

REUSE, REMIKS, RECYCLE

Ponowne wykorzystanie materiałów filmowych i audiowizualnych



FINA

SPIS TREŚCI

5-4 Wprowadzenie

ARCHIWA

- 6-10 PAULINA HARATYK
Od Składnicy Kinematografii historycznej do repozytoriów materiałów audiowizualnych w sieci. O funkcjach archiwów filmowych
- 13-18 JOANNA KALISZEWSKA
Udostępnianie zbiorów archiwum filmowego na przykładzie Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego
- 19-25 KATARZYNA MAKA-MALATYŃSKA
Etiuda jako ślad i świadectwo. Kilka słów o archiwum filmowym online łódzkiej szkoły filmowej (etiudy.filmschool.lodz.pl)
- 26-28 ŁUKASZ RONDUDA
FilMOTEKA Muzeum
- 29-34 JOANNA BUCHALSKA
Reuse, remiks, recycle – aspekty prawne

MUZYKA

- 36-40 JAN BŁASZCZAK
Reuse w muzyce. W poszukiwaniu nowoczesności
- 41-44 MICHALINA FURTAK
Artysta zamiast aplikacji. Współpraca twórcy z instytucją kultury na przykładzie projektu *Swoboda użycia*
- 45-47 MATEUSZ WASIUCIOŃEK
Living Together – historia (u)tworu, którego nie ma
- 48-52 PIOTR KALIŃSKI
Reuse materiałów muzycznych i sampling w polskiej muzyce popularnej, tradycyjnej i alternatywnej

FILM/VIDEO

- 54-60 GABRIELA SITEK
Historia, kreacja i teraźniejszość. Ponowne wykorzystanie archiwalnych materiałów filmowych w projektach filmowych i artystycznych na przykładach *Solidarności według kobiet* Marty Dzido i Piotra Śliwowskiego oraz cyklu *Majka z filmu* Zuzanny Janin
- 61-75 MARTA DZIDO I PIOTR ŚLIWOWSKI
Praca w archiwach, czyli archeologia zdarzeń na przykładzie pracy nad filmem dokumentalnym *Solidarność według kobiet*
- 76-82 ZUZANNA JANIN
Szaleństwo Majki Skowron wobec *Majki z filmu*, czyli o pożytkach z *found footage*
- 83-86 OLGA DRENDA
Taśmy niesamowitości

KONTEKSTY

- 88-96 RYSZARD W. KLUSZCZYŃSKI
Od nowych mediów do Dżigi Wiertowa i z powrotem. Źródła tendencji recyklingowej w sztukach (audio)wizualnych
- 97-98 Notki biograficzne

REUSE, REMIKS, RECYCLE

Ponowne wykorzystanie materiałów filmowych i audiowizualnych

Tytuł: Reuse, remiks, recycle | Ponowne wykorzystanie materiałów filmowych i audiowizualnych

Wydawca: FilMOTEKA Narodowa-Institut Audiowizualny, www.nina.gov.pl

ISBN: 978-83-950045-0-6

Koncepcja i koordynacja: Ewa Korzeniowska

Redakcja i korekta: Michał Wójtowski

Projekt graficzny i skład: Syd Breslauer

Ilustracje: Waclaw Marat

Warszawa, grudzień 2017

Publikacja sfinansowana z dotacji Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.



Wprowadzenie

Drodzy Państwo,

oddajemy w Państwa ręce publikację będącą owocem konferencji, która odbyła się w FilMOTECE Narodowej – Instytucie Audiowizualnym w grudniu 2017 roku. W trakcie konferencji zatytułowanej *Reuse, remiks, recycle | Seminarium Audiowizualne* postawiliśmy pytania dotyczące tego, jak instytucje kultury i ich odbiorcy mogą wykorzystywać istniejące zbiory audiowizualne i filmowe w czasach gwałtownego rozwoju technologii cyfrowych i Internetu.

Podzieliśmy naszą publikację na trzy części, odpowiadające zakresom tematycznym konferencji. W kolejnych częściach mowa jest zatem o archiwach, muzyce i filmie, a książkę zwieńcza tekst stanowiący świadectwo poszerzonej refleksji teoretycznej.

W pierwszym rozdziale Autorzy i Autorki odpowiadają na pytanie, jakie wyzwania stawia przed instytucjami digitalizacja i upowszechnianie zbiorów w Internecie. Zastanawiają się, jak sprostać oczekiwaniom zarówno odbiorców wirtualnych, jak i tych, którzy odwiedzają instytucje w ich siedzibach, przyglądają się strategiom udostępniania zdigitalizowanych treści oraz dyskutują o prawnych i technologicznych granicach ponownego wykorzystania materiałów, będących własnością instytucji.

W rozdziale poświęconym muzyce mowa jest o tym, jak może i powinna przebiegać współpraca między twórcami a instytucjami kultury, skąd czerpać materiały do artystycznego recydingu i jak wykorzystywać zbiory znajdujące się w domenie publicznej.

Przedostatnia część książki to próba odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób archiwalne materiały filmowe i fotograficzne mogą być wykorzystywane przez reżyserów i dokumentalistów. Padają zatem pytania, jak materiały archiwalne mogą zmieniać wymowę całych dzieł, jakie nadają im konteksty i znaczenia. Autorki i Autorzy opisali również swoje zmagania z instytucjami zarządzającymi archiwami oraz problemy, jakie wynikają z konieczności przeprowadzenia gruntownej kwerendy.

Naszą publikację zamyka tekst prof. Ryszarda W. Kluszczyńskiego poświęcony wybranym aspektom historii filmu oraz roli, jaką odegrało w niej wykorzystanie materiałów archiwalnych – zarówno w twórczości rosyjskich konstruktywistów, jak i we współczesnej kulturze *found footage*.

Zapraszając do lektury, mamy nadzieję, że niniejsza publikacja będzie dla Państwa źródłem inspiracji przy tworzeniu własnych strategii udostępniania i wykorzystywania zbiorów filmowych i audiowizualnych.

Zespół Działu Edukacji i Badań FINA

The image features a complex, abstract geometric pattern. It consists of a grid of vertical black bars of varying heights and widths, set against a light blue background. Overlaid on this grid is a large, semi-transparent, dark blue trapezoidal shape that tapers from left to right. This shape contains a fine, repeating pattern of small white and black rectangular elements, creating a textured, woven appearance. The overall composition is layered and rhythmic.

ARCHIWA

PAULINA HARATYK

Od Składnicy Kinematografii historycznej do repozytoriów materiałów audiowizualnych w sieci. O funkcjach archiwów filmowych

W 1898 roku, czyli krótko po pierwszym publicznym pokazie możliwości kinematografu braci Lumière, Bolesław Matuszewski, fotograf i operator filmowy na dworze cara Mikołaja II, a także pionier refleksji nad kinem, wydrukował na łamach paryskiego „Le Figaro” wizjonerski tekst *Nowe źródło Historii (O założeniu Składnicy Kinematografii historycznej)*. Pisał w nim o ogromnym, bynajmniej nie rozrywkowym potencjale tkwiącym w nowym medium, które *nie ukazuje, być może historii w jej pełnym kształcie, to jednak, co ukazuje, jest niewątpliwe i stanowi absolutną prawdę*¹. Podkreślając dokumentalne i edukacyjne możliwości filmu, Matuszewski postulował stworzenie jego archiwum, tytułowej Składnicy Kinematografii historycznej, która gromadziłaby filmowe relacje z najważniejszych wydarzeń historycznych, dokumentacje zdarzeń ważnych dla społeczeństwa oraz materiały do wykorzystania w procesie edukacyjnym. Co ciekawe, do kolekcji Składnicy miałyby być włączane filmy tworzone zarówno przez profesjonalistów, jak i amatorów.

Na ziszczenie się wizji Matuszewskiego trzeba było jednak poczekać kilkadziesiąt lat. Pierwsze – zarówno oficjalne, jak i nieoficjalne – filmowe archiwa państwowe powstały w latach 30. w Niemczech, Wielkiej Brytanii, Francji oraz Stanach Zjednoczonych, a w 1938 roku powołano Międzynarodową Federację Archiwów Filmowych FIAF (Fédération internationale des archives du Film – FIAF), do dziś najważniejszą na świecie instytucję skupiającą repozytoria materiałów audiowizualnych.

1 Bolesław Matuszewski, *Nowe źródło Historii*, tłum. Bolesław Marszałek, w: Iwona Kurz (red.), *Film i historia. Antologia*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 20.

Początki filmowych archiwów – w stronę nobilitacji kina

Pierwotnym celem najstarszych archiwów filmowych było kolekcjonowanie i promowanie filmów o istotnych walorach artystycznych bądź edukacyjnych, które mogłyby przyczynić się do rozwoju sztuki filmowej. Był on więc daleki od pomysłu Matuszewskiego, który dostrzegał w kinie przede wszystkim wartości dokumentalne, a nie artystyczne.

Jednakże zarówno autor *Nowego źródła Historii*, jak i twórcy Cinémathèque française, Reichsfilmarchiv, British Film Institute oraz Biblioteki Filmowej Museum of Modern Art poprzez swoje działania chcieli przyczynić się do nobilitacji filmu, nierzadko nadal traktowanego przez opiniotwórcze elity jako forma jarmarcznej rozrywki dla mas, a nie dziedzina sztuki równa malarstwu czy literaturze. Matuszewski ujął to następująco: *Chodzi o to, by temu, być może uprzywilejowanemu, źródłu historii nadać ten sam autorytet, ten sam oficjalny byt i uprzystępnąć je – podobnie jak się to dzieje z innymi znanymi dotąd archiwami*².

Symbolicznym momentem uznania filmu za dziedzinę równą innym sztukom było włączenie go do kolekcji muzeum. Uczynili to Iris Barry oraz John Abbott, którzy stworzyli Bibliotekę Filmową w prestiżowym, nowojorskim MoMA oraz zgromadzili w niej imponujący zbiór, złożony zarówno z rodzimych, jak i europejskich dzieł filmowych.

Po wojnie – opieka nad przeszłością oraz inspirowanie przyszłości kina

Po II wojnie światowej jednymi z najważniejszych zadań filmowego archiwum stały się konserwacja i ochrona coraz bardziej niszczących taśm filmowych. Dbanie o przeszłość kinematografii, którego podejmowały się tego rodzaju instytucje, było także rozumiane przez nie szerzej. Przykładowo, kuratorka Biblioteki Filmowej MoMA Eileen Bowser, opiekując się kolekcją filmową, współpracowała zarówno z artystami związanymi z filmową awangardą, jak i środowiskiem uniwersyteckich badaczy kina. Była jedną z inspiratorek słynnego Kongresu FIAF w Brighton w 1978 roku, podczas którego nie tylko filmowi archiwiści, ale także teoretycy i historycy kina z całego świata mieli okazję, zwykle po raz pierwszy, obejrzeć ponad 500 skatalogowanych i odrestaurowanych filmów z najwcześniejszego okresu historii kinematografii. Było to niebagatelne wydarzenie, które przyczyniło się do rewizji podejścia do początków kina oraz powstania nowego paradygmatu w badaniach nad filmem, tak zwanej Nowej Historii Kina³. Jak bowiem zauważył Henri Langlois, dyrektor Cinémathèque Française, to właśnie regularna współpraca i wymiana wiedzy z archiwami filmowymi umożliwia odkrycie prawdziwej historii kina.⁴

2 Tamże, s. 22.

3 Por.: Michał Pabiś-Orzeszyna, *Kino atrakcji: historia, krytyka, mapa i kartoteka*, „Kultura popularna” 2013, nr 3, s. 37.

4 Christophe Dupin, *The Origins of FIAF, 1936-1938*, „Journal of Film Preservation” 2013, nr 88, s. 44.

Starając się zabezpieczać przeszłość medium filmowego, gromadzące je archiwa coraz częściej inspirowały także jego przyszłość. Tak postępował wspomniany Henri Langlois, którego podejście do kina oraz projektowany przez niego program filmowy ukształtowały generację filmowców i krytyków współtworzących francuską Nową Falę, z Françoisem Truffautem oraz Jean-Lukiem Godardem na czele. Twórcy ci określani byli zresztą jako „dzieci Filmoteki” (*les enfants de la cinémathèque*), co podkreślało doniosłe znaczenie pokazów organizowanych przez Langlois w kształtowaniu ich filmowego gustu i stylu.

Kształtowanie kanonu kina

Jedną z najistotniejszych konsekwencji działań podejmowanych przez filmowe archiwa jest – bardziej lub mniej świadome oraz celowe – kształtowanie kanonu kina: począwszy od wyboru materiałów audiowizualnych włączanych do archiwalnych kolekcji, poprzez wybór tych, które zostaną poddane konserwacji i innym zabiegom przeciwdziałającym ich niszczeniu oraz ułatwiającym odbiorcom dostęp do nich, aż do wyboru materiałów udostępnianych szerokiej publiczności podczas wydarzeń i projekcji organizowanych przez archiwa.

Jednym z najbardziej znanych przykładów tego rodzaju świadomego i celowego kształtowania kanonu kina, mającym zarazem niebagatelne znaczenie dla historii tego medium, jest tak zwana polityka autorska promowana przez Henriego Langlois i objawiająca się w twórczości francuskiej Nowej Fali. Polegała ona na docenianiu – poprzez pokazywanie oraz czerpanie z niej inspiracji – twórczości reżyserów posiadających charakterystyczny i oryginalny styl, traktowany niczym osobisty, odrębny podpis, widoczny na każdym z wyreżyserowanych przez nich filmów. Zgodnie z tym założeniem odżegnywano się od filmów z nurtu francuskiego kina jakości, za to promowano twórczość reżyserów takich jak Francuzi Jean Renoir i Jean Vigo, Amerykanie Orson Welles i John Ford czy Brytyjczycy Charlie Chaplin i Alfred Hitchcock.

Jak obecnie zmieniają się archiwa filmowe? – digitalizacja, Internet i odbiorcy

Rewolucja cyfrowa odcisnęła swoje niebagatelne piętno na kształcie i modelu funkcjonowania archiwów, w tym zbiorów filmowych. W jednej z istotnych dla filozofii ponowoczesnej publikacji, *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism* Fredric Jameson twierdził, że żyjemy obecnie w czasach, w których przeszłość, a tym samym jej kulturowe artefakty, jest bliżej, niż miało to miejsce kiedykolwiek wcześniej⁵. Niebagatelny wpływ mają na to zarówno rozwój Internetu, jak i digitalizacja, za sprawą której różnorodne formy tekstów kultury zostają przepisane na megabajty danych, stając się dostępnymi – przynajmniej teoretycznie – dla wszystkich, niezależnie od miejsca i pory. Iwona Kurz twierdzi zaś: *Wyraźna jest obecnie skłonność,*

5 Por.: Fredric Jameson, *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, Londyn – Nowy Jork 1992.

by zdigitalizować wszystko, w pewnym sensie produkując drugą wersję (2.0) tej rzeczywistości, która kiedyś miała zostać w całości zarchiwizowana⁶.

Sytuacja ta ma zarówno dobre (m.in. postępująca demokratyzacja dostępu do kultury), jak i złe (m.in. niedostosowanie prawa autorskiego do specyfiki kultury cyfrowej) strony⁷. Do tych pierwszych zalicza się niewątpliwie zwrot w stronę odbiorców, który polega na coraz większym otwieraniu się różnorodnych instytucji z obszaru GLAM (w tym także archiwów filmowych) na odbiorców, dywersyfikowaniu sposobów dotarcia do nich, dostrzeżeniu zarówno ich różnorodnych potrzeb i motywacji, jak i aktywności w odbieraniu tekstów kultury. Aktywność ta wyraża się również w dokonywanych przez użytkowników reuse, remiksie i recydingu udostępnionych materiałów oraz traktowaniu tych praktyk jako kreatywnych – choć nierzadko subwersywnych – metod tworzenia, komentowania i uczestnictwa w kulturze.

Rewizja kanonu i rozszerzanie definicji kina

W odróżnieniu choćby od tekstów pisanych obejrzenie filmu wymaga tak zwanego dyspozytywu. Obecnie jego funkcję spełnia komputer, a nawet smartfon, ale przed rewolucją cyfrową potrzebny był do tego projektor oraz wykwalifikowany kinooperator potrafiący umieścić w nim celuloidową rolę filmu. Dodatkowo każda projekcja łączyła się z ryzykiem zniszczenia taśmy. Wszystko to było skomplikowane, czasochłonne i kosztowne, w związku z tym nawet te archiwa filmowe, którym przyświecała misja upowszechniania filmów w społeczeństwie, w większości – poza organizowanymi przez siebie projekcjami wybranych tytułów – były zamknięte na zwyczajnego odbiorcę.

Zmiana dyspozytywu oraz udostępnianie przez archiwa filmowe swoich zasobów w Internecie łączą się ze wzrostem znaczenia takich rodzajów materiałów audiowizualnych, które do tej pory cieszyły się mniejszym zainteresowaniem zarówno badaczy i krytyków kina, jak i widzów, a mianowicie filmów dokumentalnych, eksperymentalnych i amatorskich.

Archiwa zbudowane wokół kina, udostępniając w Internecie takie zbiory, niejako redefiniują pojmowanie przez widzów tego medium, utożsamianego zwykle z pełnometrażowymi filmami fabularnymi utytułowanych twórców. Obrazują to przykłady Repozytorium Cyfrowego Filmo-
teki Narodowej-Institutu Audiowizualnego (www.repozytorium.fn.org.pl), które udostępnia ogromny zbiór Polskich Kronik Filmowych, i Archiwum Filmowego Szkoły Filmowej w Łodzi (etiudy.filmschool.lodz.pl), które publikuje etiudy dyplomowe wszystkich swoich studentów. Dodatkowym, unikatowym walorem materiałów zamieszczonych w obu archiwach jest

6 Iwona Kurz, *Całe archiwum jest w niebie...* (rozmowa), „Mała kultura współczesna” 2012, nr 3, dostęp: <http://malakulturawspolczesna.org/2012/03/17/iwona-kurz-wywiad-cale-archiwum-jest-w-niebie/>, 23.12.2017.

7 Więcej na ten temat: Lawrence Lessig, *Wolna kultura*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne Spółka Akcyjna, Warszawa 2005, dostęp: http://otworzksiazke.pl/images/ksiazki/wolna_kultura/wolna_kultura.pdf. Data dostępu: 23.12.2017.

oryginalne, nieznanie wcześniej szerszej publiczności, spojrzenie na powojenne przemiany społeczno-polityczne oraz obyczajowe sportretowane w udostępnianych filmach.

Repozytoria cyfrowe materiałów audiowizualnych mogą także uzupełniać główną kolekcję instytucji, otwierając tym samym jej odbiorców na szersze pojmowanie danego obszaru kultury. Tak można postrzegać Filмотekę Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (artmuseum.pl/pl/filmoteka). Udostępnia ona zbiór filmów tworzonych przez polskich artystów z pola sztuk wizualnych, obecnych wcześniej wyłącznie w wąskim obiegu muzeów i galerii, i umożliwia zapoznanie się z nimi zupełnie nowym odbiorcom.

W jeszcze węższym obiegu funkcjonują filmy amatorskie, tworzone na tak zwanych wąskich taśmach (czyli taśmach celuloidowych 16 mm, 8 mm czy też Super 8 mm) oraz na kasetach VHS. Wartość kolekcji Archiwum domowe, złożonej z tego rodzaju materiałów i zgromadzonej przez Filмотekę Narodową – Instytut Audiowizualny, polega przede wszystkim na walorach wynikających z oryginalnego spojrzenia na historię. Filmy takie prezentują nieobecną w mainstreamie perspektywę osobistych narracji, intymnych mikro-historii, traktujących równorzędnie wydarzenia polityczne i przemiany społeczne oraz prywatne uroczystości i prozaiczne zapisy chwil spędzonych z najbliższymi.

Przemiany archiwów filmowych, których jesteśmy obecnie świadkami, nie tylko więc zbliżają odbiorców do kina, ale także rozszerzają granice tego medium. W efekcie można uznać, że dokonuje się swoista rewizja kanonu. Obecnie przestaje on być pojmowany jako monolit złożony z najwybitniejszych dzieł najbardziej utytułowanych twórców, staje się natomiast budowanym przez indywidualnych odbiorców, permanentnie kształtowanym, przetwarzanym i personalizowanym zbiorem, na który składają się różnorodne materiały audiowizualne.

Udostępnianie zbiorów archiwum filmowego na przykładzie Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego

Wiedza na temat zasobów archiwów filmowych to w Polsce temat wciąż mało znany. Osoba nieznająca specyfiki zbiorów filmowych ma prawo nie wiedzieć, czym różni się archiwum przechowujące fotografie lub książki od tego, które przechowuje taśmy filmowe. Tymczasem archiwa filmowe wyróżniają się wyjątkowymi cechami, które determinują złożoność działań archiwistów na każdym polu związanym z materiałem filmowym, zawierają również zbiory zróżnicowane gatunkowo i użytkowo. Warto zatem bliżej przyjrzeć się takim zasobom na przykładzie archiwów Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego.

Na początku był film

Filmy powstawały i były dystrybuowane na całym świecie, zanim pojawiła się potrzeba ich archiwizowania. Nikt nie sądził, że zapisywane na taśmie ruchome obrazy tak mocno zakorzenią się w świecie kultury i staną się dziedzictwem narodowym niemal wszystkich krajów.

Kino fabularne i dokumentalne w momencie krystalizacji gatunków stało się obiektem zainteresowania archiwistów. Wraz ze wzrostem znaczenia filmu i umocnieniem się jego pozycji w kulturze masowych mediów pojawiła się również potrzeba katalogowania i zachowywania dorobku filmowego.

W zbiorach FINA znajdziemy materiały bardzo zróżnicowane. Magazyny przechowują nie tylko filmy fabularne, dokumentalne i animowane, ale także kroniki przedwojenne i powojenne oraz materiały robocze o różnym poziomie przetworzenia, wyprodukowane na potrzeby wytwórni filmowych. W zasobach FINA znajdziemy również nieużyte materiały produkcyjne i odrzuty filmowe, niewykorzystane w pierwotnym montażu, ale archiwizowane choćby ze względu na wysoką wartość dokumentalną.

Do najważniejszych zadań archiwum filmowego należą zarówno przechowywanie oryginalnych negatywów taśmy filmowej (czyli pierwotnej wersji gotowego filmu, z której wykonuje się kopie do kin lub telewizji), kopii bezpieczeństwa i kopii pozytywowych, które oglądamy podczas projekcji kinowej, jak i opisanie każdej wersji dzieła wraz z potencjalnymi zmianami – od poziomu treści aż po stan nośników z filmem. To właśnie na archiwum spoczywa odpowiedzialność dokumentowania historii powstawania i udostępniania dzieła.

Zbiory nośników analogowych i magnetycznych to jedynie część archiwum filmowego. Poza taśmami z zapisem filmowym FINA posiada obszerną dokumentację, zawierającą szczegółowy opis zbiorów i rozbudowane zasoby okoleofilmowe. Archiwum ma obowiązek przechowania wszystkich dostępnych informacji i dodatkowych, związanych z dziełem, materiałów. W wielu przypadkach przechowywana jest kompletna dokumentacja produkcyjna, czyli m.in. scenariusze z odręcznymi notatkami twórców, dokumenty z procesów produkcyjnych i kołaudacji. Zachowywane są również notatki realizatorów, listy montażowe i dialogowe oraz wpisy produkcyjne.

Archiwum odpowiada za katalogowanie i zabezpieczenie danych filmoznawczych. Archiwisci posiadają materiały dotyczące premier, reakcji branżowych i recenzji poświęconych dziełu. W archiwum FINA znajdziemy również fotosy filmowe i werki, a także bogate zbiory nut, plakatów filmowych, projekty kostiumów i scenografii oraz materiałów literackich (np. niezrealizowane scenariusze).

Powyższe materiały składają się na kompletny zasób archiwum filmowego i tworzą jego nierozzerwalną całość. Dlaczego nierozzerwalną? Film sam w sobie jest dziełem artystycznym, ale dokumentacja procesu jego produkcji – zmian autorskich, ewentualnych zmian przy montażu filmu oraz materiałów towarzyszących dziełu – nadaje archiwizowanemu tytułowi dodatkowy, niezbywalny kontekst. Widz nie musi tego wiedzieć podczas oglądania filmu w kinie, ale dla zachowania kompletnej historii dzieła jest to informacja niezbędna.

Digitalizacja i epoka cyfrowego przechowywania

Obecnie archiwa reorganizują systemy swojej pracy ze względu na zmiany, które nadeszły wraz z wprowadzeniem kinematografii cyfrowej oraz szeroko wdrażanym procesem digitalizacji zbiorów. Należy podkreślić, że cyfrowe przechowywanie zasobów oraz digitalizacja filmów nie tylko powiększyły zakres katalogowania zbiorów gromadzonych w archiwum, ale również rozszerzyły obszar działań archiwistów na wszystkich polach ich pracy.

Proces digitalizacji taśmy analogowej wymaga kompleksowego poznania dzieła oraz przygotowania nośników z filmem do każdego etapu prac. Digitalizowany film nie jest wierną kopią dzieła, ale jego nową wersją o odmiennej charakterystyce.

Mówiąc o digitalizacji i restauracji filmowej, należy zaznaczyć, że przy milionach kilometrów

taśm przechowywanych w archiwum nie każdy nośnik zostanie zdigitalizowany. Często takie działania można odłożyć do momentu, kiedy pojawi się potrzeba wykorzystania wybranego materiału w formie cyfrowej. W przypadku digitalizacji archiwów filmowych konieczne jest określenie planu digitalizacji i wytypowanie nośników wymagających natychmiastowych działań ze względu na ich stan zachowania. Digitalizacja i restauracja to procesy kosztowne, czasochłonne i wymagające specjalistycznych umiejętności w każdym momencie prac. Konserwatorzy i skanerzyści wykonują drobiazgową pracę – taśmy są materiałami wrażliwymi oraz w wielu przypadkach unikatowymi, należy więc traktować je z odpowiednią delikatnością.

Przechowywanie materiałów cyfrowych, które są wynikiem digitalizacji, oraz wariantów filmu po restauracji i rekonstrukcji to zadanie wymagające odpowiedniego zaplecza sprzętowego oraz wdrożenia właściwego standardu katalogowania. Polityki cyfrowego przechowywania muszą zakładać dobrą wydajność infrastruktury cyfrowej oraz elementy sprawdzania jakości nośników plikowych. Technologia cyfrowego przechowywania danych rozwija się niezwykle dynamicznie, co zmusza archiwa do kompleksowych działań umożliwiających zachowanie ciągłości katalogowania i stałą opiekę nad danymi.

Jako archiwiści musimy zadbać o to, by każdy plik filmowy był zachowany w taki sposób, aby można go było w dowolnym momencie odtworzyć i ponownie wykorzystać. Dbalność o polityki archiwizacji cyfrowej, zakładające plan rozwoju technologicznego, jest obecnie jednym z najważniejszych priorytetów archiwów cyfrowych.

W celu należytego zabezpieczenia zasobów cyfrowych przy archiwach powstają cyfrowe repozytoria. Repozytorium Cyfrowe FINA jest jednostką, której głównym celem jest digitalizacja i bezpieczne przechowywanie zasobów cyfrowych archiwum. Zespół Repozytorium odpowiada za katalogowanie cyfrowe zarówno nośników plikowych, jak i metadanych oraz informacji o nośnikach analogowych. Do priorytetów Repozytorium należą kwerenda i digitalizacja zasobów oraz późniejsze udostępnienie ich odbiorcom w dobrej jakości, także w Internecie.

Udostępnianie i opis

Archiwa dotychczas kojarzyły się z zamkniętymi skarbcami, których zbiory były traktowane jak coś cenniejszego od złota. „Jeśli coś jest archiwizowane, to przecież nie po to, aby każdy mógł to sobie w dowolnej chwili przeglądać!” – takie słowa często można było usłyszeć od archiwistów.

W pewnym sensie mieli oni rację – aby możliwe było zachowanie nośników i dokumentacji w dobrej kondycji, nie każdy użytkownik może mieć dostęp do zasobów analogowych przechowywanych w magazynach. Mówimy przecież o zbiorach, które są trudniej dostępne niż książka czy gazeta, zaś każdorazowa eksploatacja naraża taśmy filmowe na niebezpieczeństwo nieodwracalnej degradacji.

Na szczęście czasy zamkniętych archiwów już dawno minęły. Obecnie jednym z głównych celów archiwizacji jest udostępnianie zasobów na szeroką skalę. Co prawda, nie zawsze jest to możliwe – w przypadku stosunkowo młodych mediów prawa autorskie i dystrybucyjne stanowią duże wyzwanie, związane ze skomplikowanymi obwarowaniami licencyjnymi dla udostępniających (pamiętajmy, że historia kina obejmuje zaledwie sto lat, co przy dziejach książki wydaje się wiekiem dość nieznacznym).

Archiwa filmowe szukają nowych sposobów na otworenie swoich zasobów, szczególnie cyfrowej i zdigitalizowanej ich części, dla szerokiego grona odbiorców. Katalogowanie cyfrowe to proces zapewniający zbiorom kompleksowy opis archiwalny, a zastosowanie odpowiednich standardów pozwala na powiązanie ze sobą wszystkich elementów opisu dzieła filmowego oraz stworzenie relacji między poszczególnymi częściami zbiorów poświęconych wybranemu tytułowi. Zadaniem osób odpowiedzialnych za cyfrowe repozytoria jest więc opracowanie zasobów w sposób kompletny i dający odbiorcy pełną wiedzę na temat dzieła.

Posiadając kompleksowy opis oraz dobrej jakości pliki filmowe, archiwum jest w stanie przygotować się do udostępnienia materiałów na wielu polach eksploatacji.

Polityki udostępniania zasobów w Sieci

Zespół Repozytorium Cyfrowego FINA na początku budowania strategii udostępniania zbiorów postawił sobie istotny cel – priorytetem wszystkich działań powinno być udostępnianie materiałów w wysokiej jakości wraz z opisem filmograficznym, uzupełnionym o specjalnie sprofilowane dla użytkownika materiały dodatkowe. Priorytet ten dotyczył każdej części udostępnianego dzieła, również danych technicznych.

Znalezienie materiałów wideo w Internecie jest obecnie dla użytkownika jedną z najłatwiejszych czynności. Przy dużej popularności portali hostingowych, portali wideo oraz stron oferujących usługi VOD (*video on demand*) film stał się podstawowym źródłem rozrywki w Sieci. Często zdarza się, że materiały archiwalne dostępne w Internecie w złej jakości są wciąż bardzo atrakcyjne dla użytkowników, dla których ważna jest już sama możliwość obejrzenia filmu, którego nie znają. Łatwość dotarcia do zasobów filmowych, często udostępnianych z małą świadomością zasad obowiązującego prawa autorskiego, sprawia, że otwieranie zasobów archiwalnych wydaje się działaniem niekonkurencyjnym, jeśli chodzi o zdobycie uwagi odbiorcy.

Jednak jako archiwiści dbający o zbiory filmowe zdajemy sobie sprawę, jak cenne zbiory audiowizualne posiadamy, zaś jako użytkownicy Sieci zauważamy, jak wiele unikatowych i interesujących materiałów archiwalnych nie funkcjonuje jeszcze w powszechnej świadomości odbiorców kinematografii. Jakość opisu, kompleksowość prezentowanej informacji, wprowadzenie i opisanie kontekstu powstawania dzieła oraz opis tła historycznego to elementy naszych zbiorów, którymi również możemy przyciągnąć odbiorców. Dzięki bardzo dokładnej

kwerendzie oraz wieloletnim planom digitalizacji mamy możliwość selekcji naszych zbiorów i udostępniania niezwykle atrakcyjnych materiałów. Gdyby nie dokładne badania, jeszcze długo mogłyby one leżeć zapomniane na półkach magazynów, gdzie nie miałyby szansy dotrzeć do dużej grupy widzów.

W 2012 roku Repozytorium Cyfrowe FINA uruchomiło portal repozytorium.fn.org.pl, na którym prezentowane są efekty programów digitalizacyjnych Filмотeki Narodowej (obecnie FINA). Portal prezentuje materiały wideo wraz z pogłębionym opisem archiwistycznym, uzupełnione o dodatkowe materiały i opisy sekwencyjne. Na stronie znaleźć można trzy sekcje gatunkowe poświęcone materiałom wideo. Wszystkie filmy są udostępniane w wysokiej jakości i są wersjami dzieł po digitalizacji i restauracji, a czasami również po rekonstrukcji.

