym *Papie*. Proporcje są tu zupełnie inne niż w *Dokumencie* i *We Have One Heart*: animacja pojawia się tylko w niektórych sekwencjach, dominują zaś rejestracje wideo – archiwalne *home movies* z dzieciństwa autorki-bohaterki i współczesne materiały stworzone na potrzeby filmu, m.in. rejestracje rozmów z mamą reżyserki. Przybliżają one historię rodziny dotkniętej chorobą psychiczną (jak domyślamy się z opowieści – zaburzeniami depresyjno-maniakalnymi) ojca. W wyciszonej, intymnej, dyskretniej, lecz prowadzonej z odwagą opowieści ujawniają się krzywdy doznane przez matkę i córkę (przemoc psychiczna, raniące słowa, zdrady, niezrozumiałe zachowania wywołujące ciągłe poczucie zagrożenia). Mimo

trudnych doświadczeń obie kobiety wykazują się niezwykle oddaniem tytułowemu bohaterowi – matka nieustannie się poświęca, nie rezygnuje z toksycznego związku z wymagającym opieki mężczyzną, córka nie przestaje widzieć w nim pięknego i wrażliwego marzyciela, który – choć bywał niebezpieczny – okazuje się przede wszystkim zagubiony.

Początkowe ujęcia filmu to domowe nagrania VHS rejestrujące pozornie radosne sytuacje, ukazujące pełną czułości i zachwytu więź między ojcem a córką. Pierwsze słowa bohaterki z offu przeczą jednak temu wrażeniu: *najgorsze dla mnie było to, że przez długie lata musiałam zachować iluzję zwykłego szczęśliwego dzieciństwa, po prostu nie wiedziałam, jak się zachowywać*³⁸. Już na początku samo medium opowiadania staje się w *Papie* tematem, a ojcowska obsesja foto- i wideorejestracji ujawnia się zarówno w warstwie wizualnej, jak i w słownej narracji. Zamiłowanie do obrazów jest również widoczne w jego obecnym pokoju obwieszonym fotografiami, przy czym – jak zauważa Maryia – połowa zdjęć przedstawia właśnie ją. Autorka podejmuje trud dyskusji z domowym archiwum, a za sprawą (między innymi) animacji porządkuje je na nowo.

Marianna Hirsch, badając siłę oddziaływania rodzinnych fotografii, stwierdziła, że *symbolizują [one] samą istotę rodziny, bezpieczeństwa i bezpowrotnie zerwanej ciągłości*³⁹. Paulina Haratyk i Gabriela Sitek, przybliżając anglosaskie badania na temat *home movies*, dochodzą do wniosku, że *materiały te nieczęsto przedstawiają obiektywny obraz życia rodzinnego. Jak trafnie zauważa Roger Odin, w żadnym innym rodzaju filmów nie pojawia się tyle scen śmiechu, radości i powitań, jak właśnie w „home movies”*. (...) Można więc (...) uznać, że tego rodzaju materiały nie tyle przedstawiają obraz rodziny, ile chronią jego idealny wizerunek przed rzeczywistością, która mogłaby go zaburzyć⁴⁰. Ich odkrywanie jest niekończącym się dialogiem między odbiorcą/badaczem i obrazami polegającym na ponawianiu prób odkrycia prawdy o przeszłości⁴¹ – pisała Kamila Łaguna-Raszkiwicz. Maryia Yakimovich przyjmuje strategię dekonstrukcji i rekonstrukcji rodzinnej historii na podstawie znalezionych zapisów. Dokonuje tego nie tylko przez opowiadanie i rozmowy z bliskimi (w tym nieudane próby nawiązania kontaktu z milczącym, jakby nieobecnym ojcem), ale także konfrontując wspomnienia z teraźniejszością (ciepłą scenę pobudki z dzieciństwa zestawia ze współczesnym nagraniem samej siebie w łóżku, ewidentnie zmagającej się z załamaniem emocjonalnym; wraz z mamą poszukuje idyllicznego ogrodu z przeszłości, ale nie może do niego trafić, zaś od matki słyszy pełne żalu słowa na temat niespełnionych marzeń i trudnego życia). Częścią tej strategii jest też wykorzystanie animacji do ożywienia i rekontekstualizacji rodzinnych fotografii w dwóch (przenikających się) estetykach: świadomie kiczowatej i niepokojącej, onirycznej.

Jednym z ważnych tematów czy wręcz bohaterów filmu jest album, który ojciec Maryi kupił z okazji narodzin dziewczynki. Na jego kartach zgromadzono fotografie ukazujące radosne chwile codzienności. Stają się one punktem wyjścia do nostalgicznych opowieści, niepozbawionych akcentów humorystycznych, ale i smutku. Rodzinne pamiątki ożywają na stronach, których róże i błękity konotują niewinność. Historia zawarcia małżeństwa przez rodziców Maryi oraz opowieść o narodzinach dzieci – autorki filmu i jej starszego brata Jana – zostały ukazane za pomocą kolaży fotograficznych i nagrań, którym towarzyszą animowane, świadomie kiczowate, kwieciste ornamenty. Naiwne klisze sugerujące cudownie zapowiadające się życie (jak z bajki!) gorzko komentują rodzinne rozczarowania

i niespodziewaną metamorfozę ojca (jej zapowiedzi z perspektywy czasu zdają się jednak dla bohaterki dostrzegalne).

