Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna
im. Leona Schillera w Łodzi

Studia Doktoranckie

ROZPRAWA DOKTORSKA
Z DYSCYPLINY SZTUKI FILMOWE I TEATRALNE

Magdalena Szymków

Nr albumu: 133

REKONSTRUKCJA CZASU, MIEJSCA I PRZEŻYĆ W FILMIE DOKUMENTALNYM POPRZEZ FOUND FOOTAGE,

W OPARCIU O PRACĘ FILMOWĄ *OKUPACJA 1968. PISZĘ DO CIEBIE, KOCHANIE*

Promotorka:
Prof. dr hab. Maria Zmarz-Koczanowicz

Promotor Pomocniczy:
Dr Kuba Mikurda

Łódź, 2022 r.

Trzeba być nieufnym wobec obrazów tak, jak wobec słów. (...)
Nie ma ani literatury, ani krytyki języka bez autora, który poddaje namysłowi już istniejące języki. Podobnie jest z filmem. Nie trzeba szukać nowych, niewidzianych wcześniej obrazów – należy brać obrazy dostępne i pracować nad nimi tak, by stały się nowe.

Harun Farocki

Pracę tę dedykuję mojej babci, Janinie Grześkowiak

_wstęp

W przedłożonej tu dysertacji doktorskiej chciałabym przedstawić kontekst powstania i odbioru filmu, który jest przedmiotem i dziełem mojego doktoratu z obszaru reżyserii filmowej.

W pierwszej części pracy przedstawiam moje zainteresowania i wybory filmowe wpisując je w rozważania nad wykorzystaniem archiwaliów w filmach dokumentalnych. Opisuję moją pracę od debiutanckiego filmu, do kolejnych projektów, w których świadomie pracowałam w gatunku filmu found footage.

W drugiej części przedstawiam kontekst historyczny sztuki (audio)wizualnego recyklingu. Opisuję w jaki sposób narodził się film wykorzystujący już istniejące materiały wizualne, jak rozwijał się w odniesieniu do sztuk przedstawionych modernizmu, awangardy, neoawangardy i postmodernizmu, jak odbijał w filozoficznej refleksji krytycznej. Proponuję także typologię filmów found footage opartą na referencjach tematycznych, formalnych, subwersywnych.

W trzeciej części odpowiadam na pytanie jak mój film doktorski *Okupacja 1968. Piszę do ciebie, kochanie* wpisuje się w tradycję filmu found footagowego, jego definicję i konteksty. Opisuję jak postawał i jakie refleksje przyniósł tak w temacie przeszłości, której dotyczył, i teraźniejszości, która w kontekście wojennych wydarzeń i okupacji w Ukrainie, jawi się jak jej tragiczne powtórzenie. Na koniec przedstawiam przyjęcie filmu w dystrybucji kinowej, festiwalowej oraz jego kolejne wcielenia nie-filmowe.

Praca ta jest efektem bardzo ciekawej drogi od fascynacji filmem najpierw dokumentalnym, potem found footage, i w końcu eksperymentalnym, którego elementy w różnym wymiarze można odnaleźć w moim filmie doktorskim. Drogi, na której miałam szczęście spotkać osoby, które podzieliły ze mną swój zachwyt i wiedzę na ich temat - filmowców, badaczy, miłośników kina, przyjaciół, którym dziękuję za inspiracje, wsparcie i towarzystwo*.

* s. 37.

_1

Jestem filmowczynią dokumentalistką. W projektach rozwijam formy odnoszące się do przeszłości i pamięci a tradycyjny dokument narracyjny łączę z przetwarzaniem archiwaliów. Ich rola w każdym moim kolejnym filmie rosła, by stać się w końcu elementem charakteryzującym moje prace i poszukania badawcze. W konwencji dokumentalnego filmu found footage powstają moje najnowsze prace.

Film found footage to gatunek na pograniczu fikcji i dokumentu. Określany często mianem „filmu bez kamery" czy „filmową archeologią", wykorzystuje archiwalne rejestracje autentycznych wydarzeń, komponując z nich zupełnie nowy, oryginalny obraz rzeczywistości.

Found footage doskonale wpisuje się w epokę postmodernistycznego przetwarzania sztuk. Z zastanego materiału tworzy nową wartość. Restauracja i digitalizacja taśm filmowych, on-linowy dostęp do zasobów archiwów sprawia, że artyści i filmowcy mają coraz łatwiejszy dostęp do ich zasobów. Amatorskie filmy 8mm również nabrały wartości dokumentu czasów. Charakterystyczna materia taśmy filmowej, jej zabarwienie, uszkodzenia nie są już defektem. To, co kiedyś było brakiem, błędem dziś jest wartością. Urok ziarna, prześwietleń kadrów z przeszłości przeniesiony na kinowy ekran nabiera nowych znaczeń. To samo odnosi się do analogowych formatów VHS. Cyfrowe przesterowania i kompresje wracają do kina w nowej formule.

Tadeusz Makarczyński, Józef Rybczyński, Wojciech Bruszewski, Maciej Drygas to polscy pionierzy gatunku. Ich prace są przykładem na wykorzystanie starych materiałów archiwalnych do tworzenia nowej narracji filmowej. Tradycję tę w Polsce kontynuuje Bartosz Konopka, Elwira Niewiera, Piotr Rosołowski, Tomasz Wolski czy Kuba Mikurda. Na świecie film montażowy rozwija się od lat, tak w formach eksperymentalnych jak i dokumentalnych przybierając na sile wraz z rozwojem cyfryzacji archiwów całego świata. Filmy tworzone w tej formule znajdują coraz częściej uznanie na najważniejszych festiwalach nie tylko filmów dokumentalnych czy eksperymentalnych, ale i fabularnych.

Co mnie skierowało do pracy w tym obszarze filmowym, z użyciem archiwaliów jako narzędzia? Jak łączę obrazy przeszłości z aktualnymi tematami dokumentalnymi?

Słowo klucz moich poszukiwań to przeszłość i jej obrazy, pamięć o niej. Pamięć jest tu instrumentem, który pozwala na przywołanie przeszłości, jej percepcję. Jest narzędziem, dzięki któremu uzewnętrznia się indywidualne doświadczenie i emocja. Te znów stanowią bazę opowieści, szczególnie dokumentalnej.

Jak funkcjonuje więc pamięć? Co ją determinuje? Jak ją przedstawiać? Jak obrazować w filmie? Bill Nichols określa film jako uzewnętrznioną formę pamięci[1]. Pamięć rejestruje, przechowuje i odtwarza wrażenia zmysłowe. Film je wtórnie odtwarza, nadając im formę fizyczną. I właśnie tej formy szukam w swojej pracy. Szukam odpowiedzi na pytanie jak przedstawić opowieść skomponowaną z drobinek wspomnień? I jak bliska jest ona prawdy o rzeczywistości, skoro powtarzając za Michelem Foucault „to samo, powtórzone jest inne".

[1] Bill Nichols, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington, Indiana Univesity

To pytanie towarzyszyło mi podczas pracy nad pierwszym filmem dokumentalnym *Mój Dom*. To historia wojennych przesiedleń i deportacji, która w swojej narracji sięga do zakamarków pamięci dwóch kobiet – Polki i Niemki. Bohaterki dzieli narodowość i los deportowanych, łączy dom, które obie straciły. To bardzo osobista opowieść również dla mnie, która urodziłam się i wychowałam w tym poniemieckim domu, który z czasem stał się trzecim bohaterem filmu.

Masowe deportacje, przymusowe wysiedlenia i ucieczki. Puste domy i utracone fotografie. Jak opowiedzieć wojnę? Poprzez detal? Chusteczkę, lalkę, fortepian? Od samego początku wiedziałam, że chcę użyć zdjęć archiwalnych. W jaki sposób pokazać to, co kobiety pamiętają, tak był miało charakter wspomnienia? Snuję więc w filmie równoległą opowieść kobiet przeplatając ją archiwaliami. To one wizualizują tu obrazy, które każda z nich ze mną dzieliła. I jak pamięć, która jest zawodna, nacechowana emocjami, tak jej obraz zacina się, powtarza, subiektywizuje fakty.

Wykorzystuję historyczne archiwalia, kroniki wojenne, które zapętlam, przetwarzam, powtarzam. Płynne kadry zatrzymują się, by znów przyspieszyć lub powtórzyć się w rytmie terkotu jadącego pociągu. W archiwach polskich i niemieckich, nie szukałam obrazów wojny, nalotów i frontu, lecz drobiazgów - balonów, psa na smyczy, poruszanej wiatrem firanki, walizki. Wyświetlałam filmy archiwalne na budynkach opuszczonych dworców. Faktura murów załamywała obraz, nadawała mu chropowatości. Odbijała twarze ludzi, załamywała płaski obraz filmowej kroniki.

Z czasem archiwalia, które miały pełnić rolę ilustracyjną stały się narracją równoległą do opowieści bohaterek. Obrazy zarejestrowane w kontekście instytucjonalnym i historycznym przeistoczyły się w osobistą i intymną opowieść.

Podobny efekt chciałam osiągnąć w kolejnym filmie *Reporter*, nad którym w tym roku wznowiłam pracę. Tu chciałam zbudować opowieść całkowicie bazując na materiałach archiwalnych. *Reporter* to esej filmowy o tworzeniu i kreacji oraz granicach przetwarzania rzeczywistości inspirowany twórczością Ryszarda Kapuścińskiego. To portret pisarza oparty na formule found footage. Z rozproszonych materiałów archiwalnych – wywiadów, rozmów, wykładów, notatek i książek – poszukuję odpowiedzi na moje pytania. Zbieram to, porządkuję i przetwarzam w narrację filmową. Kapuściński jest tu przewodnikiem w drodze, podczas której poznaję meandry natury pisarstwa i procesu twórczego - trudy formułowania zdań, codzienną dyscyplinę, koncentrację, niemoc twórczą, samotność.

Moje pytania do Kapuścińskiego wplecione są w historię powstawania samego filmu. Pracując nad nim zdałam sobie sprawę, że odpowiedzi na większość pytań o naturę tworzenia, daje mi właśnie moja praca nad samym filmem. Do jakiej jednak prawdy się zbliżyłam? Do prawdy o Kapuścińskim, czy do prawdy o sobie? Im więcej dowiaduję się o Kapuścińskim, jego portret wymyka się jednoznacznym opisom. Im bardziej poznaję jego życie, tym bardziej zdaję sobie sprawę, jak jest niepoznawalne.

Podążając za myślą innego polskiego pisarza Wiesława Myśliwskiego, iż „przekonanie, że możemy poznać innego człowieka jest złudzeniem, domniemanie, opinią raczej o nas, niż

o nim”[2] moje pytania portretują mnie tak samo jak odpowiedzi Kapuścińskiego. Mój film więc staje się portretem równoległym wykreowanym z rozmowy, której nigdy nie było.
Z jednej strony więc powstaje film, w którym poznajemy Kapuścińskiego i jego warsztat, z drugiej – film o filmie. Tworzę go z fragmentów, z archiwaliów zebranych z całego świata. Z drobinek ujęć składam kolejne sceny. Dochodzę bowiem do przekonania, że portret może być tylko kolażem. Jest wypadkową. I choć dochodzę w filmie do wniosku, że nie da się tworzyć biografii, portretów potrzebujemy jak luster. Patrząc na innych, możemy zobaczyć nas samych. Patrząc na innych, zrozumieć siebie.

W projekcie, który jest moim doktorskim dziełem archiwa również stanowią trzon opowieści. *Okupacja 1968* to międzynarodowa, wielogłosowa opowieść o inwazji sił Układu Warszawskiego na Czechosłowację. Polska opowieść *Piszę do ciebie, kochanie* to analiza instrumentów propagandy wojennej i narzędzi manipulacji politycznej używanych tak podczas okupacji Czechosłowacji w 1968 roku jak i w odniesieniu do dzisiejszych metod wpływu na opinię publiczną.

Wydarzenia sprzed półwiecza są punktem wyjścia do analizy współczesnych metod manipulacji i sposobów kształtowania odbioru wojny *per se*. Opowieść o najeździe Czechosłowacji jest tu pretekstem do głębszej refleksji nad wojną w kontekście znaczeń i wyobrażeń jakie się jej przypisuje.

Dlaczego wciąż tak łatwo jest wojnę „sprzedać” jako rzecz pozytywną, patriotyczną, otoczoną nimbem heroizmu? Dlaczego wciąż tak trudno przekonać o bezsensie wojen, stratach i kosztach, których nie wyrówna żadne zwycięstwo?

Praca nad tym filmem jest również punktem odniesienia do analizy badawczej nad rolą archiwaliów w konstruowaniu pamięci historycznej. Hayden White[3] formułuje nową definicję historii, którą jako statyczny, poznawalny fakt zastąpiła historia pojmowana jako postrzeganie przeszłości w każdym języku dostępnym do jej przedstawienia. Język filmu więc staje się narzędziem przedstawiania i postrzegania historii.

Przeszłość nie jest już tylko przyswajana, jak dotychczas się to działo, na poziomie podręczników, historycznych tekstów akademickich. Nie jesteśmy czytelnikami, jesteśmy też już i widzami historii. Nasze postrzeganie historii nie tworzą już tylko teksty, ale również audiowizualne reprezentacje przeszłości. Robert A. Rosenstone pisze, że doświadczamy przeszłości poprzez filmy, telewizje, Internet bo siła obrazu podbija emocja.[4]

Przeszłość jest więc doświadczana. Filmy oparte więc na archiwaliach nie są już tylko obiektami historycznej narracji, stają się wydarzeniami, których doświadczamy na poziomie emocji i intelektu. W erze cyfrowej to obraz stał się *lingua franca* dla widzów całego świata, pisze Jamie Baron[5]. I to obrazy formułują nasze doświadczanie przeszłości. Jaki efekt wywołują w naszej świadomości historycznej? Jak wykorzystanie archiwaliów w filmach pisze historie alternatywne, historie subiektywne?

[2] Justyna Sobolewska, *Sztuka tracenia* (w:) *Polityka* 03.09.2013.
[3] Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Centrury Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973.
[4] Robert A. Rosenstone, *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past*, Princeton Univesity Press, 1995.
[5] Jamie Baron, *The Archive Effect*, Routledge, NY, 2014.

I czy odpowiedzią może być teza Nowych Historyków, według, których nie ma jednej, uniwersalnej historii, raczej wielość historyczna, patchowork punktów widzenia i narracji, anomalii, wyjątków, i szczegółów [6]. Te zaś konstruują kontr-historię znoszącą homogeniczną siłę wielkich historycznych narracji a w konsekwencji czego, prawda nigdy nie jest osiągalna.

Obecnie na festiwalach filmowych można oglądać film *Ucieczka na Srebrny Glob* w reżyserii Kuby Mikurdy, przy którym pracowałam jako II reżyserka i researcherka archiwaliów. To historia niepowstania filmu *Na Srebrnym Globie* Andrzeja Żuławskiego. Pod koniec lat 70-tych polsko-francuski reżyser pracował nad futurystyczną opowieścią o ludziach, którzy znaleźli się na Księżycu. Osadzony w nieokreślonej przyszłości film o naturze ludzkiej i genezie religii z przyczyn koniunkturalnych i politycznych zatrzymano pod koniec produkcji. Po latach Żuławski z ocalonych kawałków taśmy zmontował metafilm – film o filmie i kolejach jego nie/powstawania. W dokumencie, który powstał wykorzystujemy tak fragmenty pierwotnego filmu, tak dokrętki powstałe w latach 80-tych, jak i archiwalia epoki oraz współczesne rozmowy ze świadkami tamtych wydarzeń i rodziną.