Filmy fabularne produkcji przedwojennej i powojennej są udostępniane w całości lub w fragmentach. Część materiałów fabularnych pochodzi z projektu rekonstrukcji dzieł filmowych, zapisanych na taśmach łatwopalny (Projekt NITROfilm). Interesującym wycinkiem udostępnionego zbioru fabularnego jest kolekcja zdigitalizowanych zwiastunów filmowych, dotychczas niepublikowanych w Internecie. Wraz z udostępnianymi fabułami publikujemy specjalnie opracowany opis materiału, uzupełniony o ciekawostki, komentarze ekspertów, głosy prasy oraz rozszerzone opracowanie treści. Do każdego tytułu dodajemy również fotosy i plakaty z kolekcji umieszczonych na stronach Fototeki (fototeka.fn.org.pl) i GAPLI – galerii plakatu filmowego (gapla.fn.org.pl).

Zbiory dokumentalne udostępnione na stronie Repozytorium Cyfrowego można podzielić na dwie grupy: filmy dokumentalne oraz kroniki. Przedwojenne kroniki filmowe pochodzą z zasobów Polskiej Agencji Telegraficznej oraz Polskiej Kroniki Filmowej, znanej powszechnie jako kronika PKF. Dla uzupełnienia tych dwóch zbiorów publikujemy również nieużyte materiały produkcyjne, wykonane na potrzeby kroniki. Wśród kronik przedwojennych na uwagę zasługują unikatowe materiały rejestrujące codzienne życie w latach 20. i 30. XX wieku oraz przedwojenne nagrania filmowe z różnych regionów Polski.

Obok kronik w części dokumentalnej znajdziemy zarówno filmy dokumentalne z okresu przedwojennego (materiały Wytwórni Doświadczalnej, w tym filmy edukacyjne bądź promocyjne), jak i wybrane produkcje z lat późniejszych. Jednym z najciekawszych i najpopularniejszych materiałów wśród filmów dokumentalnych jest materiał prezentujący proces zapisu nagrań muzycznych w latach 30. W reportażu muzycznym *Jak powstaje płyta* w reżyserii Leona Jeanota (1936) jesteśmy świadkami procesu nagrywania płyty gramofonowej od etapu sesji nagraniowej z udziałem orkiestry British Acoustic do momentu tłoczenia płyty.

Trzecim elementem naszej kolekcji są filmy animowane i eksperymentalne. Ostatni okres działań Repozytorium Cyfrowego FINA skupił się na digitalizacji i restauracji produkcji animowanych studia Se-Ma-For, w tym między innymi: *Nowych Przygód Misia Uszatka* i *Przygód*

Gapiszona. Restaurowane były także dzieła wybitnych twórców polskiej animacji – Zbigniewa Rybczyńskiego i Piotra Dumały. W kolekcji animacji eksperymentalnych znajdziemy m.in. dzieła Juliana Antonisza, Jerzego Kuci i Krzysztofa Kiwerskiego.

Poszerzając kontekst publikowanych na naszej stronie materiałów, stworzyliśmy specjalną sekcję o nazwie MAGAZYN, w której znani eksperci publikują artykuły poświęcone wybranym zbiorom tematycznym archiwum, uzupełniając je o szczególny kontekst historyczno-naukowy. Specjalistyczne artykuły pozwalają na multimedialne zobrazowanie opracowania filmoznawczego i uzupełnienie go o fragmenty z zasobów cyfrowych strony.

Repozytorium Cyfrowe FINA współpracuje z partnerskimi instytucjami oraz daje możliwość udostępniania materiałów wideo w formie osadzonego odtwarzacza (tzw. embed). Wraz z partnerami opracowujemy kolekcje tematyczne, które są uzupełnieniem projektów artystycznych, wystaw czy inicjatyw internetowych. Przy dość dużych ograniczeniach licencyjnych staramy się o umożliwienie dostępu do naszych zasobów cyfrowych jak największej liczbie twórców i kuratorów, ale również zwykłych użytkowników naszej strony.

W wyniku partnerskiej współpracy w ciągu ostatnich 5 lat powstało wiele wystaw i kolekcji internetowych, jak choćby wystawa poświęcona sztuce ludowej w Narodowej Galerii Sztuki Zachęta lub rozszerzenie kolekcji performance Muzeum Sztuki Nowoczesnej na stronie artmuseum.pl. Ciekawym projektem, realizowanym podczas rekonstrukcji filmu Jerzego Hoffmana *Potop*, była specjalna kolekcja internetowa poświęcona twórczości fabularnej i dokumentalnej reżysera.

...

Archiwa filmowe przez lata wypracowywały ścieżkę otwierania swoich zbiorów dla szerokiego grona odbiorców. Dziś z pomocą przychodzą im nowoczesne technologie, dające coraz większe możliwości dotarcia do dużych grup użytkowników, szczególnie w Internecie. Digitalizacja i udostępnianie zasobów to zadania, które będą kontynuowane na dużą skalę przez najbliższe lata. W tej perspektywie wdrażanie dobrych praktyk cyfrowego przechowywania oraz realizacja europejskich standardów opisu danych będą miały bezpośredni wpływ na zwiększanie dostępności efektów digitalizacji i ułatwią odbiorcom poznanie zasobów archiwalnych.

Zbiory archiwalne stają się obecnie – z uwagi na niezwykle rzetelny i pełny profil katalogowanych danych – obiektem zainteresowania coraz większej liczby użytkowników Sieci, a dzięki projektom udostępniania archiwalnych zasobów cyfrowych, do których zaliczamy m.in. portal Repozytorium Cyfrowego FINA, droga do poznania dziedzictwa filmowego znacznie się skróciła.

KATARZYNA MAKA-MALATYŃSKA

**Etiuda jako ślad i świadectwo.
Kilka słów o archiwum filmowym online
Łódzkiej Szkoły Filmowej¹ (etiudy.filmschool.lodz.pl)**

Tak oto obraz kinematograficzny, w którym tysiące składa się na jedną scenę, a który powstaje między źródłem światła a bielą ekranu, sprawia, że ożywają i powracają nieobecni. Zwykła taśma celuloidowa, kiedy zostaje naświetlona, stanowi już nie tylko dokument historyczny, lecz także część historii – historii, która nie umarła i do której wskrzeszenia nie trzeba geniuszu² – pisał przed ponad stu laty jeden z pierwszych propagatorów archiwów, Bolesław Matuszewski. A jednak świadectwo uwięzione w murach archiwum umiera. Jedynie kontakt z widzem, praca w archiwum mogą przywrócić życie obrazom. Jego otwarcie to pierwszy krok rozpoczynający ten długi i trudny, lecz nieodzowny dla pełnego rozumienia teraźniejszości, proces.

Etiuda szkolna to zwykle pierwszy ślad, jaki zostawia twórca-filmowiec. Niekiedy jest jak odcisk palców, zawierający w sobie podstawowe informacje o artyście, które odnajdziemy również w jego „dorosłych” filmach. Innym znów razem zupełnie nie zwiastuje przyszłej wielkości – jest ledwie nieudolną wprawką, upstrzoną pęknięciami i rysami. W archiwum, niezależnie od artystycznej rangi i późniejszego dorobku twórców, etiuda pozostaje dokumentem – świadectwem czasu: panujących mód, obyczajów, konwencji, ograniczeń politycznych i konwenansów społecznych, wreszcie – zapisem wyglądnów ludzi, rzeczy i miejsc.

Archiwum Filmowe PWSFTviT w Łodzi to unikatowy, bo niezwykle obszerny i jeden

- 1 Projekt Archiwum Filmowego Online jest finansowany przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, a realizowany przez Fundację Rozwoju Szkoły Filmowej w Łodzi.
- 2 B. Matuszewski, *Nowe Źródło historii*, przeł. B. Michałek, w: *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy*. Antologia, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2002, s. 36.

z najstarszych w Europie, zbiór ponad pięciu tysięcy etiid szkolnych realizowanych od początku istnienia łódzkiej uczelni³. Są wśród nich filmy dokumentalne, fabularne i animowane. Swoją reprezentację mają niemal wszystkie gatunki filmowe od dokumentalnego filmu instruktażowego po musical. Co roku archiwizowanych jest kilkadziesiąt kolejnych tytułów, które studenci poszczególnych kierunków zobowiązani są złożyć w archiwum po zaliczeniu roku i zdaniu egzaminu z przedmiotu wiodącego. Dziś deponowane są w postaci plików cyfrowych, w przeszłości na najbardziej powszechnych w danym czasie nośnikach – taśmie filmowej 35mm, betach analogowych i cyfrowych. Do niedawna Archiwum Szkolne było tylko labiryntem pótek znanym wykładowcom, niekiedy studentom i badaczom, którzy zdecydowali się odwiedzić Łódź podczas swych kwerend. W świadomości widzów, miłośników kina funkcjonowały nie liczne etiudy z zamierzchłej przeszłości. Na pokazach specjalnych w kinach, podczas festiwalu, w ostatnich latach w Internecie mogli obejrzeć wczesne filmy Polańskiego, Kieślowskiego czy Zanusiego. Wiedza o zbiorach Archiwum przez całe lata była nader skromna. Jej zręby tworzyły publikacje Jolanty Lemann⁴, monografia Joanny Preizner⁵, rozsiane w czasopiśmie artykuły oraz filmoznawcze opracowania dorobku poszczególnych twórców uwzględniające wczesne filmy bohaterów. Zwrot w kierunku archiwów, który stanowi istotną część humanistycznego projektu „nowej historii kina”, gwarantuje, że badania te będą pogłębiane i kontynuowane.

Wydaje się jednak, że nie ma żadnych powodów, by wiedza na temat zbiorów Archiwum pozostawała dostępna jedynie wąskiemu gronu badaczy, by dla przedstawicieli innych dyscyplin i widzów kochających kino była wiedzą tajemną. Z przeświadczenia o wadze zbiorów Archiwum dla polskiej kultury zrodził się pomysł częściowego ich udostępniania w zakładce Filmo- teka w serwisie filmpolski.pl w roku 2013. Systematycznie umieszczane są w niej kolejne filmy wyprodukowane w PWSFTvIT w Łodzi. Kryterium wyboru stanowią ranga artystyczna utworu, znaczenie dla historii polskiego kina oraz pozycja twórcy w dziejach rodzimej kinematografii. W zbiorze liczącym obecnie niemal dwieście pozycji reprezentowane są zarówno filmy realizowane przez adeptów reżyserii oraz sztuki animacji, jak i etiudy operatorskie. Nie zapewnia on jednak pełnego wglądu w szkolną produkcję siedmiu ostatnich dekad, lecz stanowi swego rodzaju przekrój przez historię szkolnych filmów, daje wyobrażenie o tym, co oddziaływało na polskie kino najsilniej, o największych sukcesach artystycznych studentów i najbardziej radykalnych poszukiwaniach twórczych.

3 Pierwsze z nich datowane są na rok 1949. Zajęcia w Szkole rozpoczęły się w roku akademickim 1948/1949. W roku 1948 przy Instytucie Filmowym utworzone zostało Centralne Archiwum Filmowe, które po latach zmieniło nazwę na Szkolne Archiwum Filmowe (B. Pawlak, *Prezentacje: Szkolne Archiwum Filmowe, w: 1948-1998. 50 lat Łódzkiej Szkoły Filmowej*, red. Jolanta Lemann, Łódź 1998, s. 111).

4 J. Lemann, *Filmografia etiid studentów łódzkiej Szkoły Filmowej 1948-1997*, t. 1, Łódź 1998 (1948-1986) t. 2 (1987-1997) Łódź 1998, t. III (1997-2007).

5 J. Preizner, *PRL w obiektywie studentów łódzkiej Filmówki w latach 1949-1960*, Kraków 2007.

Równoległe Archiwum Szkolne cieszyło się coraz większym zainteresowaniem filmowców i filmoznawców. Niezwykłość jego zasobów docenił Maciej Drygas, gdy realizując *Cudze listy* (2010), poszukiwał unikatowych materiałów archiwalnych, które ilustrowałyby życie zwykłych ludzi w Polsce Ludowej. W eksplikacji filmu wyjaśniał: *Archiwum naszej szkoły okazało się dla mojego projektu bezcenne. Narracja w etiudach, nawet o zabarwieniu ewidentnie propagandowym, była realizowana o wiele bardziej starannie, z dużą wrażliwością na stronę wizualną. Oglądałem filmy dokumentalne, ale również fabularne. Zwłaszcza w starych etiudach z lat 40. i 50. bohaterowie fabuł byli tak mocno osadzeni w rzeczywistości, że wybrane ujęcia sprawiały wrażenie dokumentalnych.*⁶ Etiudy szkolne miały dla Drygasa szczególną wartość, znaczna ich część dotyczyła bowiem codzienności, stanowiła zapis życia powszedniego.

Found footage Macieja Drygasa stanowił asumpt do rozpoczęcia prac nad szerszym niż dotąd udostępnianiem zbiorów publiczności. W 2017 roku uruchomiona została strona internetowa Archiwum Filmowego Online (etiudy.filmschool.lodz.pl), na której umieszczono 102 etiudy dokumentalne zrealizowane w pierwszych dwudziestu latach istnienia szkoły (1949-1969). Następna transza to siedemdziesiąt siedem filmów z tego samego okresu, które upublicznione zostaną na początku roku 2018. Archiwum będzie się sukcesywnie wzbogacało o kolejne produkcje szkolne. Docelowo w ramach wieloletniego projektu wszystkie etiudy, niezależnie od rodzaju i gatunku filmowego, mają zostać umieszczone w Sieci, co umożliwi legalny dostęp do nich i znacznie ułatwi pracę z archiwaliami.

Strona etiudy.filmschool.lodz.pl kierowana jest do trzech grup odbiorców, a będzie ich z pewnością więcej, gdy dostępne staną się również etiudy fabularne, animowane i filmy najnowsze. Najszerszą ze wspomnianych grup są miłośnicy kina. Dla kinofila to niezwykła okazja, by obejrzeć wczesne filmy ulubionego twórcy. Popularność materiałów udostępnianych dotąd przez serwis filmpolski.pl⁷ przekonuje, że grupa osób zainteresowanych wyłącznie obejrzeniem konkretnego filmu wybranego autora jest bardzo liczna, co poniekąd gwarantuje w dłuższym czasie powodzenie nowemu projektowi Archiwum Filmowego Online. Etiudy dokumentalne już w nim dostępne to również niezwykła lekcja historii naszego kraju. Dają bowiem szansę zobaczenia rzeczywistości pierwszych dekad powojennych „od dołu” – poprzez obserwację zwykłych ludzi, wewnątrz mieszkań i instytucji, przestrzeni miast i wiosek. Choć oczywiście znaczna część z pierwszej setki filmów obciążona jest ideologicznym komentarzem, to pod tą powierzchnią kryje prawdziwe wyglądy osób i rzeczy. Warto pamiętać, że w wielu momentach historii PRL Szkoła Filmowa stanowiła pewną enklawę wolności. Jerzy Bossak pisał w roku

6 M. Drygas, *Analiza warsztatowa filmu dokumentalnego „Cudze listy”*, „Images” 2015, nr 25 (vol. XV), s. 167-168.

7 Od grudnia 2013 (data uruchomienia) do grudnia Filmotekę odwiedziło 379 026 osób 565 035 razy. Tylko jednego dnia, 5 grudnia 2017 r., filmy w zakładce oglądało 272 razy 158 osób. Dane udostępnione przez redaktora naczelnego serwisu filmpolski.pl, Jarosława Czembrowskiego.

1963 o zadaniach szkoły: *Początkujący reżyser ugina się jednak pod ciężarem pozaartystycznej odpowiedzialności i zbyt często ulega pokusie niebezpiecznych kompromisów artystycznych. Im mniejsze jest przygotowanie reżysera do artystycznej samodzielności, tym większe niebezpieczeństwo takich kompromisów. Sens szkoły polega między innymi i na tym, że przygotowuje reżysera do samodzielności w warunkach wolnych od tego rodzaju niebezpieczeństw.*⁸

Nie mniej istotną grupę odbiorczą dla pomysłodawców projektu stanowią filmowcy, poszukujący w archiwach materiałów do filmów dokumentalnych oraz inspiracji do filmów fikcyjalnych. Archiwum Szkolne dostarczyć może obrazów rzadkich, niesposzredniałych – ilustrujących miniony czas świadectw Historii i historii prywatnych. W dobie popularności *found footage*, remiksu, powtórnego użycia wykorzystanie archiwaliów szkolnych staje się również okazją dla samego archiwum jako instytucji i idei. Daje bowiem szanse na ożywienie zamkniętej w puszkach przeszłości, na jej rekontekstualizację i redefinicję.

Dla historyków i filmoznawców filmy szkolne stanowią szczególnie materiał badawczy. Pozwalają bowiem prześledzić historię kina polskiego niejako od kuchni. Etiudy znakomicie odbijają główne kierunki obserwowalne w filmowym mainstreamie, ale – co szczególnie cenne – niekiedy te trendy antycypują lub modyfikują. Szkolne filmy krótkometrażowe ze swej natury, nawet w czasach wszechobecnej cenzury przed odwilżą, stanowiły pole eksperymentu – poszukiwań formalnych, podejmowania nowych wątków i tematów. Punktem kulminacyjnym tej tendencji pozostają prace Warsztatu Formy Filmowej, które realizowane były w szkole na początku lat 70. Dziś są istotną częścią ekspozycji muzeów sztuki współczesnej, a niebawem w całości udostępnione zostaną w Archiwum Filmowym Online. Jednak już w pierwszej setce etiud umieszczonych w nim odnaleźć można filmy, które wyprzedzają swój czas lub redefiniują trendy obecne w głównym nurcie kina. Należy do nich bez wątpienia film Ryszarda Bera ze zdjęciami Witolda Sobocińskiego *Łódzie wyływają o świecie* (1955). Film ten powstał w chwili, gdy w dokumencie dominowała jeszcze „czarna seria”, której twórcy podejmowali tematy całkowicie obce socrealizmowi, ale forma ich filmów pozostawała w zasadzie socrealistyczna⁹. Tymczasem etiuda Bera, choć podejmuje temat pracy i nakręcona została w środowisku bałtyckich rybaków (zgodnie, jak można by sądzić, ze wskazówkami socrealizmu), to bliższa jest w formie arcydziełu kina włoskiego neorealizmu *Ziemia drży* (1948) niż jakiemukolwiek polskiemu filmowi. Poetycka narracja i inspirowane twórczością Viscontiego obrazy prowadzą do dekonstrukcji socrealistycznego wzorca, podobnie jak ujęcia robotniczych dzielnic rozsadzały konwencję *Pokolenia* (1954) Andrzeja Wajdy. Wśród filmów pierwszej transzy znalazła się również *Ballada*

8 Wypowiedź Jerzego Bossaka w: *PWSTiF. Dorobek-praktyka i co dalej?*, oprac. J. Mikke, „Ekran” 1963, nr 12, s. 11.

9 Konstrukcja filmów „czarnej serii” opierała się na argumentowaniu dobitnie wyłożonej tezy. Istotną rolę odgrywały w niej wszechobecny komentarz i inscenizacja, co oczywiście nie oznacza, że nie ma pośród nich filmów o znacznych walorach artystycznych.

o *Dzikim Zachodzie* (1960) Jana Budkiewicza – rzadki w polskim kinie przypadek zastosowanie poetyki ballady w dokumencie. Wiele tych wczesnych filmów szkolnych charakteryzuje wyjątkowy punkt widzenia, wybór drugoplanowych bohaterów historii, rozwiązania formalne nieobecne w dokumencie profesjonalnym. *Trzy protokoły* (1956) Henryka Kluby to, wydawałoby się, typowy reprezentant „czarnej serii” dokumentu. A jednak, za sprawą wiarygodnej inscenizacji oraz charakterystycznych punktów widzenia kamery, poszerzających plan dzięki odbiciom lub wzmagających dynamikę poprzez multiplikowanie ruchu, utwór ten okazuje się wyprzedzać innowacyjnością formalną filmy tego nurtu. Na początku lat 60. powstała w szkole etiuda *Ściana emocji* (1961), która ukazywała popisy motocyklistów w beczce śmierci. Nie jest to jednak tylko kolejny zapis cyrkowych występów. Reżyser, Stefan Szlachtycz, i operator, Andrzej Kostenko, próbowali bowiem oddać emocje towarzyszące tego typu show poprzez zastosowanie kamery subiektywnej z punktu widzenia jadącego motocyklisty. Kilka lat później Michał Bukojemski zrealizował *Z bliska* (1968) – opowieść o aktorach przygotowujących się do występu. Dzięki zastosowaniu bardzo bliskich planów, selektywnej ścieżki dźwiękowej film przestaje być prostą obserwacją, a staje się impresją – pełnym napięcia zapisem twórczej tremy. Wśród najstarszych etiud są również filmy prawdziwie eksperymentalne. W drugiej transzy dokumentów zamieszczanych na etiudy.filmschool.lodz.pl, znajdzie się między innymi film *Somnambulicy* (1958) Mieczysława Waśkowskiego, który powstawał jako dokumentalny zapis malarskich praktyk Tadeusza Kantora. W rzeczywistości jest jednak abstrakcyjną animacją wyrastającą z ducha twórczości autora *Umarłej klasy*.

Filmy już zamieszczone w Archiwum Filmowym Online dają możliwość prześledzenia i ponownego zdefiniowania najważniejszych przełomów w historii polskiego filmu dokumentalnego powojennego dwudziestolecia: procesu wychodzenia z socrealizmu i pojawienia się dokumentu obserwacyjnego, początków formacji artystycznej nazywanej „szkołą Karabasza”. Nie bez przyczyny po latach Krzysztof Kieślowski wspominał: *Dla mnie najważniejszym człowiekiem w Szkole był Karabasza. Dziś wiem, że nigdzie na świecie nie robiono tak znakomitych, precyzyjnie skonstruowanych filmów dokumentalnych jak w Polsce 1959–1968. (...) Karabasza był kimś w rodzaju wyroczeni, palca, który pokazuje, dokąd trzeba iść.*¹⁰

Dla historyka, antropologa, filmoznawcy etiuda stanowi szczególnie materiał badawczy. Jej ostateczny kształt stanowi bowiem wypadkową szeregu czynników, z których tylko część jest tożsama z elementami wpływającymi na „dorosłe” kino (np. wrażliwość artystyczna i talent twórców), część zaś specyficzna dla tego typu produkcji (np. siły oddziaływania pedagogów-opiekunów artystycznych, metod dydaktycznych obowiązujących w Szkole, treści programowych i filmów prezentowanych adeptom sztuki filmowej, wreszcie – pozycji instytucjonalnej

¹⁰ *Filmówka: powieść o łódzkiej szkole filmowej*, red. K. Krubski, M. Miller, Warszawa 1992. s. 181.

Szkoły Filmowej w systemie produkcji, relacji władz uczelni z decydentami państwowymi, z cenzurą).

Strona Archiwum Filmowego Online została tak skonstruowana, by każda ze wskazanych grup potencjalnych odbiorców (miłośnicy kina, filmowcy, naukowcy) mogła swobodnie korzystać z dostępnych treści. Zawiera spis wszystkich opublikowanych filmów, możliwość wyszukiwania według nazwisk autorów (członków ekipy, którzy wymienieni zostali w czołówce) oraz słów kluczowych. Każdą z etud obejrzeć można w streamingu, ale istnieje również możliwość pobrania filmu na komputer osobisty i odtwarzania w sytuacji braku dostępu do Internetu¹¹. Filmy opatrzone zostały streszczeniami. Strona daje możliwość docierania poprzez słowa kluczowe do poszczególnych sekwencji filmu. Wyszukiwanie takie jest możliwe dzięki szczegółowym opisom sekwencyjnym, których celem jest możliwie dokładne przedstawienie tego, co zostało zaprezentowane na ekranie. To narzędzie zaprojektowano z myślą przede wszystkim o użytkownikach profesjonalnych – badaczach i filmowcach. Dla tych grup przewidziano również funkcje dostępne po zalogowaniu. Logowanie staje się możliwe po rejestracji, podczas której użytkownik musi podać swój adres mailowy i ustalić hasło. Wówczas otrzymuje dostęp do wirtualnego stolika montażowego. Może odłożyć do schowka cały film lub wyciąć z dokładnością do klatki jego fragment, opisać zgodnie z potrzebami i przechowywać w schowku lub ściągać na dysk. Jest to narzędzie, które umożliwia gromadzenie materiałów na wybrany temat, fragmentów filmowych z określonymi bohaterami lub charakteryzujących się szczególnymi rozwiązaniami formalnymi. Dzięki temu profesjonalny użytkownik może w montażu offline sprawdzić funkcjonalność wybranego fragmentu i ewentualnie wystąpić do Szkoły o licencję i materiał w wyższej rozdzielczości. Historyk lub filmoznawca może w schowku stworzyć własne archiwum filmów, które stanowić będą dla niego materiał badawczy.

Filmy dokumentalne to rodzaj świadectwa, o którym Paul Ricoeur pisał, że w ostatecznym rozrachunku *nie mamy niczego lepszego niż świadectwo, żeby się upewnić, iż w przeszłości zdarzyło się coś, co ktoś jako świadek potwierdza osobiście, i że w zasadzie niekiedy naszym jedynym ratunkiem, gdy brakuje nam innego rodzaju dokumentów, pozostaje konfrontacja świadectw*.¹² Dokument archiwalny jest otwarty *na każdego, kto umie czytać*¹³ – pisze filozof, dostrzegając w tym i zaletę, i wadę archiwum. Film, etiuda szkolna to jednak specyficzna forma świadectwa, która nie odrywa się od swego autora, a jednocześnie wydobyta z archiwum zostaje na powrót (w przypadku etud szkolnych – po raz pierwszy) włączona w dyskurs reprezentacji: *Ponadto w obszarze samej historii świadectwo nie kończy swej drogi wraz z ustanowieniem archiwum, lecz wylania się pod koniec poznawczego dążenia na poziomie reprezentowania przeszłości*

11 Oczywiście każdy film oznakowany jest znakiem wodnym. Rozdzielczość plików uniemożliwia pokazy na dużym ekranie.

12 P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2006, s. 194.

13 *Ibidem*, s. 224.

za pomocą opowiadania, środków retorycznych, w postaci obrazów.¹⁴ Zaczyna w ten sposób współtworzyć pamięć zbiorową i kulturową. Tak postrzegane archiwum staje się wyzwaniem dla archiwisty i użytkownika. Może bowiem w znaczący sposób modyfikować dominujące postrzeganie przeszłości, może otwierać na wielość równoległych narracji. Wymusza wypracowanie kompetencji niezbędnych do jego czytania.

14 Ibidem, s. 213.

Artyści z pola sztuk wizualnych od czasów Wielkiej Awangardy lat 30. używają w swojej praktyce twórczej filmu jako jednego z głównych mediów wypowiedzi. W sztuce XX wieku lata 60. i 70. stanowiły szczególnie istotny okres przewartościowania, jako że artyści zaczęli wykorzystywać media takie jak fotografia i film nawet częściej niż malarstwo i rzeźbę. Dlatego nie sposób dziś, nie wspominając o filmie, zrozumieć rozwój sztuki współczesnej od lat 60. bądź napisać wiarygodną historię sztuki ostatniego czterdziestolecia. Szereg najwartościowszych dzieł sztuki polskiej powstało właśnie w tym medium, a dzięki zapisowi filmowemu zostały udokumentowane liczne, niezwykle ważne performanse, happeningi, interwencje, wystąpienia, spektakle i wystawy. Filmoteka Muzeum, prezentując zbiór filmów artystycznych, stara się zatem odzwierciedlić pełną historię polskiego filmu eksperymentalnego i sztuki wideo.

Filmoteka Muzeum, udostępniająca dziś blisko 900 filmów, narodziła się w trakcie badań, jakie w latach 2000-2010 prowadziłem nad polską awangardą i tworzonym w jej obrębie filmem eksperymentalnym. To wtedy udało się opisać i po raz pierwszy po latach publicznie pokazać wiele filmów artystycznych z lat 1960-1980. Swoistą kumulacją tego etapu była wystawa *1,2,3... Awangarda Film/Sztuka pomiędzy Eksperymentem a Archiwum* pokazana w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie (2006/2007) i towarzysząca jej książka. Internetowy

projekt FilMOTEKI Muzeum uruchomiliśmy w 2010 roku w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (nieposiadającego jeszcze docelowego budynku). Realizowaliśmy w ten sposób strategię nowego Muzeum, mającą na celu przede wszystkim trafienie do nowej publiczności i demokratyzowanie dostępu do sztuki współczesnej, na przykład poprzez działania w Internecie, a jej efektem był projekt cyfryzacji oraz udostępniania wybitnych filmów tworzonych w XX wieku i na początku XXI wieku przez artystów polskich zajmujących się sztukami wizualnymi. Muzeum upublicznia w Internecie zdigitalizowane filmy w celach edukacyjnych i promocyjnych, działa w imieniu artystów i kieruje się zasadą wolnego dostępu do wiedzy. FilMOTEKA to również projekt badawczy i edukacyjny, poświęcony medialnemu wymiarowi sztuki polskiej.

Filmy umieszczane są w FilMOTECE na podstawie umowy licencji-depozytu, której warunki ustalane są indywidualnie w przypadku każdego artysty. Warto zaznaczyć, że filmy artystów z pola sztuk wizualnych podlegają często prawom rynku sztuki, znacznie różniącym od praw, które stosują się do dzieł realizowanych w innych dziedzinach twórczości filmowej, np. profesjonalnej kinematografii czy też telewizji. Projekt upubliczniania filmów w ramach FilMOTEKI Muzeum nie udałby się bez zgody i wsparcia wielu instytucji tworzących świat polskiej sztuki współczesnej. Aby móc pokazać filmy artystów wizualnych w FilMOTECE, musieliśmy pozyskać zgodę wielu instytucji sztuki współczesnej w Polsce, na czele z galeriami prywatnymi, reprezentującymi i sprzedającymi prace filmowe artystów, które często istniały tylko w kilku kopiach. Musieliśmy również uzyskać zgodę instytucji publicznych, które w swoich kolekcjach posiadały prace interesujących nas artystów.

FilMOTEKA Muzeum, chcąc prezentować pełną historię polskiego filmu artystycznego i gromadzić wszystkie najciekawsze zapisy filmowe dotyczące sztuki współczesnej w Polsce, musi uzupełniać swoje zbiory filmami, które do uzyskania tej pełnej narracji są niezbędne. Na przykład filmy Franciszki i Stefana Themersonów, pionierów polskiego filmu artystycznego umieszczamy na naszych stronach po wykupieniu licencji z organizacji LUX, ich oficjalnego dystrybutora. Podobnie ma się rzecz w przypadku kilkunastu filmów o wysokiej wartości artystycznej i historycznej, których licencje pozyskujemy z instytucji dysponujących prawami do nich, np. z Łódzkich Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej i Wytwórni Filmów Oświatowych. Bardzo interesująco rozwija się współpraca z Repozytorium Cyfrowym FilMOTEKI Narodowej, umożliwiającą prezentowanie na naszych stronach linków do znajdujących się w zbiorach tej instytucji filmów i zapisów akcji wybitnych artystów okresu powojennego. Liczymy na podobną współpracę z niedawno uruchomionym Archiwum Filmowym Łódzkiej Szkoły Filmowej. Dzięki takim relacjom współpracy FilMOTEKA Muzeum stanowi swoiste, hybrydowe archiwum filmowe, opierające działalność na własnych zbiorach, ale posiłkujące się zarazem – gdy jest to niezbędne do pełnej prezentacji historii polskiego filmu artystycznego czy też polskiej sztuki powojennej w ogóle – zasobami innych instytucji.

Główna narracja Filмотeki Muzeum uzupełniana jest szeregiem programów filmowych – dostępnych w specjalnej zakładce – prezentujących zbiory w porządku tematycznym. Innym ważnym projektem jest Archiwum Polskiego Performance. To rozwijane na stronach Muzeum Sztuki Nowoczesnej, specjalne archiwum internetowe, w ramach którego prezentujemy materiały na temat historii polskiej sztuki performance, sięgając w znacznym zakresie do zasobów Filмотeki. Istotnymi kierunkami naszej działalności są również badania, których pokłosiem są publikacje, takie jak *Warsztat Formy Filmowej* (wyd. Sternberg Press 2016), *Kino Sztuka* (wyd. Krytyka Polityczna 2015), a także działalność edukacyjna.