Drugi typ animacji – również posługujący się przede wszystkim kolażem z czarno-białych fotografii rodzinnych – tworzą mroczne oniryczne obrazy pełne niepokojących symboli. Pojawiają się w nim motywy zniewolonego motyla czy ćmy, przypominające o przemianie ojca, ale również porównujące go ze śmiertelnie zagrożonym delikatnym owadem ożywiającym się nocą, co odpowiada zresztą zwierzeniom Maryi na temat nieprzewidywalnego życia towarzyskiego ojca. Powtarza się obraz wielkich dłoni – zarówno autorki (próbujących ukryć ojca przynoszącego wstyd i strach), jak i rodzica (osaczających, ale też troskliwych, chociażby w scenie, w której gotowanie kaszy dla dziecka staje się synonimem miłości rodzicielskiej). Przeskalowana jest również roślinność – z jednej strony przywodząca na myśl tajemniczy ogród, idyllę ze wspomnień z dzieciństwa Maryi, z drugiej zaś, ze względu na rozmiar, niepokojąca. Podobnym symbolem jest dom – choć konotuje miejsce bezpieczne i przytulne, w połączeniu z innymi obrazami i zgrzytliwą, dysharmonijną muzyką staje się znakiem niemożliwości spokoju lub wręcz pułapki (w pierwszej z animowanych scen przyjemna spiżarnia okazuje się więzieniem dla ćmy złapanej w słoik). Ojciec pojawia się w tych fragmentach jako olbrzym. Niczym zmultiplikowany King Kong o ludzkiej sylwetce czai się pomiędzy blokami z wielkiej płyty. Zostaje utożsamiony z budzącym litość oślepionym cyklopem – bohaterem wspominanej przez Maryję opowieści z dzieciństwa, przypominającej historię Polifema. Przez fotografię twarzy ojca przesuwają się wiele różnych par oczu (co obrazuje jego zmienność i nieuchwytność zmienionej przez chorobę osobowości), po czym ostatecznie widzom ukazuje się przerażający wizerunek z pustymi czarnymi oczodołami. Strata wydaje się tym bardziej symboliczna, jeśli weźmiemy pod uwagę fotograficzne i filmowe fascynacje mężczyzny. Niepokojące, fantazyjne sekwencje obrazują uczucia bohaterki balansujące między poczuciem własnej krzywdy a współczuciem dla ojca.

Autobiografia (?) i autoterapia

Zarówno rozmowy i spotkania, jak i animowane autorefleksje służą w *Papie* jasno określonej celowi. Autorka zwierza się matce: *Po prostu tworzę film, żeby się od tego wyzwolić*. Tym samym podąża tropem innych filmowców, którzy w twórczości znajdują metodę autoterapii – sposób na przepracowanie trudnych doświadczeń i realizację charakterystycznej dla młodych dorosłych potrzeby rozliczenia się z rodzinną przeszłością.

Stanislav Kratochvil, autor wielu opracowań dotyczących psychoterapii, zaznacza, że w każdym rodzaju psychoterapii ujawniają znaczenie takie procesy, jak rozpoznanie i konfrontacja z trudnościami, samopoznawanie, otrzymywanie nowych informacji (...). Obcowanie z filmem – obojętnie czy mówimy o autoterapii, czy terapii – może działać na zasadzie uaktywniania tych procesów⁴² – zauważała Małgorzata Kozubek w opracowaniu na temat twórczości Marcina Koszałki. Twórczość filmowa zyska jeszcze większą wagę, jeśli przyjmiemy, że zwolennikami konstrukcjonizmu poznawczego, że tożsamość ma charakter narracyjny i właśnie przez autonarracje kształtujemy rozumienie samych siebie⁴³. W swoim autobiograficznym filmie Yakimovich podejmuje trud konfrontacji ze wspomnieniami i zbudowania nowej

narracji na temat przeszłości przy wykorzystaniu różnych środków – zarówno konwencjonalnie dokumentalnych, pozwalających widzom na obserwację jej rodziny i relacji pomiędzy krewnymi, jak i animacji, koncentrującej się na odczuciach wewnętrznych autorki. Animacja wydaje się w tym kontekście metodą bardzo osobistą, ze względu zarówno na kreacyjność (wymagającą specyficznego namysłu i precyzyjnej, czasochłonnej pracy), jak i ekspresyjność czy wymowność. Na tę cechę sztuki ożywiania obrazu zwraca uwagę Anabelle Honess Roe: *Pewne pojęcia, emocje, uczucia czy stany umysłu szczególnie trudno ukazać za pomocą obrazów kręconych na żywo. Historycznie rzecz biorąc, filmowcy wykorzystywali w celu wskazania na reprezentację subiektywnych stanów umysłu rozmaite narzędzia (...). To jednak właśnie animacja jest coraz częściej wykorzystywana jako narzędzie przywoływania aspektu doświadczeniowego w formie idei, odczuć czy wrażliwości. Poprzez wizualizację niewidocznych aspektów życia, często w stylu abstrakcyjnym lub symbolicznym, animacja funkcjonująca w ten ewokatywny sposób pozwala nam na wyobrażenie sobie świata z perspektywy innej osoby*⁴⁴.