Powstała z tego opowieści członków ekipy filmowej, ówczesnych dygnitarzy ministerstwa kultury, przyjaciół Żuławskiego, bliskich. Przenosimy się za kulisy filmu, który nie miał nigdy premiery. Dokumentujemy kostiumy, dekoracje i rekwizyty, które zachowali ludzie, pracujący przy filmie, a którzy nie widzieli go w kinie. Od przyjaciół i rodziny zbieramy opowieści o tym, jak ten gigantyczny projekt, o jednym z największych budżetów w historii polskiej kinematografii, zdeterminował karierę i życie jego autora. Konstruujemy opowieść złożoną znów z okruchów wspomnień i materialności zachowanych taśm filmowych.

Z archiwaliami pracuję jako reżyserka, ale również jak w przypadku filmu Mikurdy, jako researcherka. Kwerendy archiwalne i opieka artystyczna pod tym kątem pozwalają mi pracować równolegle przy innych projektach filmowych jak *Debiut*, Aleksandra Maciejewska (w dewelopmencie), *Gwiaździsta Eskadra*, Jan Borowiec (w dewelopmencie), *Znaki*, Urszula Morga (w produkcji), *Za głosem. W poszukiwaniu Marcelli Sembrich*, Radka Franczak (w produkcji), *We Have One Heart* Katarzyna Warzecha (2020), *Ethiopiques: Muzyka Duszy*, M. Bochniak (2017), *Pollywood*, Paweł Ferdek (2020). Wspólnie z reżyserkami i reżyserami szukamy tych wartości dodanych, jakie może przynieść użycie archiwaliów do tworzenia figur stylistycznych, metafor filmowych.

To doświadczenie przeniosłam również na pracę dydaktyczną. Najpierw jako wykładowczyni gościnna, a od roku akademickiego 2021/22 jako asystentka dr hab. Huberta Czerepoka w Pracowni Filmu Eksperymentalnego w Katedrze Filmu na Wydziale Sztuki Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie. Prace studentów kieruję na eksperymentowanie i found footage'ową awangardę, poszukując nowego języka łączącego sztuki wizualne, animację i film montażowy.

W ten sposób mam okazję pracować z materiałami found footage w szerokim spektrum gatunku od historycznych filmów kompilacyjnych, przed kreacyjne dokumenty found footage, portrety, filmy o filmach, animacje z wykorzystaniem archiwaliów, archiwalne mokumenty czy eksperymentalne formy videoartu. Tworzę własne filmy i wspieram w

[6] Catherine Gallagher, Stephen Greenblatt, *Practicing New Historicism*, University od Chicago Press, 2000.

tworzeniu innych. Obserwuję jak rozwija się ta nisza gatunkowa, jak rośnie zainteresowanie młodych ludzi archiwaliami i ich przetwarzaniem.

W tym kontekście nasuwa mi się refleksja odnosząca się do lektury Margaret Mead *Kultura i Tożsamość*[7] i jej definicji kultur postfiguratywnych, kofiguratywnych i prefiguratywnych. Autorka piszę, że przyszłość jest przedłużeniem przeszłości, która powinna odgrywać rolę narzędzia, a nie środka przymusu stosowanego wobec młodych pokoleń. Czy więc praca moja, studentów, i w ogóle film oparty na found footage nie jest właśnie takim narzędziem przeszłości o jaki chodziło Mead?

Czy ten postmodernistyczny miszmasz łączący style, ziarna i scratche przetwarzając przeszłość osadza ją w teraźniejszości i determinuje przyszłość? Mead pisze, że należy wpływać na lokalizację przyszłości, umiejscawiając ją w istniejącej społeczności, otoczyć ją opieką, troską, jako, że przyszłość jest już teraz. Czym więc tłumaczyć dygitalizowanie archiwaliów, które coraz łatwiej w ten sposób trafiają w obieg kultury za pomocą najnowszych technologii, jeśli nie starannością, o którą apeluje autorka?

Może poszukiwania tożsamości, które stały się tak powszechne jak zagubienie identyfikacji kulturowej, językowej w erze globalnych wiosek, pandemii i wojen przyświeca właśnie moim poszukiwaniom tak artystycznym, jak i badawczym? Dochodzenie do prawdy, jest w istocie procesem uwspółcześniania przeszłości na pożytek przyszłości, myślę. Ta konfrontacja z obrazami przeszłości pozwala mi ją zasymilować, przetworzyć, ale i uzewnętrznić. Przetrawiona staje się bazą do zrozumienia tego, dziś, i tego co za chwilę.

W kolejnej częściach dysertacji odnoszę się do definicji filmu found footage w jego różnych odmianach, analizuję typologie gatunku oraz tworzę własną w kontekście historycznym, formalnym czy referencyjnym. W ostatniej części opisuję jak film *Okupacja 1968. Piszę do ciebie, kochanie*, który jest przedmiotem doktoratu, wpisuje się w definicje i konteksty, które wymieniam. Jak powstawał i jakie refleksje przyniósł tak w temacie przeszłości, której dotyczył, i teraźniejszości, która w kontekście wojennych wydarzeń i okupacji w Ukrainie, jawi się jak jej tragiczne powtórzenie.

[7] Margaret Mead, *Kultura i Tożsamość*, PWN, Warszawa, 2000.

_2

_definicja

Filmy found footage są jedną z form twórczości (audio)wizualnego recyklingu, którą definiuje **zapożyczenie, przetworzenie i kontekstualizacja**.

Powstają one z już istniejących materiałów filmowych i pozafilmowych jak fotografia, kroniki (newsreel), reklama, filmy amatorskie (home movies), telewizja, internet. Zapożyczają materiały oświatowe, instruktażowe, odpady produkcyjne. Czerpią z archiwów historycznych, naukowych, wojskowych. Używają filmów 35mm, 16 mm i 8mm, telewizyjnej Bety i taśm VHS. Sięgają po rysunek, obraz, grafikę i animację. Mogą pochodzić z instytucjonalnych źródeł, mogą być znalezione na śmietniku.

Found footage to materiał znaleziony i powtórnie wykreowany z istniejących już „obcych" taśm filmowych; stworzony z obrazów, które ktoś wcześniej uchwycił i utrwalił, puścił w obieg albo ukrył [8]. Przetwarza istniejące materiały, i przetwarza przetworzone. Przechwytuje, powtarza, zapętla, przekadrowuje, przenika, nakłada. Korzysta w montażu z technik sztuk plastycznych, filmowych form eksperymentalnych, muzycznego samplowania, scratchu, miksowania, sięga do wirtualnego świata cyfrowego.

Found footage z istniejącego tworzy nową wartość. Nadaje starym materiałom nowe sensy **w aspekcie poznawczym, estetycznym jak i subwersywnym**. Używając znanego konstruuje nowe - ukazuje rzeczywistość historyczną w innym kontekście, tworzy formalne awangardy czy krytyczne dyskursy. Doskonale odnajduje się w filozoficznej refleksji społeczeństwa spektaklu (Guy Debord) o symulakrum (Jean Baudrillard), pamięci przeszłości (Walter Benjamin), archiwalnej gorączce (Jacques Derrida) czy władzy (Michel Foucault).

W literaturze przywołuje się klasyczne definicje sformułowane przez pierwszych badaczy tego gatunku. Jay Leyda w latach siedemdziesiątych XX wieku, określa found footage terminem film kompilacyjny i zalicza go do gatunku dokumentalnego, odnosząc się przede wszystkim do filmów powstałych z archiwaliów historycznych[9]. Trzydzieści lat później Wiiliam C. Wees poszerza definicję egzaminując już nie tylko pochodzenie materiału co metodologię i motyw jego użycia oraz kwalifikację estetyczną. Pojawia się u niego rozróżnienie metodologiczne na film **kompilacyjny, kolażowy i zawłaszczenie** (appropration)[10].

Film kompilacyjny według Wees'a odnosi się do rzeczywistości, estetycznie bliski jest realizmowi i powiązany z filmem dokumentalnym. Film kolażowy bliski modernizmowi częściej spotykany jest w kinie awangardowym, które przetwarza nie tyle wydarzenia czy emocje, co obraz sam w sobie. Zawłaszczenie posługuje się symulakrami, czyli przetwarza

[8] Piotr Krajewski, *Obrazy z recyklingu, obrazy z odzysku. Remiks, sampling, scratching… O kinie found footage* (w:) *Widok. Wro Media Art. Reader. Od kina absolutnego do filmu przyszłości*, nr 1, WRO Centrum, s. 72.
[9] Jay Leyda, *Films Beget Films: A Study of the Compilation Film*, New York, 1964.
[10] Wiiliam C. Wees, *Recyckled Images. The Art. And Politics of Found Footage Film*, 1993, s. 34.

przetworzone obrazy rzeczywistości i odnajduje się w estetyce postmodernizmu. Jako przykład Wees przywołuje muzyczny teledysk, choć dziś do tej kategorii zaliczylibyśmy także niektóre found footagowe filmy eseistyczne, video scratch czy poezje wizualną.

Kolejne typologie filmów found footage pojawią się w raz z rozwojem gatunku filmu found footage i korespondującą refleksją o sztuce, filozofii, polityce. Film found fooatge uważany jest jedną z najbardziej anarchistycznych, radykalnych, niezależnych, artystowskich – ale i krytycznych – twórczych praktyk filmowych[11]. Found footage składa się na kino awangardowe, eksperymentalne, krytyczne, niezależne i subwersywne.

Ten termin rozwija Łukasz Ronduda, który definiuje found footage jako strategię subwersywną czyli formę sztuki mediów, w której dzieło formuje się poprzez montażową dekontekstualizację i rekontekstualizację „gotowego" materiału medialnego „zawłaszczonego" w obszar operacji artystycznych[12].

Subwersja filmów found footage według Rondudy może być rozumiana jako metodologia konstruowania dzieła artystycznego opartego na montażu obrazów przejętych ze sfery sztuki i kultury wizualnej, cechująca się postawą krytyczną zazwyczaj względem kultury dominującej[13]. Krytyka polega według cytowanego tam Grzegorza Dziamskiego „na utożsamianiu się niemalże z przedmiotem krytyki, a następnie delikatnym przesunięciu znaczeń. To nie jest krytyka wprost, bezpośrednia, tylko krytyka pełna dwuznaczności"[14].
Jak pisze Krajewski zobione ze złomu filmowego, wybranego z cywilizacyjnego śmietniska naprodukowancyh i porzuconych obrazów, found footage jest kinem przemienienia – formy, intencji, znaczenia[15].

_awangarda

Narodziny filmu found footage sięgają początków kina. Za pierwszy materiał wizualny tego typu uważa się kompilację **Francoisa Doubliera**, operatora braci Lumiere, który w 1898 roku stworzył zaimprowizowaną z fragmentów kronik filmowych, opowieść o procesie Alfreda Dreyfusa. Doublier podróżował wtedy po Rosji, sprawa była głośna, społeczność żydowska ciekawa wydarzenia. Z kronik, które woził na taśmach, wyciął prowadzoną przez kapitana paradę armii francuskiej, scenę z życia Paryża z reprezentacyjnym budynkiem w tle, fiński holownik zbliżający się do barki i deltę Nilu. Opatrzył wszystko odpowiednim komentarzem a publiczność zobaczyła Dreyfusa przed aresztowaniem, paryski Pałac Sprawiedliwości gdzie był sądzony, i na koniec Dreyfusa transportowanego na Diabelską Wyspę, gdzie został uwięziony[16].

[11] Łukasz Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Rabid, Kraków 2006, s. 11.
[12] Ibidem, s. 9.
[13] Ibidem, s. 9.
[14] Grzegorz Dziamski, *Wartością sztuki krytycznej jest to, że wywołuje dyskusje* (w:) *Gazeta Malarzy i Poetów* 2001, nr 2-3 za Łukasz Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Rabid, Kraków 2006.
[15] Piotr Krajewski, *Obrazy z recyklingu, obrazy z odzysku. Remiks, sampling, scratching… O kinie found footage* (w:) *Widok. Wro Media Art. Reader. Od kina absolutnego do filmu przyszłości*, nr 1, WRO Centrum, s. 72.
[16] Jay Leyda, *Film Beget Films: A Study of Compilation Film*, New York 1964, s.13 za Łukasz Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Rabid, Kraków 2006, s. 50.

Już pierwsza projekcja filmu złożonego z gotowych materiałów filmowych charakteryzowała się wszystkimi cechami tego gatunku czyli zawłaszczeniem, przetworzeniem, kontekstualizacją (manipulacją).

Źródeł found footage można szukać w sztuce awangardy XX wieku, odnosząc się tutaj do berlińskiego dadaizmu, rosyjskiego konstruktywizmu i francuskiego surrealizmu – kierunków, które radykalnie odeszły od tradycyjnych zasad sztuk przedstawionych.

Awangarda tu odpowiednio cechowała się fascynacją rozwojem naukowo-technicznym (Niemcy), zaangażowaniem w sferę społeczno-polityczną (Rosja), chęcią połączeni sztuki i życia (Francja)[17]. Łącznikiem był atak na tradycyjne wartości sztuki modernistycznej, które izolowały dzieło sztuki od procesów społeczno-politycznych, faworyzowały ekspresywność i sztuki przedstawione oraz nadawały artyście nadrzędną rolę jako autora dzieła, nie uwzględniając w tej roli jego odbiorcy.

Pierwszą formą awangardową angażującą odbiorcę w ten sposób był **kolaż** – kubistyczny eksperyment zapoczątkowany około 1908 roku przez Pablo Picassa i Georges'a Braque'a, którzy odchodząc od tradycyjnego przedstawiania rzeczywistości za pomocą renesansowej perspektywy i światłocienia ukazywali świat jednocześnie z kilku punktów widzenia. Kubiści przestali opierać się na danych percepcyjnych, ale na wykorzystaniu właśnie „wiedzy o przedmiocie"[18], która stała się niezbędna, aby odtworzyć z rozczłonkowanych elementów przedmiot lub postać. Kolaż pojawił się w chwili, kiedy kubistyczne wyobrażenia przedmiotów osiągnęły taki stopień abstrakcji, że stały się nierozpoznawalne. Aby odczytać znaczenie obrazu pojawiły się na nim elementy znane - piasek, gazety, szkło, a odbiorca bazując na doświadczeniu i wiedzy przyjmował aktywną rolę spajając je w całość.

Według Łukasza Rondudy[19] miało to na celu aktywowanie odbiorcy oraz stworzenia kontekstu do jego kreatywności. Dla twórców dadaizmu czy surrealizmu, nie było miejsca dla pozycji odbiorcy. Twórcza postawa była zalecana każdemu uczestnikowi. W ten sposób następowała przemiana roli artysty, który zamiast tworzyć i wyrażać jakiekolwiek znaczenia ma za zadanie projektować czyli aranżować konteksty, w których odbiorca będzie kreował własne doświadczenie i własny sens.

Czy nie tak właśnie działa found footage? Autor z istniejących materiałów wizualnych aranżuje nowe konteksty, których odszyfrowanie, według indywidualnych kodów kulturowych, historycznych czy społecznych należy już do widza. Używa materiałów archiwalnych, których oryginalne znaczenie, umiejscowienie w czasie, referencje są informacją, którą widz przetwarza konstruując intelektualne połączenia znaczeniowe, metaforę, żart czy komentarz.

Jeśli spojrzeć na wskazaną w pracy Rondudy kolaż *Cut with the Kitchen Knife* z 1919 roku, dadaistycznej artysty Hanny Höch, w której pojawiają się tak wycięte obrazy w różnej skali, jak i napisy czy pojedyncze trzcionki, to patrząc na całość obrazu układa się

[17] Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Manchester-Minneapolis 1984, s.17
[18] Ibidem
[19] Łukasz Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Rabid, Kraków 2006, s. 11.

nam przed oczami wprawiona w ruch found footagowa poźniejsza cut-out animation, niezaprzeczalnie czerpiąca z kolażowej tradycji.