Filмотeka Muzeum realizuje również projekt digitalizacji zagrożonych filmów artystycznych, realizowanych i przechowywanych przez twórców głównie prywatnie, w dość amatorskich, pozainstytucjonalnych warunkach, filmów istniejących niekiedy tylko w jednej, bardzo intensywnie eksploatowanej kopii, stanowiących często jedno z najwybitniejszych osiągnięć polskiej sztuki XX wieku. W ramach projektu digitalizacji część filmów celuloidowych zyskała wysokiej jakości kopie cyfrowe, które następnie przechowywane są dzięki odpowiedniej, specjalnie w tym celu stworzonej infrastrukturze technicznej. Filмотeka Muzeum skupia się również na zabezpieczeniu filmów z końca lat 90. i najnowszych, zrealizowanych i przechowywanych na nietrwałych nośnikach magnetycznych i cyfrowych. Oprócz digitalizacji i upowszechniania realizacji historycznych, kuratorzy Filмотeki Muzeum na bieżąco wybierają do archiwizacji i cyfrowego zabezpieczenia filmy działających obecnie artystów polskich, które uznają za bardzo istotne dla kultury współczesnej. O ile utwory powstające w warunkach profesjonalnych, np. w wytwórniach filmowych czy też telewizji, miały ułatwioną dystrybucję, o tyle filmy artystów z pola sztuk wizualnych, realizowane przez nich głównie prywatnie, bez udziału profesjonalnych filmowych instytucji, po krótkiej cyrkulacji w muzeach i galeriach nie były później dystrybuowane. Dzięki Filмотece Muzeum po intensywnym życiu galeryjnym czy też festiwalowym zyskują one nowe życie.

Ściśle związany z Filмотeką Muzeum jest cykliczny festiwal KinoMuzeum, prezentujący zgromadzone przez nas, najciekawsze zjawiska sztuki filmowej z różnych obiegów dystrybucyjnych w szerszym kontekście światowego kina artystycznego. Idea festiwalu opiera się na otwartym i demokratycznym udziale widzów, czemu sprzyja zasada bezpłatnego wstępu.

Reuse, remiks, recycle – aspekty prawne

Podstawową funkcją prawa jest regulowanie funkcji społecznych już istniejących i nadawanie im ram prawnych w taki sposób, aby owe funkcje mogły być dostosowane do ram społecznych i społecznych oczekiwań. Podążanie prawa w ślad za zmianami, które zachodzą w regulowanej przez nie materii, ma wiele aspektów pozytywnych. Nadaje ono bowiem legalne ramy rzeczowistym, społecznie ugruntowanym procesom, które nie są przemijającą modą, ale odzwierciedleniem potrzeb społecznych.

W sprawie możliwości korzystania z praw autorskich zarysowały się już dawno dwa główne stanowiska. Zwolennicy pierwszego z nich opowiadają się za daleko idącą regulacją praw autorskich i skłonni są przyznać autorowi (twórcy) wyłączne prawo do dysponowania jego utworem. Zwolennicy stanowiska drugiego, podążającego w kierunku przeciwnym, podkreślają, że prawo autorskie ogranicza możliwość korzystania z dorobku kultury. Twierdzą oni, że każdy człowiek posiada „prawo do kultury”, zaś ustawowe ograniczenia uniemożliwiają korzystanie z owego prawa. Stanowisko trzecie, będące wypadkową dwóch wyżej wspomnianych, znajduje wyraz w instytucji dozwolonego użytku (*fair use*).

Dozwolony użytek jest uregulowany w art. 23-35 ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych¹. Zgodnie z art. 23 pr.aut., definiującym pojęcie dozwolonego użytku prywatnego, bez zezwolenia twórcy wolno nieodpłatnie korzystać z już rozpowszechnionego utworu w zakresie własnego użytku osobistego, który obejmuje korzystanie z pojedynczych egzemplarzy utworów przez krąg osób pozostających w związku osobistym, w szczególności pokrewieństwa, powinowactwa lub stosunku towarzyskiego.

1 Dz. U. 2017.880 t.j. z dnia 2017.05.05, dalej jako prawo autorskie (pr. aut.).

Przedmiotem niniejszego omówienia, które powstało w ramach konferencji *Reuse, remiks, recycle* jest sposób korzystania przez archiwa z rozpowszechnionych utworów w ramach dozwolonego użytku. Instytucja ta została zdefiniowana w art. 28 pr. aut., zgodnie z którym instytucje oświatowe, uczelnie, instytuty badawcze prowadzące działalność (o której mowa w art. 2 ust. 3 ustawy z dnia 30 kwietnia 2010 r. o instytutach badawczych Dz. U. z 2016 r., poz. 371, 1079, 1311 i 2260 oraz z 2017 r., poz. 202), instytuty naukowe Polskiej Akademii Nauk prowadzące działalność (o której mowa w art. 50 ust. 4 ustawy z dnia 30 kwietnia 2010 r. o Polskiej Akademii Nauk, Dz. U. z 2016 r., poz. 572, 1311, 1933 i 2260 oraz z 2017 r., poz. 624), biblioteki, muzea oraz archiwa mogą, jeżeli czynności te nie są dokonywane w celu osiągnięcia bezpośredniej lub pośredniej korzyści majątkowej:

- 1) używać, w zakresie swoich zadań statutowych, egzemplarze utworów rozpowszechnionych;
- 2) zwielokrotnić utwory znajdujące się we własnych zbiorach w celu uzupełnienia, zachowania lub ochrony tych zbiorów;
- 3) udostępniać zbiory dla celów badawczych lub poznawczych za pośrednictwem końcówek systemu informatycznego (terminali) znajdujących się na terenie tych jednostek.

Główny nacisk w tych regulacjach kładzie się na korzyści majątkowe, osiąmane zarówno bezpośrednio, jak i pośrednio. Jak wskazuje się w doktrynie w tym zakresie można mówić o takich przypadkach, jak udział sponsora, który pokrywa – w całości lub w części – koszty zorganizowania wydarzenia lub pobieranie opłaty za wstęp². Zwielokrotnianie zaś, o którym mowa w art. 28 ust. 1 pkt 2 pr. aut., nie może prowadzić do zwiększenia liczby egzemplarzy utworów i powiększenia zbiorów, odpowiednio używanych i udostępnianych na podstawie ust. 1 pkt 1 i 3 artykułu 28 pr. aut. Przepis ten w sposób znaczący zmienił swoją treść w 2015 r. w wyniku nowelizacji ustawy, która miała na celu jej dostosowanie do przepisów unijnych³.

Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych nie zawiera definicji pojęcia archiwów, jednak w art. 23 ustawy o narodowym zasobie archiwalnym⁴ i archiwach mowa jest o działalności archiwalnej, która obejmuje gromadzenie, ewidencjonowanie, przechowywanie, opracowanie, zabezpieczenie i udostępnianie materiałów archiwalnych oraz prowadzenie działalności informacyjnej. Jak podkreśla się w literaturze przedmiotu, definicja ta nie odnosi się

2 Prawo autorskie i prawa pokrewne, Art. 28 SPPT. 13 red. Barta 2013, wyd. 3, dostępne w Legalis.

3 Tj. Dyrektywy 2001/29/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 22 maja 2001 r. w sprawie harmonizacji niektórych aspektów praw autorskich i pokrewnych w społeczeństwie informacyjnym z dnia 22 maja 2001 r. (Dz. Urz. UE.L Nr 167, s. 10) oraz Dyrektywy 2006/115/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 12 grudnia 2006 r. w sprawie prawa najmu i użyczenia oraz niektórych praw pokrewnych prawu autorskiemu w zakresie własności intelektualnej (wersja ujednolicona) z dnia 12 grudnia 2006 r. (Dz. Urz. UE.L Nr 376, s. 28).

4 Ustawa o narodowym zasobie archiwalnym i archiwach z dnia 14 lipca 1983 r. (Dz. U. Nr 38, poz. 173), t.j. z dnia 29 sierpnia 2002 r. (Dz. U. Nr 171, poz. 1396), tj. z dnia 16 maja 2006 r. (Dz. U. Nr 97, poz. 673), t.j. z dnia 26 maja 2011 r. (Dz. U. Nr 123, poz. 698), tj. z dnia 24 sierpnia 2015 r. (Dz. U. z 2015 r. poz. 1446), t.j. z dnia 23 sierpnia 2016 r. (Dz. U. z 2016 r. poz. 1506).

do gromadzenia prywatnych zasobów, ale „obejmuje możliwość archiwizowania materiałów przez stacje radiowe i telewizyjne bez względu na ich publiczny czy prywatny charakter”⁵.

Szczególnie istotnym w zakresie omawianego przepisów jest sposób definiowania pojęcia zwielokrotniania utworu, w szczególności w odniesieniu do jego digitalizacji. W doktrynie bezsporne wydaje się, że przepis art. 28 pr. aut. daje możliwość digitalizowania już istniejących zbiorów. W szczególności wobec wyroku Trybunału Sprawiedliwości z dnia 11 września 2011 r.⁶, w którym stwierdzono, że artykuł 5 ust. 3 lit. n) dyrektywy 2001/29 w związku z art. 5 ust. 2 lit. c) tego aktu⁷ należy interpretować w ten sposób, że nie stoi on na przeszkodzie temu, by państwo członkowskie przyznało ogólnodostępnym bibliotekom, o których mowa w tych przepisach, prawo digitalizacji utworów znajdujących się w ich zbiorach, o ile czynność zwielokrotnienia jest konieczna z punktu widzenia udostępnienia utworów użytkownikom za pośrednictwem odpowiednio wyposażonych terminali zainstalowanych w pomieszczeniach tych instytucji.

Zgodnie z wyrokiem Sądu Najwyższego z 20 marca 2015 r. celem ustawowej licencji na sporządzanie lub zlecenie sporządzania egzemplarzy rozpowszechnionych utworów jest uzupełnienie zbioru. „Uzupełnienie” oznacza uczynienie zupełnym, kompletnym, dodanie tego, czego brakuje, dopełnienie. Uzupełnienie może odnosić się do jednego z brakujących tomów wydanego dzieła, jednego z odcinków filmu lub zmierza do pozyskania materiałów trudno dostępnych, tzw. białych kruków⁸.

Szerzej w tej kwestii wypowiedział się Sąd Apelacyjny w Łodzi w wyroku z 22 sierpnia 2013 r.⁹, uznając, że sporządzanie przez instytucję biblioteczną (szkołę, archiwum) egzemplarzy utworów dotyczy jedynie tych zasobów, które zostały rozpowszechnione w rozumieniu przepisów prawa autorskiego. Nie ma znaczenia, czy czynność sporządzania egzemplarza jest dokonywana przez pracowników biblioteki, czy też przez inne osoby działające na zlecenie instytucji bibliotecznej. Istotny pozostaje przy tym cel wspomnianej aktywności, którym jest uzupełnienie, zachowanie lub ochrona zasobów. Celem uzupełnienia zbiorów jest pozyskanie materiału, którym dotychczas biblioteka nie dysponowała. W istocie będzie więc chodzić o materiały trudno osiągalne, w tym wspomniane białe kruki. Zachowanie i ochrona zbioru mogą odnosić się do podjęcia czynności zapobiegających utracie utworu wskutek pogorszenia się – np. wskutek upływu czasu – jakości nośnika materialnego, na którym został utrwalony. Dotyczy to egzemplarzy utworów, które ze względu na częstotliwość korzystania z nich podlegają

5 zob. Art. 28 w: Piotr Ślęzak (red.) *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych*. Komentarz, 2017, dostępne w Legalis.

6 Wyrok Trybunału Sprawiedliwości z dnia 11 września 2014 r., C-117/13, dostępne w Legalis.

7 Dyrektywa 2001/29/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 22 maja 2001 r. w sprawie harmonizacji niektórych aspektów praw autorskich i pokrewnych w społeczeństwie informacyjnym z dnia 22 maja 2001 r. (Dz.Urz.UE.L Nr 167, s. 10).

8 Wyrok Sądu Najwyższego - Izba Cywilna z dnia 20 marca 2015 r., II CSK 224/14, dostępne w Legalis.

9 Wyrok Sądu Apelacyjnego w Łodzi - I Wydział Cywilny z dnia 22 sierpnia 2013 r., I ACa 318/13, dostępne w Legalis.

daleko idącym deformacjom, uszkodzeniom, a nawet takich, które zostały zagubione lub skradzione. Istotne jest to, że **egzemplarz powstały w wyniku takiego zwielokrotnienia nie może być wypożyczony „obok” istniejącego dotąd egzemplarza, lecz zamiast niego, nie można więc w ten sposób zwiększać liczby egzemplarzy pozostających w obiegu**. Uzupełnienie dotyczy sytuacji, w której biblioteka, nie mając własnego egzemplarza, robi odbitkę z egzemplarza wypożyczonego z innej biblioteki. Zdaniem Sądu Apelacyjnego użycie przez ustawodawcę zwrotu „sporządza” lub „zleca sporządzanie” wskazuje, że to podmiot uprawniony musi uznać na podstawie analizy stanu swoich zbiorów, iż istnieje konieczność sporządzenia kopii rozpowszechnionego utworu w celu „uzupełnienia, zachowania lub ochrony własnych zbiorów”, a następnie sporządzić kopię we własnych zakresie lub zlecić sporządzenie kopii osobie (instytucji) trzeciej.

Istotnym elementem związanym z funkcjonowaniem archiwów jest możliwość korzystania z utworów osieroconych. Zgodnie z art. 35⁵ pr. aut. utworami osieroconymi są:

- 1) utwory opublikowane w książkach, dziennikach, czasopismach lub innych formach publikacji drukiem,
- 2) utwory audiowizualne, a także utwory zamówione lub włączone do utworów audiowizualnych lub utrwalone na wideogramach, w zakresie korzystania z utworu audiowizualnego lub wideogramu jako całości,
- 3) utwory utrwalone na fonogramach.

Powyższy wykaz dotyczy utworów znajdujących się w zbiorach podmiotów wspomnianych w ust. 2, jeżeli uprawnieni, którym przysługują autorskie prawa majątkowe do tych utworów w zakresie pól eksploatacji wymienionych w ust. 2, nie zostali ustaleni lub odnalezeni mimo przeprowadzenia poszukiwań, o których mowa w art. 35⁶ pr. aut. Zgodnie z ust 2 art. 35⁵ pr. aut. archiwa, instytucje oświatowe, uczelnie, instytuty badawcze prowadzące działalność (o której mowa w art. 2 ust. 3 ustawy z dnia 30 kwietnia 2010 r. o instytutach badawczych), instytuty naukowe Polskiej Akademii Nauk prowadzące działalność (o której mowa w art. 50 ust. 4 ustawy z dnia 30 kwietnia 2010 r. o Polskiej Akademii Nauk), biblioteki i muzea, a także instytucje kultury, których statutowym zadaniem jest gromadzenie, ochrona i upowszechnianie zbiorów dziedzictwa filmowego lub fonograficznego, oraz publiczne organizacje radiowe i telewizyjne mogą zwielokrotnić utwory osierocone opublikowane, a w przypadku braku publikacji nadane po raz pierwszy na terytorium Unii Europejskiej lub Europejskiego Obszaru Gospodarczego, oraz udostępniać je publicznie w taki sposób, aby każdy mógł mieć do nich dostęp w miejscu i czasie przez siebie wybranym.

Niezbędną przesłanką korzystania z utworów osieroconych jest staranne poszukiwanie uprawnionych. Polega ono na przeprowadzonym w sposób staranny i w dobrej wierze

poszukiwaniu każdego z uprawnionych, którym przysługują autorskie prawa majątkowe do utworu osieroconego w zakresie pól eksploatacji wymienionych w art. 35⁵ ust. 2, polegającym na sprawdzeniu informacji na temat tych uprawnionych w źródłach odpowiednich dla poszczególnych kategorii utworów.

To „staranne poszukiwanie” przeprowadza się w państwie członkowskim Unii Europejskiej lub państwie członkowskim Europejskiego Porozumienia o Wolnym Handlu (EFTA) – stronie umowy o Europejskim Obszarze Gospodarczym, w którym utwór został po raz pierwszy opublikowany, a w przypadku braku publikacji – nadany po raz pierwszy. Wobec utworów audiowizualnych staranne poszukiwanie przeprowadza się w państwie członkowskim Unii Europejskiej lub państwie członkowskim Europejskiego Porozumienia o Wolnym Handlu (EFTA) – stronie umowy o Europejskim Obszarze Gospodarczym, gdzie producent ma siedzibę lub miejsce zwykłego pobytu, bądź gdzie siedzibę ma podmiot, który udostępnił utwór publicznie. Jeżeli natomiast w trakcie poszukiwań stało się prawdopodobne, że informacje na temat uprawnionych mogą znajdować się w innych państwach niż określone, należy sprawdzić te informacje w odpowiednich źródłach w tych państwach.

Niezależnie od omówionego powyżej korzystania z utworów już rozpowszechnionych w ramach dozwolonego użytku czy też z utworów osieroconych podkreślić należy, że zgodnie z art. 34 pr. aut. można korzystać z utworów w granicach dozwolonego użytku pod warunkiem wymienienia imienia i nazwiska twórcy oraz źródła. Wskazanie twórcy i źródła powinno uwzględniać istniejące możliwości, wobec czego należy dołożyć wszelkiej staranności, aby nie wprowadzać w błąd co do tożsamości autora utworu. Jak bowiem podkreśla Sąd Apelacyjny w Krakowie, możliwość podania twórcy i źródła zachodzi wówczas, gdy sam twórca opatrzył swój utwór podpisem lub w inny niebudzący wątpliwości sposób oznaczył swe autorstwo. Za taki podpis nie może być uznana dedykacja. Dedykacja nie jest równoznaczna z oznaczeniem autorstwa, zwłaszcza że można ją złożyć na dowolnej kartce czy przypadkowym zdjęciu¹⁰. Twórcy takiego wykorzystanego utworu nie przysługuje prawo do wynagrodzenia, chyba że ustawa stanowi inaczej.

Ponadto należy pamiętać, że dozwolony użytek nie może naruszać normalnego korzystania z utworu lub godzić w słuszne interesy twórcy. Przede wszystkim w art. 35 pr. aut. mowa jest o interesie majątkowym twórcy, związanym z jego wynagrodzeniem. Jednakże za słuszne interesy twórcy należy uznać również te o niemajątkowym charakterze, takie jak autorskie prawa osobiste związane m.in. z prawidłowym oznaczeniem utworu bądź brakiem ingerencji w utwór. Pokusić można się również o pytanie, czy nie można mówić o naruszeniu takich praw

10 Wyrok Sądu Apelacyjnego w Krakowie - I Wydział Cywilny z dnia 10 czerwca 2016 r., I ACa 275/16, dostępne w Legalis.

wobec ingerencji w dobra osobiste twórcy takich, które będą związane z jego działalnością artystyczną lub nazwiskiem, jak również wizerunkiem. O takim ewentualnym naruszeniu można mówić wobec nieprawidłowego dysponowania dziełem.

Ostatnią kwestią, którą należy poruszyć w niniejszym krótkim artykule, jest sposób korzystania przez osoby fizyczne z archiwów, w szczególności, gdy mają miejsce zabiegi ponownego użycia materiałów archiwalnych. Nie wchodzi tu w rozważania, czym jest każdy z tych zabiegów, warto ustalić kilka zasad, którymi powinna kierować się osoba korzystająca z zasobów archiwalnych. Ze zgromadzonych utworów można korzystać, oprócz wskazanego wyżej dozwolonego użytku prywatnego, w ramach m.in. tzw. prawa cytatu. Zgodnie z art. 29 pr. aut. wolno przytaczać w utworach stanowiących samoistną całość urywki rozpowszechnionych utworów oraz rozpowszechnione utwory plastyczne, utwory fotograficzne lub drobne utwory w całości, w zakresie uzasadnionym celami cytatu (takimi jak wyjaśnianie, polemika, analiza krytyczna lub naukowa, nauczanie) lub prawami gatunku twórczości. Przesłanki te muszą zostać spełnione kumulatywnie. Nie można tutaj określić np. procentowego udziału cytatu w całości utworu, każdy bowiem przypadek jest indywidualny i wymaga porównania dwóch utworów. Trafnie bowiem uznał Sąd Najwyższy w wyroku z 23 listopada 2004 r., że przytoczenie cudzego utworu nawet w całości jest dozwolone, jeżeli następuje w celu określonym w art. 29 ust. 1 pr. aut., przy czym przytaczany utwór musi pozostawać w takiej proporcji do wkładu twórczości własnej, aby nie było wątpliwości co do tego, że powstało własne dzieło¹¹. Wobec tego istotny w każdym omawianym przypadku jest cel oraz zakres wykorzystania utworu.

Możliwe jest również korzystanie z innych utworów w ramach parodii, pastiszu i karykatury, jednakże – co podkreślono w art. 29¹ pr. aut. – w zakresie uzasadnionym prawami tych gatunków twórczości. Pamiętać należy również o tym, że zarówno parodia, pastisz, karykatura i satyra ze swej natury to utwory ośmieszające lub piętnujące ukazywane w nich zjawiska lub osoby, stąd sięga się w nich często do wyolbrzymienia czy paradoksu. Typową cechą satyry jest dążenie do ośmieszenia tego, co jej autorowi wydaje się szkodliwe, bezwartościowe lub błędne, dlatego często przedstawia ona rzeczywistość „w krzywym zwierciadle”¹². Wobec tego satyra daje szerszy wachlarz możliwości korzystania z utworów już rozpowszechnionych niż choćby prawo cytatu.

11 Wyrok Sądu Najwyższego - Izba Cywilna z dnia 23 listopada 2004 r., I CK 232/04, OSNC 2005 nr 11, poz. 195, s. 87.

12 Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie - I Wydział Cywilny z dnia 28 lutego 2017 r., I ACa 2383/15, dostępne w Legalis.



MUZYKA

Reuse w muzyce. W poszukiwaniu nowoczesności

Wydanej w 2011 roku *Retromanii*, głośnej książce Simona Reynoldsa, towarzyszył podtytuł *Uzależnienie popkultury od swojej własnej przeszłości*¹. Brytyjski krytyk muzyczny przybliżał w niej kolejne działania artystów, wydawców i reprezentantów szeroko rozumianej branży, które nie pozostawiały wątpliwości: twórcza eksploracja archiwów to niezwykle popularna metoda kompozycyjna we współczesnej popkulturze. Autorskie interpretowanie, cytowanie lub mikswanie źródeł stało się erzacem innowacyjności. Coraz częściej tym, co nowoczesne, określa się zaskakujące zestawienie tego, co już było. Im bardziej niszowe, niedostępne są artefakty przeszłości stanowiące inspiracje do nagrań, tym większą rewolucję wieszczą media i rynek muzyczny. Najbardziej uczęszczana droga do nowoczesności wiedzie przez historię. Nie powinno więc dziwić, że coraz więcej blogerów i redakcji obok podsumowań najlepszych płyt upływającego roku publikuje rankingi wydanych w analogicznym okresie nagrań archiwalnych. A tych nie brakuje, ponieważ kolejnym z owoców retromanii jest ciągły wzrost liczby oficyn specjalizujących się w przekopywaniu przeszłości². Bo przeszłość się po prostu dobrze sprzedaje.

Sampling: perspektywy i ograniczenia

Opisany powyżej trend nie jest nowy, choć w ostatnich latach możemy dostrzec wzrost jego popularności. Z pewnością sprzyja temu rozkwit niezależnych wytwórni oraz rozwój Internetu, który ułatwia zarówno proces prowadzenia takiej muzycznej kwerendy, jak i publikację jej rezultatów. Muzyczne archiwalia przypominają o sobie w różnych postaciach. Kiedy archiwa przeglądają wydawcy, rezultatem bywają reedycje zapomnianych albumów lub – znacznie

1 Simon Reynolds, *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*, Faber&Faber 2011.

2 Warto wymienić tutaj chociażby Numero Group, Superior Viaduct czy polską wytwórnię GAD.

rzadziej – sensacyjne publikacje zagubionych lub celowo niewydawanych taśm. Gdy kwerendę prowadzą muzycy, odnalezione nagrania służą za artystyczną inspirację lub materiał, który bezpośrednio ubogaca ich kompozycje. Takie wykorzystywanie zarejestrowanego wcześniej dzieła lub jego fragmentu do stworzenia nowego utworu nazywa się samplingiem.

O historii tej formy reuse można z powodzeniem pisać książki. Nic dziwnego, skoro bez samplingu nie sposób wyobrazić sobie rozwoju disco czy hip-hopu. Te muzyczne cytaty, po które jako pierwsi sięgali awangardiści tworzący tzw. muzykę konkretną, pojawiają się dziś często także w DJ-skich setach, niezależnie od tego, czy mamy do czynienia z house'em, electro-popem czy jamajskim dubem. W większości przypadków archiwalnym materiałem, po który sięgają artyści, są fragmenty nagrań muzycznych. Najlepiej, gdy są to utwory twórców mało znanych, a wycięty sampel nie pozwala na łatwą identyfikację dzieła. Istnieje tu prosta analogia z DJ-ską kulturą *diggerów*³, dla których wynajdowanie zapomnianych perełek z myślą o ich późniejszym recyklingu jest nie tylko wyborem estetycznym, ile sprawą honoru.

Oczywiście sampling jako metoda twórcza ma poważne obostrzenia wynikające z zapisów prawa autorskiego. Dlatego też znaczna część procesów sądowych, w których biorą udział muzycy, dotyczy tego właśnie zjawiska. Wiedza artystów w tym zakresie jest coraz większa, ale panująca w latach 90. „wolnoamerykanka” na polskim rynku fonograficznym oraz mity dotyczące m.in. prawa cytatu, wolności wypowiedzi artystycznej czy specjalnych swobód przynależnych pewnym gatunkom muzycznym („przecież hip-hop zawsze się na tym opierał”) sprawiają, że podobne sprawy nie należą tylko do przeszłości. Należy jednak dodać, że profesjonalizacja sceny hiphopowej i medialne zarzuty o nielegalne wykorzystywanie sampli⁴ znacząco wpłynęły na wzrost świadomości polskich twórców.

Polityczny wymiar archiwum

Nie zawsze jednak samplowanie oznacza sięganie po archiwa muzyczne. Kompozytorzy chętnie sięgają na przykład po nagrania terenowe (m.in. szum lasu, śpiew ptaków, stukot maszyn). Czasem wykorzystują w tym celu zarejestrowane wcześniej dźwięki, innym razem sami ruszają w teren, by pozyskać potrzebne im nagrania. Materiałem archiwalnym wykorzystywanym przez artystów jest również zarejestrowany głos. Ludzka mowa fascynowała zwłaszcza kompozytorów dwudziestowiecznych. Jednym z nich był Robert Ashley, którego telewizyjną operę *Perfect Lives* na krakowskim festiwalu Unsound wykonywał duet Matmos. Współtworzący go artysta Drew Daniel mówił mi wówczas: *W latach 60. ważną rolę odegrały Ruch Na Rzecz Wolności Słowa i Ruch Na Rzecz Praw – ich protesty sprawiły, że głos zwykłych ludzi stał się*

3 *Diggerzy* (ang.) – tu: poszukiwacze, „przekopywacze”.

4 Jednym z nich była głośna sprawa grupy 18L i ich radiowego przeboju *Jak zapamiętać*, w którym została użyta kilkusekundowa melodia pianina z utworu *Overcome* amerykańskiego zespołu LIVE.

słyszalny. I ten głos stał się narzędziem zmiany. Stał się polityczny. Być może właśnie dlatego służył ówczesnym kompozytorom. Tym bardziej, że jako nieustannie zmieniająca się materia znajdował się w opozycji do tradycji, opresyjnej historii, która kojarzyła się z tym, co spisane.

Nagrania ludzkiej mowy wykorzystywał również inny wielki amerykański kompozytor Steve Reich. Zarejestrowany przez niego w 1966 roku utwór *Come Out* można zaś uznać za pionierski przykład współpracy artysty i archiwum. Zafascynowany możliwościami, jakie daje komponowanie utworów na taśmę, Reich przyjął zlecenie od aktywisty Trumana Nelsona. Ten zaofertował mu wolność artystyczną i nieograniczony dostęp do taśm, na których zarejestrowano wywiady z Szóstką z Harlemu⁵. Kompozytor miał z nich stworzyć eksperymentalny utwór i w ten sposób nagłośnić bulwersującą sprawę. Premiera dzieła młodego twórcy miała być biletowana, a wpływy ze sprzedaży przeznaczone na pomoc oskarżonej grupie.

Abstrahując od wymiaru politycznego *Come Out*, chciałbym zwrócić uwagę na samą formę tej artystycznej współpracy. Reich otrzymał od Nelsona ponad siedemdziesiąt godzin nagrań, z których wykorzystał zaledwie cztery sekundy. Wybrane zdanie autorstwa oskarżonego osiemnastolatka, Daniela Hamma, przeszło do historii muzyki XX wieku i posłużyło jako cytat kolejnym, samplującym go twórcom. Zanim jednak nabrało ono rangi symbolu za pośrednictwem powtórzeń i zniekształceń nałożonych przez nowojorskiego kompozytora, Reich musiał je jednak odnaleźć w trakcie żmudnej kwerendy. Przesłuchując kolejne godziny nagrań, Reich zwracał uwagę zarówno na znaczeniowy, jak i fonetyczny wymiar kolejnych wypowiedzi. Jeśli wierzyć słynnemu minimaliście, o wyborze zdania, w którym Hamm mówi o zerwanych strupach i płynącej z nich krwi, zdecydowała nie treść – sugestywny opis policyjnej brutalności – ale rytm i melodia, w jaką układają się słowa oskarżonego. Czas pokazał, że obrona przez Reicha metoda była właściwa.

Wielkie historie i dźwięki bez znaczenia

Niewątpliwie poprzez wykorzystywanie archiwów artyści często opowiadają historie. Zaangażowany rap, soul czy R&B chętnie sięgają po nagrania przemówień afroamerykańskich liderów: Martina Luthera Kinga, Marcusa Garveya czy Malcolma X. Takie cytaty nie tylko wzbogacają utwór o polityczno-społeczny kontekst, ale także osadzają cytującego w określonej kulturowej tradycji. Za pomocą sampli wiarygodność budują również polscy raperzy. Zwłaszcza ci początkujący, którzy nie zawsze mogą sobie pozwolić na zaproszenie weterana sceny do studia nagrań, ale przecież ostatecznie mogą go zacytować w swoim utworze. W ten sposób wysyłają do swoich słuchaczy sygnał: „Jesteśmy świadomi tradycji” lub nawet „Jesteśmy kontynuatorami tradycji”.

5 Chodzi o tzw. Harlem Six, grupę młodych Afroamerykanów niesłusznie oskarżonych o morderstwo.

Nie zawsze jednak sample są nośnikami idei, elementami osadzającymi utwór w określonym kontekście. Czasami treść, jaką niosą cytowane nagrania, jest mniej istotna od jego brzmienia, melodii, rytmu. Kiedy NASA zdecydowała się udostępnić na wolnych licencjach całe swoje archiwum dźwięków, muzycy rzucili się do przeszukiwania tej bazy. Kosmiczne sample wykorzystala między innymi Michalina Furtak w utworze *The Drake Equation*. W tym jednak wypadku artystka nie tylko wzbogaciła swoją kompozycję o dźwiękową próbkę, ale też skontekstualizowała ją. Kilkusekundowy sampel z archiwum NASA brzmi abstrakcyjnie dopóki, dopóty nie umieści się go w utworze opowiadającym historię astronoma Franka Drake'a. Przypadek tej piosenki jest ciekawy jako – wciąż stosunkowo rzadko spotykany – przykład współpracy artystki z państwową agencją (tym ciekawszy, że mamy tu do czynienia z podmiotem, do którego misji nie należy prowadzenie działalności kulturalnej). Na poziomie samej koncepcji Furtak robi więc w zasadzie to samo, co Marcin Dymiter, Michał Jacaszek i wielu innych reprezentantów sceny elektronicznej, wplatających w swoje kompozycje nagrania terenowe. Główna różnica polega na tym, że artystka nie mogłaby przeprowadzić potrzebnych jej nagrań.

Inny cel przyświecał Piotrowi Kalińskiemu, który również sięgnął po archiwa, pracując nad solową płytą *Szum*. Artysta występujący pod pseudonimem Hatti Vatti wykorzystał sample ze ścieżek dźwiękowych skomponowanych do filmów animowanych z lat 60., 70. i 80. W tym przypadku kluczowa była nie wymowa wybranych obrazów, ale brzmienie poszczególnych nagrań. Kalińskiego fascynuje muzyka elektroniczna sprzed rewolucji cyfrowej – podobna do twórczości artystów komponujących soundtracki do *Gwiazdy* Witolda Giersza czy *Narodzin Ziemi* Stefana Szwakopfa. W efekcie wykorzystane na płycie *Szum* sample trudno wychwycić – tak bardzo wpasowują się w charakter utworów autorstwa Hatti Vatti. Producent zwraca jednak uwagę, że materiały archiwalne nie muszą (a może wręcz nie powinny?) się jakoś specjalnie wyróżniać na tle całego dzieła. Jeśli bowiem na takim cytacie albo cytatach zasadzałyby się jakość utworu, nie świadczyłoby to najlepiej o talentach cytującego. W przeciwieństwie do ostentacji producentów hip-hopowych Kaliński godzi się na to, by odbiorcy nie dostrzegali owoców jego archiwalnej kwerendy. Przenosi na nich rolę *diggerów* – teraz to oni muszą wytężyć słuch i rozpocząć poszukiwania.