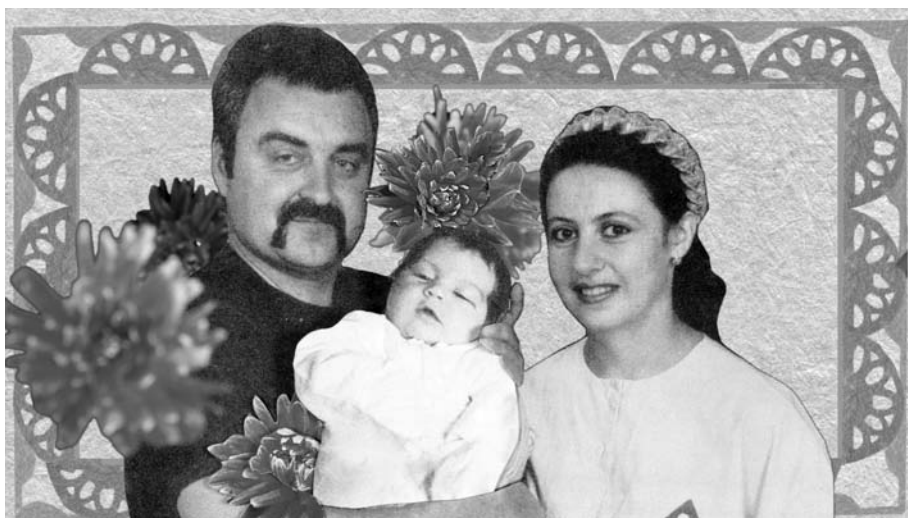
W ten sposób animacja stanowi odpowiedź, być może kontrowersyjną, na jedną z potrzeb dokumentalistów dostrzeżoną przez Marcela Łozińskiego: *Myślę, że prawdziwy dokument zawsze miał ambicje osobistej wypowiedzi, bo przecież życie wewnętrzne autora jest takim samym elementem rzeczywistości, jak ta, którą filmujemy. Film dokumentalny bierze się z połączenia opisywanego świata z indywidualnością autora: z jego przemyśleniami, intensywnością patrzenia, z jego wrażliwością i intuicją. Wciąż szukamy optymalnych sposobów na przekazanie widzowi naszego punktu widzenia, naszych emocji*⁴⁵.

W swojej monografii Anabelle Honess Roe podkreśliła, że animacja w dokumencie pozwala wypełnić lukę przedstawieniową, zwracając tym samym uwagę na pewien brak⁴⁶. W przypadku *Papy* i pozostałych omawianych tu filmów brak ten dotyczy niepełnej relacji z ojcem. Być może właśnie dlatego formuła autobiograficznej animacji faktualnej służy rozliczeniu z ojcem w stosunkowo wielu filmach, m.in. w *Daddy's Little Bit of Dresden China* (reż. Karen Watson, 1988), *Drawing from Memory* (reż. Paul Fierlinger, 1994), oscarowym *Księżycu i synu* (*The Moon and the Son: An Imagined Conversation*, reż. John Canemaker, 2005), *Father* (reż. Ivan Bogdanov, 2012), *My Dead Dad's Porno Tapes* (reż. Charlie Tyrell, 2017), *5 lat po wojnie* (*5 ans après la guerre*, reż. Samuel Albaric, Martin Wiklund, Ulysse Lefort, 2017).

W trend ten wpisuje się także *Dokument*, mimo że pozornie widz wczytuje się w opowieść ojca. Pozorowana autobiografia Antoniego jest opowiedziana *de facto* z perspektywy dziecka. Wskazuje na to chociażby zaakcentowanie relacji ojca z synem. Choć bohater ma jeszcze dwie córki, w filmie ukazane są właśnie rozmowy z synem. Co ciekawe, między scenami o podobnej kompozycji następuje intrygująca zamiana miejsc. Początkowo to ojciec, wspominając dawne lata, trzyma na dłoni miniaturową postać syna. W scenie kolejnej jest już odwrotnie. Pomniejszony Antoni opowiada w pełen emocji sposób o wizycie w zoo. Takie przedstawienie rozmowy sugeruje ogromną, niemal dziecięcą potrzebę uwagi odczuwaną przez bohatera. Być może ujawnia także emocje, jakie żywi wobec bohatera twórca *Dokumentu*. Kolejne wskazówki co do statusu narracji kryją się w aluzjach filmowych. Wspomniane już nawiązanie do *Persony* (ze znamiennej zamianą miejsc) nie jest tutaj odosobnione. Napisy międzyujęciowe w jednym z fragmentów mogą przywoływać konwencje kina niemego, zaś nierealizowalne marzenie o kwaciarni



We Have One Heart, reż. Katarzyna Warzecha (2020)



Paşa, reż. Maryia Yakimovich (2020)

jest ukazane za pośrednictwem obrazu nawiązującego do słynnej sceny z płatkami róż z *American Beauty* (reż. Sam Mendes, 1999), choć bez aspektu erotycznego⁴⁷ (co więcej, tu także następuje zamiana młodego bohatera na postać rodzica). W tych subtelnych zabiegach dostrzegam uobecnienie się narratora-twórcy filmowego, a więc syna głównego bohatera. Ewentualne wątpliwości rozwiewa ostatecznie napis wieńczący film: *Na podstawie rozmów i obserwacji z lat 1991-2014*. Tak długi proces przyglądania się postaci (zapoczątkowany w dodatku w roku narodzin animatora) musi świadczyć o szczególnej więzi między autorem a jego bohaterem. *Dokument* okazuje się zatem ukrytą autonarracją Marcina Podolca, który tworzył swój film w poszukiwaniu odpowiedzi na nurtujące go pytania o relację własnych rodziców⁴⁸. Chęć jej zrozumienia wyraża się między innymi w utożsamieniu się z perspektywą ojca (być może nie mniej autoterapeutycznym niż strategia *Papy*), nawet jeśli nieścisłym i zdradzającym dystans między bohaterem a rzeczywistym, niejawnym narratorem.