Od assemblażu wychodził też późniejszy artysta wizualny Joseph Cornell, który w 1936 roku stworzył film *Rose Hobart* – hołd złożony aktorce, której sceny wycięte ze znalezionej rolki filmu *East of Borneo* (George Melford, 1931) tworzą nielinearną, abstrakcyjną kompilację bez narracji. Przetworzone przez Cornell'a kadry, skupione na pozach i gestach aktorki oraz spowolniena tworzyły oniryczny charakter filmu. Zaprezentowany w nowojorskim MoMa podczas wystawy surrealistów, miał zaszokować samego Salvadora Dali.

W podobnym do kolażu czasie pojawiła się kolejna forma przedstawiania rzeczywistości – **fotografia**, która wraz z jej pochodnymi – atlasem, fotomontażem i foto-story dotyka kolejnego aspektu filmów found footage a mianowicie kopiowania, przetwarzania, kompilacji i narracji. Fotografia sama w sobie traktowana jako forma realistycznego odtworzenia otaczającego świata to nic innego jak przyszły kadr filmu, a jej kopiowanie i retuszowanie to baza do przetworzenia i nadawania nowych znaczeń, a ułożenie fotografii w ciąg to opowiadanie obrazem czyli narracja.

„Fotografia ma specjalne i uprzywilejowane miejsce w stosunku do rzeczywistości, dopuszcza bowiem możliwość manipulacji w celu reorganizacji i dezorganizacji"[20]. Mowa tu o **fotomontażu**, który pozwala na skalowanie, przekadrowanie, powielanie fragmentów innej fotografii. To narzędzia, których używać będzie film found footage w odniesieniu do filmowego kadru.

Atlas fotograficzny to również ciekawa forma sztuki kompilacyjnej, która zaistniała wtedy niemal jako pochodna kolekcji kuriozów. Fotografie, ryciny zbierane w pewnym porządku, organizowały obrazy według klucza narracyjnego, symbolicznego czy strukturalnego. Aby Warburg w *Mnemosyne Atlas* z 1929 roku układał reprodukcje obrazów według powtarzających się schematów gestów czy figur, tworząc jako całość jego subiektywny atlas sztuki. Film found footage wykorzysta tę koncepcję do stworzenia narzędzia wykorzystującego odrębne archiwa fotograficzne powiązane narracją autora.

Fotografia to medium, które sprawi, że dzieło oparte o proces powielania stanie na równi z dziełem oryginalnym. Walter Benjamin poświęca temu swój tekst *Dzieło sztuki w dobie jego mechanicznej reprodukcji*, w którym wskazuje jak waloryzuje ona pojęcia: reprodukcja, powielanie, cytat[21]. Fotograficzne reprodukcje, fotomontaż przygotowują więc już bazę do odbioru filmów found footagowych przez widzów zaznajomionych z takimi technikami. Cytowanie, powielanie, reprodukowanie znaczeń materiałów filmowych złoży się na odrębne filmowe dzieło. A ciąg znaczeń jakie widz nada zmontowanym fragmentom innych filmów, podniesie ten rodzaj narracji filmowej do rangi oryginału.

[20] Dawn Ades, *Photomontage*, London 1976, s. 66 za Grzegorz Sztabiński, *Awangarda a postmodernizm, zagadnienie cytatu* (w:) *Awangarda w perspektywie postmodernizmu* red. Grzegorz Dziamski, Poznań 1996, d. 70-75.
[21] Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie jego mechanicznej reprodukcji* za: Łukasz Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Rabid, Kraków 2006, s. 19.

Filmowa mozaika o Dreyfusie i pierwsze filmy found footagowe miały charakter prostych kompilacji zbudowanych z krótkich materiałów kronik filmowych (newsreels) i pełniły funkcję „interpretacji historii, wypełniając lukę powstałą z braku rejestracji filmowych ważnych wydarzeń historycznych”[22]. Ich znaczenie rosło wraz z rozwojem kina i powstawaniem pierwszych archiwów filmowych. Za prekursora myślenia o filmie jako materiale historycznym uważa się polskiego teoretyka i wynalazcę Bolesława Matuszewskiego, który już w 1898 roku określał kino jako „nowe źródło historii”. W tekście *Une nouvelle source de l'histoire*, który uznaje się za pierwszy manifest programowy w historii kina, postulował o tworzenie archiwów filmowych i zwracał uwagę na użyteczność społeczną kina jako nośnika treści edukacyjnych.

Jay Leyda w studium *Film Beget Films* definiuje **filmy kompilacyjne** jako odmianę filmu dokumentalnego, choć nie są one czystą dokumentacją czy rejestracją rzeczywistości. Według Leyda'y praca nad tego typu filmem zaczyna się na stole montażowym i podporządkowana jest jakiejś idei[23]. W pierwszych latach kina były to biografie zmarłych osób z życia publicznego, filmy podsumowujące najważniejsze wydarzenia roku i filmy propagandowe.

_montaż

Film kompilacyjny może być bowiem narzędziem manipulacji, służącym kreacji dyskursu ideologicznego. Przykładem są filmy montażowe rosyjskiej filmowczyni **Ester Szub**, które według Leyda'y były najważniejszymi etapami w rozwoju filmu kompilacyjnego[24].

W 1922 roku Szub zaczęła pracę w biurze dystrybucji Goskino, w którym odpowiadała za przemontowywanie zagranicznych i przedrewolucyjnych rosyjskich filmów dla sowieckiej publiczności. Obyta z montażowymi eksperymentami Wertowa i Kuleszy, przerabiała m.in. *Carmen* Charlie Chaplina czy *Doktora Mabuse* Fritza Langa. Asystował jej Siergiej Eisenstein, który uczył się wtedy przy jej boku. To właśnie jego *Pancernik Potiomkin* z 1926 roku zainspirował ją do tego, by odszukać dokumentalne zapisy rewolucji październikowej. Dotarła do kronik z 1917 roku i odkryła na ich liście materiały zarejestrowane przez nadwornego operatora cara. Okazało się, że były to prywatne nagrania rodziny Mikołaja II. Wraz z odzyskanymi ze Stanów Zjednoczonych materiałami archiwalnymi skomponowała w 1927 roku *Upadek Dynastii Romanowów*.

Carskie „home movies” zawierały dziesiątki parad wojskowych, przyjęć i defilad, nigdzie nie było rejestracji szturmu i zrywu mas pracujących. Szyb zbudowała napięcie klas opierając się na odpowiednio zmontowanych i opatrzonych komentarzem sklejkach. „Tłum elegancko ubranych dworzan tańczy. Taniec męczy niektórych z nich, przestają tańczyć by napić się wina. Napis: Ten taniec wycisnął ze mnie siódme poty. Powracają do tańca. Na ekranie pozostaje napis „…pot”. Pojawia się obraz wykończonego ciężką pracą chłopa, który orze pole”[25].

[22] Paul Arthur, *Lost and Found: American Avant-Garde Film in the Eighties* (w): *Passage Illuminated: The American Avant-Garde Film 1980-1990*, Amsterdam 1991.
[23] Jay Leyda, *Film Beget Films: A Study of Compilation Film*, New York 1964, s.9.
[24] Ibidem
[25] Ibidem, s. 13.

Zestawienie obrazów tworzy znaczenia, które podbite komentarzem, montują intelektualne przesłanie filmu. Prace Szub to przykład na to, w jaki sposób film kompilacyjny nie tylko odtwarza historię niezapisaną, ale konstruuje przekaz, który autor sam buduje. To tu ujawnia się kreacyjne podejście do materiału historycznego, podporządkowanie go jakiejś idei, abstrakcyjnemu pojęciu, filozoficznej czy światopoglądowej koncepcji. To tu następuje przeniesienie akcentu z cech dokumentalnych na intelektualne. Eisenstein pisał: „Kino intelektualne prowadzić będzie dyskusje bez pomocy fabuły i żywego człowieka. (…) poszczególne ujęcia, na przekór samym sobie – zgodnie z wolą montażysty – dają coś trzeciego"[26]. Widzowi przekazywane jest pojęcie abstrakcyjne, niemożliwe do ukazania w pojedynczym kadrze filmowym. To tu pojawia się intelektualne zaangażowanie widza, który to „coś trzeciego", potrafi zanotować, zdekodyfikować i odczytać.

W czasie naznaczonym marksizmem obszernie pisał o tym Walter Benjamin w eseju *Twórca jako wytwórca*, postulując by progresywni artyści o lewicowych przekonaniach odrzucili tradycyjne media jak malarstwo czy rzeźba, oraz reprezentację rzeczywistości na rzecz transformacji środków artystycznych i przekazania ich proletariackiemu odbiorcy. W ten sposób sztuka miała asystować w przemianie rzeczywistości i transformacji burżuazyjnej kultury i sztuki, a odbiorca zamiast biernej kontemplacji dzięki niej miał nauczyć się metody pozwalającej mu to dzieło intelektualnie przetwarzać, stając się w ten sposób jego twórcą[27].

W ten sposób pojawia się narzędzie, którego odtąd używać będą twórcy filmów zbudowanych na gotowych materiałach tak w sztuce filmowej kompilacji, jak i sztuce filmowego assemblażu. **Eisenstein** nazywa je „metaforą kanoniczną". Taka figura pojawia się u niego w *Strajku* z 1925 roku. W scenie ataku na robotników, Eisenstein wstawia ujęcie zarzynanego byka. Scena uboju byka „wzbogaca" nasze rozumienie tego, co się przytrafia robotnikom[28]. Ester Szub będzie używać metafory montażowej w kolejnych filmach, które opiszą Rosję Mikołaja II i Lwa Tołstoja, a potem hiszpańską wojnę domową (Hiszpania, 1939).

Obok niej z hiszpańskich kronik tworzą kompilacje Joris Ivens *The Spanish Earth* (1937) czy Luis Bunuel *Espana 1936 (*Jean Paul le Chanois, 1937). Wojenne kroniki będą też składać się na kompilacje, ukazujące niemiecką wersję I wojny światowej i na amerykańską antywojenna odpowiedz, ukazująca bezmiar post-wojennego zniszczenia w zmontowanym przez Luisa de Rochemont'a *The Cry of the World* (1932).

W tym czasie w Paryżu, **Germiane Dulac**, sufrażystka, założycielka pierwszych klubów filmowych i agencji kronik filmowych France-Acutalistés-Gaumont, kręci materiały o aktualnościach i rodzącym się faszyzmie. Swoje doświadczenia i refleksję o filmie jako narzędziu nacjonalistów i tendencjach do używania go do pisania własnych wersji historii układa w kompilację złożoną z kronik od początków kina do 1935 roku. Jej pierwszy dźwiękowy film *Le Cinema au Service de l'Histoire* w 1942 roku jest zakazany przez rząd Vichy, a sama Dulac umiera w okupowanym Paryżu tego samego roku.

[26] Jerzy Toeplitz, *Historia Sztuki Filmowej*…, s.136.
[27] Walter Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, tł. Hubert Orłowski, Janusz Sikorski, Poznań 1975.
[28] James Petersen, *Dreans of Chais Visions of Order*, s. 57.

_propaganda

Wybucha wojna więc kompilacje z kronik pojawiają się jak przewidziała Dulac na wszystkich stronach frontu. Niemcy montują kompilacje kampanii wrześniowej w Polsce *Feldzug in Polen* (Fritz Hippler, 1940) i *Feuertaufe (*Hans Bertram, 1940). Buñuel przemontowuje *Triumf Woli* Leni Riefenstahl (1935) i *Feuertaufe*, na zlecenie amerykańskiego rządu. Powstaje z tego naprzemienny obraz obietnic złożonych Niemcom i tym, co z nich wynikło[29]. Montażowe figury Alberto Cavalcanti portretują Mussoliniego jako demagoga mas w *Cesare Giallo* (1940). W 1943 roku Polska Armia zakłada w Związku Radzieckim Wojskową Jednostkę Filmową, która pod kierownictwem Aleksandra Forda tworzy *Bitwę pod Lenino (1943)*. Amerykanie wypuszczają na początku 1945 roku serię *Why We Fight*, która w reżyserii Franka Capry, ma podsumować obraz wojny. We Francji Henri Cartier Bresson i Richard Banks łączą siły by opowiedzieć wojnę z francuskiej perspektywy w filmie *Retour (1946)* , mieszając archiwalia z fotografiami Bressona. Aż po Alain Resnaisa i jego obraz oświęcimskiego obozu zagłady w *Nuit et Brouillard* (1956), uznanego za wstrząsający poemat o dehumanizacji[30]. Każdy z nich tworzony jest w kontekście odpowiadającym postawie ideologicznej twórcy lub jego zleceniodawców – krytycznym, agitującym lub eseistycznym.

Film kompilacyjny posługuje się w tym czasie także fotografią. W 1947 roku powstaje pierwszy fotofilm, krótkometrażówka ukazująca jeden rok z życia francuskiej stolicy *Paryż 1900*. Nicol Vedres zmontowała go z fotografii, kronik, rysunków, obrazów, nagłówków gazet. Ze znalezionego w Kanadzie zbioru XIX-wieczynych szklanych negatywów powstaje natomiast film o górniczym miasteczku, w którym wybucha gorączka złota. Twórcy filmu *The City of Gold* (1958) Colin Low i Wolf Koening wykorzystali niezwykłą jakość negatywów i przeźroczy, które mogli dowolnie powiększać bez szkody dla jakości obrazu[31] odtwarzając ze szczegółami życie społeczności Dawson City. Dzięki filmowym środkom wyrazu – ruchom kamery, komentarzowi zza kadru czy operowaniu rożnymi planami, narracja jest równie angażująca, co utwór z ujęciami ruchomymi.[32]

Z czasem formuła filmu kompilacyjnego jednak wyczerpuje się. Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych spada zainteresowanie kompilacyjnym filmem dokumentalnym, warunkowane rosnącą popularnością nowych, odświeżających język filmu praktyk dokumentalnych, jak cinema verite czy direct cinema, które odrzucają wcześniejsze rozwiązania oparte na montażu analitycznym i komentarzu narratora.[33] Długie ujęcia, setkowo nagrywany dźwięk, transparenty montaż stały się nowym narzędziami dokumentalnymi.

_neoawangarda

Zdaniem Jemesa Petersena, amerykańskiego teoretyka i historyka filmu eksperymentalnego, filmy found footagowe odradzają się jednak w obszarze

[29] J. F. Aranda, *Films and Filming* , Novemeber 1961, s.29.
[30] Jay Leyda, *Film Beget Films: A Study of Compilation Film*, New York 1964, s.89.
[31] Ibidem, s. 153.
[32] John.C.Tibbetts, *All That Glitters: City of Gold Revisited*, https://courses.umass.edu/com-m140-norden/cog.pdf (dostęp:15.11.2018) za Justyna Sulejwska, *Ślepe zaułki genologii filmowej* (w:) *Kwartalnik Filmowy*, nr 104 zima 2018, s. 153.
[33] Paul Arthur, *The Status of Found Footage* (w:) *Spactator* 1999/2000, nr 20.1, s.59 za Łukasz Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Rabid, Kraków 2006, s. 56.

neoawangardowych sztuk plastycznych związanych z pop-artem[34]. Artyści tego kierunku dążyli do zobrazowania cywilizacji wielkomiejskiej i doświadczeń kultury masowej oraz reklamy ery powojennego zachodniego konsumpcjonizmu. Przybierali jednak postawę krytyczną wobec zmediatyzowanej kultury popularnej, którą cytowali i reprodukowali. Używali oni awangardowych technik subwersywnych jak ready-made, kolaż, fotomontaż, assemblaż czy montaż filmowy ale w innym celu niż dadaiści, konstruktywiści czy surrealiści. Awangarda używała „gotowych" materiałów by w nowatorski sposób pokazać rzeczywistość, tworzyła nową rzeczywistość używając starej. Neoawangarda przetwarza samą rejestrację rzeczywistości. „Bardziej istotne staje się znajdowanie efektywnych i wydajnych sposobów radzenia sobie z już zebraną masą medialną niż rejestrowanie więcej i na nowo"[35].