Artysta i archiwista – wspólnota celów

Zarówno w przypadku Furtak, jak i Kalińskiego mamy do czynienia z sytuacją wpisującą się w model współpracy Nelsona z Reichem. Ich inicjatorami tudzież stroną dającą impuls do działania byli dysponenci archiwów. Artystyczny poziom obu współczesnych projektów oraz – *nomen omen* – *szum*, jaki wygenerowały, pokazują, że warto było taką współpracę podjąć. Nie tylko otworzyła ona historyczne materiały na nowe, ciekawe interpretacje, ale również okazała się dobrym narzędziem promocji dla posiadaczy archiwów. I nie miało tu znaczenia,

czy cytowany materiał był samplowany ze względu na towarzyszącą mu semantykę, czy z uwagi na jego walory dźwiękowe. W niniejszym rozdziale książki wspomniani polscy artyści przybliżą swoją perspektywę takiej współpracy. O tym, jak pracuje się z archiwaliami na własną rękę, opowie zaś muzyk i reżyser teledysków Mateusz Wasiucionek. Pomimo różnych perspektyw muzycy będą zwracali uwagę na podobne zagadnienia i aspekty swojej pracy, w których nieoceniona bywa pomoc partnera (m.in. prawo autorskie, sposób prowadzenia kwerendy). Muzycy zgadzają się również co do tego, że archiwum powinno ułatwiać dostęp do materiałów, nawigować ich, ale ostatecznie zapewniać im całkowitą wolność artystyczną. Opłaci się to obu stronom, ponieważ muzycy potrafią odnaleźć w tych zbiorach materiały, których nie dostrzeże nikt inny. Taka już ich rola.

Artysta zamiast aplikacji. Współpraca twórcy z instytucją kultury na przykładzie projektu *Swoboda użycia*

Wstęp

Kiedy wypowiadam się na temat korzystania z materiałów znajdujących się w domenie publicznej, odbywa się to zazwyczaj w ramach konferencji przeznaczonych dla początkujących muzyków, którzy poszukują informacji o różnych modelach ochrony swojej twórczości. Bywam na nich przede wszystkim dlatego, że – na zaproszenie Centrum Cyfrowego – uczestniczyłam w projekcie *Swoboda użycia*. Moim zadaniem było napisanie piosenki, która zostanie zilustrowana teledyskiem opartym na materiałach znajdujących się w domenie publicznej, a do napisania samej piosenki użyłam dźwięków udostępnionych przez NASA. Seminarium Audiowizualne *Reuse, remixs, recycle* to dla mnie pierwsza okazja, by opowiedzieć o tym projekcie – nie młodym zespołom, a przedstawicielom instytucji kultury, którzy mogliby być zainteresowani współpracą z artystą przy otwieraniu cyfrowych zasobów swoich placówek i wypracowywaniu sposobów na dzielenie się posiadanymi zbiorami. Muzyk czy reżyser klipu mogą być – zamiast np. mobilnej aplikacji – żywym narzędziem, które poniesie w świat zamknięte dotąd w archiwach materiały. To forma współpracy, na której i artysta, i instytucja kultury mogą skorzystać. Mam nadzieję, że projekt Centrum Cyfrowego będzie więc inspiracją, a może nawet początkiem włączania twórców w otwieranie instytucji kultury.

Geneza

Centrum Cyfrowe skontaktowało się ze mną wiosną 2016 roku. Celem projektu było promowanie domeny publicznej i otwartych zasobów. Aleksandra Janus, koordynatorka projektu, tłumaczyła podczas spotkań z mediami: *Chcieliśmy pokazać, że zbiory kultury są dla nas dostępne bardziej, niż nam się wydaje. I że swobodnie możemy z nich korzystać, także do celów komercyjnych.* Początkowo propozycja dotyczyła stworzenia klipu do istniejącej piosenki. W toku rozmów zdecydowaliśmy się jednak na piosenkę, którą dokończyłam specjalnie na potrzeby *Swobody użycia*.

Centrum Cyfrowe jako instytucję wzorcową w zakresie otwierania swoich zasobów cyfrowych podawało NASA, ja zaś mniej więcej w tym samym czasie – przy okazji wydarzenia w Centrum Nauki Kopernik – usłyszałam o doktorze Franku Drake’u, twórcy Instytutu SETI, w którym bada się możliwość istnienia cywilizacji pozaziemskich poprzez poszukiwanie sygnałów radiowych i świetlnych w przestrzeni kosmicznej, oraz autorze równania określającego przybliżoną liczbę takich cywilizacji w naszej galaktyce. Frank Drake, który całe życie nasłuchuje sygnałów z kosmosu, został bohaterem piosenki, a ja postanowiłam wykorzystać pochodzące z przestrzeni kosmicznej dźwięki, udostępnione przez NASA na jej profilu Soundcloud. W utworze pojawiają się zatem sonifikacja krzywych światła gwiazd Keplera oraz sygnał „Hi”, nadany kodem Morse’a z Ziemi do sondy kosmicznej Juno. Poszukiwaniem materiałów, które będą pasowały do tematu, historii i charakteru piosenki, zajmował się zespół pracujący nad wideo, złożony z Jakuba Puzyny i Konrada Stycznia.

Selekcja. Jakie informacje archiwum powinno dostarczyć artyście?

W przypadku współpracy z Centrum Cyfrowym nie korzystaliśmy z zasobów tej konkretnej instytucji, polecono nam natomiast kilka zmapowanych źródeł. Jeżeli chodzi o wskazania – dostaliśmy od Centrum Cyfrowym linki do m.in: archive.org, mazwai.com, vimeo.com, nasa.gov. Ostatecznie do naszego projektu użyliśmy filmu edukacyjnego *The Universe*, (National Film Board of Canada 1960), filmu przyrodniczego na licencji Creative Commons, którego autorem jest Randy Perry, oraz wspomnianych wcześniej, dźwięków udostępnionych na profilu Soundcloud NASA.

Bez względu na to, czy wykorzystujemy zasoby współpracującej z nami instytucji, czy też decydujemy się na sięganie do innych wyszukiwarek i agregatorów, bardzo przydaje się, gdy instytucja opisze materiały, które nam wskazuje, poda choćby kilka wskazówek, takich jak np. data publikacji/wejścia do domeny publicznej, jakość, kwestie praw autorskich, typ treści. Pomoc instytucji przydaje się również, gdy odnajdujemy interesujące nas materiały, ale niekompletnie opisane lub niskiej jakości. Centrum Cyfrowe stworzyło infografikę ilustrującą, w oparciu o jakie materiały powstała piosenka i wideo do *The Drake Equation*.¹

1 <https://otwartakultura.org/portfolio/kampanie/swobodauzycia/>

Prawo autorskie i oznaczanie materiału

Nawet projekt przygotowywany pod skrzydłami najbardziej profesjonalnej i wyspecjalizowanej instytucji może natrafić na problemy. Najważniejszy z wykorzystanych w klipie *The Drake Equation* materiałów wizualnych, wybrany ze źródeł polecanych przez Centrum Cyfrowe, powstał w 1960 roku. Nie minęło zatem jeszcze 70 lat, wymaganych przez polskie prawo, by film trafił do domeny publicznej. Gdyby okazało się, że materiał rzeczywiście do niej nie należy, tygodnie pracy poszłyby na marne. Na szczęście w Kanadzie, gdzie powstał, filmy wchodziły do domeny publicznej 50 lat po emisji, dzięki czemu mogliśmy swobodnie z niego korzystać. Jednak nam samym, twórcom, byłoby znacznie trudniej zweryfikować to bez pomocy Centrum Cyfrowego. To ważne przy potencjalnych współpracach: dział prawny i jego wyspecjalizowani pracownicy stanowią dla artysty znaczące wsparcie. Dlatego zespół złożony z instytucji i jej zaplecza oraz artysty z jego nieszablonowością wydaje mi się bardzo mocny.

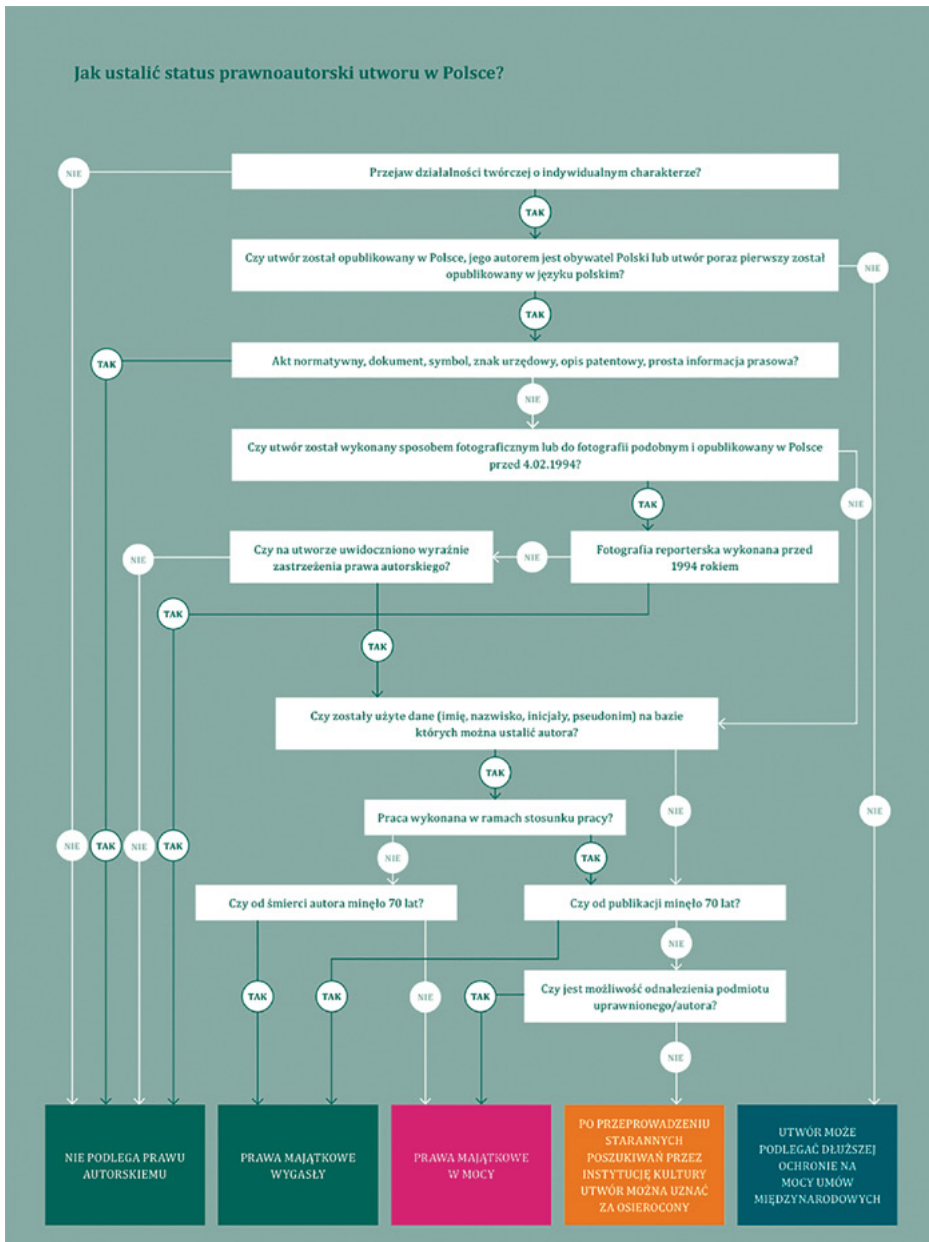
Czy materiały muszą być rozpoznawalne?

Archiwa lubią oznaczać swoje materiały, np. pozostawiają na nim znak wodny, aby nikt nie miał wątpliwości co do źródła, z którego materiał ów zaczerpnięto. Jak jednak oznaczyć „sonifikację krzywych światła gwiazdy Keplera”? Być może niektóre instytucje będą zawiedzione, ale musi wystarczyć im szczegółowy opis pod opublikowanym utworem. Warto zaufać artyście. Zostawić mu wybór, pole do pracy. Pozwolić pociąć pliki, złożyć wszystko od początku, nawet zupełnie odwrotnie. W tytułowej *Swobodzie użycia* leży potencjał współpracy artysty z instytucją.

Promocja – możliwości dla artysty, szanse dla instytucji

Centrum Cyfrowe zdecydowało się opowiadać o naszej współpracy nie na konferencjach, spotkaniach w innych instytucjach kultury i organizacjach pozarządowych, ale na festiwalach muzycznych, co pozwoliło skierować się ku nowym odbiorcom.

Dla mnie samej praca przy *Swobodzie użycia* miała przede wszystkim dużą wartość artystyczną. Powstało coś, czego w takiej formie nie zrealizowałabym na płycie. Jestem przywiązana do rezultatu projektu. Moim zdaniem wynika to z zaufania i wolności twórczej, które dostałam od Centrum Cyfrowego, a także profesjonalizmu i zaangażowania biorących udział w projekcie twórców i pracowników instytucji. Dzięki temu efekt naszej współpracy okazał się zarówno wartościowy, jak i spójny ze mną i moim dotychczasowym dorobkiem. Dlatego chętnie opowiadam o projekcie *Swoboda użycia*. Klipem i piosenką podzieliłam się także z uczestnikami Seminarium Audiowizualnego *Reuse, remiks, recycle*, wszystkich innych zapraszam na kanał YouTube Centrum Cyfrowego.



www.otwartakultura.org

Infografika, która pomaga ustalić status prawnoautorski utworu, opublikowana w Instrukcji domeny publicznej (Centrum Cyfrowe)

Living Together – historia (u)tworu, którego nie ma

Ponad dwa lata temu, kiedy jako początkujący kompozytor postanowiłem poznać nowe oprogramowanie DAW (Digital Audio Workstation), postawiłem sobie zadanie stworzenia prostej, ale wciągającej kompozycji. Chciałem przy tym posłużyć się nowo zdobytą wiedzą i możliwościami programu do tworzenia muzyki oraz nauczyć się czegoś, a jednocześnie stworzyć utwór, który nie trafi do szuflady, lecz do szerszego grona odbiorców. Nie zdawałem sobie jeszcze wówczas sprawy, jak wpłynie to na moje dalsze życie i artystyczne poczynania.

Zabrałem się za pisanie – gitarowe *ostinato* wprowadzało w klimat utworu i utrzymywało się niemal do końca, a na jego tle powoli narastały, zagęszczając brzmienie, kolejne warstwy instrumentów, by pod koniec ustąpić durowemu, idyllicznemu rozwiązaniu. Tak oto otrzymałem coś na kształt dosyć popularnego wtedy soundtracku do filmu *Incepcja*. Rezultat – jak na pierwszą kompozycję – był całkiem zadowalający, ale potrzebowałem czegoś więcej. Postanowiłem dołączyć do nagrania trochę tekstur dźwiękowych, które nadałyby muzyce plastyczności. Nie mając pod ręką wielkiej bazy własnych sampli, postanowiłem zwrócić się w stronę zasobów Internetu, gdzie w mgnieniu oka odnalazłem stronę Free Sound (<http://freesound.org>) i poznałem świat materiałów udostępnianych na licencji Creative Commons. Poszukując nagrań pasujących jako tekstury do mojego utworu, poznawałem zasady, którymi należy się kierować przy używaniu materiałów z domeny publicznej. Byłem mile zaskoczony, kiedy zauważyłem, że na stronie Free Sound udziela się wielu Polaków. Dzięki nim w moim utworze mogłem użyć dźwięków wrocławskiej huty oraz szumu Zakopianki.

Kiedy mój utwór, wtedy jeszcze niemający tytułu, nabierał kształtów, zacząłem zastanawiać się nad formą jego udostępnienia. Postanowiłem własnoręcznie zmontować do niego klip wideo tak, aby obraz uzupełniał treść muzyczną. Nie posiadałem żadnych materiałów, ale dzięki wcześniejszej lekturom na temat domeny publicznej doskonale wiedziałem, skąd mógłbym je pobrać. Miejszem tym była strona Web Archive (<http://archive.org>), będąca największą bazą rozmaitych materiałów. Znaleźć na niej można teksty, fotografie, klipy audio, krótkie klipy wideo – reklamy, pełnometrażowe filmy dokumentalne oraz fabularne. Kiedy przeglądałem archiwum w poszukiwaniu odpowiednich treści, zauważyłem coś bardzo istotnego. Okazało się, że nie wszystkie zasoby zamieszczone na stronie Web Archive są dostępne w domenie publicznej, o czym informują pierwszych linijki opisu materiału. Ograniczenia te stały się jednak pomocne, ponieważ przy tak dużej liczbie materiałów wideo (ponad 4 miliony plików) poszukiwania mogłyby trwać bardzo długo.

W trakcie poszukiwań natrafiłem na film dokumentalny *The Johns Hopkins Science Review – Living Together*, przedstawiający lekarzy i ich opowieści o życiu społecznym oraz leczeniu schorzeń psychicznych. Film bardzo mnie zaciekał, ale dopiero później, przejrawszy inne zasoby, uznałem, że będzie się nadawał na materiał wideo do klipu mojego utworu.

Po ściągnięciu filmu na dysk zmontowałem skróconą wersję pierwszej połowy dokumentu i wplotłem ją do utworu nie tylko z wizją, ale także z fonią. Kontrolując balans między tekstem filmu a muzyką, byłem w stanie stworzyć nowy utwór, będący po części samodzielną kompozycją muzyczną, a po części ścieżką dźwiękową do filmu. W *Living Together* (tytuł zaczerpnąłem z wykorzystanego przy jego produkcji filmu) pierwsze skrzypce gra początkowo filmowa ścieżka dźwiękowa – wyraźnie słyszymy, co mówią osoby występujące w tym dokumencie, a skomponowana przeze mnie muzyka stanowi delikatne, ale stale narastające tło. Mniej więcej od połowy utworu dźwięki filmowe schodzą na dalszy plan, ustępując pola muzyce, zaś w kodzie utworu obie warstwy harmonizują się. Ostatecznie więc wideo, którego na początku procesu twórczego w ogóle nie było w planie, stało się integralną, nierozzerwalną częścią dzieła.

Kiedy po dwóch latach od powstania *Living Together* zabierałem się za pisanie niniejszego tekstu, postanowiłem znaleźć więcej szczegółowych informacji na temat wykorzystanego przeze mnie filmu. Udałem się na stronę Web Archive, tam jednak go nie znalazłem. Okazało się, że film można obejrzeć na YouTube, na kanale Johns Hopkins Medical Archives, i że jest on objęty prawami autorskimi. Co zatem się stało? Na pewno nie ściągnąłem z Web Archive materiału spoza domeny publicznej, jako że na podstawie wcześniejszych doświadczeń z serwisem Free Sound wiedziałem, co mogę, a czego nie mogę wykorzystywać. Zakładałem więc, że na stronie Web Archive film *The Johns Hopkins Science Review – Living Together* musiał trafić przez przypadek lub został niewłaściwie opisany.

Postanowiłem zatem skontaktować się z właścicielem kanału Johns Hopkins Medical Archives i w trakcie oczekiwania na jego odpowiedź, na wszelki wypadek, utwor usunąłem z Internetu. Mimo to nie uważałem, że czas poświęcony na ten mały projekt został stracony. Przeciwnie – w trakcie poszukiwań dźwięków i nagrań wideo odkryłem wiele innych materiałów w domenie publicznej na licencji Creative Commons: utwory, fotografie, teksty, tekstury, czcionki, modele 3D, filmy i animacje. Dzięki temu w mojej głowie zaroilo się od pomysłów na przyszłość. Na pewno też nauczyłem się, że w miarę możliwości powinno się lepiej sprawdzać materiały nawet z tak zaufanych stron, jak Web Archive. Czasami, aby potwierdzić wiarygodność materiału, wystarczy spojrzeć na datę jego powstania i upewnić się, czy przypadkiem nie zamieszczono go na stronach, gdzie objęty jest prawem autorskim. Jako „wolny strzelec”, artysta niewspółpracujący dotąd z instytucjami kultury, musiałem nauczyć się samodzielności. Na szczęście wszystkie potrzebne informacje na temat domeny publicznej są łatwo dostępne w Internecie, również na polskich stronach poświęconych tym zagadnieniom.

Po kilku mailach wymienionych z osobą zarządzającą kanałem i materiałami z Johns Hopkins Medical Archives doszliśmy do wniosku, że film trafił na Web Archive nielegalnie. Podsunięty mi zatem pomysł, by ponownie – tym razem już legalnie, w oparciu o tak zwane prawo dozwolonego użytku (*fair use*) – zamieścić w sieci *Living Together*. To już jednak temat na zupełnie inny tekst.

Reuse materiałów muzycznych i sampling w polskiej muzyce popularnej, tradycyjnej i alternatywnej

Zanim przejdę do moich własnych doświadczeń ze zjawiskiem powtórnego, twórczego użycia istniejących już materiałów muzycznych, chciałbym przedstawić subiektywną historię tego zjawiska. Szczególny nacisk położę w niej na wybrane zjawiska kultury masowej i tradycyjnej oraz na reuse w muzyce awangardowej, jako że ta tematyka jest mi bliska i istotna dla moich zainteresowań, poszukiwań i inspiracji twórczych – jako muzyka, producenta muzycznego i, po prostu, słuchacza.

Reuse: kolędy i hymny

Za pra-początki reuse w muzyce nowożytnej można by dość przewrotnie uznać narodowe wersje istniejących już tematów muzycznych stworzonych oryginalnie z tekstem w innym języku, np. w łacińskim, niemieckim, angielskim czy choćby rosyjskim. Doskonałym przykładem wydają mi się tu znane nam wszystkim kolędy, na czele z najbardziej znaną *Cichą nocą*. Ta powszechnie dziś znana pieśń religijna została napisana w na początku XIX wieku przez Franza Xavera Grubera oraz Józefa Mohra w lokalnym kościele w Oberndorf bei Salzburg w dzisiejszej Austrii. Jej tekst został przetłumaczony na ponad trzysta języków, a kolęda funkcjonuje od dziesięcioleci w Polsce jako integralna część naszego lokalnego folkloru. Warto wspomnieć także o polskiej kolędzie *Lulajże, Jezuniu*, której motyw wykorzystał Fryderyk Chopin w części środkowej swojego *Scherzo h-moll op. 20*. Wycinek utworu pojawił się również w utworze barda Solidarności Jacka Kaczmarskiego *Wigilia na Syberii*. Jest ona znana poza Polską, choćby w tłumaczeniu francuskim jako *Nuit de Lumière*. Kojarzone z „polskością” kolędy bywały również wielokrotnie używane i przerabiane na potrzeby aktualnych wydarzeń, uzyskując nowe teksty, na przykład o wymowie patriotycznej. Istnieje choćby wersja *Lulajże, Jezuniu* autorstwa Ludwika Markowskiego, odwołująca się do historii Legionów Piłsudskiego, czy przeróbka Kajetana Sawczuka, podlaskiego poety i działacza niepodległościowego, która była odpowiedzią na wydarzenia związane ze strajkiem szkolnym we Wrześni. Drugie życie zyskała też

kolęda *Bóg się rodzi*, której interpretacja instrumentalna została wykorzystana w dodatku *Nowy wspsaniały świat* do gry komputerowej *Civilization V* – utwór jest odtwarzany podczas gry cywilizacją... Polaków. Z kolei *Chrystus się nam narodził*, nieznanego autorstwa pieśń powstała przypuszczalnie na początku XIV wieku, jest prawdopodobnie polską wersją łacińskiej kolędy *Christus natus est nobis*, z której wywodzi się także inne polskie tłumaczenie – *Chrystus, Chrystus nam się narodził*. Podobnie rzecz ma się ze starszymi pieśniami o charakterze religijnym. *A wczora z wieczora* to mająca swoje źródła w baroku anonimowa kolęda, do której nie zachowały się oryginalne zapisy nutowe. W związku z tym zastosowano kontrafakturę i utwór o charakterze religijnym śpiewano na melodię piosenki świeckiej *A będziesz mnie bijał*. Warto także wspomnieć o *W żłobie leży*, polskiej kolędzie z XVII lub XVIII wieku. Jest ona prawdopodobnie dziełem Piotra Skargi, a jej melodia nawiązuje do poloneza koronacyjnego króla Władysława IV Wazy. We wszystkich wyżej wymienionych przykładach nie mamy więc do czynienia z luźną inspiracją, ale z ponownym użyciem – czy to fragmentarycznym, czy w motywie, czy wreszcie w całości – w zupełnie nowym kontekście. A z tym właśnie kojarzy mi się pojęcie reuse.

Ciekawym przykładem muzycznego reuse są tradycyjne, z pozoru niezmiennie i wybitnie jednoznacznie kojarzące się nam z konkretnymi sytuacjami i pojęciami, hymny państwowe. Na melodię polskiego hymnu śpiewano na Śląsku popularną patriotyczną pieśń *Długo nasz Śląsk ukochany...* do słów śląskiego pisarza oraz poety Konstantego Damrota. Słowacy śpiewali *Hej, Slováci, ešte naša slovenská reč žije*, autorstwa pastor luterańskiego Samo Tomášika. Sama pieśń znana była już w pierwszej połowie XIX wieku, a jej tytuł został później zmieniony przez Czechów na *Hej, Slované*. Na zjeździe wszechsłowiańskim, który miał miejsce w roku 1848 w czeskiej Pradze, uznano ją za pieśń wszystkich Słowian. Łużycanie mają pieśń *Hišće Serbstwo njezhubjene*, napisaną przez Handrija Zejlera w 1845 roku, zaś w Chorwacji znana była, powstała w 1833, pieśń *Još Hrvatska ni propala* autorstwa Ferdynanda Livadicia. W czasie powstania listopadowego *Mazurek Dąbrowskiego* zawędrował na Żmudź jako ludowa *Pieśń Żmudzinów telszewskiego powiatu w wojnie r. 1831*, w której do melodii polskiego hymnu napisano siedem zwrotek tekstu po żmudzku. Tekst ukraińskiego hymnu narodowego z 1863 r. zaczynającego się od słów *Ще не вмерла Україна*, jest kolejnym przykładem, jak polska pieśń wyzwolenicza, która stała się późniejszym oficjalnym hymnem narodowym, promieniowała na ludy ościenne nie tylko jako dzieło muzyczne, ale również literackie. Przedziwna z punktu widzenia Polaka może być informacja, iż w latach 1939-1945 utwór będący swoistą wersją *Mazurek Dąbrowskiego* został hymnem państwowym Słowacji, kolaborującej z Hitlerem i mającej swój udział w ataku na Polskę! Po 1945 roku utwór pełnił w Socjalistycznej Federacyjnej Republice Jugosławii rolę hymnu państwowego, w 1992 stał się hymnem Federalnej Republiki Jugosławii, zaś w latach 2003-2006 był hymnem Serbii i Czarnogóry. Wreszcie – w roku 2006 – został nagrany przez kontrowersyjny słoweński zespół Laibach i umieszczony na płycie *Volk*.

Sampling

Bardziej skomplikowane powtórne użycie istniejących już nagrań i utworów zaistniało w drugiej połowie XX wieku dzięki ogromnemu rozwojowi techniki oraz fonografii, a także coraz śmielszym eksperymentom muzyków i realizatorów. Trzeba tu wspomnieć nie tylko o ciekawych sposobach użycia cudzej twórczości we własnych nagraniach (o czym dalej), ale też o złożonym zagadnieniu samplingu.

Interesującym urządzeniem jest „dziadek” samplingu, czyli melotron. Ten wielogłosowy klawiszowy instrument elektryczny, zwany powszechnie „smyczkowymi organami”, jest rodzajem prostego, analogowego samplera. Wytwarzał dźwięki metodą reprodukcyjną – dźwięki nagrywane były na odcinkach taśmy magnetycznej i w czasie gry, po naciśnięciu klawisza, odczytywane za pomocą głowicy magnetofonowej. Jedna głowica czytała jednocześnie trzy taśmy i mogła być przesuwana w pewnym zakresie przy użyciu pedału. Aby uniknąć zachwiania dźwięku przy zamykaniu pętli, długość dźwięku ograniczono do około 8 sekund, po czym głowica wracała do punktu wyjściowego. Próbki najczęściej były dźwiękami instrumentów smyczkowych, dętych lub głosów chóralnych. Intencją konstruktorów instrumentu, braci Leslie, Franka i Normana Bradleyów, było jak najwierniejsze odtworzenie brzmienia poszczególnych sekcji orkiestry symfonicznej. Okazało się jednak, że instrument mógł służyć nie tylko imitowaniu, miał bowiem swoje własne, bardzo charakterystyczne brzmienie. Wielkim miłośnikiem melotyonu był król polskiej piosenki – Czesław Niemen. Znany z zamiłowania do eksperymentów oraz otwarty na zachodnie nowinki techniczne (miał do nich dostęp jako jeden z niewielu w naszym kraju), używał melotyonu, samplując orkiestrę symfoniczną, z którą *de facto* nigdy nie zagrał. Doskonale albumy Niemena, w których słychać ów oryginalny instrument, to na przykład: *Aerolit* (1974), *Katharsis* (1975) czy trzy płytowe *Idée Fixe* (1978)¹.

Z możliwości ponownego wykorzystywania istniejących materiałów dźwiękowych korzystało również Studio Eksperymentalne Polskiego Radia. SEPR założył w 1957 roku Józef Patkowski. W placówce tej realizowano utwory muzyki elektronicznej, ilustracje dźwiękowe do słuchowisk radiowych i telewizyjnych, filmów i przedstawień teatralnych. Studio było placówką naukowo-badawczą, organizowało także koncerty i przygotowywało audycje poświęcone współczesnej muzyce eksperymentalnej. W SEPR wykorzystywano materiał elektroniczny bądź przetworzony elektronicznie materiał o różnym stopniu rozpoznawalności źródła, często posługiwano się metodą kolażu (pojęcie często używane zamiennie z samplikiem), czyniąc z niego odstawowy środek ekspresji. Ci wybitnie oryginalni i odważnie myślący twórcy,

1 Podobnym w działaniu do melotyonu jest optigan – polifoniczny, optoelektryczny instrument muzyczny, produkowany w USA w latach 1971-76, początkowo przez amerykańską firmę Mattel (czyli znanego producenta zabawek!). Sprzedawany za bardzo przystępną cenę około 150 dolarów, stał się popularny w domowym użytku. Był to w swej istocie optyczny sampler, w którym dźwięki instrumentów były zapisywane na 12-calowych celuloidowych dyskach.

wśród których należy wymienić wybitnego kompozytora Edwarda Rudnika, wyprzedzili swoją epokę, czyniąc z nagrań na taśmach nowy system myślenia o kompozycji, utworze czy muzyce w ogóle.

Wraz z rozwojem techniki wielu twórców ulegało fascynacji możliwościami nowych urządzeń, w tym samplerów cyfrowych, niewymagających już dość uciążliwego korzystania z taśm magnetycznych. Rewolucyjnym, ale jednocześnie piekielnie drogim i trudno dostępnym urządzeniem był Fairlight CMI (Computer Musical Instrument), czyli 16-głosowy, cyfrowy sampler i syntezator addytywny firmy Fairlight Instruments, skonstruowany w okresie 1976-1978 przez Petera Vogela i Kima Ryrie, a wprowadzony do sprzedaży w 1979 roku. System składał się z komputera sterującego, wyposażonego w napęd dyskietek, klawiatury alfanumerycznej, monitora oraz klawiatury muzycznej. Wprowadzanie danych, oprócz trybu tekstowego, umożliwiało pióro świetlne. Ponadto wejście audio pozwalało wprowadzać sygnał zewnętrzny w celu jego rejestracji i obróbki. Wielką miłośniczką tego urządzenia była jedna z najwybitniejszych postaci brytyjskiej muzyki, Kate Bush. W latach 80. samplery coraz częściej pojawiały się zarówno w muzyce popularnej, używane przez wielkie nazwiska, jak i w undergroundzie, gdzie upodobali je sobie twórcy ceniący sobie prostotę i łatwość użycia. Sampler został użyty w wielkim hicie Anny Jurkiewicz *Hej man!*, pochodzący z płyty *Dziękuję, nie tańczę* (1988). Z kolei materiały z reżimowego Dziennika Telewizyjnego pojawiały się – zmiksowane z tradycyjnymi instrumentami – w nagraniach wybitnie awangardowych, jak choćby na składance z muzyką punk, reggae i nową falą o tytule *Pierwsza Podróż*, którą stworzono w warunkach chałupniczych w roku 1986.