Z fingowaniem narracji autobiograficznej spotykamy się również w *We Have One Heart*. Dziecięca narracja Igiego Witkowskiego została odegrana (i częściowo skonstruowana⁴⁹) przez młodego aktora Iwo Rajskego, przy czym twórcy filmu dołożyli starań, by w wypowiedziach ujawniały się rozpoznane już cechy charakteru⁵⁰ niemówiącego jeszcze wówczas Igiego. Dziecięca perspektywa pozwala w ciepły, humorystyczny, pocieszny i zdystansowany sposób przedstawić zawiłą historię, uwypuklając jej nietypowość, ale i upraszczając jej komplikacje, jak również poszerzając opowieść o nowe pokolenie⁵¹. Ponadto relacja Igiego i Adama jest ważnym punktem odniesienia dla związku Adama i Farouka, podbija emocjonalny aspekt filmu i odsyła publiczność ku (auto)refleksji (np. wzruszającej scenie przywitania ojca i syna na lotnisku towarzyszy pytanie chłopca: *Jakie to uczucie poznać swojego tatę w wieku niemal 40 lat? A to mój tata. Cieszę się, że mam go tak blisko – w tym samym kraju, mieście, a nawet dzielimy razem mieszkanie*). Choć konsultantką scenariuszową była jedna z bohaterek, Anna Witkowska, a Katarzyna Warzecha dobrze zna się z Adamem Witkowskim, autobiografizm w *We Have One Heart* pozostaje przede wszystkim stylizacją. Pewnych znamion autotematyzmu można się doszukać w muzyce, której autorem jest bohater filmu. Folkloryzująca melodia, przy akompaniamencie której toczy się opowieść, powstała bowiem w reakcji na spotkanie Adama z ojcem w Iraku. Motyw arteterapeutyczny związany z tym przełomowym dla bohaterów wydarzeniem jest zresztą zarysowany w narracji: *Po tym spotkaniu każdy chciał coś zrobić. Dziadek napisał wiersz⁵², tata nagrał płytę, a mama zrobiła wystawę, z której oczywiście nic nie rozumiałem*.

Niezależnie od tego, czy autonarracja jest pozorowana, czy „bezpośrednia” i faktyczna, konwencje autobiograficzne służą zbudowaniu szczególnej relacji między bohaterem a widzem. Dają wrażenie intymności, zachęcają do identyfikacji z opowiadaną historią i bywają nośnikami ważnych emocji. Stylizacja na autobiografię bohatera, choć zbliża utwór do kina fabularnego, nie jest jednak zabiegiem fałszującym. Filmy oferują odbiorcy czytelne, choć subtelne wskazówki, na podstawie których widz rekonstruuje rzeczywistą sytuację narracji, czerpiąc satysfakcję z dokonanych odkryć.

Pokrewieństwo między omawianymi filmami twórców młodego pokolenia – *Dokumentem*, *Papą* oraz *We Have One Heart* – nie wyczerpuje się w tematycznej, dość ogólnej zbieżności.

Podolec, Yakimovich i Warzecha w swoich animowano-dokumentalnych opowieściach sięgają po historie rodzinne, których bohaterowie z różnych względów doświadczają niepełnego kontaktu z ojcem. We wszystkich trzech przypadkach intymnemu tematowi zerwanych więzi odpowiada kameralna realizacja, w tym skromna animacja o charakterze refleksywnym. Swoją szkicowością, dwuwymiarowością, niedosłownością czy niemimetycznością zwraca ona uwagę na własną kreacyjność. W ten sposób ujawnia świadomość narracji jako konstruktu, ale jednocześnie wytwarza autentyczność w stylu *hand made* i zachęca widza do nawiązania bliskiej relacji z opowieścią. Prywatny charakter filmów wynika również ze sposobu prezentacji osobistych pamiątek i jednostkowej, subiektywnej perspektywy, która daje odbiorcy wrażenie kontaktu z bohaterem. Animacja służy w tych opowieściach „uzupełnianiu” rodzinnych wizerunków o te wątki czy aspekty, których z różnych powodów (także ze względu na utratę więzi) w dotychczasowej narracji zabrakło: o obraz dzisiejszej samotności ojca (*Dokument*), o zatajony w przeszłości przebieg wydarzeń (*We Have One Heart*), o nienazwane wcześniej cierpienie (*Papa*). Sam akt opowiadania zdaje się jednocześnie próbą odzyskania więzi z rodzicem (w *Dokumencie* i *Papie*) lub reakcją na przejmujące spotkanie (*We Have One Heart*). Motyw autoterapeutycznego wymiaru twórczości (nie tylko filmowej) jest zresztą wyraźnie obecny w omawianych produkcjach. Festiwalowe sukcesy filmów dowodzą, że potrzeba podzielenia się swoją historią trafia na podatny grunt – naznaczenie doświadczeń rodzinnych poczuciem braku i tęsknotą łączy wielu odbiorców⁵³.

Wymagający subtelnego potraktowania (a jednocześnie przepracowania) temat relacji z rodzicem nie traci potencjału, zwłaszcza że jest podany przez pryzmat konwencji autobiograficznych, które nadają filmowi wartość osobistego zwierzenia (nawet gdy narracja pierwszoosobowa jest przede wszystkim stylizacją). Zastosowane tu zabiegi narracji werbalnej⁵⁴ i wizualnej wskazują, że młodzi twórcy wkraczający na pogranicze dokumentu i animacji poszukują świeżych rozwiązań, śmiało sięgając po różnorakie konwencje i estetyki.