Według Petersena pierwszą neoawangardową realizacją found footage był film Bruca Connera *The Movie* (1958). Artysta assemblażowy swój pierwszy film zmontował w taki właśnie sposób. Fragmenty filmów erotycznych, westernu, kronik i telewizyjnej rozrywki połączył w kilka rozdzielonych czernią rozdziałów, które miały odtwarzać docierające do widza zza srebrnego ekranu wszystko i nic zappingownej rzeczywistości medialnej.

Ronduda wskazuje, że „filmowy assemblaż" Connera należy rozpatrywać w szerszej perspektywie, szczególnie w odniesieniu do teorii montażowej Eisensteina. Tam metafora byka zastępowała obrazy masakry protestujących robotników. Petersen tłumaczył, że w filmowej metaforze obiekt lub zdarzenie jest reprezentowane przez obraz czegoś, z czym dzieli jakieś wspólne własności. Byk jest tu tzw. „wehikułem" metafory, a robotnicy jej „tenorem". W przypadku Connera i kolejnych twórców neoawangardowych filmy składają się już tylko z „wehikułu". W awangardzie metafora była komentarzem lub wzbogaceniem głównej linii narracyjno-przedstawieniowej filmu, a w neoawangardzie staje się podstawowym narzędziem dyskursu.

Petersen przywołuje jako przykład film Connera *Valse Triste* (1979), gdzie widzimy sekwencję obrazów: otwierający się kwiat, modelka zdejmująca bluzkę, falliczną kolumnę etc. Według niego to radykalnie metaforyczne przedstawienie treści erotycznej, którą tworzy w całości, już bez użycia narracji, sam wehikuł, metafora. To przejście od metafory kanonicznej do radykalnej wyznacza ważną drogę wczesnego filmu found footage od filmów kompilacyjnych do kontrkulturowych, krytycznych względem medialnego mainstreamu[36].

W odniesieniu do formalnych aspektów assemblażu filmowego Petersen wskazuje na kolażową animację (cut-out animationa, collage animation) jaki uprawiał w latach pięćdziesiątych Stan Van der Beer, Robert Breer czy Harry Smith, którzy wycinali z gazet zdjęcia i rysunki, które potem poklatkowo animowali. W *Achoo Mr. Keroochev* (1960) Ven der Beer naśmiewa się z przywódcy zza Żelaznej Kurtyny, jak i systemu, który za nim stoi.

Petersen wymienia na tym przykładzie dwa rodzaje assemblażu: modernistyczny i postmodernistyczny, które można łatwo wytłumaczyć na przykładzie kolażu kubistycznego Picassa i postmodernistycznego Warhola. W pierwszym oddzielne elementy służą jednak przedstawieniu jednorodnego obiektu, w drugim odrębne elementy nie tracą

[34] James Petersen, *Dreams of Chaos Vision of Order, Understanding the American Avant-Garde Cinema*, Detroit 1994.
[35] Lew Manowicz, *Awangarda jako software*, przeł. Iwona Kurz, (w:) *Kwartalnik Filmowy* 2001, nr 35-36.
[36] Łukasz Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Rabid, Kraków 2006, s. 62.

swojej autonomii, tworzą jednak sieć powiązań znaczeniowych podporządkowanych jakiejś idei.

Z czasem to podporządkowanie idei też zacznie zanikać. Pojawi się kino asynchroniczne. *Traite de bave er d'eternite* (*Traktat o jadzie i wieczności*) Isidore Isou pojawia się w 1951 roku i pokazuje obrazy głównego bohatera, który przechadza się po ulicach Paryża, spotyka znajomych pisarzy, kolejne kobiety. W offie pojawia się refleksja nad kinem i potrzebą jego zrewolucjonizowania oraz letrystyczne poematy. Ścieżka dźwiękowa i obraz rozdzielają się. Reżyser, twórca letryzmu tworzy nową formę za pomocą rozdziału i destrukcji pozornie naturalnych połączeń narzucanych przez klasyczne kino. Stąd rozłączność warstwy dźwiękowej z obrazową, a także technika bezpośrednich interwencji w materię filmu poprzez rysowanie, malowanie i drapanie taśmy celuloidowej [37].

Wywodzący się z letryzmu – Guy Debord poszerza to rozejście w *Hurelement en faveur de Sade* (*Wycie na cześć de Sade*, 1952) i *L'anticincept* (*Antykoncept*, 1952), gdzie obraz jest odpowiednio albo czarny albo biały, a w offie podłożona jest rozbudowana ścieżka dialogowa. Debord rozbudowuje swoją koncepcję w traktacie *Społeczeństwo Spektaklu* (1968), w którym wypracował swoje krytyczne stanowisko wobec modelu społeczeństwa konsumpcji. Według niego człowiek żyje w świecie, który rozpadł się na rzeczywistość (realne życie) i jej obraz (spektakl)[38]. Obrazy życia są od niego odszczepione i je fałszują. W dotychczasowe relacje i więzi społeczne za sprawą obrazu wkrada się alienacja, która zastępuje dotychczasową bezpośredniość kontaktów[39]. Dlatego według Deborda spektakl powinien być zniszczony na rzecz przywrócenia „pierwotnej bezpośredniości życia", w której ludzie odzyskają umiejętność dialogu, aktywności społecznej i samodzielności intelektualnej[40].

Służyć temu miała technika przechwycienia – detournement, czyli użycie jakiegoś fragmentu narracji, obrazu lub dźwięku i przekierowanie jego znaczenia zgodnie z własnym celem. W ten sposób różne elementy otaczającego nas świata spektaklu można poddawać krytycznym przeróbkom, wywracać ich sensy i uzyskać nowe znaczenia polemiczne. Mogą one przybierać formę remiksu, autoparodii, kryptocytatów i twórczo przekierowywać znaczenia oryginalnych źródeł. Idealnymi przykładami są filmy Bruce Connera *Report* (1967), opisujący zabójstwo i żałobę J. F. Kennediego, Artur Lipseta *Very Nice, Very Nice* (1961), mozaikowy portret segregacji rasowej widziany z punktu widzenia amerykańskiego i Santiago Alvareza *Now* (1965), w punktu widzenia kubańskiego.

Sam Debord wykorzystał technikę przechwycenia w wizualizacji *Społeczeństwa Spektaklu* (1973). Film oparty na fragmentach z klasyki kina, kronik filmowych, telewizji, reklam, obrazów i prywatnego archiwum autora przybliża najważniejsze fragmenty jego eseju pod tym samym tytułem. Inny sytuacjonista Rene Vienet w filmie *La Dialectique peut-elle casse le briques?* (*Czy dialektyka może rozbijać cegły?*, 1973) użył warstwy wizualnej filmu kung-fu i fikcyjną ścieżkę dialogową. Przechwycenie dotyczy tu nie tylko obrazu i dźwięku, ale i tematu dialogów.

[37] Paweł Mościcki, *Kino letrystyczne i sytuacjonistyczne* (w:) *Historie Filmu Awangardowego. Od Dadaizmu do Postinternetu*, Korporacja ha!art, 2020, s. 217.
[38] Guy Debord, *Społeczeństwo Spektaklu*, przeł. Anka Ptaszkowska przy współpracy Leszka Brogowskiego, Gdańsk 1998, s.11
[39] Łukasz Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Rabid, Kraków 2006, s. 62.
[40] Ibidem, s. 63.

Według Rondudy sytuacjonistyczny found footage będzie odniesieniem dla późniejszych realizacji subwersywnych szczególnie dla krytycznych dyskursów lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych[41]. Przywołuje on Paula Arthura, który wskazuje, że „found footage w późnych latach siedemdziesiątych stał się „areną identity politics", sceną ciągłej walki o publiczne rozpoznanie dla rasowo, genderowo i seksualnie zrepresjonowanych, sceną radykalnej rewizji reprezentacji indywidualnej i grupowej historii"[42]

_strukturalizm

Dla sytuacjonistów „wehikułem" przechwycenia są plakaty, nagrania, audycje radiowe, komiksy, ale bez wątpienia najlepszym jest kino[43]. Filmy fabularne i klasyki kina hollywódzkiego wykorzystywane są często do konstruowania krytycznych dyskursów masowego odbioru kina i wpływu na jego odbiorców. Alberto Griffi i Gianfranco Baruchello w iście dadaistycznym stylu pocięli amerykańskie taśmy z filmami lat 50 i 60-tych składając found footagowy film *Verifica Incerta* (1965), który zadedykowali twórcy ready-made Duchampowi. Także w tym kierunku rozwiną się filmy twórców kolejnych dekad, jak Ivan Ladisla Galeta czy David Rimmer. *Two Times in One Space* (1979) Galeta to dwunastominutowa scena obiadu i rozgrywającego się w tle dramatu samobójstwa, która zapętla się na przenikaniu z opóźnieniem 219 klatek. *Watching For The Queen* (1973) Rimmera, to prawie dwunastominutowy film, który składa się z zapętlonego kilkusekundowego ujęcia pokazującego oczekujący tłum.

Akcent położony na formalny aspekt struktury samego filmu a nie już jego kontekstów narracyjnych będzie kolejną nową formą filmów found footage. Wpisuje się on doskonale w paradygmat filmowego **strukturalizmu**. Filmowcy mogli tu bawić się materialną stroną filmu i taśmy filmowej. Powracali oni także do filmów z początków kina jak Hollis Frampton w *Gloria!* (1979), czy Ernie Gehr *Eureka* (1972-79). Według Arthura, tego typu gesty były motywowane chęcią powrotu do narodzin sztuki filmowej, chęcią odkrycia kina na nowo, oczyszczenia z naleciałości kina hollywoodzkiego[44].

W późniejszych dekadach do strukturalnego kina found footage sięgali Peter Tscherkassky, Mathias Muller, Martin Arnold. Według Tscherkasskiego jest to odpowiedź na wszechobecność kina cyfrowego. Twórcy korzystają tutaj ze zwolnień, powtórzeń, odwróceń, ujawniają elementy niewidoczne przy konwencjonalnym oglądaniu filmu, manipulują ścieżką dźwiękową[45]. „Found footage jest skrzyżowaniem najlepszej tradycji modernizmu, zatrzymania się i spojrzenia wstecz, gdzie zainteresowanie formalnym aspektem filmu i sztuki spotyka się z radykalną transformacją znalezionego materiału" pisał Peter Tscherkassky[46]. W tym nurcie swoje prace w późniejszych dekadach wykonywać będzie Bill Morisson, którego znakiem rozpoznawczym są zniszczone, prześwietlone taśmy z początków kina. W jego filmie *Decasia (2002)*, muzyka – znak rozpoznawczy jego prac, i spowolnione kadry będą wprowadzać w medytacje niczym obracający się w tańcu derwisz.

[41] Ibidem, s. 68.
[42] Paul Arthur, *The Status of Found Footage*, (w:) *Spactator* 1999/2000, nr 20.1, s.59 za Łukasz Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Rabid, Kraków 2006, s. 68.
[43] Guy Debords, Gil Wolman, *A User Guide to Detornement* (w:) *Guy Debord and the Situationist International*, Tom McDonough, London 2001.
[44] Łukasz Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Rabid, Kraków 2006, s. 69.
[45] Ibidem.
[46] Peter Tscherkassky, *Stadtkino*, 1991 za *Recycled Cinema*, program retrospektywy festiwalu filmowego Viennale 2020.

W Polsce formalne poszukiwania stały w programie Warsztatu Formy Filmowej, najważniejszej formacji polskiego kina strukturalnego, działającej w przestrzeni PWSFTViT w Łodzi. W jego skład wchodził Józef Robakowski, którego film *6.000.000* z 1962 roku uznaje się za jeden z pierwszych polskich filmów found footagowych. Montowany z kronik i zdjęć wojennych mierzył się z tematem Holokaustu. Do wojny odwołuje się też film kolejnego członka WFF Wojciecha Bruszewskiego. W *Klaskaczu* (1971) stosuje on już zabiegi montażowe charakterystyczne strukturalizmowi, mistrzowsko łącząc powtórzenia, zapętlenia i wpisując w to również przetworzoną ścieżkę dźwiękową.

Inna polska artystka Ewa Partum potraktowała strukturalizm w jeszcze inny sposób. Na ekranie telewizora, z którego emitowany był Dziennika Telewizyjny malowała flamastrem znaki, które stawały się graficznym komentarzem do politycznej sytuacji Polski. Różnica w klatkarzu obrazu telewizyjnego i kamery, sprawiała, że pojawiały się migotania, szum, brudy, co jeszcze bardziej podkreślało materialność filmu.

Drawning of TV (1974) Ewy Partum określane jest mianem poezji wizualnej. Na zachodzie powstają w tym czasie prace zaliczane do tzw. poetry of waste. Składają się na nie fragmenty filmów edukacyjnych, home movies, dokumenty przyrodnicze. Autorzy nie dekonstruują i nie krytykują swojego medium, ale raczej bawią się ich rytmem, ciszą, muzyką, cyklicznością. Jak w poezji sensy tworzą się tu w dynamice bardziej niż w sensach narracyjnych. (Wilhelm i Brigit Hein, *Rohfilm* (1968); Malcolm LeGriece *Berlin Horse* (1970); Paolo Gioli, *L'Operatore Perforato* (1979), i ich kontunuator Mathias Muller, *Sleep Haven* (1993).

_postmodernizm

Lata osiemdziesiąte to postmodernizm, punk, miksowanie, samplowanie. W sztukach video pojawia się video scratch, który „godził popkulturowe wymagania z autentycznym głosem ulicy"[47]. Dzięki pierwszym cyfrowym technologiom found footage przeskakuje do wcześniej niewyobrażalnego wymiaru manipulacji obrazu. Glitch, mirror, blur to narzędzia nowego języka montażu, który przechodzi do filmowej rzeczywistości komputerowej. Techniki wykorzystywane na polu video artu przechwytuje również found footage.

Ryszard W. Kluszczynski za wynalazców video scratchu wskazuje Volfa Vostella i Nam June Paik[48], którzy atakowali technologiczne uwarunkowania medium telewizyjnego, które nie dawało odbiorcy szansy na aktywne współtworzenie zjawisk ekranowych[49], zawłaszczenie telewizyjnych znaczeń i tworzenie z nich krytycznych manifestów na własnych warunkach. Za prekursorkę tego kierunku uważa się m.in. Darę Birnbaum, która pracą *Technology Transformation: Wonder Woman* (1978-79) stworzyła sześciominutowy manifest feministyczny z fragmentów amerykańskiej fabuły i tekstu piosenki o Wonder Woman.

W Polsce przykładem może być praca Macieja Toporowicza, który zmierzył się z tematem nazizmu a właściwie jego medialną estetyką. W *Obsession* (1993) wykorzystał fragmenty telewizyjnych reklam perfum Calvina Kleina, filmów fabularnych o nazizmie czy prac

[47] Michael O'Pray, *The Greatest Hists of Scratch Video*, Monthly Film Bulletin, 1987, nr 646, s.347, za Łukasz Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Rabid, Kraków 2006, s. 121.
[48] Ryszard W. Kluszczyński, *Film-wideo-multimedia*, Warszawa 1999.
[49] Łukasz Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Rabid, Kraków 2006, s. 112.

Leni Riefenstahl i porównując estetykę czarno-białych materiałów przeanalizował w jakim stopniu współczesna kultura zafascynowana jest nazistowskimi ikonami.

_esej i recykling cyfrowy

Krytyczne filmy found footage sięgają po podobne narzędzia przez kolejne dekady, poczynając od Haruna Farockiego *Videograms of a Revolution* (1992), Marka Curtisa *It Felt Like a Kiss* (2009) czy Johana Grimonpreza *Dial H-i-s-t-o-r-y* (2005). To ikony gatunku found footage, który zaczyna zahaczać często o film eseistyczny. Kino eseistyczne chętnie wykorzystuje bowiem materiały recyklowane, ilustrując wywód intelektualny archiwaliami montowanymi według reguł video scratchu (*F for Fake,* Orson Welles, 1973), poezji wizualnej (*Elena*, Petra Costa, 2012) czy kompilacji (*Babi Jar. Konteksty*, Siergiej Łoźnica, 2021).