Dość nieoczekiwanie do Polski trafiły też znane z kultury jamajskiej pojęcia „dub” oraz „version”, trudne do zdefiniowania i dotyczące tematyki reuse w sposób dość specyficzny. Odnoszą się one do wersji istniejących już nagrań, pewnego remiksu, twórczej edycji własnego utworu, polegającej na wydawaniu dość mocno zmienionych względem oryginału wersji piosenek wokalnych. Dub powstał na Jamajce w latach 70. XX wieku jako gatunek muzyczny i technika przetwarzania nagrań (głównie z gatunku reggae), eksponująca sekcję rytmiczną i skupiająca się na wybranym elemencie nagrania, który w wersji oryginalnej pozostaje na dalszym planie. W Polsce do popularyzacji dubu przyczynił się zespół Izrael i jego lider Robert Brylewski. Płyta zespołu Izrael *Duchowa Rewolucja* (1987) była bodajże pierwszym polskim wydawnictwem zawierającym ten rodzaj muzyki, a każdy utwór dostępny był w dwóch wersjach – normalnej i dubowej. Był to efekt eksperymentów Roberta Brylewskiego w studiu, podczas miksowania płyty. Muzyk praktykował jednak reuse także w bardziej tradycyjnym sensie. Otóż część muzyki z płyty *Duchowa Rewolucja* stanowi dość dosłowne nawiązanie od klasyków muzyki jamajskiej, np. do utworu *Sleng Teng* Weyna Smitha, którego polską wersją wydaje się utwór Izraela *Mania*.

Spośród polskich artystów sceny alternatywnej wykorzystujących sampling warto wymienić także Kazika Staszewskiego. Jego solowa płyta *Oddalenie* została nagrana jedynie za pomocą samplera w prywatnej piwnicy. W podobny sposób powstało bardzo wiele płyt hip-hopowych. Dzięki szerokiej dostępności samplujących programów komputerowych oraz urządzeniom takim jak rodzina samplerów Akai MPC, twórcy nieposiadający wykształcenia i doświadczenia muzycznego komponowali podkłady, do których następnie partie wokalne dogrywali raperzy. Bardzo często korzystano z sampli pochodzących ze starych płyt winylowych, głównie polskich. Dzięki temu wiele nagrań polskiego hip-hopu lat dziewięćdziesiątych posiada charakterystyczne, „polskie” brzmienie. W nagraniach takich grup, jak Grammatik, Wzgórza Ya-Pa 3 czy Molesta wybrzmiewają fragmenty z płyt Polish Jazz, albumów Czesława Niemena czy singli z rozmówkami polsko-angielskimi. Hip-hop nie zaistniałby bez reuse, a jego kreatywne podejście do cudzej twórczości definiuje – prawdopodobnie najpopularniejszy dziś w Polsce i na świecie – gatunek muzyczny.

Obecnie praktyki reuse i samplingu są mocno ograniczane przez algorytmy przeszukujące utwory zamieszczone w Internecie. Nie trzeba już posiadać uważnego ucha, aby wychwycić zapożyczenia i dopasować je do bazy danych stworzonej przez wytwórnie muzyczne i dystrybutorów nagrań. Jaka zatem przyszłość – w obliczu zagrożenia procesami o naruszenie praw autorskich – czeka korzystanie z istniejących już nagrań czy kompozycji? Trudno o jasną odpowiedź. Nielatwo choćby zakwalifikować do konkretnej kategorii nowe funkcje programów komputerowych do tworzenia muzyki. Najnowsze wersje tych meta-samplerów i instrumentów w jednym posiadają funkcję przekształcenia istniejącego nagrania audio na plik MIDI, będący niejako nowoczesnym odpowiednikiem zapisu nutowego znanego od setek lat, z tą różnicą, że plik MIDI po dodaniu instrumentu grającego „nuty” może stworzyć nowe nagranie audio. Nie musi być to jednak to samo nagranie co oryginał, zmiany mogą dotyczyć nie tylko kompozycji, ale przede wszystkim brzmienia, tonacji, tempa i innych charakterystycznych dla oryginału cech. Przy tego typu modyfikacjach wszelkie algorytmy wyszukujące zgodności z oryginału nie zadziałają.

Trudno powiedzieć, czy to dobrze, czy źle. Z pewnością jednak mające długą tradycję zjawisko ponownego użycia zakorzeniło się we współczesnej kulturze masowej na tyle głęboko, że trudno sobie wyobrazić, by miało przestać istnieć akurat w czasach, w których tak chętnie sięgamy do przeszłości.

Przygotowując powyższy tekst, korzystałem z otwartych zasobów internetowych, w tym z Wikipedii.



FILM/WIDEO

Historia, kreacja i terażniejszość. Ponowne wykorzystanie archiwalnych materiałów filmowych w projektach filmowych i artystycznych na przykładach *Solidarności według kobiet* Marty Dzido i Piotra Śliwowskiego oraz cyklu *Majka* z filmu Zuzanny Janin

W jaki sposób ponowne wykorzystanie obrazów może wyjaśniać przeszłość, a w jaki żywo odnosić się do problemów terażniejszości? Tak postawione pytanie jest, moim zdaniem, o tyle istotne, że wyznacza horyzont myślenia i sposób rozumienia projektów opartych na archiwalnych materiałach filmowych. Może również pomóc w określeniu roli, jaką odgrywają otwieranie archiwów i zapraszanie twórców do korzystania z ich zasobów. Odpowiedź na to pytanie niewątpliwie musi być zniuansowana i wynikać z interpretacji poszczególnych realizacji artystycznych. Proponuję zatem przyjrzeć się metodom pracy z archiwalnymi materiałami filmowymi w dwóch bardzo interesujących projektach polskiej kinematografii i sztuki wizualnej: dokumentalnej *Solidarności według kobiet* Marty Dzido i Piotra Śliwowskiego oraz artystycznemu cyklowi *Majka* z filmu Zuzanny Janin.

W *Solidarności według kobiet* Marta Dzido i Piotr Śliwowski przedstawiają historię udziału kobiet w kształtowaniu i przewodzeniu ruchowi Solidarności. Reżyserzy ukazują rażącą dysproporcję między zaangażowaniem kobiet w czynny opór wobec władz PRL a współczesną świadomością ich roli. Wykorzystują w filmie bogatą dokumentację fotograficzną i filmową odnalezioną w archiwach oficjalnych i prywatnych oraz współczesne rejestracje rozmów z uczestniczkami oporu wobec władzy, organizatorkami ruchu i jego liderkami. Autorzy poruszają aspekt wpływu reżyserowania przekazów medialnych i cyrkulacji archiwalnych materiałów na społeczną wiedzę o przebiegu wydarzeń historycznych. Podejmują przy tym krytykę przekazu umniejszającego znaczenie udziału kobiet w działaniach politycznych, kształtowanego m.in. przez określone użycia materiałów filmowych i fotograficznych oraz określoną ich edycję.

W artystycznym cyklu *Majka z filmu* (pierwsza część powstała w 2009 r.) Zuzanna Janin wykorzystuje sceny pochodzące z serialu *Szałeństwo Majki Skowron* (1975, reż. Stanisław Jędryka), w którym zagrała jako nastolatka główną postać. W realizację projektu z 2009 roku zaangażowana była Mela Baranowska, córka artystki, która na ekranie reprezentuje postać Majki, wyzwolonej przez Janin z ram serialu. Dzięki temu zabiegowi możemy obserwować dalsze losy Majki podróżującej przez świat tekstów współczesnej kultury, wydarzeń społecznych i historycznych. Artystka buduje kilka systemów odniesień: serialowy, w którym obserwujemy alternatywne losy bohaterki; historyczny – poprzez wykorzystanie archiwalnych materiałów dokumentalnych, przedstawiających m.in. światowe ruchy protestu 1968 roku, w Gdańsku (1970), Warszawie (1981 i 2010), Krakowie (1985), Nowym Jorku (2011); kulturowy – skonstruowany m.in. za pomocą cytowania ścieżek muzycznych i filmów, takich jak *Czas apokalipsy* (1979, reż. Francis Ford Coppola), *Człowiek z żelaza* (1981, reż. Andrzej Wajda), *Człowiek z marmuru* (1976, reż. Andrzej Wajda), *Zabriskie Point* (1970, reż. Michelangelo Antonioni).

Kreacyjny potencjał ponownego wykorzystania „znalezionych” zdjęć i filmów

Praktyka wykorzystania archiwalnych materiałów w projektach filmowych nie jest zjawiskiem nowym. Warto pamiętać, że sięga początków historii kina, na co zwraca uwagę Jay Leyda. Autor klasycznej pracy *Films beget films : a study of the compilation film* wskazuje na film François Doubliera z 1898 roku, poświęcony sprawie Dreyfusa, jako na jedną z pierwszych realizacji wykorzystujących montaż istniejących już materiałów wizualnych. Doublier, operator braci Lumière, przebywając w Rosji w celu organizacji pierwszych projekcji kinematograficznych, nie posiadał zdjęć mogących przedstawić żywo komentowaną w Europie historię Dreyfusa. Zdecydował się na opowiedzenie o niej za pomocą tych materiałów, którymi dysponował. Tak powstał film przedstawiany jako dokumentalny, ale w rzeczywistości ułożony z obrazów ukazujących m.in. przemarsz wojsk francuskich, paryskie ulice i fińskie holowniki wciągane na barkę. Leyda, odwołując się do filmu Doubliera, podkreśla, jak szybko w historii kina uświadomiono sobie możliwości kreacyjnej pracy z już istniejącym materiałem wizualnym i stworzenia dzieła o nowej jakości ze „znalezionych” obrazów¹. Badacz zwraca także uwagę na to, jak dawno pojawiły się rozważania dotyczące relacji filmu dokumentalnego i archiwów, które historycy mogliby wykorzystać w przyszłości. Na potrzebę utworzenia Składnicy Kinematografii, będącej archiwum filmów przedstawiających wydarzenia Wielkiej Historii, zwrócił uwagę Polak Bolesław Matuszewski w tekście *Nowe źródło Historii*, pierwotnie wydrukowanym w „Le Figaro” w 1898 roku – dwa lata po pierwszej projekcji z użyciem kinematografu braci Lumière².

1 Jay Leyda, *Films beget films : a study of the compilation film*, Hill and Wang, Nowy Jork 1964, s. 13-14.

2 Por. Tamże, s. 15-16.

Autorzy bogatej literatury dotyczącej praktyk wykorzystania archiwalnych materiałów filmowych podkreślają wartość artystyczną twórczego, kreatywnego czy subwersywanego podejścia do archiwalnego, „gotowego” materiału. Klasyfikację filmów zbudowanych z materiałów archiwalnych przedstawił William C. Wees w pracy *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*, wyodrębniając filmy kompilacyjne, kolażowe i zawłaszczenia. Wees zwraca uwagę na proces montażu i określa filmy montażowe/kolażowe jako najbardziej krytyczną, kreatywną formę wykorzystania materiałów archiwalnych³. Bezpośrednio do tekstu Weesa nawiązuje Jamie Baron w stosunkowo niedawnej pracy *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, która rehabilituje pojęcie zawłaszczenia. Badaczka podkreśla, że artyści, wykorzystując ponownie „gotowe”, „znalezione” materiały filmowe, umieszczają je w nowym kontekście. Argumentuje, że ten zabieg zawsze związany jest z możliwością krytycznego podejścia do wykorzystywanego ponownie zdjęcia czy filmu. Praca naukowczynie, poświęcona filmom *found footage* i koncepcji „efektu archiwum” (*archive effect*), wyjaśnia, że wykorzystane w filmie „gotowe”, „znalezione” fotografie odbierane są jako archiwalne głównie dzięki zestawieniu różnych porządków czasowych – zdjęć z filmowego „teraz” i zdjęć wykonanych w przeszłości⁴.

Warto tu także przywołać istotne rozpoznania dotyczące kina *found footage* poczynione na gruncie polskim. Małgorzata Radkiewicz w tekście *Filmy z odzysku. O kinowych i artystycznych projektach found footage* określa takie filmy jako *opierające się na idei ponownego użycia archiwalnej taśmy filmowej lub wideo i wykorzystania jej w autorskim projekcie i zwraca uwagę, że projekty artystyczne wykorzystujące found footage cechuje dążność do (re)kreatywności istniejących materiałów*⁵. Na aspekt podejścia krytycznego, redefinicji zastanego materiału – jako wyróżniającego technikę *found footage* – wskazuje także Łukasz Ronduda w książce *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*. Autor podkreśla, że ta metoda pracy artystycznej opiera się na *montażowej operacji dekontekstualizacji i rekontekstualizacji medialnego materiału „gotowego”*⁶. Także Piotr Krajewski definiuje kino *found footage* jako *robione z taśm gotowych, zrealizowanych już przez kogoś innego. Tworzone z obrazów wyrwanych z komunikacyjnego obiegu albo znalezionych na śmietniku czy w archiwum, z wtórnie przerabianych obrazów z odzysku. (...) Kino przemienienia – formy, intencji, znaczenia*⁷.

3 William C. Wees, *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*, Anthology Film Archives, New York City 1993.

4 Por. Jamie Baron. *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, Routledge, Londyn i Nowy Jork 2014 (wydanie Kindle, s. 16-47).

5 Radkiewicz, M., *Filmy z odzysku. O kinowych i artystycznych projektach found footage*, „Dialog” 2012, nr 3, 154.

6 Łukasz Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Rabid, Kraków 2006, s. 16.

7 Piotr Krajewski, *Obrazy z recyklingu, obrazy z odzysku. Remiks, sampling, scratching... O kinie found footage*, w: *WIDOK. WRO Media Art Reader 1. Od kina absolutnego do filmu przyszłości. Materiały z historii eksperymentu w sztuce ruchomego obrazu*, pod red. Violety Kutlubasis-Krajewskiej, Piotra Krajewskiego, Fundacja WRO Centrum Sztuki Mediów, Wrocław 2009, s. 72.

Krytyka medialnego obiegu archiwalnych zdjęć a wykorzystanie materiałów wizualnych jako świadectwa historycznego

Omawiane przez badaczy kreatywne użycie archiwalnej taśmy filmowej w filmie *Solidarność według kobiet* realizuje się w przyjęciu taktyki nieufności w stosunku do obrazów zachowanych w archiwach, materiałów dokumentujących wydarzenia historyczne i tekstów kultury. Marta Dzido i Piotr Śliwowski budują w swoim filmie dwie płaszczyzny odniesienia: jednym są współcześnie rejestrowane wywiady z bohaterkami ruchu *Solidarność*, drugim krytycznie wykorzystane, odnalezione w archiwach filmy i fotografie przedstawiające kobiety przewodzące strajkom i innym działaniom opozycyjnym. Marta Dzido przed kamerą prosi o to, aby o swojej pracy, jej charakterze, i roli kobiet w *Solidarność*, opowiedziały m.in. Jadwiga Chmielowska, Anna Dodziuk, Joanna Duda-Gwiazda, Janina Jankowska, Henryka Krzywonos, Ewa Kubasiewicz, Barbara Labuda, Helena Łuczywo, Ewa Ossowska, Zofia Romaszewska, Bożena Rybicka, Grażyna Staniszevska, Jadwiga Staniszkis, Ludwika Wujec i Ewa Zydorek. Działaczki i liderki ruchu odpowiadają także na pytanie o brak reprezentacji kobiet – najpierw w obradach Okrągłego Stołu, a następnie na decyzyjnych stanowiskach w strukturach politycznych po 1989 roku. W ich opowieściach pojawiają się określenia „wygumkowana, wygumkowana z historii”. Ta świadomość niewspółmierności rzeczywistego udziału kobiet w kształtowaniu ruchu *Solidarność* i ich daleko mniejszej reprezentacji w przekazach medialnych, poświadczonej przez rozmówczynię Marty Dzido, wyznacza metodę pracy twórców *Solidarność według kobiet* z materiałami archiwalnymi.

Metoda pracy z archiwami przyjęta przez autorów *Solidarność według kobiet* jest zbieżna z postulatem wypracowania krytyki fotografii i filmu jako źródeł historycznych wyrażonymi przez Petera Burke'a w kanonicznej już pozycji *Naoczność. Materiały wizualne jako źródła historyczne*⁸. Dzido i Śliwowski demaskują procesy kadrowania zdjęć reprezentujących wydarzenia związane z ruchem „*Solidarność*” w PRL i ukazują tendencje do usuwania kobiet z kadru, wymazywania ich postaci tam, gdzie obrazy mają reprezentować przywódców ruchu. Przywołują m.in. pominięcie postaci Ewy Ossowskiej (uczestniczki strajku w Stoczni Gdańskiej w 1980 roku, współpracownicy Międzyzakładowego Komitetu Założycielskiego „*Solidarność*”) w fabularnym filmie *Wałęsa. Człowiek z nadziei* Andrzeja Wajdy (2013)⁹.

W filmie *Solidarność według kobiet* widzimy Ossowską i Dzido, które odwiedzają teren Stoczni Gdańskiej. Ich uwagę przykuwa wyeksponowane na terenie Stoczni zdjęcie wiwatującego Lecha Wałęsy w otoczeniu robotników. Kobiety rozmawiają jednak na temat zupełnie innej,

8 Peter Burke, *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.

9 Por. Marta Dzido i Piotr Śliwowski, *Praca w archiwach, czyli archeologia zdarzeń na przykładzie pracy nad filmem dokumentalnym „Solidarność według kobiet”*, w: Niniejszej publikacji

niemal nieznannej fotografii tych samych wydarzeń, na której obok Wałęsy stoi Ossowska: – *Jak pani myśli, dlaczego nie ma tutaj tego zdjęcia, kiedy razem stoicie?* – pyta Dzido. – *Przecież to zdjęcie jest dostępne. Ja je widziałam. Stoicie we dwójkę na tym podnośniku. Wałęsa obok pani. I to jest ten moment już po. Gdzie pani jest?* Jej słowa zostają zestawione w filmie z materiałem filmowym, przedstawiającym Wałęsę obok Ossowskiej przemawiających do strajkujących. – *Już sprawa została załatwiona, to ja zostałam z robotnikami. (...) To sprawa była ważna, pani Marto. To sprawa była ważna – wtedy. A dzisiaj? Myślę to, co myślałam przez 33 lata, pani Marto* – odpowiada Ewa Ossowska. Na kolejne pytanie Dzido Ossowska, po dłuższej ciszy, odpowiada: *Przyjdzie moment, że powiesimy to zdjęcie.*

W przypadku pojedynczych obrazów przedstawiających wydarzenia historyczne mamy więc do czynienia, jak twierdził Burke, nie tylko z procesem rejestracji zdarzenia, lecz także z rzutowaniem sposobu przedstawienia na postrzeganie reprezentowanych zdarzeń¹⁰. Powyższy przykład uwydatnia sens tych procesów, a także ich skutek – wykluczenie kobiet ze społecznych wyobrażeń na temat przeszłości.

Posługiwanie się archiwalnymi fotografiami i filmami jako świadectwem historycznym przy jednoczesnej krytyce źródeł wizualnych nadaje *Solidarności według kobiet* szczególny charakter. Dzięki przywołanym w filmie zdjęciom, które rzadko były reprodukowane w prasie czy rozpowszechniane w mediach, a także niedbale upamiętnianie w archiwach, udokumentowany został rzeczywisty udział kobiet w wydarzeniach strajkowych i działalności opozycji. Takie wykorzystanie materiałów archiwalnych bliskie jest stanowisku Burke’a, który twierdzi: (...) *świadectwa przeszłości dostarczane przez wizualny obraz mają realną wartość, uzupełniając, a zarazem potwierdzając wartość poznawczą dokumentów piśmiennych. Prawdą jest, zwłaszcza w przypadku historii politycznej, że historykom zaznajomionym z dokumentami mówią w zasadzie to, co ci już wiedzą. Nawet jednak w takich przypadkach przedstawienia obrazowe mogą powiedzieć coś nowego*¹¹.

Podważenie schematów narracyjnych

Zuzanna Janin w cyklu *Majka z filmu* buduje mnogie pola odniesień do istniejących tekstów kultury, posługując się materiałami archiwalnymi o różnorodnym charakterze. Proponuje przyjrzeć się bliżej wykorzystaniu jednego z nich – serialu *Szaleństwo Majki Skowron*. Janin „zapożycza” z niego postać głównej bohaterki, aby wyzwolić ją z konwencji telewizyjnego serialu lat 70. i umożliwić nieskrępowaną podróż poprzez teksty współczesnej kultury. *Majka* z serialu *Jędryki* ucieka na Mazury w wyniku konfliktu z ojcem, by w zakończeniu ponownie nawiązać z nim porozumienie i paść mu w ramiona. Janin twórczo nawiązuje do zaproponowanej

10 P. Burke, dz. cyt., s. 169-171.

11 P. Burke, dz. cyt., s. 211.

w serialu narracji, aby ją podważyć, sprzeciwić się ukrytym w niej sensom: [Majka] Jest bohaterką niby zbuntowaną, a tak naprawdę grzeczną, niby skonfliktowaną z ojcem, a jednak łatwo dającą się oswoić. Realizatorzy tak oszlifowali wizerunek zbuntowanej nastolatki, żeby nie ujawnić ukrytego w nim realnego buntu przeciw systemowi. Ale myślę, że całe pokolenie właśnie z powodu tego zakamuflowanego buntu utożsamiało się z tą dziewczyną – mówiła artystka w rozmowie z Jakubem Wiewiórskim¹². U źródeł kreatywnego wykorzystania fragmentów „znalezionego” serialu było między innymi uczynienie buntu bohaterki – interpretowanego jako polityczny sprzeciw wobec władzy – realnym i możliwym. Wymowę tego wątku kształtują przywołane materiały filmowe o charakterze dokumentalnym, przedstawiające różne formy buntu i oporu wobec władzy.

Oprócz nawiązania do gestu politycznego buntu, jedynie zasygnalizowanego w telewizyjnym serialu, Janin buduje także sieć znaków odsyłających do specyficznie kobiecej sytuacji społecznej i budowanej w jej kontekście tożsamości Majki. Małgorzata Radkiewicz zaznacza, że *Majka* z filmu nawiązuje do motywu „uwalniania” kobiet z ram konwencji. Jest to wyraz sprzeciwu wobec klasycznej narracji, wykluczającej kobiety ze świata przygód, wielkich dokonań i aktywności¹³. Podróż Majki w projekcie z 2009 roku realizuje się przestrzennie, ale także mentalnie, wśród cytowanych tekstów kultury. Gest serialowego pojednania z ojcem, symboliczne podporządkowanie patriarchalnej władzy, zostaje w projekcie Janin zanegowany i zastąpiony siostrzanymi uściskami z kobietami – przewodniczkami po świecie otwartych możliwości. Poszukiwania wyrazu dla tożsamości podróżującej dziewczyny w *Majce* z filmu zostają uprawomocnione przez matki-przewodniczki głównej bohaterki, obdarzające ją „siostrzanym” uściskiem.

Zarówno *Solidarność według kobiet*, jak i *Majka* z filmu odnoszą się do pewnych systemów przekazów kulturowych, konstruowanych za pomocą środków wizualnych, a zarazem je podważają. Siła wyrazu *Solidarność według kobiet* realizuje się przez uświadomienie widzom, że błędne wyobrażenie o ukształtowaniu ruchu *Solidarność* głównie przez mężczyzn zostało uformowane za pomocą określonego kształtu treści medialnych. Podobnie cykl *Majka* z filmu, dzięki zbudowaniu narracji w opozycji do rozwiązań fabularnych zastosowanych w serialu, obnaża działanie „oczywistych”, dominujących rozwiązań narracyjnych i schematów zachowań – nie tylko odtwarzanych, ale też posiadających moc normatywną, kształtującą przekonania o funkcjonujących normach życia społecznego. Właśnie ten krytyczny potencjał obu utworów i analiza narracji przekazywanej przez media sprawiają, że można je porównać do wybitnych realizacji światowych kinematografii ostatnich lat: *Nie jestem twoim murzynem*

12 *Majka Skowron, Uma Thurman i Marlon Brando. Z Zuzanną Janin rozmawia Jakub Wiewiórski* [online], <http://wyborcza.pl/1,75410,8380958,Majka_Skowron_Uma_Thurman_i_Marlon_Brando.html>, dostęp: 2017.12.10

13 Małgorzata Radkiewicz, „Władczyni spojrzenia”. *Teoria filmu a praktyka reżyserek i artystek*, Kraków 2010, s. 165.

Raoula Pecka (2016), obrazu krytykującego przekazy, które tworzyły i replikowały rasizm w USA, i *Brakującego zdjęcia* Rithy'ego Panha (2014), dotyczącego m.in. kwestii pojmowania fotografii i filmu jako świadectw historycznych. Niewątpliwie ciekawymi kontekstami interpretacyjnymi dla odczytania obu polskich realizacji byłyby także *Miss Representation* Jennifer Siebel Newsom i Kimberlee Acquaro (2011), film krytykujący reprezentację kobiet w mediach, czy *Niedokończony film* Yaela Hersonskiego (2010), ukazujący proces skrajnej, propagandowej manipulacji dokonywanej podczas rejestracji filmów w getcie warszawskim.

Praca w archiwach, czyli archeologia zdarzeń na przykładzie pracy nad filmem dokumentalnym *Solidarność według kobiet*

Gdybyśmy mieli określić, ile fotografii archiwalnych obejrzelśmy podczas trzyletniej pracy nad filmem dokumentalnym *Solidarność według kobiet*, to wyszłoby kilka tysięcy. Ile godzin poświęciliśmy na to, by zidentyfikować uwiecznione na zdjęciach anonimowe kobiety? Trudno zliczyć. Podobnie było z filmami: wielogodzinne analizowanie nagrań filmowych i wypatrywanie w drugim albo trzecim planie bohaterki filmu, cofanie taśmy, stopklatka, i jeszcze raz. Kiedy nie mieliśmy pewności co do tożsamości osób, porównywaliśmy z innymi fotografiami, także współczesnymi, szukaliśmy podobieństw w rysach twarzy, w ułożeniu włosów. Mieliśmy to szczęście, że w ostateczności mogliśmy zapytać świadków wydarzeń: kim jest dziewczyna ze zdjęcia, która stoi obok Lecha Wałęsy? Jak nazywa się kobieta przemawiająca do strajkujących? Co to za brunetka, trzymająca transparent z napisem „Solidarność”?

Zdarzało się też, że byliśmy w stanie rozpoznać na zdjęciu czy filmie jakąś kobiecą postać tylko dlatego, że wiedzieliśmy, jak wygląda obecnie. Ale nie zawsze, bo czasem pojawiał się mylący nas podpis – nazwisko było panieńskie, albo po pierwszym mężu. I wtedy znów nie byliśmy pewni, znów musieliśmy szukać, pytać, porównywać.

Solidarność jest bardzo dobrze udokumentowanym czasem. Mnóstwo fotografii, czarno-białych, kolorowych, robionych przez polskich i zagranicznych fotoreporterów. Sporo też materiałów pochodzących ze zbiorów prywatnych, udostępnionych różnym muzeom, instytucjom. Są też filmy, kroniki, reportaże. Wydawać by się mogło, że to idealne warunki dla dokumentalistów, którzy chcą podjąć ten temat na nowo. Nic bardziej mylnego – materiały są rozproszone, w każdej instytucji opisane w inny sposób, raz datami, innym razem alfabetycznie – od nazwisk autorów zdjęć, innym razem pogrupowane w katalogi, które przyporządkowane są n.p. konkretnym wydarzeniom albo regionom. Kiedy wpisywać w wyszukiwarkę nazwiska szukanych kobiet, nie ma wyników. Ale kiedy przejrzeć dokładnie całą bazę fotografii okazuje się że owszem są, tylko nikt nie zadał sobie trudu, by je podpisać z imienia i nazwiska. Archiwista uznał, że ważniejszy na zdjęciu jest mężczyzna, towarzyszący kobiecie i to jego nazwisko jest w podpisie.

Na przykład: fotografia przedstawia kilka osób, w centralnym jej punkcie znajduje się kobieta w ciemnej sukience do kolan. Obok niej mężczyźni, wszyscy niosą chleb strajkującym stoczniovcóm. Podpis: *Bogdan Borusewicz w stoczni.*



Bogusław Nieznalski/Ośrodek karta, Bogdan Borusewicz w stoczni, 1980, zdjęcie ze zbiorów własnych autorów

Albo: tłum przed wejściem do sądu na Krakowskim Przedmieściu. Z przodu, w bliskim planie twarz dziewczyny, a za nią w planie średnim pięciu mężczyzn. Podpisano: *Members of Solidarnosc (Solidarity) movement (R-L) Zbigniew Bujak, Bogdan Lis, Walesa's bodyguard Henryk Mażul, Lech Walesa and Tadeusz Mazowiecki. Nie ma imienia i nazwiska młodej kobiety. Rozpoznajemy Bożenę Rybicką, ponieważ mieliśmy okazję poznać ją osobiście i wiemy jak wygląda, ale chyba nie każdy czytający podpis pod tym zdjęciem będzie w stanie ją zidentyfikować. I o ile ochroniarz Wałęsy został uznany przez archiwistę za osobę godną podpisu, o tyle sekretarka Wałęsy jest potraktowana jakby była kimś zupełnie nieistotnym, przypadkowym.*

Podpis pod inną fotografią: *Przemawia Jan Rulewski. Niezrozumiałe, bo osoba trzymająca mikrofon ma rysy kobiece, a mężczyzna jest obok. Przemawiającą kobietą jest Joanna Duda-Gwiazda.*

Jeszcze jeden przykład. Opis zdjęcia: *Delegacja Solidarności w Japonii w maju 1981. Stojący z mikrofonem Yoshiho Umeda. Najjaśniejszym, i przez to według nas, najważniejszym punktem fotografii jest kremowa sukienka z falbanką, w którą ubrana jest anonimowa kobieta. Nie wiadomo, kim ona jest. Jedno jest pewne - nie nazywa się Yoshiho Umeda. Dopiero po długim czasie udaje nam się ustalić, że to Elżbieta Potrykus, która w maju 1981 roku wraz z Lechem Wałęsą – jako jedyna kobieta w Krajowej Komisji Porozumiewawczej – wchodzi w skład delegacji Solidarności do Japonii.*

Natrafiamy też na zdjęcia, na których zastanawiający jest oprócz braku podpisu, sposób kadrowania. Tak jakby sam autor fotografii uznał podświadomie, że nie warto poświęcać uwagi kobiecie. Na przykład w czasie negocjacji strajkowych na jednym ze zdjęć Anna Walentynowicz została sfotografowana w taki sposób, że prawie całą jej twarz zasłania paprotka w doniczce, stojąca tuż przed nią na stole. Na innym zdjęciu, dokumentującym wspomniane wyżej wydarzenie, drobna Alina Pienkowska, siedząca między Lechem Wałęsą a Andrzejem Kołodziejem, zamiast oczu i czoła ma wielki mikrofon, a Henryka Krzywonos ucięta jest w połowie.

Jest też inne zdjęcie Anny Walentynowicz, z którym wiąże się interesująca anegdota. Zrobił je podczas strajku obcokrajowiec Jean-Louis Atlan. Przedstawia drobną kobietą we wzorzystej bluzce, która ma przez ramię przewieszoną torebkę, w drugiej ręce trzyma wielką tubę i przemawia do tłumu strajkujących. Ta fotografia ilustruje rozmaite artykuły prasowe, pisane z okazji rocznic polskiego Sierpnia'80. Czasem kadr jest węższy i widać tylko kobietę, tubę i morze głów. Innym razem, nieco szerszy, można dostrzec, że po prawej stronie kadru za Walentynowicz ktoś stoi, z lewej jest fragment powiewającej polskiej flagi.

Kiedy kontaktujemy się z agencją dysponującą prawami do fotografii i otrzymujemy zdjęcie, które okaże się najdroższym z zakupionych do wykorzystania w filmie *Solidarność według kobiet* – 2400 pln – jesteśmy zdumieni: kadr jest o wiele szerszy niż ten znany nam z przedruków. Oprócz postaci Anny Walentynowicz z tubą i tłumu strajkujących na fotografii jest też Lech Wałęsa. Stoi za plecami kobiety, podparty pod boki, zaciska usta.