We wszystkich omawianych filmach w różnym stopniu ujawniają się więc wspomniane wcześniej trendy: sięganie po elementy autobiografizmu, silne piętno autorskie, połączenie animacji i dokumentu, twórcze wykorzystanie *found footage* i reinterpretacja domowego archiwum. Także ich temat jest dobrze zakorzeniony w kinematografii – od niszowych dokumentów animowanych po wysokobudżetowe produkcje hollywoodzkie. Mimo to filmy te nie wpadają w pułapkę wtórności, oczarowując odbiorców siłą niefikcjonalnego, istotnego, tożsamościotwórczego i jednostkowego – ale nieodosobnionego – doświadczenia.

¹ M. Jazdon, K. Mąka-Malatyńska, *Wstęp*, w: *Zobaczyć siebie. Polski film dokumentalny przełomu wieków*, red. M. Jazdon, K. Mąka-Malatyńska, Centrum Kultury Zamek, Poznań 2011, s. 5.

² Tamże, s. 6.

³ J. Tabaszewska, *Forma i fakt. Wyzwania współczesnego reportażu*, „Teksty Drugie” 2019, nr 6, s. 9. Na szczególne zainteresowanie literackimi formami faktycznymi zwraca

uwagę również Przemysław Czapliński, zauważając, że *druga dekada [XXI w.] stoi pod znakiem reportażu* (P. Czapliński, *Gatunek orientacyjny. Reportaż polski na przełomie XX i XXI wieku*, „Teksty Drugie” 2019, nr 6, s. 20).

⁴ M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk – Słupsk 2004, s. 283.

- ⁵ J. Tabaszewska, *Na granicy faktu. Kategoria factio* w badaniach nad współczesnymi biografiami, „Teksty Drugie” 2019, nr 1, s. 71.
- ⁶ Objawia się to nie tylko w twórczości filmowej, ale również komiksowej oraz teoretycznej. Por. K. Mąka-Malatyńska, *Wyprawa do krainy prawdopodobieństwa – o dokumentach animowanych Marcina Podolca*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2017, t. XX, nr 29, s. 294. M. Podolec, *Animacja w filmie dokumentalnym*, w: *Od obserwacji do animacji. Autorzy o kinie dokumentalnym*, red. K. Mąka-Malatyńska, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2017.
- ⁷ M. Podolec, dz. cyt., s. 147.
- ⁸ Za pierwszy animowany dokument uchodzi *Zatopienie Lusitanii (The Sinking of the Lusitania)*, reż. Winsor McCay, 1918).
- ⁹ D. Chrobak, *Sukces kwadratury koła*, „Dwutygodnik.com”, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/82-sukceskwadratury-ko-la.html> (dostęp: 7.09.2020).
- ¹⁰ I. Kurz, *Wściekle psy pamięci*, „Dwutygodnik.com”, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/15-wsciekle-psy-pamieci.html> (dostęp: 7.09.2020).
- ¹¹ M. Hendrykowski, *Animacja jako dokument. Dokument jako animacja. Wokół poetyki i antropologii ruchomych obrazów*, w: *Polska animacja w XXI wieku*, red. M. Kozubek, T. Szczepański, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2017, s. 107.
- ¹² Tamże, s. 111.
- ¹³ Tamże, s. 113.
- ¹⁴ Na marginesie warto wspomnieć, że tezę o dyskursywności oraz marketingowej funkcji filmowych kategorii genologicznych przedstawił Rick Altman w *Gatunkach filmowych* (R. Altman, *Gatunki filmowe*, tłum. M. Zawadzka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012). Jeśli określenia genologiczne zawsze w pewnej mierze wiążą się z aspektem marketingowym, być może uwikłanie nowych odmian animacji w podobne kwestie jest ceną, jaką animacja płaci za przesunięcie się ku centrum twórczości filmowej.
- ¹⁵ M. Giżycki, *Animowany dokument. Nowy gatunek czy chwyt marketingowy?*, „Kwartalnik Filmowy” 2018, nr 101-102, s. 301. Giżycki (choć pomija w rozważaniach kategorię dokumentu fabularyzowanego) słusznie kieruje uwagę ku nieoczywistemu rozróżnieniu kina faktów i fikcji. Doświadczenie uczestnictwa w obu dotychczasowych edycjach Rising of Lusitania Animadoc Film Festival (pod kuratelą Piotra Kardasa) podpowiada, że autorzy filmów niejednokrotnie podchodzą swobodnie do dokumentalnych „zobowiązań” dokumentu animowanego. Kategoria animadok staje się mało specyficzna i upowszechnia się jako określenie filmu animowanego opartego na faktach. Dokładna i nienaruszalna linia granicy między tymi formułami (np. między biograficznym dokumentem animowanym a animowanym biopikiem) jest niemożliwa do wytyczenia. Relacja faktyczności i fikcyjności pozostaje zawsze kwestią stopnia, wymykając się czarno-białym rozstrzygnięciom. Rafał Koschany podobne rozważania komentuje tak: *dokument bierze się z rzeczywistości i jest jej najbliższy, jednakże jako opowiedziana całość podlega podobnym do tworzenia fikcji procesom obróbki (...). Oba te rodzaje – fikcja i dokument – funkcjonują więc w swoich przegródkach na zasadzie pewnej umowności. A zatem: czy kwestia esencjalnej przynależności filmu do – na przykład – nadrzędnej kategorii dokumentu ma jakiegokolwiek znaczenie? – R. Koschany, Co to jest dokument i czy pytanie to ma jakiegokolwiek znaczenie? (Na marginesie „Pięciu nieczystych zagrań” Larsa von Triera i Jørgena Letha)*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2017, t. XXI, nr 30, s. 13.
- ¹⁶ Ten i wcześniejsze cytaty: A. Honess Roe, *Animated documentary*, Palgrave Macmillan, Basingstoke – New York 2013, s. 4.
- ¹⁷ M. Giżycki, dz. cyt., s. 300.
- ¹⁸ Tamże, s. 302. *Chociaż z tym też mogą być problemy* – stwierdza Giżycki, wskazując na odważne łączenie fikcji i faktu w filmach określanych jako dokument animowany.
- ¹⁹ M. Przyłipiak, dz. cyt., s. 13.
- ²⁰ M. Piepiórka, *„Droga na drugą stronę”: od kina-oka do kina-pędzla i jeszcze dalej*, w: *Polska animacja w XXI wieku*, dz. cyt., s. 150. Por. K. Driessen, *Animated documentaries*, IDFA, <https://www.idfa.nl/en/article/65671/animatiedocumentaires> (dostęp: 7.09.2020).
- ²¹ Por. P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, „Teksty” 1975, nr 5 (23), s. 42.
- ²² P. Zajas, *O naturze pośledniego owada. Nowa propozycja badań nad literaturą niefikcyjną*, „Teksty Drugie” 2009, nr 5, s. 46.
- ²³ Tę część definicji tworzę w nawiązaniu do rozważań Sitkiewicza na temat animacji. Por. P. Sitkiewicz, *Małe wielkie kino. Film animowany od narodzin do końca okresu klasycznego*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, wydanie elektroniczne.