Wdzięcznym materiałem są do tego również filmy amatorskie – home movies. Ich intymny charakter, dostęp do bohatera, charakterystyczny klimat, kolor pozwalają stworzyć z fragmentów taśm 8mm i super8 obraz minionej epoki. Alan Berliner korzystając ze swoich prywatnych archiwów tworzy kolejne filmy, kreśląc portret rodzinny (*Intimate Stranger*, 1991, *Nobody's Buisness*,1996). Często home movies podszywają się jednak pod rodzinne materiały, by opowiedzieć historie niekoniecznie związane z oryginalną familią. Luca Maggi opierając się na niezrealizowanym przez Federico Felliniego scenariuszu odtwarza z bolońskich archiwaliów podróż tego włoskiego reżysera do rodzinnego domu (*Anita*, Luca Maggi, 2010). Sarah Polley w *Stories We Tell* (2012) układa sfingowaną opowieść o matce, by ukazać, jak łatwo właśnie zawierzyć wizualnym opowieściom, które archiwa miałyby uwiarygadniać.

Cyfrowe technologie, gaming, rzeczywistości wirtualne to najnowsze wcielenie found footagowych form filmowych. Twórcy czerpią dzisiaj już nie tylko z zasobów archiwów w ich analogowej, telewizyjnej czy cyfrowej formie. Zasoby internetu są niewyczerpanym źródłem materiałów do filmowego recyklingu, stając się jednocześnie materiałem samym w sobie.

Wykorzystuje go gatunek desctop filmu czyli rejestracji procesu dokumentacji twórcy, czy samego procesu montażowego, który możemy śledzić w trakcie pracy o nim. Powstaje z tego coś na poły metafilmu i makingofu. Kevin B.Lee w *Transformers: The Premake* (2014) odtworzył proces poszukiwania informacji o planach zdjęciowych Transformersów by ułożyć esej śledczy o globalizacji wysokobudżetowych produkcji filmowych. Robin Klengel, Leonhard Müllner w *Operation Jane Walk* (2018) wykorzystał layout batalistycznej gry komputerowej by opowiedzieć o architekturze Nowego Yorku. Angela Washko w *Playing a Girl* (2013) również wykorzystując layot rzeczywistości komputerowej przeprowadziła badanie o genderowych uwarunkowaniach avatarów.

Przechwycenie i przetwarzanie, które jest istotą filmów found footage jest jednocześnie gwarantem jego ciągłego rozwoju. Im więcej ma materiału tym większe pole do działania i kreacji. Pojawiają się nowe typologie bazujące na łączących prace historycznych, tematycznych czy formalnych referencjach. Chciałabym poniżej wymienić referencyjnie rezonujące ze sobą tytuły by wskazać jak wzajemnie dialogują poszerzając pionową chronologiczną kategoryzację historyczną o horyzontalne konteksty referencyjne. Zaznaczając, że typologia ta jest otwarta i wciąż uzupełniania mając na uwadze fakt, że

film found footage to kategoria filmowa, której źródło i forma może multiplikować się przetwarzając przetworzone praktycznie w nieskończoność.

_początki kina

- *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon,* Bracia Lumiere, (1895) – Le *Cinema Au Service De L'Historie,* Germaine Dulac, (1935) – *Arbeiter verlassen die Fabrik,* Harun Farocki, (1995) - *The Guests,* Ken Jacobs, (2013)
- *Kipho,* Julius Pinschewer, Guido Seeber, (1925) – *Rhythm*, Len Lye, (1957) – *Gloria,* Hollins Frampton (1979) – *Mosaik Mecanique*, Norbert Pfaffenbicher (2008)

_fotofilm

- *The City of Gold*, Colin Low, Wolf Koening (1958) – *Now*, Santiago Alvares (1965) – *Nostalgia*, Hollins Frampton – *Look at Life,* George Lucas (1965) - *Very Nice, Very Nice*, Artur Lipset (1961) - *Fotoamator*, Dariusz Jabłoński (1998)
- *Hiroshima Mon Amour*, Alain Resnais (1959), *La Jetee*, Chris Marker (1962) - *The Unbearable Lightness of Being*, Philip Kaufman (1988)

_film kompilacyjny

- *3 Songs of Lenin*, Dziga Vertov (1939) – *Report*, Bruce Conner (1967) - *State Funeral*, Siergiej Łoźnica (2019)
- *Upadek Dynastii Romanowów*, Ester Szub (1927), - *Videograms of a Revolution*, Harun Farocki (1992) - *Blokada*, Siergiej Łoźnica (2006)
- *Hiszpania*, Ester Szub (1939) - *La Rabbia.* Pier P. Passolini (1963) – *Wild Wild Country*, Maclain Way, Chapman Way (2018)

_portret

- *Cesare Giallo*, Alberto Cavalcanti (1940) – *Human Remains* Jay Rosenblatt (1998)
- *What happend Miss Simone*?, Liz Garbus (2015) – *Amy*, Asif Kapadia (2015) – *Jenis. Little Girl Blue*, Amy J. Berg (2015) – *Finding Vivian Maier*, John Maloof, Charlie Siskel (2014), *Sugarman*, Malik Bendjelloul (2012)
- *Future My Love*, Maja Borg (2013) - *Belleville Baby*, Mia Engberg, 2013

_film strukturalny

- *Decasia*, Bill Morrison (2002) – *Light is Calling*, Bill Morrison (2004) - *Lost Leadres*, Matt Soar (2011)
- *The City of Gold*, Colin Low, Wolf Koening (1958) – *Dawson City: Frozen Time*, Bill Morrison (2016)
- *Raw Footage*, Aernout Milk (2006) - *Lirical Nytrate*, Peter Dlpeut (1991) - *A Girl and a Gun*, Gustav Deutsch (2009)

_film eseistyczny

- *Videograms of a Revolution*, Harun Farocki (1992) - *DIAL H-I-S-T-O-R-Y,* Johan Grimonprez (1997) - *It Felt Like a Kiss*, Adam Curtis (2009)
- *Danube Exodus*, Peter Forgacs (1992) - *Il Varco*, Michele Manzolini, Federico Ferrone (2019)
- *Heart of Dog*, Laurie Anderson (2011) – *F for Fake*, Orson Welles (1973) - *Wittgenstein Tractatus*, Peter Forgacs (1992)
- *Surplus: Terrorized into Being Consumers*, Erik Gandini (2003) – *Rock My Religion*, Dan Graham (1984)

_film dokumentalny

- *Eden's Ark*, Marcello Felix - *Double Take* Johan Grimonprez (2019) – *It Felt Like a Kiss*, Adam Curtis (2009)
- *Letter to Jane*, Jean L. Gotard (1972) – *Our Nixon*, Penny Lane (2013) - *Censored Voices*, Mor Loushy (2015)

_makingof

- *Przepraszamy za Usterki*, Marian Marzyński (1996) - *Jodorovsky's Dune*, Frank Pavich (2013) – *Henri-Georges Clouzot's Inferno*, Serge Bromberg (2009) – *They Will Love Me When I'm Dead*, Morgan Neville (2018) – *Ucieczka na Srebrny Glob*, Kuba Mikurda (2021)
- *Symbiopsychotaxiplasm*, William Graves (1968) - *Los Angeles Plays Itrself*, Tom Andersen (2003)

_esej film

- *Kubrick: One-Point Perspective*, Koganda (2012) – *Rohmer in Paris*, Richard Misk (2013) – *The Senses of Editin*g, Catherine Grant (2017)

_filmy fabularne

- *Rose Hobart* Joseph Cornell (1936) - *Diva Dolorosa*, Peter Delpaut (1999) – *The Green Fog*, Gallen Johnson, Evan Johnson, Guy Maddin (2017) - *Majka z filmu*, Zuzanna Janin (2009)
- *La Verifica Incerta*, Albert Griff, Gianfranco Baruchello (1969) – *Final Cut. Ladies and Gentelmen*, György Pálfi (2012)

_home movies

- *A Song of Air*, Marilee Bennet (1988) – *Sea in the Blood*, Richard Fung (2000) – *Nobody's Buisness*, Alan Berliner, (1996) – *Stories We Tell*, Sarah Polley (2012)
- *A Song of Air*, Merilee Bennet (1988) - *13 Attempts to Schoot My Father*, Francesco Ragazzi (2018)
- *Dom na Głowie*, Adam Palenta (2014) - *Beksińscy. Album Wideofoniczny*, Marcin Borhard (2017)

- *Rzeźbiarz z Kamerą*, Marcin Giżycki (2018) – *Lost, Lost, Lost*, Jonas Mekas (1976)
- *Anita*, Luca Magi (2012) – *Il Treno Va a Mosca*, Federico Ferrone, Michele Manzolini (2013) – *Il Varco*, Federico Ferrone, Michele Manzolini (2019)
- *No Home Movie*, Chantal Akerman (2015) – *Konrad&Kurfurst*, Esther Urdu's (2013)

_filmy edukacyjne

- *Resemblage*, Vicki Bennet, (2004) - *We Edit Life*, Vicki Bennet (2002) – *Human Remains*, Jay Rosenblatt (1998)
- *Histoire(s) du cinéma*, Jean L. Godard (1988) – *The Story of Film: An Odyssey*, Mark Cousins (2011), – *The Pervert Guide to Cinema*, Sophie Finnes (2006) - *40 Days to Learn Film* – Mark Cusins (2020)

_banalność zła

- *Detour Ceausescu*, Chris Marker (1990) - *Videorams of a Revolution*, Harun Farocki (1992)
- *Usłyszcie Mój Krzyk*, Maciej Drygas - *Three Minuts - A Lengthening*, Bianca Stigter (2021)
- *The Specialist: Portrait of a Modern Criminal*, Eyal Sivan (1999) - *A Night in the Garden*, Fritz Julius Kuhn, Isadore Greenbaum (2017)

_prawda i fałsz

- *Embassy*, Chris Marker (1973) - *F for Fake*, Orson Welles (1973) – *Stories We Tell*, Sarah Polley (2012)

_filmy feministyczne

- *Upadek Dynastii Romanowów*, Ester Szub (1927) – *Le Cinema au Service de l'Histoire*, Germaine Dulac (1935)
- *Covert Action*, Abigail Child (1984) – *Damned If You Don't*, Su Friedrich (1987)
- *Doughter Rite*, Michelle Citron (1978) - *A Song of Air*, Merilee Bennet (1988) - *Un'Ora Sola Ti Vorrei*, Alina Marizzi (2002)
- *Vogliamo Anche le Rose*, Alina Marizzi, 2007 – *Solidarność Według Kobiet*, Marta Dzido, Piotr Śliwowski (2014) - *Letters from Baghdad*, Sabine Krayenbuhl, Zeva Oelbaum (2016)
- *Nitrate Kisses*, Barbara Hammer (1992) - *Invisible History*, Barbara Hammer (1999)

_polski found footage

- *Album Fishera*, Janusz Majewski (1962)
- *Życie Jest Piękne*, Tadeusz Makarczyński (1958)
- *6.000.000,* Józef Rybczyński (1968)
- *Klaskacz*, Wojciech Bruszewski (1971)
- *Episode*, Tadeusz Junak (1973)

- *Fotoamator*, Dariusz Jabłoński (1998)
- *Real? Miś*, Anna Baumgart (2001)
- *Sex und Charakter*, Tadeusz Kozak (2004)
- *Mystic Dramatic Corporation*, Maurycy Gomulicki (2004)
- *Jeden Dzień w PRL*, Maciej Drygas (2005)
- *Dharma TV,* Agnieszka Brzeżańska, 2005
- *Królik po Berlińsku*, Bartek Konopka, Piotr Rosołowski (2009)
- *Papierowe Pudełko*, Zbigniew Czapla, (2011)
- *Mundial. Gra o Wszystko*, Michał Bielawski (2012)
- *Książę i Dybuk*, Elwira Niewiera, Piotr Rosołowski (2017)
- *1970*, Tomasz Wolski (2021)

_3

1968 rok. Sopocka plaża, dziewczyny w bikini, festiwal piosenki, samospalenie Siwca i czołgi na ulicach czeskiej Pragi. *Piszę do ciebie, kochanie* to dokument o okupacji Czechosłowacji, zbudowany na archiwaliach i donosach partyjnych konfidentów. To historia dziewczyny, która wychodzi za mąż za chłopaka, który zamiast w podróż poślubną jedzie na wojnę. To patchworkowy obraz przeszłości i absurdów totalitarnego kraju, którego obywatele w tym samym czasie najeżdżają sąsiadów, drukują ulotki sabotujące inwazję i tańczą twista.

Piszę do ciebie, kochanie to film dokumentalny found-footage, który jest przedmiotem i dziełem mojego doktoratu. Chciałabym przyjrzeć się bliżej temu jak wpisuje się on w definicje, typologie i konteksty, które przywołuję w poprzednim rozdziale. To film, w którym wątki dokumentalne przeplatają się z narracją opartą na archiwalnych zapożyczeniach. Watek dokumentalny ma swoich bohaterów, ich historię. Wątek found footagowy to wydarzenie i jego reperkusje.

Odpowiedzi udzielę odnosząc się do elementów, z których film jest stworzony, przywołując źródła, które posłużyły do napisania scenariusza, środki stylistyczne, użyte przy tworzeniu warstwy wizualnej, prace montażowe i post-produkcyjne; opisując jego odbiór w Polsce i za granicą oraz jego przetworzenie w zupełnie nową formę już nie-filmową.

_synopsis

Piszę do ciebie, kochanie to opowieść lustro. Interesuje mnie w niej zderzenie losów osobistych i narodowych. Historia bohaterki filmu jest bowiem mikro-narracją tej makro-opowieści jaka rozgrywała się w tym czasie w Polsce i w Europie.

Zestawiam tutaj archiwalia z interwencji wojskowej na Czechosłowację z obrazami codziennego życia w PRL-u. Dychotomia pomiędzy obrazami czołgów, które przekraczają południową granicę Polski a big-beatowymi piosenkami rozbrzmiewającymi w sopockim amfiteatrze i propaganda napędzająca terror strachu odzwierciedlają atmosferę, w jakiej żyło w tym czasie polskie społeczeństwo.

Okupacja Czechosłowacji przedstawiona jest w filmie od strony jednego z pięciorga najeźdźców – Polski. Kolejne dni inwazji opisywane są poprzez odtajnione raporty konfidentów i szpiegów pracujących dla KZ PZPR z terenów Gdańska, Gdyni i Sopotu. Nastroje społeczne, popłoch i szok, akcje protestacyjne, międzynarodowy festiwal piosenki i wszechobecna kontrola służb bezpieczeństwa Trójmiasta są tutaj tłem do ukazania historii Ireny, żony żołnierza, wysłanego na interwencje wojskową do Czechosłowacji.

Bohaterka opowiada w filmie o kulisach niespodziewanego wyjazdu męża i reakcjach Polaków na wiadomość o udziale w zbrojnym ataku na sąsiednie państwo, o dezinformacji, strachu ale i absurdach nieprzygotowanej do akcji polskiej armii. Opisuje atmosferę oczekiwania na powrót męża do kraju. Kraju podnoszącego się dopiero z ruin wojny, okupowanego od ponad dwudziestu lat przez ZSRR – teraz nagle w roli okupanta.

Wspomina o rozdarciach i konfliktach rodzinnych, w których postawy antyreżimowe i sympatie wobec rodzącej się na wybrzeżu opozycji, stawiały ją w sytuacjach wyboru pomiędzy „mężem-okupantem" a „słuszną sprawą". O samotności w jakiej przyszło jej nosić ciążę, rodzić i wychowywać dziecko. O ostracyzmie i wykluczeniu z jakim się spotykała ze strony przyjaciół i osób postronnych.