Jean-Louis Atlan, fragment zdjęcia Anny Walentynowicz, 1980, zdjęcie ze zbiorów własnych autorów



Jean-Louis Atlan, Anna Walentynowicz, 1980, zdjęcie ze zbiorów własnych autorów

Poszukujemy zdjęć w różnych zbiorach. Do Europejskiego Centrum Solidarności musimy udać się osobiście, czyli pojechać z Warszawy do Gdańska, bo nie ma w roku 2013 zdalnego dostępu do katalogu online. Instytut Pamięci Narodowej udostępnia archiwa audiowizualne, kopiując zawartości dysków DVD na dysk lub pendrive. W Ośrodku KARTA przez Internet można obejrzeć tylko niewielką część zbiorów, gdy chce się uzyskać hasło dostępu do pełnych zasobów, trzeba podać nazwisko autora fotografii. Są agencje fotograficzne, w których zdjęcia z czasów Solidarności skatalogowane są na rozmaite sposoby. Oglądamy wszystko, co można obejrzeć, wiedząc już, że wpisując nazwiska kobiet, nie znajdziemy niczego.

Jeszcze trudniej jest w archiwach filmowych. Żeby w roku 2014 uzyskać dostęp do zasobów Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie, trzeba przejść długą, skomplikowaną i kosztowną procedurę. Najpierw telefonicznie albo mailowo umówić wizytę. Później, wertując papierowe katalogi, spisać sygnatury taśm, które chce się obejrzeć. Katalogi są alfabetyczne, uporządkowane według nazwisk albo według wydarzeń, dat i tematów. Można szukać po nazwiskach. Zależy nam bardzo na jednej z bohaterek – nazywa się Ewa Ossowska, odnaleźliśmy ją na wielu fotografiach ze strajku w Stoczni Gdańskiej, często pojawiała się obok Lecha Wałęsy. Szukamy nazwiska „Ossowska”, ale nie pojawia się ani razu. „Wałęsa” – setki sygnatur. Można szukać po hasle „Solidarność” i ograniczyć do dat: 1980, 1989 itp. Sygnatury trzeba wpisać do specjalnej tabelki, złożyć zamówienie, czekać kilka dni. Na podstawie zamówienia otrzymuje się do wglądu listy montażowe, czyli dokładny opis tego, co zawierają ujęcia filmowe. W opisach nie pojawia się nazwisko „Ossowska”, występują natomiast na przykład: „pan H. Krzywonos” (poprawnie: Henryka Krzywonos) oraz „pani Łuczywa” (poprawnie: Helena Łuczywo).

Czytając listy montażowe, trzeba wybrać, które taśmy oglądać, i po raz kolejny składać zamówienia. Po kilku dniach przychodzi wycena: koszt czyszczenia i konserwacji taśmy, koszt oglądania taśmy na stole montażowym, koszt skopiowania taśmy w telekinie na tak zwaną zamrażarkę, nagranie na DVD. Jeżeli przeszukujący archiwa decydują się wydać pieniądze – od kilkuset złotych do kilku tysięcy – wystarczy, że złożą wniosek o zgodę na skopiowanie fragmentów nagrań i mogą zacząć oglądanie. Termin trzeba zarezerwować z minimum tygodniowym wyprzedzeniem.

Dysponowaliśmy budżetem pozwalającym na obejrzenie kilkunastu puszek z taśmą filmową. Wybraliśmy je na podstawie opisów wydarzeń, co do których mieliśmy przecucie, że być może uczestniczyła w nich bohaterka naszego filmu – Ewa Ossowska. Do puszek przyklejone były paski ze skrótowymi podpisami, np. „A54 – Solidarność Region Mazowski”, „A145 – «S» – konferencja prasowa”, „Kr. 15/89 Wałęsa Lech”, „n.poz. 42329 NSZZ «S»”. Spędziliśmy na oglądaniu tych materiałów kilka dni – większość to niestety fragmenty dobrze znane i wielokrotnie już używane w filmach dokumentalnych o historii Solidarności. Dopiero jedna z ostatnich

puszek, podpisana „Solidarność 80 – materiały produkcyjne”, przyniosła odkrycie. Od pracownicy WFDiF dowiedzieliśmy się, że „materiały produkcyjne” to takie ujęcia, które zostały zarejestrowane na przykład na użytek Kroniki Filmowej, ale nikt ich nigdy nie wmontował do żadnego felietonu, a większość z nich nie była oglądana od chwili nagrania.

Obejrzelśmy rewelacyjne obrazy filmowe. Widać na nich Ewę Ossowską, która razem z Lechem Wałęsą wysiada z pociągu na peronie Dworca Centralnego w Warszawie. Witani są przez tłumy z transparentami oraz dziennikarzy, którzy otaczają Wałęsę i Ossowską. Widać, że zadają pytania, na które odpowiada Ossowska, żywo gestykulując. Nie wiemy, o czym mówi, ujęcia są nieme, ponieważ taśma z dźwiękiem, który został wówczas zarejestrowany, „gdzieś zaginęła”.



Kadr z nagrania *Solidarność 80 – materiały produkcyjne*, WFDiF, 1980

Dokonałiśmy też innego fascynującego odkrycia. To kilkuminutowy felieton filmowy z udziałem Ewy Ossowskiej. Zrealizowany przez Polską Kronikę Filmową w roku 1980, nosi tytuł *Strajk*. Ujęcia nieruchomych dźwigów, puste ulice, tłum robotników na terenie stoczni, głos lektora mówiący o tym, że tak właśnie wygląda *Stocznia imienia Lenina* w pierwszych dniach strajku. W tłumie robotników widać dziewczęcą postać w jasnym swetrze. Dziewczyna krzyczy w kierunku strajkujących, ale zagłusza ją męski głos lektora. Obok dziewczyny Lech Wałęsa,

głowę ma opuszczoną, w dłoni trzyma tubę. Na budynku, który widać w tle, widnieje napis: „Pomyślność Polski tworzymy wspólną rzetelną pracą”. Kolejna scena pokazuje wnętrze dużej sali, gdzie toczą się strajkowe negocjacje. Wałęsa w fotelu odpowiada na pytania dziennikarzy, w jego otoczeniu widać, między innymi, Andrzeja Gwiazdę, Annę Walentynowicz i Jadwigę Staniszkis. W następnym ujęciu w bliskim planie uśmiechnięta Ewa Ossowska, która z zapalem tłumaczy coś starszemu od niej mężczyźnie. On słucha uważnie, a głos lektora informuje: *Wśród stoczniowców Andrzej Wajda. Czy powstanie film o synu człowieka z marmuru?* Ewa Ossowska patrzy na Andrzeja Wajdę. Reżyser kiwa potakująco głową.



Kadr z felietonu filmowego *Strajk*,
Polska Kronika Filmowa, 1980

W roku 2013 do kin wchodzi film Andrzeja Wajdy *Wałęsa. Człowiek z nadziei*. Z wielką ciekawością wypatrujemy w nim śladów Ossowskiej. Jest w tym filmie scena wiecu robotników, wzorowana na archiwalnych ujęciach. Widać wyraźnie, na podstawie których materiałów dokumentalnych została zainscenizowana przez reżysera. W miejscu, gdzie w rejestracji reporterów *Kroniki Filmowej* widać Ewę Ossowską w białym swetrze, Wajda stawia aktora – wąsatego mężczyznę w jasnej kurtce tej samej długości. W ten sposób z opowieści znika postać kobiety – autentycznej uczestniczki zdarzeń, a zamiast niej pojawia się aktor, odgrywający drugoplanową rolę nieistniejącego w rzeczywistości robotnika. Ewa Ossowska zostaje wymazana z historii.



Kadr z felietonu filmowego *Strajk*,
Polska Kronika Filmowa, 1980

Postanawiamy szukać materiałów o Ossowskiej jeszcze w innych miejscach. Ustalamy, jak nazywali się operatorzy, którzy filmowali na terenie stoczni od samego początku protestu. Okazuje się, że jeden z nich zmarł kilka lat temu, ale jego syn może podać kontakt do kolegi, który też filmował. Kolega-operator pamięta wprawdzie, że coś nagrywał, ale nie wie, w których archiwach szukać. Ktoś mówi, że prawa do filmów mają Amerykanie, żeby obejrzeć trzeba będzie sporo zapłacić. Poza tym archiwa znajdują się na taśmach U-matic. Podobno dwa kartony kaset. Nikt już takich taśm nie odtwarza, bo to stary sprzęt, nie ma gdzie tego obejrzeć. Może w telewizji? Nie wiadomo, co te taśmy zawierają, czy są tam ujęcia z pierwszych dni strajku i czy nagrana jest jakaś młoda dziewczyna. Odpuszczamy. Przekracza to nasze możliwości produkcyjne i budżetowe.

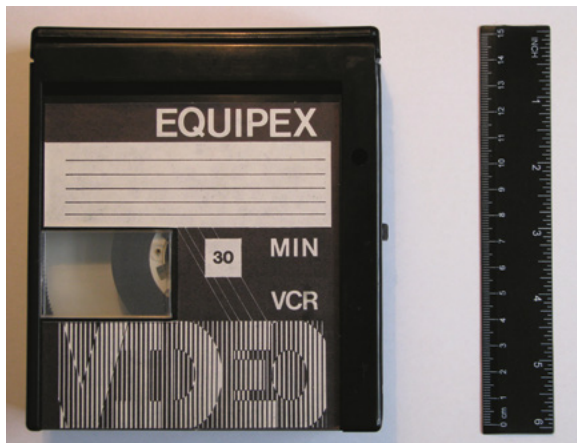
Kontaktujemy się także z gdańskim oddziałem Instytutu Pamięci Narodowej. Wśród materiałów filmowych, które dostajemy, nie ma ujęć z Ewą Ossowską, natomiast pracownik działu archiwów pisze do nas: *do maila pozwoliłem sobie dołączyć fotografie kaset, których do dnia dzisiejszego nie jesteśmy w stanie odczytać. Są to głównie taśmy Sanyo VT-30C i Sony V-60H, a w opisie znajduje się adnotacja NN, stan zachowania – nie było opracowywane.*

Udaje nam się natomiast nawiązać kontakt ze szwedzką dziennikarką Miką Larsson, która też była w stoczni od samego początku strajku. Na podstawie wywiadów, które wówczas przeprowadzała ze strajkującymi, m.in. z Ewą Ossowską, napisała książkę. Mika mówi, że codziennie nagrywała na kasety magnetofonowe relacje z protestu. Rozmawiała głównie z Ossowską,



Kadr z filmu A.Wajdy Lech Wałęsa. Człowiek z nadziei, 2013

ale także z jej przyjacielem, Januszem Sobótką. Kasety leżą w jej domu w Szwecji, na strychu, i – jak twierdzi – jest ich około dwustu. Wszystkie nagrane w czasie strajku i tuż potem. Czujemy się tak, jakbyśmy natrafili na trop jakiegoś niesamowitego znaleziska – nieznanego w Polsce



Zdjęcie kaset ze zbiorów gdańskiego oddziału IPN, zdjęcie ze zbiorów własnych autorów

archiwa dokumentujące tak ważny moment historii. Mika Larsson zastanawia się, której instytucji w Polsce przekazać zbiory do digitalizacji, pyta nas o zdanie, bo słyszała różne opinie, i wspólnie uznajemy, że chyba najlepszy adres to Ośrodek KARTA. Najpierw jednak Mika musi wyjąć pudła z kasetami ze strychu, przesłuchać, bo pewnie są tam różne nagrania, a interesujące nas kasety mogły się przecież pomieszać z jej prywatnymi. Nie możemy się doczekać, kiedy Mika się z nami znów skontaktuje. Po dłuższym czasie przychodzi wiadomość. Kaseca jest – niestety tylko jedna. Reszta taśm zniszczyła wilgoć, na strychu przeciekał dach, a archiwa leżały tam wiele lat.

Jakość nagrania jest słaba, dźwięk momentami zanika, urywa się. Słuchamy tej kasety i głosu dziewiętnastoletniej wówczas Ewy Ossowskiej, która tłumaczy Mice Larsson: *Kontynuujemy strajk solidarnościowy. To nie jest już sprawa wagi wewnątrzzakładowej, to jest sprawa o wiele ważniejsza. Sprawa całej Polski.*

Oto inna historia związana z wielomiesięcznymi poszukiwaniami archiwów do filmu *Solidarność według kobiet*. Od jednej z naszych rozmówczyń, Grażyny Staniszewskiej, która była internowana wraz z innymi działaczkami w Ośrodku w Gołdapi, dowiedzieliśmy się o strajku kobiet, które odmówiły wyjścia na wolność na warunkach władzy. Protestowały przeciwko przymusowemu rewizjom i nie chciały wychodzić w dniu peerelowskiego święta 22 lipca. Zostały więc w ośrodku i rozpoczęły protest. Dowiedzieli się o tym zagraniczni reporterzy, którzy zjawili się z kamerą i czekali przed budynkiem. Dla jakiej telewizji filmowali, nie wiadomo. Podobno dziennikarz mówił po angielsku.

Nagranie jest w Polsce zupełnie nieznane. Żadna z instytucji zajmujących się dokumentacją czasów Solidarności i gromadzących archiwa na temat polskiej historii nie posiada w swoich zbiorach filmu z Gołdapi. Ani historycy z Instytutu Pamięci Narodowej, ani pracownicy Europejskiego Centrum Solidarności nic nie wiedzą o nagraniu. Telewizja Polska kilka lat temu wyemitowała dwuczęściowy film dokumentalny o internowanych kobietach p.t. *Opowieści z gołdapskiego lasu*, ale autorowi nie udało skontaktować się z zagranicznym korespondentem, który relacjonował wydarzenie.

Same internowane też nie pamiętają, kim był reporter. Nie widziały nigdy nagrania, nie wiedzą, gdzie może być przechowywane. Coś więcej na ten temat mógłby powiedzieć ksiądz Smędzik, który wtedy ugościł ekipę u siebie na parafii, ale zmarł kilka lat temu. Kontaktujemy się z zagranicznymi telewizjami, które w latach 80. wysyłały do Polski swoich dziennikarzy. Francja, Szwecja, Niemcy, Wielka Brytania, Stany Zjednoczone. Bez skutku. Po kilku tygodniach otrzymujemy informację od jednego z reporterów angielskiej BBC, że to John Cochran z amerykańskiej telewizji NBC przez kilka dni koczował pod bramą ośrodka internowania w Gołdapi. Po jakimś czasie NBC potwierdza, że nagranie, które zrealizował, trafiło w postaci krótkiego felietonu do głównego wydania amerykańskich wiadomości w lipcu 1982 roku.

Unikatowe, wzruszające dwie minuty pokazują kilkanaście odważnych kobiet, które sprzeciwiły się władzom, odrzuciły propozycję wyjścia na wolność i rozpoczęły strajk. Przed budynkiem, gdzie internowane spędziły ponad pół roku, czekają na nie rodziny i przyjaciele. Głos lektora w języku angielskim tłumaczy, że kobiety odmówiły poddania się rewizji osobistej. Wśród czekających na zewnątrz są również kobiety, którzy wyszły na wolność wcześniej, ale zdecydowały się nie wracać do domów dopóty, dopóki nie będą pewne, że wszystkie internowane zostały bezpiecznie uwolnione. John Cochran komentuje: *Po miesiącach wspólnego zamknięcia internowane są dla siebie jak siostry.*

W końcu, po dwóch dniach protestu, kobiety wygrywają z komendantem obozu, który wycofuje nakaz rewizji. Wychodzą w kilkanaście, ze śpiewem na ustach, niosąc fragment prześcieradła, na którym wymalowały napis „Solidarność”, śpiewają o tym, że pewnego dnia Polska odzyska wolność. Są wśród nich między innymi Anna Walentynowicz, Alina Pienkowska i Grażyna Staniszevska.

Jesteśmy przekonani, że musimy pokazać to wyjątkowe nagranie. Piszemy do NBC, że jesteśmy zainteresowani włączeniem tych archiwaliów do naszego filmu o kobietach Solidarności”. Dostajemy odpowiedź, że nie ma problemu, koszt licencji to 15 tysięcy dolarów.

Doznajemy szoku, bo przecież robimy film niezależnie, jesteśmy dwójką dokumentalistów, naszym celem jest opowiedzieć coś ważnego o historii kraju, w którym żyjemy, przecież to nagranie to nasze dziedzictwo historyczne.

Z NBC odpisują, że może być odrobinę taniej, jeśli zdecydujemy się pokazać tylko obraz, bez ścieżki dźwiękowej, albo uzyskać licencję ograniczoną, na trzy lata.

Jak bez dźwięku, kiedy tam jest nagrana śpiewająca Walentynowicz? Jak na 3 lata, kiedy film ma „żyć” dużo dłużej?

Kolejne długie miesiące to czas, w którym próbujemy zainteresować zakupem tych dwóch minut z dźwiękiem i licencją bez ograniczeń czasowych rozmaite polskie instytucje, które zajmują się ochroną dziedzictwa kulturowego, upowszechnianiem wiedzy na temat najnowszej historii, pielęgnują pamięć o czasie solidarnościowego zrywu. Żadna z nich nie wykazuje jednak zainteresowania. Zadajemy sobie pytanie, dlaczego Amerykanie chcą tak olbrzymie pieniądze za to, że trzydzieści kilka lat temu sfilmowali grupę polskich kobiet i pokazali to później w wiadomościach? Może sprawę publicznego udostępnienia tych archiwów należałoby załatwić w inny sposób, na przykład poprzez uroczyste przekazanie do kolekcji którejś z instytucji udostępniających archiwalia? Czy to jest w ogóle w porządku, że zmusza się nas do wykupywania za tak dużą kwotę kawałka naszej historii?

Na szczęście w sprawę angażuje się mieszkająca w Nowym Jorku od lat 80. działaczka amerykańskiej Polonii Halina Koralewska, która negocjuje w naszym imieniu ze stacją NBC. Po kilku tygodniach korespondencji ostateczna cena zostaje ustalona na 9500 dolarów. Teraz

pozostaje nam zdobyć tę kwotę. Ponownie kontaktujemy się z polskimi instytucjami z dobrą wiadomością, bo przecież wywalczyliśmy korzystniejszą wycenę, ale ponownie nie uzyskujemy wsparcia.

Mijają tygodnie, NBC wyznacza termin płatności, a my zaczynamy powoli oswajać się z myślą, że nie pokazemy w filmie tych archiwaliów. Jednak dzięki determinacji i wysiłkom Haliny Koralewskiej za licencję na włączenie nagrania z dźwiękiem do naszego filmu ostatecznie płaci Fundacja Kongresu Polonii Amerykańskiej.

To jeszcze nie koniec naszej pracy z tym archiwalnym fragmentem. Zaczyna się kolejny etap, bo skoro możemy umieścić felieton Johna Cochran w naszym filmie, to musimy dołożyć wszelkich starań, aby podpisać imieniem i nazwiskiem występujące w nim kobiety. Nie mamy problemu z Anną Walentynowicz, Aliną Pienkowską i Grażyną Staniszewską. Kolejny trzy kobiety John Cochran wymienia jedynie z imienia, ale wydaje nam się, że znając imiona, zdołamy bez problemu ustalić nazwiska. *Ania, dziennikarka aresztowana za pisanie o urzędniczej korupcji*, to brunetka z krótkimi włosami, sfilmowana w chwili, gdy przypala papierosa koleżance i wypuszcza z ust chmurę dymu. Ciemnowłosa z długą grzywką i w ogrodniczkach to *Iwona, uwięziona za pracę w Związku Zawodowym „Solidarność”*. Z kolei blondynka w żółtej bluzce to *internowana dwa tygodnie po swoim ślubie Malina*, a może Alina? – ciężko ustalić ze słuchu.

Szukamy imion w spisie internowanych w Gołdapi, ale nie jest to łatwe zadanie, ponieważ więzionych kobiet było prawie czterysta. Jest wiele kobiet o imieniu Anna, Maliny – żadnej. *Encyklopedia Solidarności* podaje, że dwudziestego czwartego lipca ośrodek opuściły ostatnie dwadzieścia cztery kobiety, według danych Instytutu Pamięci Narodowej kobiet było dwadzieścia sześć. Niestety, nie ma więcej danych. W książce Ewy Kondratowicz *Szminka na sztandarze* wyjście z internowania dwudziestego czwartego lipca wspomina Ewa Kuberna, podaje kilkanaście nazwisk, ale nie ma wśród nich Maliny, Ani, Iwony. Staramy się zidentyfikować kobiety na podstawie albumu *Gołdap*, wydanego przez IPN. Są w nim fotografie niektórych internowanych. Porównujemy rysy twarzy i do nich dopasowujemy nazwiska. Udaje nam się rozpoznać Danutę Hałgas, której twarz pojawia się przez kilka sekund w zbliżeniu, oraz Krystynę Kutę – dziewczynę o charakterystycznej indiańskiej urodzie, która rozwijała transparent. Reszta kobiet wciąż pozostaje anonimowa. Kontaktujemy się więc z Grażyną Staniszewską – niestety, nie rozpoznaje koleżanek, nie pamięta nazwisk; z Ewą Kondratowicz – też nie bardzo potrafi pomóc, ona jedynie pisała o tamtych czasach; z autorami albumu *Gołdap* – nie są w stanie zidentyfikować internowanych, ale dają nam kontakty do kilku uczestniczek tamtego wydarzenia, które mogłyby rozpoznać siebie lub swoje koleżanki. Wysyłamy wideo pod wskazane adresy mailowe. Dość szybko dostajemy odpowiedź od Marii Gast-Ciechomskej – najmłodszej z internowanych: *Mnie tam nie ma na pewno, ale rozpoznaję Dorotę Mulicką.*

Kilka dni później odpowiedź od Ewy Kuberny: *Pięknie uśmiechnięta blondynka, która razem*

z Kysią Kutą niesie transparent, to Zofia Orłowska-Jurewicz. Kuberna dodaje: Przy tym samym transparencie moment później pojawia się moja mała głowa, widać torbę niebieską (uszytą ze spódnicy), trwa to ułamek sekundy.

Maria Dmochowska odpisuje, że bardzo się wzruszyła, oglądając to archiwalne nagranie, ale nie pamięta nazwisk. Piszemy do Sławy Masłowskiej-Jabłońskiej, która co roku organizuje spotkania byłych internowanych „gołdapienek”. Ona powinna pomóc nam zidentyfikować resztę albo przynajmniej rozszyfrować nazwiska, Iwony, Anny i Maliny. Sława Masłowska w odpowiedzi: *Usiłowałam rozszyfrować Osobę imieniem „Anna”. Ze swojej bazy adresowej wyłoniłam sześć Pań o tym imieniu, które wyszły na wolność w lipcu. Niestety, trudno je rozpoznać, gdyż nie ma ich zdjęć w albumie i w necie. Nie mam nic na temat osoby zwanej „Malina”. Iwona to najprawdopodobniej Iwona Matuszek, czyli działaczka z Warszawy, współpracowniczka Niezależnej Oficyny Wydawniczej NOWA. Po kilku dniach przychodzi kolejna wiadomość od Sławy Masłowskiej, tym razem sprostowanie, ponieważ obejrzała nagranie raz jeszcze ze swoją znajomą Krystyną Sobierajską, też „gołdapianką”, i obie uważają, że należy sprawdzić, czy Iwona to na pewno Iwona Matuszek, bo one rozpoznały w niej Ewę Tomaszewską. Radzą, żeby napisać do niej w tej sprawie. Ewa Tomaszewska rozpoznaje siebie i potwierdza, że odgarniająca z czoła grzywkę kobieta, którą dziennikarz przedstawia jako „Iwonę”, to właśnie ona.*



Kadr przedstawiający internowane opuszczające ośrodek w Gołdapi (felieton Johna Cochran dla telewizji NBC, 1982)

Okazuje się, że nie możemy polegać na danych personalnych, które przekazał dziennikarz. Być może pomylił imiona, być może z jakiegoś powodu nie chciał ujawniać personaliów kobiet i wymyślił pseudonimy? Jego „Ania” to w rzeczywistości Krystyna Sprusińska. Kolejne kobiety kontaktują się z nami, oglądają nagranie, rozpoznają siebie lub swoje koleżanki. Umawiają się na wspólne oglądanie, nie wszystkie mają komputery, nie każda obsługuje pocztę mailową. Czasem wolą podzielić się z nami swoimi refleksjami przez telefon i tłumaczą, że np. *ta z wielką granatową torbą, która pojawia się przez chwilę z lewej strony, to Maria Peisert-Kisielewicz, a ta obcięta na pazia, ta która stoi tyłem, to ja.*

W ten sposób kilka miesięcy później mamy rozszyfrowane nazwiska około 70 procent kobiet. Reszta, w tym „Malina”, pozostaje anonimowa¹.

Realizacja historycznego filmu dokumentalnego jest dla twórców dużym wyzwaniem z uwagi na konieczność dochowania – potwierdzonej u źródeł lub przez konsultantów – prawdy historycznej, która musi znaleźć swoje odbicie w warstwie wizualnej filmu. Autorzy stają przed koniecznością przeprowadzenia kwerend w poszukiwaniu autentycznych dokumentów potwierdzających przyjęte tezy i opowiadaną historię lub realizacji dużo bardziej kosztownych scen fabularyzowanych ze scenografią i rekwizytami, w których autentyczne postacie są odgrywane przez aktorów.

Podczas realizacji filmu *Solidarność według kobiet* praca z archiwami dała nam możliwość weryfikacji prawdziwości powszechnej wówczas narracji historycznej, w której dominowało przekonanie, że opozycjonistki – z małymi wyjątkami – przede wszystkim wspierały działalność mężów lub pełniły role drugoplanowe. Nasze poszukiwania, przypominające czasem detektywistyczne śledztwa, narracji tej zaprzeczyły. W efekcie zrealizowaliśmy kino gatunkowo zaskakujące, bo – jak twierdzą recenzenci – nasz dokument „ogłada się jak film sensacyjny”.

Nie wszystkie wątki i pozyskane materiały archiwalne zdołaliśmy pomieścić w filmie. Większość udostępniliśmy sukcesywnie na profilu społecznościowym *Solidarność według kobiet*. Niektóre z nich zainspirowały lokalne badaczki i aktywistów społecznych do podjęcia własnych działań – zorganizowano projekcje z udziałem środowisk opozycyjnych i władz samorządowych. Doszło dzięki temu do spotkań i wręczenia pamiątkowych medali lub dyplomów, często po raz pierwszy od 1989 roku. W kilku miejscowościach rozpoczęto realizację notacji z bohaterkami i bohaterami wydarzeń historycznych; po serii pokazów i debat w Niemczech zostaliśmy zaproszeni przez tamtejszy portal edukacyjny Bundeszentrale für politische

1 Mniej szczęścia mieliśmy przy opracowywaniu materiału filmowego pochodzącego z Krakowa. Nagrane przez Andrzeja Jaskowskiego z Niezależnej Telewizji Mistrzejowice opowieści trzech pobitych podczas zamieszek kobiet są wstrząsające. Jednak autor nagrania nie pamiętał już, kim były, poza tym, że pochodziły z Nowej Huty. O pomoc w identyfikacji bohaterek zwróciliśmy się kolejno do Instytutu Pamięci Narodowej, Stowarzyszenia Sowiniec i indywidualnych osób – działaczy tamtejszej opozycji. Następnie w akcję włączyły się „Gazeta Wyborcza”, Telewizja i Radio Kraków, publikując wizerunki poszukiwanych pań. Niestety bez skutku. Pozostały bezimienne.

Bildung do uzupełniania zakładki poświęconej współczesnej historii Polski o nieobecne dotąd solidarnościowe bohaterki². Wzięliśmy udział w przygotowaniu wystawy o czasach Solidarności w Polish American Museum w Port Washington. Dużą część zgromadzonych materiałów udostępniliśmy naukowcom zagranicznym z ośrodków akademickich w Stanach Zjednoczonych, Francji i Wielkiej Brytanii.

W grudniu 2017 roku minęły trzy lata od uroczystej premiery *Solidarności według kobiet* w warszawskim kinie Muranów. W tym czasie nasz film został zaprezentowany na prawie 300 projekcjach specjalnych w Polsce i na świecie, otrzymał nagrody i wyróżnienia. Pomimo kilku emisji telewizyjnych, a także stałej możliwości darmowego obejrzenia filmu na stronie Telewizji Polskiej, wciąż otrzymujemy informacje o kolejnych planowanych pokazach i zaproszenia do debat. *Solidarność według kobiet* ogląda się na uniwersytetach i w szkołach, po film sięgają organizacje samorządowe i pozarządowe, bywa także wykorzystywany w dyplomacji kulturalnej i pozostaje najbardziej dyskutowanym polskim filmem dokumentalnym.

Ten sukces nie byłby możliwy bez naszej determinacji i wsparcia dziesiątek osób, organizacji i instytucji. Dzięki odnalezionym audiowizualnym jednostkom archiwalnym byliśmy w stanie nie tylko uzupełnić narrację historyczną i z powodzeniem przeprowadzić dowód obalający tezę o pomocniczej roli kobiet w epoce Solidarności, ale też uczynić z *Solidarności według kobiet* ponadczasowe narzędzie edukacyjne.

2 Zob. <https://www.bpb.de>

ZUZANNA JANIN

Szaleństwo Majki Skowron wobec Majki z filmu, czyli o pożytkach z *found footage*

Majka – dziewczyna, której spojrzenie jest kolażem

Majka z filmu to projekt zrealizowany z myślą o przestrzeni galeryjnej, jako multi-wideoinstalacja. Przygotowując film, pracowałam techniką *found footage* w oparciu o *Szaleństwo Majki Skowron*, kultowy serial TVP z lat 70. Zaczepnięte z niego fragmenty zestawiałam z urywkami filmów i dokumentów z lat 1968-2012 oraz materiałami wideo, które nakręciłam współcześnie, jako łączniki scen i epizodów.



Majka z filmu jest więc kalejdoskopowym kolażem filmowym, pozwalający na sportretowanie bohaterki za pomocą sztuki wideo z wykorzystaniem *found footage*. To dziewczyna, która „błąka” się po kulturze, „wpada” w graniczne chwile historii, by za chwilę spotkać kluczowe postacie swojej drogi – myślicieli i filozofów, bohaterów i bohaterki zbiorowej wyobraźni

i pamięci, zapomniane historyczne postacie kobiece, których postawy i wybory kształtują rzeczywistość kulturową i polityczną.

Majka jest zawsze sama, świadoma i obecna – takich bohaterek w sztuce, literaturze i kulturze polskiej post-emancypacyjnego XX wieku jest ciągle niewiele. Majkę udało mi się odnaleźć w latach 70., które zapoczątkowały i przyniosły wiele zmian w obszarze kultury i obyczaju. Bohaterka książki Aleksandra Minkowskiego pojawiła się w PRL jako nowy typ idealistki, asertywnej dziewczyny z charakterem. Postać tę przeniosłam z zamkniętej „kuli” filmu z lat 70. w kalejdoskopową instalację wideo. Wśród pociętych i zmontowanych na nowo – w nieoczekiwanych zestawieniach, w nowych układach i nowej dynamice – fragmentów dokumentów, filmów fabularnych i wideo Majka zyskała nowe atrybuty. Odcięta od wcześniejszych przyzwyczajień, stereotypowych zależności i narracji, została przeniesiona w nienarracyjną wizualizację postaci. Jej wędrówki i „przypadki” nie układają się w narrację, ale służą pokazaniu drogi do utopijnego lepszego świata, do samostanowienia, niezależności i pozyskania narzędzi intelektualnych, kulturowych i społecznych potrzebnych do pełnego, twórczego życia.

Powieściowa i serialowa postać Majki Skowron stanowią niemal doskonały materiał na to, aby stworzyć „brakującą” bohaterkę, wzorzec osoby, która nie jest drugorzędną postacią utworu, nie asystuje innemu (męskiemu) bohaterowi, ale jest w centrum dziania się, sama podejmuje wybory, buduje wizję świata i przyszłości. Ma odwagę przeciwstawić twórcom i „reżyserom” zastanej, niechcianej rzeczywistości. Majka to zarazem postać stworzona przez kobiety, długonoga dziewczyna, która istnieje poza swoją atrakcyjnością młodej kobiety. Nie jest obiektem obserwacji, bo to ona patrzy. Jej świat złożony jest z kolaży faktów i obrazów, które – podążając za jej wzrokiem – obserwujemy. Majkę Skowron z lat 70. grała nastoletnią wówczas autorka niniejszego tekstu, a Majka z filmu, pojawiająca się w scenach zrealizowanych dla potrzeb projektu, to córka artystki, Mela Baranowska, ludzko podobna do swojej poprzedniczki. Obie bohaterki pojawiają się w tym projekcie naprzemiennie.