- ²⁴ Definicja opracowana na potrzeby pracy doktorskiej autorki *Dokument animowany/animacja dokumentalna – poszerzanie granic filmowych narracji niefikcyjnych* napisanej pod kierunkiem dr hab. K. Mąki-Malatyńskiej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.
- ²⁵ K. Mąka-Malatyńska, *Żart, impresja, dokument. Animacje z Łódzkiej Szkoły Filmowej po 2000 roku*, w: *Animacja polska w XXI wieku*, dz. cyt., s. 96.
- ²⁶ Do pokrewnych wniosków dochodzi Piepiórka: *Doszukując się dokumentalności w „Drodze na drugą stronę”, powinniśmy (...) skupić się na niefikcyjności użytych materiałów*. M. Piepiórka, dz. cyt., s. 151.
- ²⁷ K. Mąka-Malatyńska, *Wyprawa do krainy prawdopodobieństwa...* dz. cyt., s. 295.
- ²⁸ Tamże.
- ²⁹ Tamże.
- ³⁰ Por. tamże, s. 293.
- ³¹ O ograniczonym kontakcie małżonków reżyser wspomina w jednym z wywiadów, wyjaśniając, że chciał *poszukać odpowiedzi na pytanie, jak to jest być w relacji ponad 30 lat i nie gadać ze sobą za bardzo*. T. Pstrągowski, *Wzruszająca nagość*, rozmowa z Marcinem Podolcem, <https://ksiazki.wp.pl/wzruszajaca-nagosc-6145960260147329a?c=96&nil=&src01=6a4c8> (dostęp: 30.09.2020).
- ³² Dziękuję za zwrócenie uwagi na ten istotny element filmu uczestnikom kursu animatorów kin społecznościowych Kino za Rogiem.
- ³³ Por. K. Mąka-Malatyńska, *Wyprawa do krainy prawdopodobieństwa...* dz. cyt., s. 294.
- ³⁴ Ten i inne cytaty z filmu za: *Dokument* (reż. Marcin Podolec, 2015).
- ³⁵ Równie intrygująco w fabułę wprowadza narrator wybitnego dokumentu animowanego *Droga na drugą stronę* (reż. Anca Damian, 2011), także nawiązując do motywu bohatera z zaświatów. *Już pierwsze wypowiedziane zdanie podkreśla zwątpienie i potencjalność przedstawianej wersji zdarzeń* (M. Piepiórka, dz. cyt., s. 162). Omawiana potencjalność czy też „historiograficzna elastyczność” jest dostrzegalna w *We Have One Heart* – najwyraźniej w scenie „przewijania” zakłamanego przebiegu wydarzeń.
- ³⁶ Porównanie ze wspomnianym *Ra-ba-ba-ba* pozwala zauważyć, że w animacji sposób, w jaki Adam dowiaduje się o ojcu, został uproszczony czy też skondensowany. W dokumencie z 2017 r. muzyk opowiada, że wiadomość ta dotarła do niego dzięki korespondencji mailowej (początkowo prowadzonej w języku francuskim, potem w angielskim) nawiązanej przez nieznaną mu osobę.
- ³⁷ Subtelnym sygnałem tego, że telegram w rzeczywistości nie było, jest jego „niematerialność” odróżniająca go od innych listów: nie jest pokazany jako skan istniejącego dokumentu, a jego litery blakną, znikają na oczach widzów.
- ³⁸ Ten i inne cytaty z filmu za: *Papa* (reż. Maryia Yakimovich, 2020).
- ³⁹ M. Hirsch, *Pokolenie postpamięci*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” 2011, nr 105., s. 32.
- ⁴⁰ P. Haratyk, G. Sitek, „Found footage” jako kino odnowy znaczenia „home movies” w filmach „A Song of Air” i „Sea In The Blood”, „Kwartalnik Filmowy” 2018, nr 104, s. 182.
- ⁴¹ K. Łaguna-Raszkievicz, *Fotografia rodzinna jako źródło postpamięci*, „Pedagogika Społeczna” 2016, nr 1 (59), s. 157-158.
- ⁴² M. Kozubek, *(Auto)terapeutyczny wymiar „rodzinnych” filmów Marcina Koszałki*, „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 73, s. 58.
- ⁴³ Por. J. Trzebiński, *Narracyjne konstruowanie rzeczywistości*, w: *Narracja jako sposób rozumienia świata*, red. J. Trzebiński, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2002, s. 37.
- ⁴⁴ A. Honess Roe, *Nieobecność, nadmiar i rozwinięcie epistemologiczne: w poszukiwaniu ram badawczych dla dokumentu animowanego*, tłum. M. Bokinieć, „Panoptikum” 2013, nr 12 (19), s. 41.
- ⁴⁵ K. Mąka-Malatyńska, *Nowa szkoła polskiego dokumentu. Rozmowa z Marcelem Łozińskim*, w: *Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989*, red. M. Hendrykowska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005, s. 212.
- ⁴⁶ Por. A. Honess Roe, *Animated Documentary...* dz. cyt., s. 27.
- ⁴⁷ Por. K. Mąka-Malatyńska, *Wyprawa do krainy prawdopodobieństwa...* dz. cyt., s. 293.
- ⁴⁸ Por. *Wzruszająca nagość*, dz. cyt.
- ⁴⁹ W materiale wideo *Study Case We Have One Heart* Katarzyna Warzecha zdradza, że Iwo przefiltrował dialogi napisane przez Kordiana Kądziałę przez własny sposób mówienia w celu zwiększenia wiarygodności monologu. Por. *Study Case We Have One Heart*, „We Have One Heart” (fan page na portalu społecznościowym Facebook), <https://www.facebook.com/109790850510223/videos/2958465544380034> (dostęp: 30.08.2020).
- ⁵⁰ Por. tamże.
- ⁵¹ W jednej ze scen dowiadujemy się, że kolejne pokolenie Witkowskich reprezentuje także