Piszę do ciebie, kochanie to dokument montażowy found footage, który w warstwie wizualnej skomponowany jest z dokumentalnych i fabularyzowanych zdjęć oraz archiwaliów. Dokumentalną opowieść bohaterki kontrapunktują archiwalne obrazy z jednej strony najazdu wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację, z drugiej codziennego życia nadmorskiego miasta i kurortu lat 60-tych oraz rozpoczynającego się w tym samym czasie Międzynarodowego Festiwalu Piosenki w Sopocie.

Widzimy czołgi przekraczające południową granicę, mieszkańców Pragi protestujących przed szeregami rosyjskich żołnierzy, a obok tego sopocką plażę i Operę Leśną gotową do muzycznego święta - big-beatowa muzyka i karabiny wymierzone w praskich przechodniów, wytworne stroje, konferansjerka gwiazd i wpatrzona w nie publiczność.

Muzyka festiwalowych piosenek zestawiona z archiwaliami zimnowojennych manewrów i opowieścią bohaterki pozwala wyjść poza historyczno-polityczną narrację towarzyszącą temu rocznicowemu wydarzeniu, ukazując bohaterów drugiego planu w tle spektaklu uważanego wtedy za największą powojenną operację wojskową w Europie.

U narodzin filmu stoi pomysł słowackiego reżysera i producenta Petera Kerekesha (*Kucharze historii, 66 sezonów, Granice*), który zaprosił mnie do projektu długometrażowego filmu opowiadającego o inwazji państw Układu Warszawskiego na Czechosłowację w 1968 roku. 50-ta rocznica okupacji była okazją do tego by pokazać kulisy tamtego wydarzenia z punktu widzenia państw najeźdźców – Związku Radzieckiego, Polski, NRD, Bułgarii i Węgier.

Reżyserzy pochodzący z każdego z tych krajów opowiadają pięć historii poprzez pryzmat doświadczeń bohaterów innego państwa. Każda z krótkometrażowych opowieści składa się na pełen metraż dokumentu. Filmy funkcjonują także w obiegu festiwalowym i telewizyjnym jako osobne tytuły.

Jest tam opowieść o generale, który prowadził wojska radzieckie na Czechosłowację, węgierskim szeregowcu zakochanym w czeskiej dziewczynie czy o bułgarskim dezerterze, który marzył o ucieczce na Zachód. Polska część *Piszę do ciebie, kochanie* to historia kobiety i jedyna opowieść przedstawiająca kobiecy punkt widzenia.

_bohaterowie

Szukając bohaterów do filmu kierowałam najpierw uwagę na żołnierzy biorących udział w inwazji. W ich opowieściach powtarzającym się motywem była wielka niewiadoma z jaką wyruszyli na front. Wielu z nich nie miało świadomości gdzie dokładnie jadą i po co? Czy stamtąd wrócą? Strach towarzyszył im aż do powrotu. Młode dziewczyny w tym strachu i niewiadomej rodziły i wychowywały ich dzieci. Z oficjalnych i poza-systemowych komunikatów składały obraz sytuacji na froncie. Jedną z nich, Irenę postanowiłam uczynić bohaterką mojego filmu.

Irena wyszła za mąż na tydzień przed inwazją. Kiedy mąż wyjechał, ona dowiedziała się, że jest w ciąży. Do powrotu widziała go tylko raz, słała listy. Wspomina w nich wyalienowanie i samotność wśród własnej rodziny. Pamięta z tego okresu ostracyzm i niechęć obcych, którzy gardzili jej „mężem-okupantem".

Podobnie funkcjonowało całe polskie społeczeństwo. Dezinformacja i propaganda fałszowała obraz rzeczywistości. Polacy wysłali na wojnę swoich żołnierzy wciąż bliscy traum niedawnej wojny i hitlerowskiej okupacji. Jedni działali w opozycji, inni donosili, kolejni nie angażowali się i żyli jakby interwencji nie było.

Przedstawiam w filmie historyczne wydarzenie, wojenne losy kraju, ale widziane z kobiecej perspektywy. Rzeczywistość bohaterki, czekającej w strachu na męża, oddaje realia życia wielu kobiet, cywili tej i każdej innej wojny. Chciałam aby takie ujęcie opowiadania o okupacji Czechosłowacji nadało filmowi uniwersalnego charakteru i mogło odnosić się do historii innych krajów, jak i czasów nam współczesnych. Widoczne jest to szczególnie dzisiaj w dobie wojny rosyjsko-ukraińskiej, wciąż nazywanej przez rosyjskiego najeźdźcę interwencją, w której uczestniczą młodzi żołnierze, przekonani, że jadą do ościennego kraju na manewry.

Postać męża choć jest punktem wyjścia dla filmu, nie jest w nim pierwszoplanowa. Nie mogło jednak jej zabraknąć. W trakcie dokumentacji natrafiliśmy na listy jakie mąż, Tadeusz pisał do żony od pierwszych dni inwazji. W ten sposób wydobyłam warstwę emocjonalną, a nie faktograficzną jego wyjazdu. Nie usłyszymy w filmie chronologii zdarzeń, polowych anegdot i wojskowych martyrologii. Żołnierz w listach mówi z offu o strachu, tęsknocie, bezsensie wojny.

Jednak opowieści bohaterów nie tworzą całej dramaturgii filmu. Ich kwestie uzupełniają tylko opowieść, którą opisują archiwalia i offowa narracja lektora.

_archiwalia

Materiały archiwalne przeplatają współczesną warstwę wizualną filmu. Odgrywają kluczową rolę w filmie. Zapis obrazów z sierpnia 1968 roku tak dotyczący samego najazdu na Czechosłowację, jak i życia w tamtym okresie w Polsce, ma stanowić kontrast do opowieści bohaterki.

Kwerendę polskich archiwaliów wykonałam w Filmotece Narodowej, Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych, Telewizji Polskiej w Warszawie. Zbiory FN i WFDiF posłużyły mi przede wszystkim do opisania samej interwencji – grupowania i przemieszczania wojska polskiego, przekroczenia granicy oraz okupacji przygranicznych terytoriów Czechosłowacji. Materiały posłużyły mi by skonstruować opowieść rozdzielanej pary - oddalanie się, niewiadomą, troskę i tęsknotę. Potem chaos i przypadkowe ofiary. Czekanie.

TVP miała do dyspozycji obszerne rejestracje wystąpień festiwalowych w Sopocie, zakulisowych przygotowań, życia festiwalowego w mieście. Archiwa telewizyjne posłużyły mi również do ilustrowania atmosfery letniego kurortu. Używając materiałów reportażowych i kronik festiwalowych zrekonstruowałam obrazy najpierw oczekiwania i zabawy, potem niepewności, strachu i zagrożenia. Wykorzystałam kadry pokazujące pracę kamerzystów, czy reporterów prasowych, gapiów z lornetkami do podbudowania

atmosfery wszechobecnej inwigilacji.

Materiały z archiwów zagranicznych przekazał mi nasz słowacki producent. Dzięki tej międzynarodowej współpracy miałam dostęp do archiwaliów Czeskiej Telewizji oraz Rosyjskiego Archiwum Państwowego. To bardzo ciekawe zestawienie punktów widzenia na interwencję. Z jednej strony miałam materiały filmowane z wjeżdżającego do Pragi czołgu, na których widać wzburzony tłum wygrażający czołgistom. Z drugiej strony miałam materiały czeskie, które pokazywały punkt widzenia Czechów, którzy obserwują wojskowe maszyny sunące po głównych ulicach miasta. Rosyjskie materiały pokazały mi konsternację żołnierzy najeżdżających sąsiada, a kroniki czeskie pozwoliły mi dotrzeć do obrazów ofiar na ulicach. Polskie materiał dopełniały obrazu tej szczegółowo zaplanowanej i zrealizowanej ingerencji.

Dokumentując temat w Instytucie Pamięci Narodowej trafiłam na tajne raporty konfidentów, którzy szczegółowo opisywali kolejne dni okupacji i reakcje polskiego społeczeństwa na interwencję. Penetrowali środowiska tak opozycyjne, co akademickie czy robotnicze. Znalazły się tam informacje o poglądach podsłuchiwanych dyplomatów, aktorów, czy rybaków. Sondowanie nastrojów społeczeństwa miało wtedy bardzo istotne znaczenie dla oszacowania wśród obywateli poparcia działań polskiego rządu.

Bardzo dobrze udokumentowane zostało Trójmiasto – szczegóły raportów pozwalają odtworzyć każdy kolejny dzień interwencji wojskowej, od informacji o popycie na sól i cukier, wycofywanie wkładów z książeczek oszczędnościowych po protesty na sierpniowym festiwalu w Sopocie. Międzynarodowy Konkurs Piosenki w Sopocie 1968 roku miał tam osobną, grubą teczkę.

21 sierpnia 1968 toku wojska Układu Warszawskiego wkraczały do Czechosłowacji, tego samego dnia na scenie Opery Leśnej zaczynał się festiwal. Świetnie nadawał się na odwrócenie uwagi mieszkańców wschodniego bloku. Był jednak równocześnie portalem do świata Zachodu. Do Sopotu przybywali nie tylko artyści, i ich fani. W sopockim Grand Hotelu agenci gwiazd sprzedawali trasy koncertowe, podpisywali kontrakty płytowe. W kuluarach kupowano walutę i towary z zagranicy. Na wybrzeże spływały jeansy i koszule non-iron, ale przede wszystkim informacje zza Żelaznej Kurtyny.

Festiwalowe kulisy wypełniały się agentami służb specjalnych, wśród widowni Opery Leśnej zasiadali konfidencji. Edycja 1968 roku miała ich najwięcej w całej historii festiwalu. Przed koncertami sprawdzane były ławki i przeszukiwano garderoby w poszukiwaniu opozycyjnych gazetek. Milicja zatrzymywała do wyjaśnienia młodych ludzi, namawiając do współpracy. Mimo tego, na jednym z recitali na scenę wdarł się jeden z widzów i wykrzykując hasła antyrządowe, rozrzucił ulotki informujące o interwencji.

Wykonawcy z Niemiec, Holandii i Szwajcarii jako pierwsi postanowili opuścić festiwal w geście protestu. W kolejne dni odwoływano recitale, bo zachodni artyści odmawiali występów. Piosenkarze i piosenkarki z krajów bloku sowieckiego nie mieli takiego wyboru. Ekipa z Czechosłowacji wystąpiła na scenie, wiedząc już, że na ulicach Pragi stoją czołgi. Festiwal opuściła w kolejnym dniu spikerka z Jugosławii, Zdzisław Kydryński prowadził go już dalej sam. W absurdalnej atmosferze podejrzeń, tłumionego skandalu i publiczności opalającej się na sopockiej plaży festiwal toczył się dalej. Międzynarodowe jury Grand Prix przyznało Urszuli Sipińskiej za piosenkę, która zaczyna się od słów „Żołnierz dziewczynie nie skłamie, chociaż nie wszystko powie…”

Prawdę zaś najlepiej oddają raporty współpracowników służb specjalnych. Zaszyfrowane raporty dzienne i nocne przekazywano z Sopotu do centrali w Warszawie, i dalej na biurko pierwszego sekretarza Bolesława Gomułki. Odczytać w nich można atmosferę zagubienia, potem przerażenia polskiego społeczeństwa, z czasem buntu wobec losu sąsiadów i w końcu pierwszych akcji dywersyjnych wymierzonych w polską władzę, aż do samospalenia Ryszarda Siwca na stadionie XX-lecia w Warszawie.

W archiwach IPN odnalazłam jeszcze dwa szczególne materiały. Jest to film instruktażowy, jaki służby specjalne przygotowały dla współpracowników, którzy posługiwali się w szpiegowaniu aparatami fotograficznymi i kamerami filmowymi. Film pokazuje jak zbudowane są te urządzenia, w jaki sposób je obsługiwać, w jaki sposób wybierać miejsca do obserwacji i jak najlepiej ukryć się z kamerą lub mikrofonem.

Kolejny materiał to unikatowe nagrania dokumentujące samospalenia Ryszarda Siwca podczas państwowych obchodów dożynek. Kamery telewizyjne obecne na stadionie zarejestrowały tylko kilkusekundowy materiał, który wykorzystał Maciej Drygas w filmie *Usłyszcie mój krzyk*. IPN przechowuje natomiast materiały całego zdarzenia zarejestrowane przez operatorów Służb Bezpieczeństwa, od momentu podpalenia aż do wyjazdu karetki ze stadionu. Te nagrania posłużyły mi do konstrukcji kulminacyjnego momentu w filmie, w którym narastające napięcie kolejnych dni okupacji, materializuje się w proteście przeciwko polskim władzom. W ten sposób z jednostkowej historii, która zaczyna się film, wychodzimy do szerszego obrazu nastroju całego społeczeństwa w kraju najeźdźcy.

_zdjęcia

Koncepcja wizualna filmu opiera się na zderzeniu impresyjnych obrazów rejestrowanych współcześnie z dynamicznymi materiałami archiwalnymi. Uzupełniają je obrazy dokumentalne i fabularyzowane, bohaterki i jej męża oraz rekonstrukcje.

Impresyjne zdjęcia współczesne mają kontrastować i uspokajać archiwalną narrację. Zdjęcia w obiektywie Zuzanny Kernbach oddają delikatność i zagubienie bohaterki, jej samotność. Postać jej męża pojawia się w filmie milcząca. Zdjęcia operatorskie mają oddać atmosferę wspomnień i wydarzeń z przeszłości odtwarzanych w pamięci bohaterki filmu.

Główną postacią jest kobieta i właśnie takie delikatne, poruszone kadry oraz przeostrzenia mają oddawać ducha jej losów – młodej dziewczyny, która musiała nagle stawić czoła wyzwaniom dorosłego życia i historycznych zawirowań.

Spokojne ujęcia opisujące bohaterkę dopełniają formalne zabiegi oddające klimat tamtych czasów. Powolne jazdy kamery rejestrują detale przedmiotów, które opiszą wydarzenia jej życia. Zdjęcia, listy, radio, militaria męża – to przedmioty, które ożywają poprzez jej narrację. Nabierają też metaforycznego znaczenia w zderzeniu z narracją meldunków peerelowskich donosicieli i konfidentów.

Warstwę wizualną bazująca na offach odczytywanych meldunków ilustrują fabularyzowane obrazy państwowych archiwów i ich zbiorów oraz opuszczone przez wojsko koszary w modlińskiej twierdzy.

_scenariusz

Wszystkie te materiały posłużyły mi do tego, by ułożyć wielowątkową opowieść, która jak warkocz przeplata materiały wizualne z narracją dramaturgiczną. Film oparłam na trzech wątkach: opowieści kobiety i listach jej męża, (warstwa narracji w setkach lub offach), interwencji wojskowej w Czechosłowacji zestawionej z sopockim festiwalu piosenki (warstwa wizualna) oraz raportach milicyjnych donosicieli (warstwa narracji w offie) zestawionym z instruktażem szpiega (warstwa wizualna).

Archiwalia z interwencji dialogują z opowieścią dokumentalną bohaterki, obrazy PRL-owskiej codzienności z kroniką sopockiego festiwalu, IPN-owskie materiały instruktażowe z raportami konfidentów, a obrazy samospalenia Siwca puentuje ich absurdalne zakłamanie.

Do pisania scenariusza przystąpiłam kiedy miałam już zebrane materiały archiwalne oraz zakończone próbne zdjęcia z bohaterami. Korzystając z transkrypcji rozmów z bohaterką, listów oraz zeskanowanych raportów konfidentów ułożyłam warstwę narracji werbalnej, kontrastując lub ilustrując ją obrazami jakie miałam w pamięci z przeglądu wszystkich archiwaliów.

_montaż

Wyzwaniem realizacyjnym filmu i jego warstwy wizualnej było bowiem połączenie materiałów archiwalnych i tych kręconych współcześnie. Te dwa sposoby opowiadania filmowego wchodzą ze sobą w dialog. Czasem się dopełniają, próbując przywołać dramatyczną atmosferę jaka panowała latem ’68 roku, a innym razem kontrastować swoim spokojem, dając widzowi miejsce na oddech i refleksję.