Found footage – technika filmowa, która jest rzeźbą

Moja praca ma cechy pracy rzeźbiarki, a proces powstawania *found footage* to rodzaj rzeźbienia. Pracę tę rzeźbię nie w glinie, nie w żywicy, ale w materiale filmowym – poprzez okrajanie, mieszanie, zestawienie, ucinanie, odłączanie i formowania portretu filmowej Majki. Chcę w ten sposób zachować odrębność postaci, jej indywidualny charakter, ale też dynamikę bycia w ruchu, dążenia, obecności. Chcę również włączyć lub zaznaczyć jak najwięcej faktów historycznych, rozumianych jako przestrzeń podejmowanych przez bohaterkę decyzji.

Praca wideo w moim przypadku ma również charakter poetycki. To rodzaj traktatu wizualnego, rozważania o kobiecie w świecie post-emancypacyjnym, o jej miejscu, które nie jest dane, lecz wypracowywane, obraz ciągłej aktywności badaczki i poszukiwaczki. Majka z filmu to także fresk filmowy, uwypuklający takie obrazy aktywności i zainteresowań dziewczyny, które są powszechne, ale nieutralone w kulturowych obrazach. To świat poznania, ciekawości, przeżycia i uczestnictwa kobiet w historii, wymazywanych i usuwanych w późniejszym opisie wydarzeń. To także autentyczna potrzeba bycia, zaznaczanie obecności, nie zaś przejmowanie lustrzanego odbicia zachowań. W ten sposób bohaterka zostaje pozbawiona opresyjnej, ciężącej jej roli „bycia towarzyszką”, odcięta od kulturowej pępowiny towarzyszenia. Pozwala to zbudować nową, współczesną i przynależną jej rolę obyczajowo-kulturową. Dlatego w pracy nad wideo istotne było dobranie takich fragmentów i cytatów dokumentalnych i fabularnych, które mogłyby pokazać bohaterkę w miejscach kluczowych i pozwalały skupić się na niej jako postaci wiodącej, centralnej, określonej nie poprzez postacie innych, ale przez jakość i wartość własnej wędrówki, własnych wyborów i decyzji.



Technika *found footage*, umożliwiając znalezienie i przemieszanie czasów i miejsc oraz zestawienie scen w nowych konfiguracjach, służyła mi do porównania scen z kultowych filmów – *Zabriske Point*, *Pulp Fiction*, *Czas Apokalipsy*, *Kill Bill*, *Marcowe migdały*, *Hair* czy *Rejs*, muzyki – Janis Joplin, Toma Waitsa, Davida Bowie, Patti Smith, Marianne Faithful czy Dżemu, a także dokumentów z 1968 roku – z Bratysławy, Warszawy, Paryża, Tokio czy Chicago. W ten sposób we fresku-kolażu historii, obejmującym czas od roku 1968 do dziś, powstała dynamika – równoległej po obu stronach żelaznej kurtyny – obecności. Wizualizuję na jego tle nieustającą drogę dziewczyny-świadkini. Niektóre sceny to odniesienia krytyczne do zmieniających się, ale charakterystycznych tendencji i zachowań epoki. Inne odnoszą się krytycznie do słów filozofów (np. spotkanie ze Slavojem Žižkiem), do wykluczającego kobiety sposobu pisania współczesnej historii (sceny spotkań z zapomnianą działaczką solidarnościowego podziemia Krystyną Antoszkiewicz), do sposobu pisania o sztuce (spotkanie z Hansem Ulrichem Obristem).

Dynamika zestawienia scen i fragmentów pozwala na stworzenie napięcia obecności, nadmiaru, niemal obsesji bycia, pewnej czujności, wrażliwości na sprawy ważne, świadczenia o istocie rzeczy i niekończącej się walki o wartości. To obraz o świadomości pytań. Co to znaczy być obecnym? Gdzie? Kiedy? W jakim celu? Po co? O co? Czemu?

Majka – personifikacja zbuntowanego pokolenia '68

W mojej pracy umieściłam fragmenty dokumentów z całego świata, na które natrafiłam, szperając w Internecie. Siła niezgody, która wybuchła w roku 1968, pojawiła się w Chicago i w Tokio, w Rzymie i w Paryżu, a także w Warszawie i Bratysławie, gdzie skutki były tragiczne, a charakter rewolucji całkowicie inny. *Majka* z filmu pokazuje zatem ponad czterdziestoletnią (1968-2012) epokę przejścia. Pokazuje czas, w którym idee roku 1968 – wyrażone w buntach, manifestach, rewolucjach, protestach – kształtowały w skali globalnej drogę do demokracji.

Majka z filmu nie jest zatem tylko bohaterką srebrnego ekranu, ale w głęboki sposób personifikuje szerokie pole emocji pokolenia '68, a może nawet szerzej – pokoleń lat 60., 70. i 80. Serial był emitowany także na Węgrzech, w NRD, Rumunii i Belgii, a obecnie powtarzany niemal co roku we wszystkich prawie telewizjach lokalnych w Polsce. Przez ponad trzy dekady Majka, zbuntowana idealistka, była symbolem niezależności i protestu dla młodych ludzi, którym przyszło mieszkać i żyć w czasach, gdy system, sytuacja polityczna i społeczna oraz warunki życia stanowiły pole silnego konfliktu i niezgody. Na zwykły młodzieńczy bunt nastolatków nakładała się generacyjna i świadomościowa niechęć do systemu blokującego wolność słowa, poglądów, wyborów. Zawarte w tytule serialu „szaleństwo” było swoistym odzwierciedleniem stosunku władzy do buntowników, odbiciem postawy systemu wobec wszelkich aktów niezgody. Był to komunikat odmawiający strajkom, protestom studenckim i robotniczym powagi i znaczenia. Wszystko to, co oznaczało protest, było „szaleństwem”, bo przecież musimy w końcu pogodzić się z rzeczywistością i paść sobie w ramiona, jak Majka pada w ramiona ojca

w końcowej scenie filmu. W tym kontekście *Szaleństwo Majki Skowron* to symboliczna, oszlifowana kulminacja opowieści o buncie pokolenia '68, który personifikuje „szalona” bohaterka. Stłumione strajki początku lat 70. i nastanie gierkowskiej ery propagandy sukcesu stępiły ostre krawędzie zbuntowanego świata końca lat 60. Zaciągnięto kredyty i pożyczki, a Polska budowała na potęgę wyśnione mieszkania dla młodych. W takiej właśnie atmosferze powstała książka dla młodzieży *Szaleństwo Majki Skowron*. To znamienne, że właśnie w Polsce, zgodnie z najpiękniejszą energią postępowych lat 70., bohaterką stała się dziewczyna szukająca swojego miejsca w świecie, niezależna, zbuntowana – najfajniejsza dziewczyna z klasy, najlepsza kumpela, obiekt westchnień. Dziewczyna, z którą chce się iść na węgry, odrabiać lekcje nudnej geografii i koniecznie zatańczyć na szkolnej zabawie, a potem grzecznie odprowadzić do domu.

U-via. Utopia dziś

Jak już wspominałam, w kalejdoskopie *Majki z filmu* bohaterka podąża niekończącą się drogą. Pojęcie tej drogi do lepszego świata nazwałam U-via, odnosząc się do pojęcia utopii. Inspiracją stał się fragment wykładu Zygmunta Baumana: *Myślę sobie, że gdyby dzisiaj na nowo utopię wymyślano, tak jak niegdyś ją wymyślono w pewnym momencie historii, to prawdopodobnie użyto by innej nazwy. Morus na pewno nie pisałby o U-topii, powołując się na „topos”, miejsce, ale użyłby jakiegoś odpowiednika konceptu drogi. To jest ta droga, która gdzieś idzie, ale nie wiemy dokąd, która niekoniecznie posiada linię finiszu.* Dlatego U-via w projekcie to kolaż archiwalnych dokumentów, filmów wideo i fragmentów pokazujących dziewczynę w nieustającym ruchu, na swojej drodze, która gdzieś idzie, ale nie wiemy dokąd... Każdy epizod kończy się słowami: *to be continued...*

Ciąg dalszy

Solidarność według kobiet

Na 54. Biennale sztuki w Wenecji w 2011 roku prezentowałam epizod *Revolutions & Heroines*, będący częścią *Majki z filmu*. Wzięły w nim udział Henryka Krzywonos i Krystyna Antoszkiewicz – kobiety-bohaterki aktywne w czasie strajków 1980 roku i w działalności podziemia w czasie stanu wojennego. Gdy dowiedziałam się o przygotowywanym przez Martę Dzido i Piotra Śliwowskiego projekcie *Solidarność według kobiet*, spotkaliśmy się i pokazałam im to wideo, starając się przypomnieć o osobach zapomnianych, wykluczonych, szeregowych pracownikach, które wspominam w mojej pracy, a które mogłyby zostać do filmu i książki włączone. Ich zasługi, a także późniejsze zapomnienie i odsunięcie na blisko 20 lat z pola widzialności, można było przywołać ponownie, jak uczyniłam to już w moim wideo. W wyniku współpracy, rozmów i spotkań do książki *Solidarność według kobiet* została dołączona historia Krystyny A., zapomnianej, wykluczonej cichej bohaterki, tej samej, która pojawia się w *Majce z filmu* w scenie *Uścisk/Hug*. Pojawiające się w niej osoby personifikują wartości i emocje, które

w *Majce* z filmu są istotnym materiałem budującym obraz nowej bohaterki, ikonografią tworzoną na przekór stereotypom, zderzoną z utartymi, znanymi obrazami. Dzięki technice kolażu filmowego zderzają się różne poziomy interpretacji: relacje i różnice międzypokoleniowe (matka/córka), relacje między polityką a pamięcią zbiorową (postać historyczna/postać filmowa), między widocznością a wykluczeniem (bohaterka serialu TVP/zapomniana bohaterka podziemia solidarnościowego), między sztuką a systemem jej komunikowania w historii (artystka/kolekcjonerka).

Wajda. Wałęsa. Ossowska (*Milczenie jest złodem*)



To praca, która powstała dzięki projektowi *Solidarności według kobiet* Marty Dzido i Piotra Śliwowskiego. To oni – pracując z archiwami, znając dokumenty i autentyczne zdjęcia z 1980 – zauważyli, że Andrzej Wajda w swoim filmie *Wałęsa. Człowiek z nadziei* zastąpił Ewę Ossowską bohaterem męskim, innym uczestnikiem strajku. Uderzyło mnie, że wybitny twórca wyklucza kobiety, które osobiście spotkał podczas strajku w sierpniu 1980. Ten gest pokazuje mechanizmy wykluczania kobiet – wystarczy jedna scena filmu historycznego, w której postać historyczna zastąpiona jest postacią fikcyjną, aby skrzywić obraz historii. Co więcej, w sytuacji nagminnego „wygumkowywania” kobiet z historii jest to akt podwójnie zatrważający, negatywny i manipulacyjny, to akt pisania historii bez kobiet. Praca *Wajda. Wałęsa. Ossowska* wizualizuje mechanizm podmienienia bohaterki. To podwójny kolaż dwóch zdjęć: archiwalnego i jego powtórzenia w stop-klatce z filmu Wajdy. Na zdjęciu archiwalnym naklejone zostały postacie aktorów, bohaterów fikcyjnej rzeczywistości, a na wydruku stop-klatki filmowej wklejone zostały wycięte sylwetki z fotografii archiwalnych – postacie bohaterów prawdziwych. Nastąpiło wizualne nałożenie na kadr z filmu postaci Wałęsy i Ossowskiej, wyciętych z czarno-białego zdjęcia archiwalnego. Patrząc na ten gest „powrotu postaci na swoje miejsca”, obserwujemy proces „wymiany”, uczulający na obrazy pamięci, które nie są pamięcią, ale „przeklejonymi”, danymi do uwierzenia, manipulacjami. Niezbędna jest więc weryfikacja, czy zdarzenia zostały zmienione, przeklezione, przemontowane, przekształcone, zmanipulowane, a bohaterki wykluczone, „wygumkowane” z historii. Ułatwiają to dostępne dziś cyfrowe archiwa.

Wajda. Strzeмиński. Kobro (Pamięć jest faktorem przyszłości)

Kolejną pracą z tego dość pokaźnego cyklu dotyczącego wykluczenia kobiet w nauce, filmie i sztuce jest *Wajda. Strzeмиński. Kobro*. Odniosłam się w niej do filmu *Powidoki*, kolejnego wykluczającego kobiety utworu Andrzeja Wajdy. Katarzyna Kobro, która miała wielki wpływ na historię sztuki polskiej i światowej, a także na kształtowanie się postaw Strzeмиńskiego, została wykluczona z filmu o... wykluczeniu politycznym; wykluczona podwójnie: jako kobieta i jako artystka. W *Powidokach* widzimy ją nawet nie poprzez jej rzeźby i twórczość – samą artystkę „reprezentują” grób oraz – pojawiająca się jak gdyby zamiast matki – córka. Wajda posługuje się konserwatywnymi stereotypami obecności kobiety w historii męskiej, stereotypami poświęcenia i macierzyństwa. Kobieta ma podjąć w historii rolę matki, a potem umrzeć, pozostać niewidoczną i przezroczystą. Jej osiągnięcia w sztuce, charyzmatyczną osobowość, poglądy i rewolucyjną, niezłomną postawę przejmuję i prezentuje mąż-artysta; jej słowa i myśli wypowiada za nią żyjący artysta-mężczyzna; jej sławą cieszy się mąż i ojciec ich dziecka. Ona jest grobem.

Moja bohaterka na dziś. Archiwum i kontynuacja obecności w nowych mediach

W 2010 roku na Facebooku pojawia się profil *Majka Skowron*, kontynuacja życia *Majki* z filmu w Internecie. Profil ten został zamknięty przez administrację Facebooka w wyniku anonimowego zgłoszenia i w niejasnych okolicznościach 16.10.2016, a następnie otwarty ponownie jako Zuzanna Janin (*Majka Skowron*), obecnie połączony z projektem internetowym *Moja bohaterka na dziś/My Heroine for Today. Heroines*, archiwum aktywnych kobiet, ich wartej udokumentowania działalności we wszystkich dziedzinach.

Archiwum Uczuć Ulotnych. (Świat znalezionych fotografii. Kochałem Majkę Skowron)

Kolejny projekt nawiązujący do *Majki z filmu* i archiwalnych zasobów to *Archiwum Uczuć Ulotnych*. Trafiają do niego zdjęcia nastolatków, wielbicieli i fanów serialowej postaci, składające się na specyficzny, pełny ciepła i uroku zbiór niewyraźnych, czarno-białych lub wyblakłych, zielonkawych fotografii ORWO-skich z lat 70. i 80. To wykonany z największą czułością i wrażliwością kolaż postaci pokolenia nastolatków końca epoki PRL: od dekady propagandy sukcesu lat 70., poprzez lata 80., czas stłumionych nadziei post-solidarnościowych i zamkniętych granic stanu wojennego, aż do lat 90., epoki zarządzanej zawiedzioną nadzieją pokolenia zmagającego się z falą skutków kapitalistycznej transformacji. *Archiwum Uczuć Ulotnych* stanowi zapis tego, co działo się na zapleczu walki, buntu i aktywności, przedstawia rewers pokazanej w *Revolutions&Heroines* drogi buntu i niezgody: czas pierwszych miłości, fascynacji i marzeń. Archiwum to, podobnie jak instalacja wideo *Majka z filmu*, zostanie przekazane do kolekcji jednego z muzeów sztuki w Polsce.

Wszystkie zdjęcia pochodzą z archiwum autorki.

Taśmy niesamowitości

Jonas Mekas, awangardzista, który jako jeden z pierwszych docenił formę filmowych dzienników osobistych, przewidywał przed laty, że wkrótce domowe nagrania na taśmie 8mm będą kolekcjonowane i doceniane jako piękna sztuka ludowa, jak piosenki czy poezja tworzona przez ludzi.¹ Do pewnego stopnia miał rację: film wernakularny ma dziś swoich kuratorów, archiwa, teorię i własne święto. Co jednak przyciąga widza do archiwów domowych, skoro większość z nich powstaje przecież na użytek prywatny, jako zapis osadzony i zrozumiały w konkretnym kontekście? Wydawałoby się, że takie podglądanie cudzych doświadczeń przypomina słuchanie relacji z czyichś snów czy wakacji – bledsze echo przeżycia właściwego, pozbawione ekscytacji uczestnictwa. A jednak nie jest tak, i medium wydaje się wiele zmieniać. Co więc czyni domowe kino tak interesującym dla postronnego widza?

Przeglądanie prywatnych nagrań ma w sobie niejednokrotnie coś z poszukiwania skarbu. Wiedzą o tym doskonale bywalcy giełd, antykwariatów, wszyscy, którzy nie obawiają się poświęcić czasu i wysiłku na zanurkowanie w anonimowe archiwa. Przytrafiające się wyjątkowe odkrycia (kolekcja negatywów Vivian Maier, portrety autorstwa Stefanii Gurdowej, nieznanne kolorowe zdjęcia wojenne itd.) dodatkowo wzmagają ekscytację – każde przypadkowe znalezisko może stać się specjalnym. W przypadku filmu, medium mniej masowego niż fotografia, takim skarbem może okazać się niemal każde nagranie z epoki przedcyfrowej.

1 Patricia Roden Zimmerman, *Reel families: a social history of amateur cinema*, Indiana University Press 1995, s. XI.

Wernakularne nagrania i fotografie są też alternatywnym zapisem historii, rzadko kiedy skupiają się jedynie na sferze prywatnej, a nawet jeśli, to ukazują wycinek świata, który często rejestracji umyka, przez co nie trafia później do opracowań historyków; sposoby mieszkania, wygląd przestrzeni publicznej, świadectwa obyczajowości – po zapis tych wymiarów przeszłości trzeba sięgać właśnie do archiwów prywatnych. To one mogą dostarczyć materiałów, które w sferze „oficjalnej” pozostają nieobecne, i uzupełnić wiedzę o historii „małej”, realiach społecznych, materii codzienności.

Doświadczyłam tego osobiście podczas pracy nad książką *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w latach transformacji*². Obrazów przedstawiających codzienność polskich miejscowości, zwyczajną przestrzeń publiczną, dawniejsze wcielenia istniejących do dziś budynków i ulic, liternictwa, wyglądu witryn sklepowych musiałam szukać w archiwach zagranicznych turystów zwiedzających Polskę na przełomie lat 80. i 90. i w amatorskich nagraniach VHS, często rejestrowanych przez emigrantów odwiedzających rodzinne miasta. Te materiały mimowolnie dostarczały wiedzy o elementach, których nie zapewniała fotografia pocztówkowa (aranżowana, optymistyczna, pośrednio działająca w służbie władzy) i dokumentalna, reporterska (zaangażowana społecznie i politycznie, skoncentrowana na tematach interwencyjnych).

Węgierski reżyser i artysta nowych mediów Péter Forgács w swojej twórczości łączy oba typy narracji, wykorzystując archiwalne nagrania nieprofesjonalne, by opowiadać o ukrytym, ludzkim wymiarze przełomowych wydarzeń historycznych. Filmy z cyklu *Private Hungary* „odpominają” życiorysy ludzi, których codzienność zostaje mimowolnie uwikłana w tragiczne wydarzenia. Podobną metodą posłużyła się Jolanta Dylewska w dokumencie *Po-Lin. Okruchy pamięci*, opartym na uprzednio nieznanymi amatorskich materiałach filmowych, pozwalających na wgląd w codzienność Żydów polskich przed II wojną światową. Retrospektywna pozycja widza, dysponującego już wiedzą o dalszych, zazwyczaj tragicznych losach bohaterów nagrań, a także świadomość faktu, że obcujemy z materiałem rzadkim, który przetrwał niemal cudownie, sprawia, że amatorskich filmów powstałych w określonych kontekstach nie sposób postrzegać w sposób niewinny. Świadomość tego, że jeśli bohaterowie nie zginą, to bliski im i znany świat i tak skończy się na zawsze, nasącza pogodne nagrania złowrobną grozą.

Enigmatyczność znaleziska bywa katalizatorem dla wyobraźni. Anonimowość *found photography* czy *found footage* zaprasza do dopisywania własnych scenariuszy czy umiejscawiania obdarzonego nowym życiem obrazu w nieoczywistym często kontekście. Tak postępował Jerzy Lewczyński, zestawiając znalezione przypadkowo wernakularne fotografie w sposób to groteskowy, to złowrogi, zdając się na intuicję i szczęśliwy przypadek. Współcześni kolekcjonerzy często aktywnie poszukują elementu osobliwości, czego dowodzą liczne

2 Olga Drenda, *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w latach transformacji*, Karakter 2016.

blogi szperaczy, udostępniających zdjęcia niemożliwe do wyjaśnienia, dziwne, czasami celowo stworzone w celu wywołania zaskoczenia lub śmiechu, dawne fotomontaże, bliskie archaicznej fantastyce. Czynnikiem stymulującym pasję kolekcjonera jest zapewne możliwość uruchomienia wyobraźni i zmysłu detektywistyczno-semiotycznego, który każe odkodować obraz, często na pozór płaski i błahy. W sferze nieruchomych obrazów gęstości znaczeń, które można wydobyć z jednej fotografii, dowodzi Wojciech Nowicki w swoich zbiorach *Dno oka* i *Odbicie*, gdzie stara się rozumieć konteksty lub dopisywać spekulatywne biografie nieznanymi bohaterów anonimowych zdjęć. Znajdujemy tu więc element zagadki, od którego niedaleko już do niesamowitości.

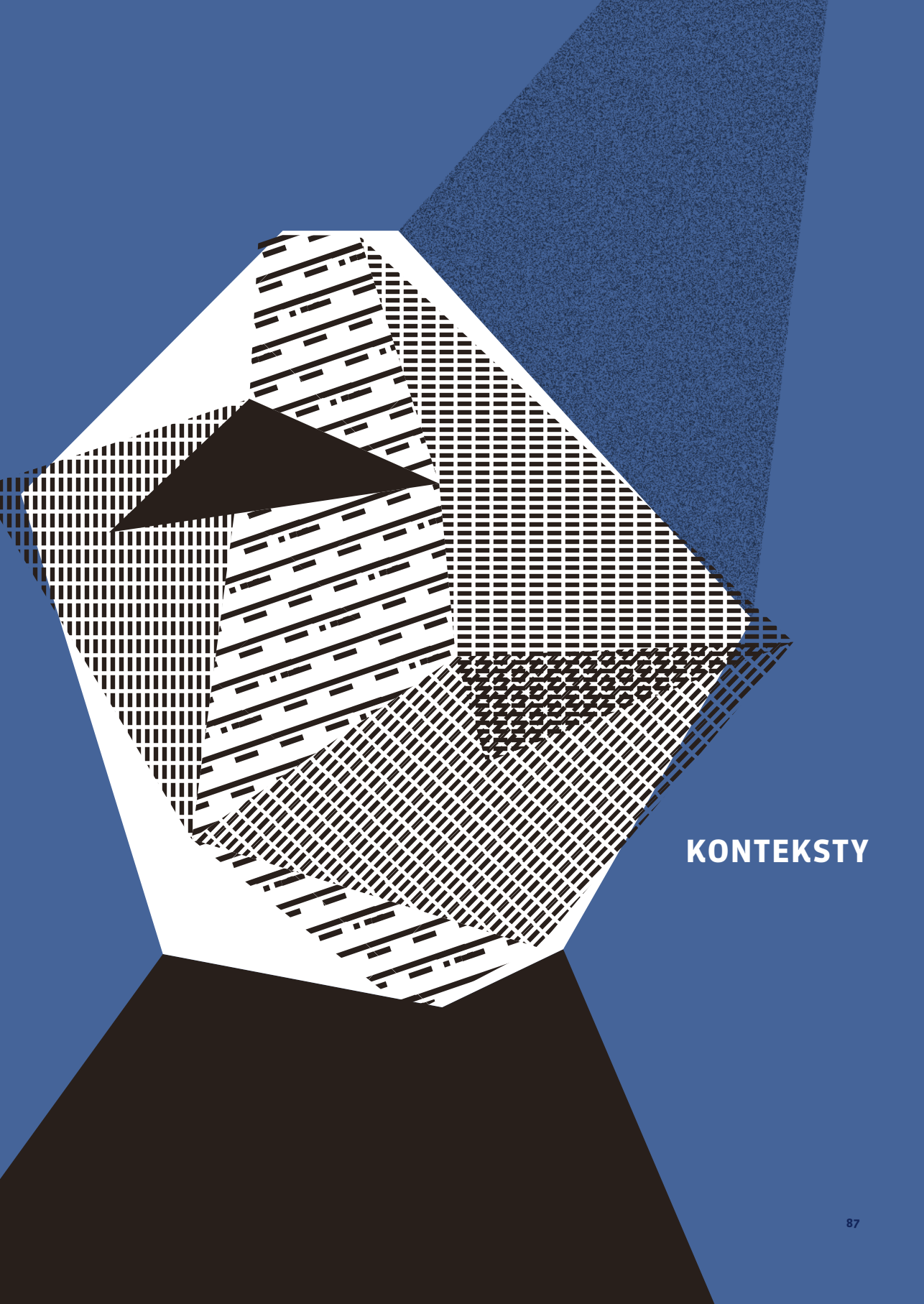
Niesamowitość pojawia się, gdy znajome zjawiska i sytuacje niosą w sobie niepasujący element obcości, połączenie bliskości i tajemnicy, wywołujące dyskomfort, również paradoksalnie przyjemny. Niesamowitość jest od chwili ich wynalezienia nieodłączną towarzyszką radia, fotografii, telewizji i telefonu. Bycie wynalazcą i inżynierem nie kłóciło się z ezoterycznymi poszukiwaniami. Legenda głosi, że Thomas Edison pracował nad tzw. ghost box, czyli „telefonem do zaświatów”), zaś elektryczność, nadająca życie ekranowym widmom i radiowym głosem, kojarzyła się wielu z tajemniczą energią pochodzącą niekoniecznie z tego świata. Próby nawiązania kontaktu z równoległymi rzeczywistościami za pomocą nowych technologii traktowano serio. W XIX wieku popularność seansów spirytystycznych przyczyniła się do rozwoju mody na fotografię „z duchami”, jak gdyby relatywnie nowa wtedy technologia pozwalała udowodnić, że wywołanie zjawy jest możliwe. Rzekome duchy na fotografii wywoływano celowo, na skutek prostego triku z podwójną ekspozycją, ale sztuczka działała, i niewykluczone, że i dzisiaj można znaleźć ludzi, którzy dadzą jej wiarę (czy może raczej – tymczasowo zawieszą niewiarę).

Motyw „nawiedzonego medium” (znamienna wieloznaczność słowa) podjęła popkultura, dodatkowo podsycając element niesamowitości za pomocą pozorowanego *found footage*. Sensacja, jaką wywołał w 1999 roku przełomowy horror *The Blair Witch Project*, była rezultatem zaskoczenia świeżością pomysłu, który wydawał się genialnie oczywisty. Rozedrgany obraz „z ręki”, ziarnisty obraz, pewna nieczytelność – wszystko to nie tylko budowało pożądaną wiarygodność historii, ale też wzmacniało niesamowitość. Co ciekawe, formuła *Blair Witch* została podjęta przez filmowców-amatorów w całym podgatunku relacji z wizyt w rzekomo nawiedzonych domach i nagrań z wypraw typu *urban exploration*.

Wydaje się, że niesamowitość kryje się w nieczytelności, ale przede wszystkim w ustercie. Sprzyja temu medium przestarzałe lub choćby starzejące się. Obraz VHS, pogorszony wielokrotnym odtwarzaniem, podniszczona taśma, zakłócenia w głosie i wizji działają na odpowiednio nastawionego odbiorcę jak szczeliny w rzeczywistości, przez które można dojrzeć Coś Innego. Ten efekt z powodzeniem wykorzystuje m.in. *Kraina Grzybów* – projekt, który nie sięga wprawdzie po nagrania amatorskie, ale czerpie z niesamowitości wywołanej przez odklejone

od kontekstu „nagrania znalezione”. Stylizowany na wycinki z *Telewizji Edukacyjnej* znalezione na zapomnianej taśmie VHS, *Poradnik Uśmiechu* sprawiał przekonujące wrażenie programu rzeczywiście nadawanego kiedyś w telewizji. Granica rzeczywistości i fikcji została na pewien czas skutecznie zatarta: niektórzy widzowie byli gotowi przysiąc, że lokalna telewizja kablowa nadawała *Poradnik* w okolicach 1994 roku.

Kraina Grzybów to przedsięwzięcie, które prawdopodobnie nie mogłoby zaistnieć na taką skalę bez Internetu – jego istotnym elementem było zamierzone „rozsiwanie wirusa umysłu” w mediach społecznościowych. Obfitość nagrań video, publikowanych na YouTube, Instagramie i innych platformach oddających inicjatywę zwykłemu użytkownikowi, poszerza dostęp do radości czerpanej z przypadkowych znalezisk niesamowitych, ale też stawia nowe wyzwania przed fascynatami i badaczami nagrań amatorskich. Nie chodzi jedynie o to, że dostępność zaawansowanego sprzętu do realizacji powoli zaciera granice między kinem nieprofesjonalnym, półprofesjonalnym, doraźnym, artystycznym czy outsiderskim: wiele z umieszczanych w sieci nagrań video umyka takim kategoriom. Aby móc je badać, konieczne będzie jednak przede wszystkim wypracowanie sposobów archiwizacji ogromu materiału cyfrowego. Amatorskich nagrań powstaje coraz więcej, a dostępność w Internecie ułatwia ich badanie, jednak zależność od platformy, na której są publikowane bez kopii zapasowych, efemeryczność chmur plików sprawiają, że mogą pozostać jedynie widmami widm.



KONTEKSTY

Od nowych mediów do Dzigi Wiertowa i z powrotem. Źródła tendencji recyklingowej w sztukach (audio)wizualnych

W opublikowanej w 2001 roku książce *Język nowych mediów* (wydanie polskie w 2006 roku), otwierającej nowe perspektywy w międzynarodowej debacie nad sztuką nowych mediów w kontekście teoretycznej refleksji nad technologiami cyfrowymi oraz kulturowymi konsekwencjami ich społecznej ekspansji, Lev Manovich przyjął zaskakującą strategię prezentacji i eksplikacji diskutowanych zagadnień. Postanowił, że *przewodnikiem po języku nowych mediów* będzie awangardowe arcydzieło Człowiek z kamerą, ukończone przez rosyjskiego reżysera *Dzigę Wiertowa w 1929 roku*¹. W prologu do swych rozważań Manovich umieścił szereg kadrów zaczerpniętych z tego właśnie filmu, łącząc je z cytatami z własnych rozważań prowadzonych w dalszej części książki, w których podsumowuje poszczególne, podstawowe wyznaczniki nowych mediów². Zabieg ten pozwolił mu następnie określić ów prolog mianem swego rodzaju wizualnego indeksu najważniejszych koncepcji rozpatrywanych w książce, wyznaczających charakter nowych mediów. W ten sposób Manovich, łącząc analizowaną problematykę języka nowych mediów z twórczością filmową Dzigi Wiertowa i poniekąd także innych, niewspomnianych tam awangardowych twórców rosyjskich tego okresu – Lwa Kuleszowa, Sergieja Eisensteina i Wsiewołoda Pudowkina³ – uzyskał trzy powiązane ze sobą, aczkolwiek zmierzające

1 Lev Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypryański, WAiP, Warszawa 2006, s. 31.

2 Ibidem.

3 Por. Ryszard W. Kluszczyński, *Film – sztuka Wielkiej Awangardy*, PWN, Warszawa – Łódź 1990, s. 127-130.

w przeciwnych kierunkach wnioski. Po pierwsze, wykazał, że sztuka nowych mediów ma swoje antecedencje w awangardowej twórczości filmowej z początków XX wieku, i odnalazł jej znaczącego prekursora w osobie Wiertowa. Po drugie, znalazł sposób rozpatrywania – a przede wszystkim osławiającego przybliżenia – wysoce innowacyjnego systemu nowych mediów, osadzając go w kategoriach i dyskursach zanurzonych w funkcjonujących już paradygmatach refleksji kulturowej i teorii sztuki. Po trzecie wreszcie, uruchomił możliwość oglądu twórczości artystycznej wcześniejszej epoki, należącej do innego paradygmatu, w perspektywie określonej przez współczesne teorie i zjawiska artystyczne.

Taka wielokierunkowość odniesień i rozpatrywanie zjawisk historycznych w optyce aktualnie kształtowanej koncepcji ma już swoją tradycję w badaniach dotyczących sztuki awangardowej, podejmowanych w równie awangardowych środowiskach naukowych bądź też przez teoretyzujących progresywnych artystów. Rosyjscy formalisci, na przykład, analizowali literaturę dziewiętnastowieczną przy użyciu kategorii (chwyt, uduchowienie) wypracowanych na użytek badań twórczości futurystów, a Sergiej Eisenstein poszukiwał egzemplifikacji konstruowanych przez siebie samego strategii montażowych w literaturze Karola Dickensa.