Maja, która pojawia się wyłącznie na marginesie opowiadanej historii. Także w *Dokumentcie* i *Papie* wzmianka o rodzeństwie bohaterów nie jest rozbudowana. Choć te niedomówienia pozostawiają widza z pytaniami, wybór jest zrozumiały – skondensowana, krótkometrażowa i bardzo osobista forma dotycząca intymnej relacji straciłaby swój charakter w przypadku podjęcia kolejnego wątku.

⁵² Jak dowiadujemy się z filmu *Ra-ba-ba-ba*, stał się on potem częścią muzycznego projektu *Ra Ba Ba Ba* Adama Witkowskiego.

⁵³ O uniwersalności doświadczania zakłóconego kontaktu z ojcem pisali redaktorzy po-

ruszającego *Listu do ojca* – książki będącej pokłosiem społecznosciowego projektu z udziałem „Gazety Wyborczej”: *Mamy problem z ojcami. Zleciliśmy sondaż. (...) Wyszło, że z ojcem najczęściej jest tak, że go nie ma. Nawet jeśli jest (List do ojca, red. J. Wójcik, G. Piechota, Agora SA, Warszawa 2008, s. 6).*

⁵⁴ Zauważmy, że w najbardziej bezpośrednim pod względem narracji *Papie* widz również mierzy się ze swoistą zagadką, jako że problem nie zostaje nazwany wprost i nie od razu wiadomo, z czego wynika specyfika sytuacji reżyserki.

**Agnieszka
Powierska**

Absolwentka filmoznawstwa i historii sztuki na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, edukatorka filmowa, wykładowczyni akademicka. W 2019 r. obroniła pracę doktorską *Dokument animowany/animacja dokumentalna – poszerzanie granic filmowych narracji niefikcyjnych*.

Bibliografia

- Altman, R.** (2012). *Gatunki filmowe* (tłum. M. Zawadzka). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Chrobak, D.** (2009). *Sukces kwadratury koła*. Dwutygodnik.com. <https://www.dwutygodnik.com/artykul/82-sukceskwadratury-kola.html>
- Czapliński, P.** (2019). Gatunek orientacyjny. Reportaż polski na przełomie XX i XXI wieku. *Teksty Drugie*, (6), ss. 19-41. <https://doi.org/10.18318/td.2019.6.2>
- Driessen, K.** (2007, 18 listopada). Animated documentaries. IDFA. <https://www.idfa.nl/en/article/65671/animatiedocumentaires>
- Giżycki, M.** (2018). Animowany dokument. Nowy gatunek czy chwyt marketingowy?. *Kwartalnik Filmowy*, (101-102), ss. 300-306.
- Haratyk, P., Sitek, G.** (2018). „Found footage” jako kino odnowy znaczenia „home movies” w filmach „A Song of Air” i „Sea In The Blood”. *Kwartalnik Filmowy*, (104), ss.178-192.
- Hendrykowski, M.** (2017). Animacja jako dokument. Dokument jako animacja. Wokół poetyki i antropologii ruchomych obrazów. W: M. Kozubek, T. Szczepański (red.), *Polska animacja w XXI wieku* (wyd. 1, ss. 105-137), Łódź: Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT.
- Hirsch, M.** (2011). Pokolenie postpamięci (tłum. M. Borowski, M. Sugiera). *Didaskalia*, (105), ss. 28-36.