Przy tak wielu wątkach narracyjnych scenariusz był bazą do prac montażowych i post-produkcji. Linia dramaturgiczna filmu musiała najpierw zadziałać w scenariuszu. Emocje wypowiedziane przez bohaterkę, czy jej męża w listach, przeplatały się najpierw na papierze. Zderzenia obrazów i historii musiało najpierw tworzyć metafory na etapie scenariuszowym. Dzięki temu scenariusz stał się bazą do montażu. W momentach zagubienia na timelinie mogłam zawsze do niego wrócić, i zweryfikować czy montaż nie prowadzi nas w złym kierunku.

Już przy tworzeniu teasera filmu z Izą Pająk wiedziałyśmy, że rytm filmu wyznaczać będą festiwalowe piosenki. To zderzenie pop-u i dźwięku gąsienic czołgu służyło nam do konstruowania rytmu montażowego. Film rozpoczyna się francuską piosenką o nadmorskich plażach oraz archiwalną sekwencją montażową, która ma oddawać atmosferę zabawy, młodości, wakacji, leniwego letniego kurortu, który od razu zestawiamy z obrazami inwigilacji, by przejść do sekwencji dokumentalnej z bohaterką. Wyzwaniem montażowym były łączenia sekwencji montażowych – archiwaliów z obrazami współczesnymi, archiwaliów z interwencji z archiwaliami z Sopotu, i dalej z instruktażem szpiegowskim.

Czasami są to jednokadrowe przejścia z materiału współczesnego na archiwalia, jak w scenie, kiedy Tadeusz spogląda w okno. W obrazie widzimy wtedy archiwalny widok z okna, w którym przez wybitą pociskiem szybę widać nadjeżdżający czołg, by wrócić za chwilę do współczesnego materiału. Podobny zabieg ma miejsce w scenie z Ireną, kiedy ta

pojawia się patrząc w niebo, w sklejce z archiwalnym ujęciem szybujących ptaków w Sopocie.

Kiedy indziej jest to rozbudowana scena wkroczenia wojsk do Pragi. Zaczyna ją piosenka niemieckiej wokalistki. Dość absurdalnie w tych okolicznościach wesołą piosenkę przerywają ciasne kadry twarzy Czechów, którzy patrzą na nadjeżdżające czołgi. Za chwilę jesteśmy już znów na festiwalu i zwolniony obraz piosenkarki dopełnia przetworzony dźwięk melodii, by znów wrócić do Pragi i zakończyć sekwencję ostatnimi taktami piosenki w jej oryginalnym rytmie. Zderzenie rozrywkowego charakteru tej imprezy z tragicznymi wydarzeniami interwencji nie potrzebuje offu. Zbicie kontrastowych obrazów, załamanie rytmu piosenki oddaje obraz sytuacji.

Archiwalia opisują także historię Ireny o tym, jak jej mąż przyjeżdża na przepustkę. Ich wyjście do kina staje się publicznym „linczem". Aby to opisać konstruuję archiwaliami opowieść niedosłowną, ale opierając ją na emocjach. Atmosferę zabawy, radości symbolizuje dziecko, balon, ludzie. Strach – balon, który zerwany szybuje w powietrze. Ostracyzm – spojrzenia pasażerów tramwaju. Archiwalia nie ilustrują opowieści z offu ale bazując na skojarzeniach oddają jej atmosferę.

Kolejna figura montażowa to połączenie archiwaliów i offu z raportami konfidentów. Konstruuję metaforę zderzając obrazy samospalenia Siwca z raportem, który mówi, że „więcej incydentów tego dnia nie zanotowano". Te płonące ubrania Siwca i wymazanie ich z historii, to ukłon również w stronę filmu Maciej Drygasa, który o tym szeroko opowiada. To także odniesienie do samospalenia Piotra Szczęsnego, który w czasie kiedy montowałam film, protestował przeciwko ówczesnemu rządowi. To wydarzenie, jak i wojna, która trwa kiedy piszę tę dysertację, przybliża ten film do rzeczywistości.

Takie właśnie zabiegi montażowe synkopują cały film od wolniejszej opowieści dokumentalnej do dynamicznych archiwaliów i odwrotnie, by doprowadzić go do zakończenia, w którym zrezygnowałam z klasycznej kody na rzecz przerwanej nagle narracji, która odnosi się tu tak do przerwanego wojną życie bohaterki, jak i zmian wynikających z kolejnych rozkazów dla jej męża.

W filmie pojawia się też pre-tittle, w sumie żart montażowy. Znaleziona w TVP zapowiedz zmian programu, w którym z przyczyn technicznych nie znajdzie się już film sensacyjny *Święty* ale film dokumentalny, subtelnie odnosi się tak do rzeczywistości PRL-u, jak i do widza filmu, który ogląda.

Po zamknięciu montażu post-produkcję dopełnił sound-design. Większość archiwaliów była bowiem niema. Potem w studiu z Marcinem Lenarczykiem zrobiliśmy postsynchrony i nagraliśmy muzykę. Zaproszeni Marcin Rokita - kontrabasista i Katarzyna Szymków – grająca na gongach i misach tybetańskich, improwizowali materiał na ścieżkę dźwiękową. Kontrabas oddawał ducha jazzu lat 50-tych, gongi rymowały się z obrazami wojny. Film montowany był na moodowych ścieżkach, jakie otrzymaliśmy od konsultanta muzycznego Pawła Juzwuka, ale dopiero dodanie do nich tracków żywych instrumentów zharmonizowało cały film.

Czasochłonna pracę wykonał również Daniel Gąsiorowski, który poddał obróbce materiały archiwalne z różnych źródeł polskich i zagranicznych, nadając im spójną strukturę wizualną poprzez modyfikację ziarna czy odpowiednie formatowanie kadrów. Gradacja

kolorystyczna filmu odbyła się w studiu czeskiej telewizji. Tam nad obrazem pracowali technicy, którzy korekcję barwną nanosili na kolejne części filmu, tak by nadać im zbliżoną do siebie strukturę.

_produkcja

Pomysłodwacą filmu *Okupacja 1968* był słowacki producent i reżyser Peter Kerekesh, który zaprosił do projektu oprócz mnie czterech innych reżyserów: Lindę Dombrovsky, *Czerwona Róża* - produkcja Elf Picuers, Węgierski Fundusz Filmowy; Stefana Komandarev'a, *Niewygodny bohater* - produkcja Agitprop, Bułgarski Fundusz Filmowy; Marie Elisę Scheid, *Głosy w lesie* - produkcja Peter Kerekes s.r.o, AVF Slovak Audiovisual Fund, Slovak Film Institute, National Film Archive Radio, TV Slovakia; Evdiokię Moskwinę, *Ostatnia Misja Generała Jermakowa*- produkcja Czech Film Fund, Czech TV Hypermarket Film ltd.

Projekt filmu od Petera Kerekesa trafił najpierw w 2017 roku do Otter Films Anny Wydry, która przekazała go Silver Frame. Producent Stanisław Zaborowski rozpoczął ze mną pracę nad polską częścią i dołączył do słowackiej koprodukcji. Pierwsze finansowanie pozyskane przez Kerekes Films z Creative Europe i Visegrad Fund pozwoliło sfinansować development filmu – prace dokumentacyjne i scenariuszowe oraz plan zdjęciowy w Warszawie.

Silver Frame następnie pozyskał partnera w TVP i WFDiF, które przystąpiły do produkcji barterem archiwaliów. Kolejnym krokiem było pozyskanie funduszy w Polskim Instytucie Sztuki Filmowej, gdzie Stanisław Zaborowski aplikował w priorytecie Produkcji Mniejszościowych. Te środki pozwoliły nam na dodatkowe dni zdjęciowe w Sopocie oraz prace montażowe i post-produkcyjne. Dodatkowe środki finansowe oraz wsparcie produkcyjne otrzymaliśmy od Miasta Sopot. Ówczesna wiceprezydentka Joanna Cichocka, wsparła produkcję finansowo i logistyczne, udostępniając nieodpłatnie infrastrukturę miejską i akces do Opery Leśnej w Sopocie. Dzięki jej wsparciu i współpracy z miastem odbyła się też sopocka premiera filmu w rocznicę wydarzeń 21 sierpnia 2018 roku.

Stanisław Zaborowski przygotował uroczystą premierę filmu w kinie Filmoteki Narodowej Iluzjon, gdzie we współpracy z Słowackim Instytutem Kultury, Czeskim Centrum Kultury, HungIst oraz Niemieckim Instytutem Historycznym. Film został zaproszony na okolicznościowy panel poświęcony rocznicy okupacji w Niemieckim Instytucie Historycznym oraz przez tygodnik Polityka. W kinach film pojawił się w obiegu studyjnym a potem na platformach streamingowych Tvp.vod.pl, CDA Premium i DaFilms.

_dystrybucja

Film, który funkcjonuje jako niezależna krótkometrażówka i jako część filmu długometrażowego to interesujący dystrybucyjny casestudy. Stanisław Zaborowski przedstawił go kilkukrotnie na panelach produkcyjnych miedzy innymi podczas Film Spring Open w 2021 roku.

Międzynarodowa premiera pełnometrażowego filmu *Okupacja 1968* odbyła się w marcu 2018 roku na festiwalu GoEast w Niemczech. Potem film został zaproszony na festiwale w

Austrii, Bułgarii, Słowacji, Bośni, Serbii, Holandii, Włoszech, na Węgrzech i Stanach Zjednoczonych. Specjalny pokaz tej wersji filmu odbył się na festiwalu w Karlowych Warach, gdzie projekt filmu był wcześniej pitchowany w ramach warsztatów Estern Promises. W rocznicę wydarzeń 21 sierpnia, specjalny pokaz filmu miał miejsce w Pradze. Polska premiera *Okupacji 1968* odbyła się na Millenium Docs Against Gravity w Warszawie. Film otrzymał nominację do nagrody Słowackiej Akademii Filmowej. Po zakończonym obiegu festiwalowym film wyemitowała w formie serialowej Telewizja Polska, i potem telewizje w Niemczech, Słowacji, Rosji i na Węgrzech.

Piszę do ciebie, kochanie, jako film krótkometrażowy, swoją drogę festiwalową zaczął w maju 2019 roku w Cannes, gdzie wystartował w przeglądzie Cannes Film Festival Court Metrage. Polską premierę miał zaraz potem na Krakowskim Festiwalu Filmowym. Na Festiwalu Debiutów Filmowych w Koszalinie jury przyznało filmowi nagrodę za montaż, uzasadniając werdykt „tworzeniem nowej jakości w ukazywaniu procesów historycznych przy pomocy osobistych narracji i wnikliwej pracy archiwalnej". Film otrzymał również Grand Prix Festiwalu Nurt w Kielcach oraz nagrodę prasową na Festiwalu Montażu w Łodzi. Za granicą film wyświetlany był m.in. na festiwalach w Austrii, Słowacji, Węgrzech, Macedonii, Danii, Portugalii, Wielkiej Brytanii, Egipcie, Stanach Zjednoczonych. Na Festiwalu Filmowych w Sarajewie film zaproszony został do specjalnego pokazu o reperkusjach wojennych i panelu reżyserów na ten temat *Dealing with the Past*. Bardzo dobre przyjęcie film miał również we Włoszech. W recenzji z festiwalu w Trieście Marco Romagna napisał: film wyróżnia język i styl użycia archiwaliów, ze swoim liryką, pogłębieniem kontekstu politycznego i nadzwyczajną abstrakcyjnością. To praca zbudowana z fragmentów, to mozaika kronik, helikopterów, orkiestr, pejzaży, portretów, welonu powiewającego na wietrze i ogłuszającej ciszy. (…) Magdalena Szymków pracuje z obrazem, przybliża go, przenika, dubluje – nadaje ciągle nowe znaczenia, nowe warstwy, symboliczność historyczną. To ciągły eksperyment, który sprawia, że archiwalia stają się opowieścią intymną i filozoficzną"[50].

Prestiżowe wyróżnienie film otrzymał w Wielkiej Brytanii, gdzie przyznano mu nominację do nagrody Focal International Award za najlepsze wykorzystanie archiwaliów w produkcji filmowej, obok oskarowego filmu *A Night at the Garden* w reżyserii Marchall'a Curry, czy *They Shall Not Grow Old* w reżyserii Petera Jacksona.

Piszę do ciebie, kochanie miało też specjalną premierę w Sopocie. Na deskach Opery Leśnej film pojawił się w muzycznej oprawie. 21 sierpnia, w rocznicę wydarzeń '68 roku, wraz z reżyserem teatralnym Michałem Walczakiem i Agencją Artystyczną Bart wystawiliśmy przedstawienie muzyczne *Sopot'68 ReMake.* Piosenki, które śpiewano podczas festiwalu w '68 roku zaśpiewali w nowych aranżacjach wykonawcy młodego pokolenia: Brodka, Dawid Podsiadło, siostry Wrońskie, MajLo, Krzysztof Zalewski, Paulina Przybysz, Kev Fox, Skubas, Tomas Makowiecki, Natalia Grosik. Konferansjerem był Wojciech Mann, który z offu prowadził koncert i przywoływał PRL-owski klimat. Orkiestra pod dyrekcją Kuby Staruszkiewicza poprowadziła spektakl, który ilustrowały fragmenty archiwalne z filmu, wypełniają widownię do ostatniego miejsca. Film przetworzył się w muzyczną opowieść o inwigilacji, zakłamaniu i konformizmie. Widzowie przez kolejne dni mogli skorzystać w pokazów całego filmu w Muzeum Sopotu.

[50] Marco Romagna, *Occupation 1968* (w:) *Quinlan Revista di Critica Cinematografica*, 22.01.2019.

Wydarzenie tego roku zostało nominowane później przez trójmiejską Gazetę Wyborczą do nagrody Wydarzenie Roku 2019.

W 2021 roku film pojawił się na ekranie Instytutu Audiowizualnego Fina w ramach cyklu filmowego *Teraz-Wtedy*. Do spotkania zostałam zaproszona przez Michała Oleszczyka wraz z Maciejem Drygasem, który zaprezentował film *Usłyszcie Mój Krzyk*. Rozmowę prowadziła Kaja Klimek. Publiczność miała okazję zobaczyć dwa filmy, które opisują 1968 rok i dotykają tematu samospalenie Siwca, których premiery dzieli od siebie 27 lat. Rozmowa z twórcą, który wprowadzał found footage do polskiej kinematografii pięknie zamknęła koło życia filmu, który dziś jest przedmiotem mojego doktoratu w Państwowej Szkole Filmowej Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi.

Link do filmu *Okupacja 1968. Piszę do ciebie, kochanie.*

https://vimeo.com/255702469
hasło: amore mio

Link do trailerów filmu:

https://vimeo.com/272334936
https://vimeo.com/272334936

Link do festiwalowych katalogów:

https://web.facebook.com/okupacja68/

_zakończenie

Zagadnienie podniesione w tytule pracy odnoszące się do rekonstrukcji czasu, miejsca i przeżyć w filmie dokumentalnym poprzez wykorzystanie materiałów found footage przedstawiłam odnosząc się tak do pracy będącej dziełem artystycznym doktoratu, mojej ścieżki reżyserskiej jak i do samej definicji filmu found footagowego oraz jego kontekstu historycznego, estetycznego i subwersywnego.

Prześledziłam w dysertacji własną twórczość i pracę dokumentacyjną zorientowaną na archiwalia i ich kreacyjne użycie w filmach, które tworzę, współtworzę lub konsultuję. Przeprowadziłam rys historyczny filmu found footage od początków jego istnienia po dzisiejsze formy filmowe tak dokumentalne, eksperymentalne czy eseistyczne wpisując go w szerszy kontekst sztuki (audio)wizualnego recyklingu.