Przywołane koncepcje i twierdzenia Manovicha, jak również kryjąca się za nimi postawa naukowa, odnajdują źródło metodologicznej prawomocności w teorii remediacji, która głosi wielokierunkowość odniesień oraz płynność granic między nowymi i starymi mediami, proponując zarazem odpowiednie wobec tego stanu rzeczy metody badawcze⁴. Dzięki takiej perspektywie w analogowym filmie Dzigi Wiertowa i cyfrowej twórczości współczesnych artystów można dostrzec zbliżające je ku sobie atrybuty, prowadzące do uznania ich pokrewieństwa na poziomie rozwijanych estetyk czy koncepcji sztuki. Co prawda, w książce Manovicha zwraca uwagę niemal całkowity (i zastanawiający) brak konkretnych odniesień do współczesnych artystów i dzieł sztuki nowych mediów – porównania budowane są w zasadzie jedynie na poziomie metody pracy Wiertowa i ogólnie określanego języka nowych mediów. Pozostawiam jednak rozważenie tej kwestii na inną okazję gdyż interesuje mnie tu bardziej zupełnie inne zagadnienie: co spośród właściwości sztuki Wiertowa a w szczególności filmu *Człowiek z kamerą* każe Manovichowi dostrzegać w nich fenomen bliski nowym mediom?

We wspomnianym prologu podobieństwa te są wskazane i omówione w sposób bezpośredni. Manovich stwierdza, że środki filmowe, w których awangardowi twórcy, tacy jak Wiertow, poszukiwali podstaw uniwersalnego języka wizualnego stały się podstawowym sposobem, dzięki któremu użytkownicy komputerów mają dostęp i wchodzi w interakcję z danymi komputerowymi⁵. To przekonanie należy widzieć w powiązaniu z inną jeszcze, rozwijaną równolegle przez Manovicha koncepcją: awangardy jako software'u, z którą interpretacja twórczości

4 Zob. np. J. David Bolter, Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1999.

5 Lev Manovich, *Język nowych mediów*, op. cit., s. 32.

Wiertowa ma wyraźne powiązania. Utożsamienie awangardy i software'u dokonuje się według tej koncepcji na dwóch płaszczyznach. Na pierwszej software kodyfikuje i naturalizuje techniki historycznych awangard. Na drugiej nowe, oparte na software, techniki twórczej pracy medialnej stają się nową awangardą metamedialnego społeczeństwa.⁶ Wspólnie natomiast obie te płaszczyzny ściśle łączą zarówno historyczne awangardy z współczesnymi cyberkulturowymi praktykami artystycznymi, jak i wykorzystywane wobec obu tych dziedzin postawy badawcze.

Teza wyeksplikowana wyżej tworzy ogólne ramy, w których w przekonaniu Manovicha dochodzi do zbliżenia nowych mediów i twórczości filmowej Wiertowa. W dalszej kolejności badacz przechodzi do ich szczegółowych porównań i odniesień. Sterowanie wirtualną kamerą w grach komputerowych jest przez niego zestawiane z mobilnością kamery i niekonwencjonalnymi punktami widzenia dominującymi w filmie Wiertowa⁷. Montaż – podstawowa zasada twórcza Wiertowa – jest wiązany z cyfrowym kompozytowaniem właściwym nowym mediom *en globe*.⁸ Jednak najważniejszym, jak sądzę, powodem, każącym Manovichowi głosić wyjątkowe znaczenie Człowieka z kamerą w kontekście nowych mediów, są proklamowane przez niego związki metody Wiertowa z koncepcją bazy danych. Ona bowiem jest dla autora *Języka nowych mediów* podstawowym atrybutem współczesnej, nowomedialnej kultury, a Wiertow, jak utrzymuje Manovich, to – obok Greenawaya – *największy reżyser XX wieku opierający swą twórczość na modelu bazy danych. Człowiek z kamerą to najprawdopodobniej najwybitniejszy we współczesnej sztuce medialnej przykład wyobraźni odwołującej się do logiki bazy danych*.⁹ W dalszej części rozważań Manovich wskazuje różne aspekty twórczości Wiertowa i właściwości filmu Człowiek z kamerą, które wiążą je w jego przekonaniu z bazodanowymi nowymi mediami. Pisze o trójpoziomowości struktury filmu Wiertowa, obejmującej zarazem wymiar tekstualny i metatekstualny, którą uznaje za pokrewną hierarchicznej strukturze poziomów charakteryzującej obiekty nowych mediów. Pokazuje, jak koncepcja kino-oka, centralna dla estetyki Wiertowa, przekształca filmowe efekty wizualne w nowomedialny język artystyczny. Dowodzi wreszcie, że Wiertow prezentuje w swym filmie, jak połączyć bazę danych i narrację w jedną formę, skutecznie mierząc się w ten sposób z podstawowym wyzwaniem współczesnych artystów i projektantów nowych mediów.¹⁰

Wiertow, w przekonaniu Manovicha, w swych poszukiwaniach interfejsu kina-oka dążył do zniesienia ograniczeń ludzkiego widzenia. W rezultacie Człowiek z kamerą jest nie tylko bazą

6 Idem, *Awangarda jako software*, tłum. I. Kurz, „Kwartalnik Filmowy” 2001, nr 35-36, s. 334-335.

7 Lev Manovich, *Język nowych mediów*, op. cit., s. 33.

8 Ibidem, s. 34-36.

9 Ibidem, s. 38.

10 Ibidem, s. 37-42.

danych dotyczących miejskiego życia lat 20. XX wieku, bazą technik filmowych i bazą nowych operacji wizualnej epistemologii, ale również bazą nowych operacji interfejsu, które usiłują wyjść poza zwykłą ludzką nawigację w przestrzeni fizycznej.¹¹

Rozważania Manovicha wokół koncepcji języka nowych mediów mogą zmierzać w wielu różnych kierunkach i prowadzić do zróżnicowanych ocen. Nie wszystkie tezy składające się na jego teorię wydają się bowiem jednakowo dobrze uzasadnione. Nie zamierzam jednak prowadzić tu z nim dyskusji. Uważam, że koncepcja wyartykułowana w książce *Język nowych mediów*¹², nawet jeśli zawiera dyskusyjne elementy, stanowi niezwykle wartościową platformę rozważań nad sztuką nowych mediów. Ale nie ta ostatnia stanowi tu obiekt mojego bezpośredniego zainteresowania. Stanowisko Manovicha, dotyczące relacji filmu Wiertowa z koncepcją bazy danych, chciałbym uczynić punktem wyjścia dla rozważań dotyczących filmów, bądź szerzej – sztuk wizualnych, budowanych z zapożyczonych (cudzych) materiałów, pochodzących z audiowizualnego recyklingu. Interesuje mnie więc w tym miejscu jedynie kilka szczegółowych i blisko powiązanych ze sobą zagadnień obecnych lub dających się wyłonić z refleksji Manovicha albo też pozwalających się z nią powiązać: status filmu *Człowiek z kamerą* w odniesieniu do teorii bazy danych, pozycja twórczości Wiertowa wobec kina konstruktywistycznego i kina kompilacyjnego, charakterystyka *found footage film* (i innych form audiowizualnej twórczości recyklingowej) w świetle rozważanych związków między nowomediálną bazą danych a kinem Dzigi Wiertowa oraz wynikające stąd powiązania kina recyklingowego (kompilacyjnego, kolażowego, *found footage*) z logiką nowych mediów i koncepcją bazy danych.

Rozpatrując zagadnienie relacji między filmem *Człowiek z kamerą* a koncepcją bazy danych jako nowomediálnego dzieła sztuki, nie można nie zauważyć, że wbrew opinii Manovicha dzieło Wiertowa nie stanowi w istocie przykładu takiej formy. Nieusuwalnym, wręcz podstawowym aspektem dzieła-bazy danych jest bowiem interaktywność. Dzieło takie, zgodnie z deskrypcjami samego Manovicha, nie przedstawia swoich zasobów w postaci uporządkowanej struktury (dramaturgii, kompozycji, narracji etc.), lecz udostępnia je odbiorcom w postaci materiału przeznaczonego dla ich własnej twórczej aktywności. Film Wiertowa natomiast zawiera obrazy starannie uporządkowane, jest starannie zorganizowanym, wizualnym przedstawieniem. Jak sam Manovich, jeśli pozostanie w zgodzie z własną teorią, tak i ja nie będę więc mógł uznać *Człowieka z kamerą* za rzeczywisty przykład dzieła-bazy danych. Związków filmu Wiertowa z koncepcją bazy danych nie należy bowiem poszukiwać na płaszczyźnie struktury wyznaczonej przez charakterystykę medium, lecz na płaszczyźnie narzuconej mu przez twórcę poetyki.

11 Ibidem, s. 44.

12 Od czasu jej publikacji Manovich przedstawił kilka kolejnych książek, znacznie poszerzając pole rozważań. Z tej perspektywy miarą wartości *Języka nowych mediów* jest to, że nie tylko posiada ona znaczenie historyczne, ale także ciągle inspirowane nowe dyskusje i odnajduje nowe zastosowania.

Zaburzenia linearności czy ciągłości dzieła nie wydarzają się wskutek interaktywnych działań odbiorców, lecz są efektem zastosowania zamierzonej strategii porządkowania materiału filmowego, przede wszystkim koncepcji montażowej (i związanych z nią efektów wizualnych). Są więc atrybutem jego formy. Możemy zatem uznać, że *Człowiek z kamerą*, choć nie jest bazą danych we właściwym tego pojęcia znaczeniu, to mieści się w ramach estetyki bazy danych, szeroko rozumianej i wykraczającej poza pole interaktywnych zjawisk nowomediálních. I tylko w tym wyłącznie ujęciu można go powiązać z koncepcją bazy danych.

Związek filmu *Wiertowa* z estetyką bazy danych możemy też dostrzec, rozważając postawę artysty wobec dzieła i procesu twórczego. Wiertow dokonuje w jego trakcie licznych wyborów, sięgając w tym celu do przygotowanych wcześniej zasobów, konstruuje z wybranych elementów ostateczną postać dzieła. W rezultacie jego film rzeczywiście zawiera wszystkie zbiory składników, które wskazywał Manovich w zacytowanej wcześniej wypowiedzi:

1. zbiór: życie miejskie, rozpadający się na rozdziały, które obrazują, poprzez szeroki dobór rozmaitych przykładów, rozpiętość i różnorodność składających się nań praktyk;
2. zbiór: praca filmowa, rozpadający się na rozdziały, które prezentują wielość i różnorodność praktyk twórczych prowadzących do powstania filmu;
3. zbiór: wizualna epistemologia i operacje interfejsu¹³, rozpadający się na wiele pogrupowanych typów, aspektów i przejawów, stanowiącą zarówno ramę dla obu poprzednich zbiorów, jak i refleksyjne wobec nich odniesienie. Rozpatrywany jako całość, film staje się w ten sposób kolekcją zdarzeń, które nie układają się w określoną linearną narrację, lecz są prezentowane w seriach i zestawach będących przeglądem wizualnych zasobów, sprawiających wrażenie równoległych kolekcji układów wizualnych. Pomimo encyklopedycznej konstrukcji film nie prowadzi jednak do rzeczywistych interaktywnych doświadczeń odbiorczych. *Człowiek z kamerą* wywołuje u swych widzów wrażenie obcowania z bazą danych, choć wcale nią nie jest.

Mamy tu do czynienia z sytuacją analogiczną do tej, z jaką zmierzyłem się niegdyś, analizując wybrane tendencje filmu awangardowego, które problematyzują właściwą medium filmowemu linearność.¹⁴ Zidentyfikowałem wówczas i zinterpretowałem filmy należące do tych nurtów przy użyciu formuły nielinearnych dyskursów w linearnych mediach, zwracając uwagę, że nielinearność rozwija się tam jedynie na planie ich doświadczenia, jest fenomenem mentalnym, a nie strukturalnym, właściwością odbioru, a nie jego przedmiotu. Innym, pokrewnym przykładem zjawiska tego rodzaju jest odmiana kina fabularnego określona mianem *hyperlink cinema*¹⁵. Film Stephena Gaghana *Syriana*, na użytek którego została stworzona ta kategoria,

13 W przeciwieństwie do Manovicha widziałbym te dwie grupy połączone w jednym zbiorze.

14 Ryszard W. Kluszczyński, *(Audio)Visual Labyrinths. Non-Linear Discourses in Linear Media*, [w:] *Catalogue of the 43rd International Short Film Festival*, ed. Birgit Konopatzki, Andreas Krönung, Ilona Traub, Oberhausen 1997, s. 138-144.

15 Allisa Quart, *Networked*, „Film Comment”, July–August 2005, nr 4. Zob. też Ryszard W. Kluszczyński, *Kino interaktywne – porządkowanie pola*, [w:] *Paradygmaty współczesnego kina*, red. R.W. Kluszczyński, T. Kłys, N.

podobnie jak szereg dzieł Alejandra Iñárritu, nie posiadają struktury hipertekstu, sugerowanej przez określenie *hyperlink cinema*, lecz odwołują się jedynie do niej na planie struktury narracyjnej oraz implikowanej estetyki. Wszystkie te przykłady, włączając *Człowieka z kamerą*, pokazują sytuację, w której filmy różnego rodzaju kontestują i usiłują przekroczyć obowiązujące je ograniczenia strukturalne, narzucane przez charakterystykę medium filmowego. Czy nią to poprzez wybór reguł dyskursywności należącej do estetyki, która nie mieści się w polu bezpośredniego odniesienia ich medium, lecz jest związana z innym środowiskiem medialnym. Nowomiedialne estetyki bazy danych czy hipertekstu, do których nawiązują przywołane dzieła, nie należąc do pola medium filmowego, budują charakterystyczne dla tych dzieł napięcie między ich estetyką a strukturą medialną. Właściwość ta wydaje się nierozpoznanym dotąd aspektem czy też efektem koncepcji *remediacji* w polu sztuki.

Człowiek z kamerą, podobnie jak liczne inne dzieła Wiertowa, mieści się w obrębie kina konstruktywistycznego, rozwijającego się w Rosji w drugiej i trzeciej dekadzie XX wieku¹⁶. W innym miejscu zidentyfikowałem już podstawowe, moim zdaniem, cechy tego rodzaju kina.¹⁷ Obecnie chciałbym skupić się na jednej tylko jego właściwości, która odgrywa istotną rolę w rozważanych tu zagadnieniach – uprzywilejowaniu montażu jako procesu twórczego.

Dzieło filmowe w ramach zasadniczej koncepcji budowanej przez najważniejszych twórców kina konstruktywistycznego – Wiertowa, Eisensteina, Kuleszowa i Pudowkina – tworzone jest wyłącznie w procesie montażu. Faza rejestrowania materiału filmowego („kręcenia filmu”) nie jest w tej sytuacji etapem procesu twórczego, lecz jedynie pracą wstępną – gromadzeniem materiału, który staje się dziełem dopiero w wyniku poddania go zabiegom montażowym, czyli rzeczywistej pracy artystycznej. Zawartość poszczególnych ujęć, choć w pewnym stopniu może wpłynąć na ostateczną wymowę filmu, uzyskuje ostateczny sens, wartość artystyczną i funkcję w ramach całości dzieła dopiero wówczas, gdy ujęta jest w montażową konstrukcję. Dzieje się tak zarówno w wypadku Wiertowa – twórcy filmów dokumentalnych (choć w jego wypadku pojęcie to nabiera innego, niż zwykle sensu), jak i pozostałych wspomnianych artystów – autorów dzieł fikcyjnych.

Fakt ten posiada bardzo istotne znaczenie dla ukształtowania się koncepcji *found footage film* i całego nurtu recyklingowej sztuki (audio)wizualnej. Jeśli bowiem film staje się faktem artystycznym dopiero w wyniku montażu, to pochodzenie montowanego materiału traci wówczas zupełnie na znaczeniu. Artysta w tej sytuacji może sobie pozwolić na czerpanie z cudzego dzieła lub całkowite zawłaszczenie cudzego materiału filmowego, przejęcie dzieła

Korczarowska-Różycka, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015, s. 45-46.

16 Vlada Petrić, *Constructivism in Film. The Man with the Movie Camera – a Cinematic Analysis*, Cambridge University Press, 1987 (2nd rev. ed. 2011).

17 Ryszard W. Kluszczyński, *Poetyka sformułowana radzieckiego filmu konstruktywistycznego*, [w:] *Studia z poetyki historycznej filmu*, red. A. Helman, T. Lubelski, Katowice 1983.

zrealizowanego przez kogoś innego, pozostając jednocześnie autorem powstającego w ten sposób filmu, gdyż przejęty materiał przeobrazi się w wyniku montażu czy re-montażu w jego własne, indywidualne dzieło¹⁸. Nowe dzieło. W ten sposób właśnie, w kontekście filmu konstruktywistycznego tworzonego przez przywołanych wcześniej artystów, którzy niezależnie od żywionych przekonań artystycznych zwykle wykorzystywali jednak na potrzeby tworzonego filmu materiał przygotowany bezpośrednio na jego użytek, przez siebie bądź pod swoją kontrolą, pojawił się za sprawą Esfir (Estery) Szub nurt filmu kompilacyjnego – poprzednika *found footage film*¹⁹. Jej pierwszy film tego rodzaju, *Upadek dynastii Romanowów* (1927), jak i podążające bezpośrednio za nim dwa kolejne – *Wielka droga* (1927), *Rosja Mikołaja II i Lwa Tołstoja* (1928), określane niekiedy mianem trylogii – zostały w całości zrealizowane z materiałów archiwalnych²⁰. Szub pracowała wcześniej w kręgu awangardowego teatru (gdzie między innymi poznała konstruktywistyczne koncepcje artystyczne), następnie jako montażystka, nabywając w tej profesji wielkiej biegłości – praktykował u niej Eisenstein, z którym później współpracowała nad koncepcją filmu *Strajk*, współpracowała też z Wiertowem (pojawiała się nawet na planie *Człowieka z kamerą*). Uważa się, że jej metody montażowe wywarły wpływ na ukształtowanie się koncepcji Wiertowa i Eisensteina.²¹ Jej znaczenie dla ukształtowania się kina konstruktywistycznego nie zostało chyba dotąd właściwie ocenione.

Dziga Wiertow i jego filmy, z *Człowiekiem z kamerą* na czele, posiadają swoje miejsce w przestrzeni, w której dochodzi do spotkania estetyki kina konstruktywistycznego i kina dokumentalnego. Z pierwszym łączy Wiertowa bezwarunkowe skupienie na konstrukcji dzieła, z drugim natomiast referencyjny, indeksowy status wykorzystywanego materiału filmowego. Tym natomiast, co integruje w dziele Wiertowa oba te nurty filmowe, jest uznanie montażu za podstawową czy wręcz wyłączną metodę pracy twórczej oraz jedyne źródło artystycznego charakteru i wartości powoływane do istnienia dzieła. Wyrastające również z przekonania o wyjątkowej roli montażu w twórczości kinematograficznej kompilacyjne filmy Esfir Szub, wyłaniając się jako forma estetyczna z podobnego jak u Wiertowa zespolenia postawy konstruktywistycznej z dokumentalną, stanowią natomiast początek historii świadome i konsekwentnie realizowanej tendencji recyklingowej w sztukach (audio)wizualnych, a w szczególności źródło rozwoju *found footage film*.

18 Na estetyka więc lecz jedynie prawo autorskie wyznacza granice tych praktyk.

19 Na temat pozycji Esfir Szub w kontekście rosyjskiego awangardowego filmu konstruktywistycznego zob. Martin Stollery, *Eisenstein, Shub and the Gender of the Author as Producer*, „Film History”, vol. 14, nr 1, Film/Music, 2002.

20 Patrick Sjöberg wskazuje, że pierwszy kompilacyjny film dotyczący sprawy Dreyfussa zrealizował w 1898 roku Francis Doublier. Pisze również o kolejnych wczesnych filmach tego rodzaju. Jednak bliższe jest mi stanowisko Jaya Leydy, który utrzymuje, że dopiero w kontekście montażowych koncepcji filmu stworzonych w Rosji film kompilacyjny uzyskał status konstrukcji gatunkowej; zob. Patrick Sjöberg, *The World in Pieces. A Study of Compilation Film*, Aura, Stockholm 2001; Jay Leyda, *Films Beget Films – Compilation Films From Propaganda to Drama*, George Allen & Unwin Ltd., London 1964.

21 Ibidem.

Filmy Wiertowa i Szub zbliża do siebie także i fakt, że możemy w nich odnaleźć, w zmiennym stężeniu, wszystkie trzy podstawowe aspekty estetyki (audio)wizualnej twórczości recyklingowej (filmu kompilacyjnego, kolażowego, *found footage film*, *scratch video* i cyfrowego remiksu): aspekt poznawczy, estetyczny i polityczny/subwersywny.

Z powyższych rozważań wynika, że źródeł tendencji recyklingowej w kinie (film kompilacyjny, kolażowy i *found footage film*) możemy poszukiwać w twórczości filmowej Wiertowa jedynie wówczas, gdy kierujemy uwagę w stronę ogólnych metod jego pracy twórczej (które skądinąd dzielił z innymi twórcami-konstruktywistami), zasadzających się na dominacji montażu w pracy twórczej. Właściwa formuła filmu recyklingowego pojawiła dopiero za sprawą kompilacyjnych filmów Esfir Szub, w których dominacja montażu została uzupełniona zasadą zawłaszczenia montowanego materiału.

Powiązanie, choć ograniczone, twórczości Dzigi Wiertowa, a filmu *Człowiek z kamerą* w szczególności, z koncepcją bazy danych i sztuką nowych mediów pozwala zauważyć, że w podobny sposób możemy łączyć z nimi także i (audio)wizualną twórczość recyklingową. Każde dzieło z kręgu *found footage film* czy *scratch video* wyłania się bowiem materiałowo ze swego rodzaju bazy danych, kolekcji istniejących już materialnie form i zjawisk reprezentujących wybraną dziedzinę, która częściowo zostaje estetycznie czy subwersywnie zawłaszczona, przetworzona i wykorzystana do zbudowania nowego dzieła. Taką właśnie rolę odegrały różne archiwa i prywatne zbiory dla kompilacyjnych filmów Esfir Szub. W wymiarze ogólnym, teoretycznym, cała sfera stworzonej wizualności, zapisana w wielorakich materiałach i nośnikach, staje się bazą danych, z której wyłaniają się w efekcie praktyk ponownego ich użycia nowe formy artystyczne. W tym właśnie sensie logika bazy danych rządzi światem twórczości recyklingowej, artystycznymi praktykami zasadzającymi się na ponownym użyciu stworzonych uprzednio form wizualnych.

Podobnie też, jak w wypadku Wiertowa, jest to zwykle baza danych wykorzystywana jedynie przez artystów, podmioty twórcze. Odbiorcy nie uczestniczą w procesie przetwarzania i re-kreacji, są obdarowywani gotowymi dziełami. Ale dziś zwłaszcza, w epoce powszechnej dostępności zarówno zasobów (audio)wizualnych baz danych, jak i narzędzi ich przetwarzania, zostaje się odbiorcą jedynie na własne życzenie.

Na zakończenie podjętych tu rozważań proponuję odbyć ostatni etap drogi zapowiedzianej w ich tytule. Wraz z Lwem Manovichem wyruszyłem najpierw w podróż ze świata nowych mediów XXI wieku do późnych lat dwudziestych ubiegłego stulecia, aby przyjrzeć się filmowi Dzigi Wiertowa *Człowiek z kamerą* oraz początkom filmu kompilacyjnego i sztuki recyklingowej. Teraz kieruję się z powrotem do teraźniejszości, w której odnajdujemy rozpoczęty w 2007 roku projekt amerykańskiej artystki Perry Bard *Man With the Movie Camera: The Global Remake*.²²

22 <http://dziga.perrybard.net>

Film Wiertowa stał się w projekcie Bard rzeczywistą bazą danych. Stał się też swego rodzaju formą recyklingową, gdyż można go uznać za specyficzną, internetową postać remake'u. Swego rodzaju, piszę, gdyż nie materiał z filmu Wiertowa jest tu wykorzystywany raz jeszcze jako tworzywo nowego dzieła, lecz tematy poszczególnych ujęć, ich struktury i sens. Konstrukcja dzieła ma charakter kolektywny, gdyż jest tworzona przez licznych uczestników, którzy odpowiedzieli na zaproszenie Bard. Każdy z nich wybiera sobie jedno ze wskazanych ujęć, z których składa się film Wiertowa, i wykonuje je raz jeszcze, na swój sposób, mogąc poddać je daleko idącym modyfikacjom, ale w sposób powiązany z sensem i konstrukcją oryginalnego ujęcia z filmu Wiertowa. W rezultacie przyjętej strategii twórczej każde z tych wyjściowych, źródłowych ujęć istnieje w dziele Bard w wielu równoległych wersjach. Jednocześnie dodawane ciągle nowe wersje ujęć zamieniają dzieło w swoiste *work in progress*, konstrukcję charakterystyczną dla sztuki nowych mediów. Stworzona przez Wiertowa estetyczna koncepcja filmu jako bazy danych uzyskuje w ten sposób ostatecznie brakujący wymiar strukturalny.

W projekcie Bard w bardzo interesujący sposób zbiegają się najważniejsze wątki podjętych tu rozważań: recykling audiowizualny, struktura kompilacyjna, baza danych, film, nowe media, autorstwo. W jej ujęciu kompilacyjne wideo nie powstaje jednak z zawłaszczania wykorzystywanego materiału, lecz z użycia materiału zaoferowanego. Jest efektem kolektywnej pracy i wyrasta z kultury daru, charakteryzującej, zdaniem wielu badaczy²³, społeczeństwo sieci. Jest to zapewne nowa postać dzieła *found footage*, charakterystyczna dla partycypacyjnej, interaktywnej cyberkultury.

23 Zob. np. Manuel Castells, *Galaktyka Internetu*, tłum. T. Hornowski, Wydawnictwo Rebis, Poznań 2003.

NOTY BIOGRAFICZNE

OLGA DRENDA

Dziennikarka, tłumaczka, autorka książki *Duchologia polska*.

JAN BŁASZCZAK

Specjalista do spraw programowych w FilMOTECE Narodowej – Instytucie Audiowizualnym. Współpracuje z działami kulturalnymi „Tygodnika Powszechnego” oraz „Polityki”, a także z kwartalnikiem „Przekrój”.

JOANNA BUCHALSKA

Doktor prawa, adiunkt w Katedrze Prawa Cywilnego i Prawa Pracy, Akademia L. Koźmińskiego w Warszawie, wchodzi w skład Biura Studiów i Analiz Sądu Najwyższego RP.

MARTA DZIDO

Pisarka, dokumentalistka. Autorka powieści *Ślad po mamie* (2003), *Małż* (2005), powieści hipertekstowej *Matrioszka* (2013), książki reporterskiej *Kobiety Solidarności* (2016) i powieści *Frajda* (2018) oraz tekstów drukowanych w antologiach *Wolałbym nie* (2007), *Walka jest kobietą* (2012). Absolwentka PWSFTviT w Łodzi. Jako reżyserka i scenarzystka zrealizowała wspólnie z Piotrem Śliwowskim dokumenty: *Paktofonika – hip-hopowa podróż do przeszłości* (2009), *Downtown - Miasto Downów* (2010) (nagrodzony m.in. Hollywood Eagle Documentary Award) oraz *Solidarność według kobiet* (2014, nagrodzony m.in. Beyond Borders - Krzysztof Kieślowski Award i specjalna nagrodą Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej). Autorka zdjęć do filmu dokumentalnego *Podziemne państwo kobiet* (2009).

MICHALINA FURTAK

Muzyk, dziennikarka i animatorka. Laureatka Fryderyka w kategorii Debiut Roku, Paszportu Polityki w kategorii Muzyka Popularna i nagrody im. Grzegorza Ciechowskiego. Zagrała kilkaset koncertów w całej Europie oraz w Japonii. Prowadziła audycję muzyczną w RDC. Jest w gronie założycieli Towarzystwa Inicjatyw Twórczych „ę”, z którym wciąż współpracuje.

PAULINA HARATYK

Filmoznawczyni i kulturoznawczyni, pracuje w Stowarzyszeniu Nowe Horyzonty i FilMOTECE Narodowej – Instytucie Audiowizualnym, realizując projekty kulturalne, edukacyjne i społeczne z wykorzystaniem filmów i nowych mediów. Doktorantka w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie przygotowuje pracę na temat polskiego kina amatorskiego okresu PRL-u. Absolwentka antropologii literatury oraz filmoznawstwa tegoż uniwersytetu, stypendystka Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Publikowała m.in. w „Kwartalniku Filmowym”, „Przeglądzie Kulturoznawczym” oraz „Ekranach”.

ZUZANNA JANIN

Artystka sztuk wizualnych. Mieszka i pracuje w Warszawie i Londynie. Absolwentka ASP w Warszawie, stypendystka Prohelvetia w ECAV Sierre (CH), obroniła doktorat na UA w Poznaniu. Tworzy rzeźby, instalacje rzeźbiarskie, obiekty fotograficzne, rysunki, wideo. Brała udział w wielu wystawach w galeriach i muzeach w Polsce i na świecie. Współpracuje z galerią lokal_30 w Warszawie.

PIOTR KALIŃSKI

Gdańszczanin; muzyk i producent projektów Hatti Vatti, Ffrancis, Nanook of the North, HV/NOON. Prowadzi netlabel Qunabu, w którym ukazują się z płyty z alternatywną muzyką elektroniczną i – okazjonalnie – warsztaty z produkcji muzyki elektronicznej i home-recordingu z użyciem darmowych narzędzi i otwartych bibliotek sampli.

JOANNA KALISZEWSKA

Absolwentka kulturoznawstwa Uniwersytetu Gdańskiego, specjalizuje się w komunikacji kulturowej i badaniach nowych mediów. Pracuje w Repozytorium Cyfrowym FilMOTEKI Narodowej-Institutu Audiowizualnego, gdzie zajmuje się budową struktur metadanych, implementacją standardów opisu oraz archiwizacją zasobów cyfrowych.

RYSZARD W. KLUSZCZYŃSKI

Profesor dr hab. nauk humanistycznych. Na Uniwersytecie Łódzkim kieruje Zakładem Mediów Elektronicznych. Profesor w Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi. Zajmuje się problematyką sztuki mediów i nowych mediów, teorią sztuki i jej najnowszymi tendencjami, jak również zagadnieniami cyberkultury.

KATARZYNA MĄKA-MALATYŃSKA

Dr hab., prof. UAM; wykładowca w Katedrze Filmu, Telewizji i Nowych Mediów Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi; autorka licznych artykułów poświęconych filmowi dokumentalnemu i kinu polskiemu oraz książek *Krall i filmowcy* (Poznań 2006), *Widok z tej strony. Przedstawienia Holocaustu w polskim filmie* (Poznań 2012); członek redakcji czasopisma „Images” i portalu internetowego filmpolski.pl. (FilMOTEKA) oraz Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami.

ŁUKASZ RONDUDA

Kurator Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, inicjator projektu FilMOTEKA Muzeum. Wykładowca akademicki z tytułem doktora, prowadzący wykłady i seminaria z historii sztuki, estetyki, historii i teorii filmu na polskich i zagranicznych uczelniach. Autor książek i tekstów o sztuce m.in. *Strategie subwersywne w sztukach medialnych, Sztuka polska lat 70. Awangarda*. Reżyser filmów *Performer* i *Serce miłości*.

GABRIELA SITEK

Doktorantka w Instytucie Sztuk Audiowizualnych UJ. Absolwentka filologii polskiej na UW i podyplomowych studiów na kierunku wiedza o kulturze w PAN. Publikowała teksty m.in. w „Kwartalniku Filmowym”, „Ekranach”, „Mediach – Kulturze – Komunikacji Społecznej”, „Kulturze Liberalnej”, „Res Publice Nowej”, *Gazecie.pl*.

PIOTR ŚLIWOWSKI

Reżyser, producent. W latach 2005-2012 współpracował jako reporter z TVP Kultura. Współautor (wraz z Martą Dzido) i producent filmów *Downtown - Miasto Downów* oraz *Solidarność według kobiet* (2014). Jako reżyser i producent zrealizował cykl dokumentalny *Kultura niezależna w PRL* (2010).

MATEUSZ „SMUTAZOS” WASIUCIONEK

Na co dzień muzyk orkiestrowy, w wolnym czasie projektant i programista stron internetowych, a także artysta wizualny, zajmujący się *glitch artem* w formie grafik i wideo. Jego prace wystawione były w Key Gallery w Mediolanie. Jest współtwórcą teledysków dla projektu tęskno, hania rani, współpracuje także z zespołem JAAA! i M8N. www.smutazos.pl