- Honess Roe, A.** (2013). *Animated documentary*. Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan.
- Honess Roe, A.** (2013). Nieobecność, nadmiar i rozwinięcie epistemologiczne: w poszukiwaniu ram badawczych dla dokumentu animowanego. *Panoptikum*, (12), ss. 27–45.
- Jazdon, M., Mąka-Malatyńska, K.** (2011). Wstęp. W: M. Jazdon, K. Mąka-Malatyńska (red.), *Zobaczyć siebie: polski film dokumentalny przełomu wieków* (wyd. 1, ss. 5–7). Poznań: Centrum Kultury Zamek.
- Koschany, R.** (2017). Co to jest dokument i czy pytanie to ma jakiegokolwiek znaczenie? (Na marginesie „Pięciu nieczystych zagrań” Larsa von Triera i Jørgena Letha). *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication*, 21 (30), ss. 5–15.
- Kozubek, M.** (2007). (Auto)terapeutyczny wymiar „rodzinnych” filmów Marcina Kozubki. *Kwartalnik Filmowy*, (73), ss. 53–62.
- Kurz, I.** (2009). *Wściekle psy pamięci*. Dwutygodnik.com. <https://www.dwutygodnik.com/artykul/15-wsciekle-psypamieci.html>
- Lejeune, P.** (1975). Pakt autobiograficzny. *Teksty*, (5), ss. 31–49.
- Laguna-Raszkievicz, K.** (2016). Fotografia rodzinna jako źródło postpamięci. *Pedagogika Społeczna*, 1 (59), ss. 155–164.
- Mąka-Malatyńska, K.** (2005). Nowa szkoła polskiego dokumentu. Rozmowa z Marcelem Łozińskim. W: M. Hendrykowska (red.), *Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989* (ss. 207–215). Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Mąka-Malatyńska, K.** (2017). Wyprawa do krainy prawdopodobieństwa – o dokumentach animowanych Marcina Podolca. *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication*, 20 (29), ss. 289–300.
- Mąka-Malatyńska, K.** (2017). Żart, impresja, dokument. Animacje z Łódzkiej Szkoły Filmowej po 2000 roku. W: M. Kozubek, T. Szczepański (red.), *Polska animacja w XXI wieku* (ss. 105–137). Łódź: Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT.
- Piechota, G., Wójcik, J.** (red.) (2008). *List do ojca*. Warszawa: Agora SA.
- Piepiórka, M.** (2017). „Droga na drugą stronę”: od kino-oka do kina-pędzla i jeszcze dalej. W: M. Kozubek, T. Szczepański (red.), *Polska animacja w XXI wieku* (ss. 105–137). Łódź: Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT.
- Podolec, M.** (2017). Animacja w filmie dokumentalnym. W: K. Mąka-Malatyńska (red.), *Od obserwacji do animacji. Autorzy o kinie dokumentalnym* (ss. 137–159). Łódź: Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT.
- Przylipiak, M.** (2004). *Poetyka kina dokumentalnego* (wyd. 2 rozsz. i popr.). Gdańsk – Słupsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Pstrągowski T.** (2016, 29 lipca). *Wzruszająca nagość*. WP. <https://ksiazki.wp.pl/wzruszajaca-nagosc-6145960260147329a?c=96&nil=&srco1=6a4c8>.
- Sitkiewicz, P.** (2009). *Małe wielkie kino. Film animowany od narodzin do końca okresu klasycznego*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Tabaszewska, J.** (2019). Forma i fakt. Wyzwania współczesnego reportażu. *Teksty Drugie*, (6), ss. 9–18. <https://doi.org/10.18318/td.2019.6.1>
- Tabaszewska, J.** (2019). Na granicy faktu. Kategoria faction w badaniach nad współczesnymi biografiami. *Teksty Drugie*, (1), ss. 61–79. <https://doi.org/10.18318/td.2019.1.5>

- Trzebiński, J.** (2002). Narracyjne konstruowanie rzeczywistości. W: J. Trzebiński (red.), *Narracja jako sposób rozumienia świata* (ss. 17-42). Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Zajas, P.** (2009). O naturze pośledniego owada. Nowa propozycja badań nad literaturą. *Teksty Drugie*, (5), ss. 40-55.

Keywords:

animation;
documentary;
animated
documentary;
animadoc;
photography

Abstract

Agnieszka Powierska

Dokument, We Have One Heart, Papa: Lost Fathers, Documentary, Animation and Autobiography

The article discusses three short films created on the border of documentary and animation by filmmakers of the young generation, telling the stories of complicated child-father relationships: *Dokument (A Documentary Film, 2015)* by Marcin Podolec, *We Have One Heart* by Katarzyna Warzecha (2020) and *Papa* by Maryia Yakimovich (2020). In her considerations of the animated documentary, the author refers to Anabelle Honess Roe's work, as well as to Polish studies on this film form. Taking into account the arguments of Polish researchers, the author proposes a definition drawing, i.a., on Philippe Lejeune's category of the referential pact. The author conducts a formalistic analysis of the films, examining the similarities between them. In the first part, in reference to the remarks of Katarzyna Mąka-Malatyńska and Michał Piepiórka on the meaning of factual materials in animated documentaries, she examines the use of family mementos in the analysed works. Then she discusses the use of autobiographical conventions. The impact of these productions results from the fruitful combination of documentary conventions, a subjective perspective, and creative formal solutions.