Przywołałam definicje filmu found footage i ich zmiany oraz relacje tego wycinka sztuki filmowej i wzajemne wpływy ze sztukami wizualnymi, naukami politycznymi, socjologia i filozofią. W końcu by zaproponować typologię opartą na kontekstach tematycznych, formalnych i referencyjnych.

Opisałam proces powstawania filmu doktoranckiego *Okupacja 1968. Piszę do ciebie, kochanie* w aspekcie kreacyjnym i produkcyjnym. Prześledziłam developmentu, prac scenariuszowych, montażu i post-produkcji. Przedstawiałam odbiór filmu w kraju i na świecie w formie długometrażowej i krótkometrażowej oraz jego formy nie-filmowe.

Odniosłam się też do narzędzi filmowych, z których korzystałam, referencji i koncepcji artystycznych. Podzieliłam się metodologią pracy nad filmem, którego wyzwaniem było harmonijne połączenie intymnego dokumentu filmowego z formalnymi założeniami found footagowymi oraz usytuowanie go w kontekście historycznym i socjopolitycznym.

_podziękowania

Prof. dr hab. Maria Zmarz Koczanowicz
Dr Kuba Mikurda
Dr hab. Monika Talarczyk
Prof. dr hab. Piotr Mikucki
Dr hab. Stefan Paruch
Dr hab. Karolina Breguła
Dr hab. Hubert Czerepok
Dr hab. Maciej Drygas
Vita Zelakievicute
Dr hab. Jacek Bławut
Marcel Łoziński
Paweł Łoziński
Anna Wydra
Stanisław Zaborowski
Daria Maślona
Zuzanna Kernbach
Iza Pająk
Anna Rok
Marcin Lenarczyk
Daniel Gąsiorowski
Paweł Juzwuk
Katarzyna Szymków
Marcin Rokita
Małogrzata Świderska
Joanna Solecka
Kristofer Rus
Michele Manzolini
Francesco Ragazzi
Eyal Sivan
Siergiej Łoźnica

Waleria Szymków
Henryk Szymków

_bibliografia

Bill Nichols, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington, Indiana Univesity Press, 1994

Catherine Gallagher, *Stephen Greenblatt, Practicing New Historicism*, University od Chicago Press, 2000

Dawn Ades, *Photomontage*, London 1976

Grzegorz Dziamski, *Wartością sztuki krytycznej jest to, że wywołuje dyskusje* (w:) *Gazeta Malarzy i Poetów* 2001, nr 2-3

Guy Debord, *Społeczeństwo Spektaklu,* przeł. Anka Ptaszkowska przy współpracy Leszka Brogowskiego, Gdańsk 1998

Guy Debord, Gil Wolman *A User Guide to Detornement,* (w:) *Guy Debord and the Situationist International*, ed. Tom McDonough, London 2001

Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Centrury Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973

Jose F. Aranda, *Films and Filming* , Novemeber 1961

John C.Tibbetts, *All That Glitters: City of Gold Revisited*, (w:) https://courses.umass.edu/com-m140-norden/cog.pdf (dostęp:15.11.2018) za Justyna Sulejwska, *Ślepe zaułki genologii filmowej,* Kwartalnik Filmowy, nr 104 zima 2018

James Petersen, *Dreams of Chaos Vision of Order, Understanding the American Avant-Garde Cinema,* Detroit 1994

Jamie Baron, *The Archive Effect*, Routledge, NY, 2014

Jay Leyda, *Films Beget Films: A Study of the Compilation Film*, New York, 1964

Jerzy Toeplitz, *Historia Sztuki Filmowej,* Filmowa Agencja Wydawnicza, 1969

Justyna Sobolewska, *Sztuka tracenia* (w:)) *Polityka*, 03.09.2013

Lew Manowicz, *Awangarda jako software*, przeł. Iwona Kurz, *Kwartalnik Filmowy,* 2001

Łukasz Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Rabid, Kraków 2006

Marco Romagna, *Occupation 1968* (w:) *Quinlan Revista di Critica Cinematografica*, 22.01.2019

Margaret Mead, *Kultura i Tożsamość,* PWN, Warszawa, 2000

Michael O'Pray, *The Greatest Hists of Scratch Video,* (w:) *Monthly Film Bulletin*, 1987, nr 646

Paul Arthur, *Lost and Found: American Avant-Garde Film in the Eighties* (w): *Passage Illuminated: The American Avant-Garde Film 1980-1990*, Amsterdam 1991

Paul Arthur, *The Status of Found Footage, (w:) S*pactator 1999/2000, nr 20

Paweł Mościcki, *Kino letrystyczne i sytuacjonistyczne* (w:) *Historie Filmu Awangardowego. Od Dadaizmu do Postinternetu*, Korporacja ha!art, 2020

Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Manchester-Minneapolis 1984

Peter Tscherkassky, *Stadtkino*, 1991 za *Recycled Cinema* (w:) program retrospektywy Festiwalu Filmowego Viennale 2020

Piotr Krajewski, *Obrazy z recyklingu, obrazy z odzysku. Remiks, sampling, scratching… O kinie found footage* (w:) *Widok. Wro Media Art. Reader. Od kina absolutnego do filmu przyszłości*, nr 1, WRO Centrum

Robert A. Rosenstone, *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past,* Princeton Univesity Press, 1995

Ryszard W. Kluszczyński, *Film-wideo-multimedia,* Warszawa 1999

Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie jego mechanicznej reprodukcji* (w:) J. Bocheńska, A. Kisielewska, M. Pęczak, *Wiedza o kulturze. Część IV. Audiowizualność w kulturze. Zagadnienia i wybór tekstów,* Warszawa 1993

Walter Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, tł. Hubert Orłowski, Janusz Sikorski, Poznań 1975

Wiiliam C. Wees, *Recyckled Images. The Art. And Politics of Found Footage Film*, 1993

_filmografia

13 Attempts to Schoot My Father, Francesco Ragazzi (2018)
1970, Tomasz Wolski (2021)
3 Songs of Lenin, Dziga Vertov (1939)
40 Days to Learn Film, Mark Cusins (2020)
6.000.000, Józef Rybczyński (1968)
A Girl and a Gun, Gustav Deutsch (2009)
A Night in the Garden, Fritz Julius Kuhn, Isadore Greenbaum (2017)
A Song of Air, Marilee Bennet (1988)
Achoo Mr. Keroochev, Stan Ven der Beer (1960)
Album Fishera, Janusz Majewski (1962)
Amy, Asif Kapadia (2015)
Anita, Luca Maggi (2012)
Arbeiter verlassen die Fabrik, Harun Farocki (1995)
Babi Jar. Konteksty, Siergiej Łoźnica (2021)
Beksińscy. Album Wideofoniczny, Marcin Borhard (2017)
Belleville Baby, Mia Engberg, 2013
Berlin Horse, Malcolm LeGriece (1970)
Bitwa pod Lenino, Aleksander Ford (1943)
Blokada, Siergiej Łoźnica (2006)
Carmen, Charlie Chaplin (1915)
Censored Voices, Mor Loushy (2015)
Cesare Giallo, Alberto Cavalcanti (1940)
Covert Action, Abigail Child (1984)
Damned If You Don't, Su Friedrich (1987)
Danube Exodus, Peter Forgacs (1992)
Dawson City: Frozen Time, Bill Morrison (2016)
Debiut, Aleksandra Maciejewska (w dewelopmencie)
Decasia, Bill Morrison (2002)
Detour Ceausescu, Chris Marker (1990)
Dharma TV, Agnieszka Brzeżańska, 2005
DIAL H-I-S-T-O-R-Y, Johan Grimonprez (1997)
Diva Dolorosa, Peter Delpaut (1999)
Doktor Mabuse, Fritz Lang (1922)
Dom na Głowie, Adam Palenta (2014)
Double Take, Johan Grimonprez (2019)
Doughter Rite, Michelle Citron (1978)
East of Borneo, George Melford (1931)
Eden's Ark, Marcello Felix (2011)
Elena, Petra Costa (2012)
Embassy, Chris Marker (1973)
Episode, Tadeusz Junak (1973)
Espana 1936, Jean Paul le Chanois, Luis Bunuel (1937)
Ethiopiques: Muzyka Duszy, Maciej Bochniak (2017)
Eureka, Ernie Gehr (1972-79)
F for Fake, Orson Welles (1973)
Feldzug in Polen, Fritz Hippler (1940)
Feuertaufe, Hans Bertram (1940)

Final Cut. Ladies and Gentelmen, György Pálfi (2012)
Finding Vivian Maier, John Maloof, Charlie Siskel (2014)
Fotoamator, Dariusz Jabłoński (1998)
Future My Love, Maja Borg (2013)
Gloria! Hillis Framton (1979)
Gwiaździsta Eskadra, Jan Borowiec (w dewelopmencie)
Heart of Dog, Laurie Anderson (2011)
Henri-Georges Clouzot's Inferno, Serge Bromberg (2009)
Hiroshima mon amour, Alain Resnais (1959)
Histoire(s) du cinéma, Jean L. Godard (1988)
Hiszpania, Ester Szub (1939)
Human Remains, Jay Rosenblat (1998)
Hurelement en faveur de Sade, Guy Debord (1952)
Il Treno Va a Mosca, Federico Ferrone, Michele Manzolini (2013)
Il Varco, Federico Ferrone, Michele Manzolini (2019)
Intimate Stranger, Alan Berliner (1991)
Invisible History, Barbara Hammer (1999)
It Felt Like a Kiss, Adam Curtis (2009)
Jeden Dzień w PRL, Maciej Drygas (2005)
Jenis. Little Girl Blue, Amy J. Berg (2015)
Jodorovsky's Dune, Frank Pavich (2013)
Kipho, Julius Pinschewer, Guido Seeber, (1925)
Klaskacz, Wojciech Bruszewski (1971)
Konrad & Kurfurst, Esther Urdu's (2013)
Królik po Berlińsku, Bartek Konopka, Piotr Rosołowski (2009)
Książę i Dybuk, Elwira Niewiera, Piotr Rosołowski (2017)
Kubrick: One-Point Perspective, Koganda (2012)
L'anticincept, Guy Debord (1952)
L'Operatore Perforato, Paolo Gioli (1979)
La Dialectique peut-elle casse le briques?, Rene Vienet (1973)
La Jetet, Chris Marker (1962)
La Rabbia Pier P. Passolini (1963)
La Sortie de l'usine Lumière à Lyon, Bracia Lumiere, (1895)
La Verifica Incerta, Albert Griff , Gianfranco Baruchello (1969)
Le Cinema au Service de l'Histoire, Germaine Dulac (1935)
Letter to Jane, Jean L. Gotard (1972)
Letters from Baghdad, Sabine Krayenbuhl, Zeva Oelbaum (2016)
Light is Calling, Bill Morrison (2004)
Lirical Nytrate, Peter Delpeut (1991)
Look at Life, George Lucas (1965)
Los Angeles Plays Itrself, Tom Andersen (2003)
Lost Leadres, Matt Soar (2011)
Lost, Lost, Lost, Jonas Mekas (1976)
Majka z filmu, Zuzanna Janin (2009)
Mosaik Mecanique, Norbert Pfaffenbicher (2008)
Mój Dom, Magdalena Szymków (2010)
Mundial. Gra o Wszystko, Michał Bielawski (2012)
Mystic Dramatic Corporation, Maurycy Gomulicki (2004)
Nitrate Kisses, Barbara Hammer (1992)
No Home Movie, Chantal Akerman (2015)

Nobody's Buisness, Alan Berliner (1996)
Nostalgia, Hollis Frampton (1971)
Now, Santiago Alvares (1965)
Nuit et Brouillard, Alain Resnais (1956)
Okupacja 1968, Linda Dombrovsky, Stefana Komandarev, Marie Elisa Scheid, Evdiokia Moskwina, Magdalena Szymków (2018)
Operation Jane Walk, Robin Klengel, Leonhard Müllner (2018)
Our Nixon, Penny Lane (2013)
Pancernik Potiomkin, Sergiej Eisenstein (1926)
Papierowe pudełko, Zbigniew Czapla, (2011)
Paryż 1900, Nicol Vedres (1947)
Piszę do ciebie, kochanie, Magdalena Szymków (2018)
Playing a Girl, Angela Washko (2013)
Pollywood, Paweł Ferdek (2020)
Przepraszamy za usterki, Marian Marzyński (1996)
Raw Footage, Aernout Milk (2006)
Real? Miś, Anna Baumgart (2001)
Report, Bruce Conner (1967)
Reporter, Magdalena Szymków (w produkcji)
Resemblage, Vicki Bennet, (2004)
Retour, Henri Cartier Bresson, Richard Banks (1946)
Rhythm, Len Lye *(1957)*
Rock My Religion, Dan Graham (1984)
Rohfilm, Wilhelm i Brigit Hein (1968)
Rohmer in Paris, Richard Misk (2013)
Rose Hobart, Joseph Cornell (1936)
Rzeźbiarz z kamerą, Marcin Giżycki (2018)
Sea in the Blood, Richard Fung (2000)
Sex und Charakter, Tadeusz Kozak (2004)
Sleep Haven, Mathias Muller, (1993)
Solidarność Według Kobiet, Marta Dzido, Piotr Śliwowski (2014)
State Funeral, Siergiej Łoźnica (2019)
Stories We Tell, Sarah Polley (2012)
Sugarman, Malik Bendjelloul (2012)
Surplus: Terrorized into Being Consumers, Shae Kermiet (2003)
Symbiopsychotaxiplasm, William Graves (1968)
Technology Transformation: Wonder Woman, Dara Birnbaum (1978-79)
The City of Gold, Colin Low, Wolf Koening (1958)
The Cry of the World, Luisa de Rochemont (1932)
The Green Fog, Gallen Johnson, Evan Johnson, Guy Maddin (2017)
The Guests, Ken Jacobs (2013)
The Movie, Bruce Conner (1958)
The Pervert Guide to Cinema, Sophie Finnes (2006)
The Senses of Editing, Catherine Grant (2017)
The Spanish Earth, Joris Ivens (1937)
The Specialist: Portrait of a Modern Criminal, Eyal Sivan (1999)
The Story of Film: An Odyssey, Mark Cousins (2011)
The Unbearable Lightness of Being, Philip Kaufman (1988)
They Will Love Me When I'm Dead, Morgan Neville (2018)
Three Minuts - A Lengthening, Bianca Stigter (2021)

Traite de bave er d'eternite, Isidore Isou (1951)
Transformers: The Premake, Kevin B.Lee (2014)
Triumf Woli Leni Riefenstahl (1935)
Two Times in One Space, Ladisl Galet (1979)
Ucieczka na Srebrny Glob, Kuba Mikurda (2021)
Un'ora Sola Ti Vorrei, Alina Marizzi (2002)
Upadek Dynastii Romanowów, Ester Szub (1927)
Usłyszcie Mój Krzyk, Maciej Drygas (1991)
Valse Triste, Bruce Conner (1979)
Verifica Incerta, Alberto Griffi, Gianfranco Baruchello (1965)
Very Nice, Very Nice, Artur Lipset (1961)
Videograms of a Revolution, Harun Farocki (1992)
Vogliamo Anche le Rose, Alina Marizzi (2007)
Watching For The Queen, David Rimmer (1973)
We Edit Life, Vicki Bennet (2002)
We Have One Heart, Katarzyna Warzecha (2020)
What Happend Miss Simone?, Liz Garbus (2015)
Why We Fight, Frank Capra *(1945)*
Wild Wild Country, Maclain Way, Chapman Way (2018)
Wittgenstein Tractatus, Peter Forgacs (1992)
Za głosem. W poszukiwaniu Marcelli Sembrich, Radka Franczak (w produkcji)
Znaki, Urszula Morga (w produkcji)
Życie Jest Piękne, Tadeusz Makarczyński (1958)

Magdalena Szymków

Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna
im. Leona Schillera w Łodzi
2022