

Клопенко Максим,
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3979-0604>
аспірант кафедри кінознавства. Київський
національний університет театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна

Maksym Klopenko,
Postgraduate student of Film Studies
Department. I. K. Karpenko-Karyi
Kyiv National Theatre, Cinema and
Television University, Kyiv, Ukraine

ВІДЛУННЯ СУСПІЛЬНИХ ХВИЛЮВАНЬ У ПОЛЬСЬКОМУ ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ КІНО 1970-Х РОКІВ

Анотація. Мета статті – проаналізувавши творчість документалістів Томаша Зигадла, Кшиштофа Кесльовського та Марцеля Лозінського, розкрити особливості екранного відтворення суспільних хвилювань, «морального неспокою» та соціально-політичної кризи в Польщі 1970-х років. **Методологія дослідження.** У процесі дослідження застосовано кінознавчий аналіз для виявлення ключових тем документальних фільмів, особливостей режисерського спостереження та способів відтворення «нерепрезентованого» світу на екрані. Системний підхід використано для комплексного розгляду соціально-етичного виміру польського документального кіно та визначення його ролі у висвітленні суспільної реальності. За допомогою історичного методу окреслено загальний історичний контекст, який впливав на творчу діяльність режисерів і формував тематику їхніх робіт. **Наукова новизна** дослідження полягає в комплексному аналізі екранного зображення загальної «суспільної тривоги» у польському документальному кіно 1970-х років на прикладі робіт Т. Зигадла, К. Кесльовського та М. Лозінського – режисерів, які сформували ідейно-естетичний код польського документального кіно доби «морального занепокоєння». Відсутність відповідних наукових розвідок в українському кінознавстві зумовлює потребу дослідження взаємозв'язку між документальною методикою польських режисерів, їх спостереженнями та соціальним запитом польського суспільства періоду 1970-х років. **Висновки.** Польське документальне кіно другої половини XX століття є не лише унікальним мистецьким явищем, а й виразним індикатором суспільних процесів, що відбувалися у країні в період політичної кризи, соціальних трансформацій і невтомного морального пошуку польського суспільства. Саме через документальну форму мистецтва змогли вловити й передати складну динаміку внутрішнього стану громадян, зафіксувати прояви їх невдоволення, соціальної напруги та водночас надій на зміни, а через долі звичайних людей показати масштабні суспільні колізії. На прикладі фільмів Т. Зигадла, К. Кесльовського та М. Лозінського здійснено аналіз відтворення «морального неспокою» та загальної соціальної напруги у Польщі 1970-х років. Висвітлено роль режисера як свідка, аналітика та інтерпретатора реальності, який через документальне кіно трансформує соціальні проблеми у художні образи, поєднуючи об'єктивність із суб'єктивним поглядом.

Ключові слова: аудіовізуальне мистецтво та виробництво, польський кінематограф, документальне кіно, фільми «морального занепокоєння», режисер, кінопроцес, кіномова, рефлексія.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Як відомо, після завершення Другої світової війни Польща (як і більшість держав Східної Європи) опинилася під комуністичним правлінням, що супроводжувалося цензурою та уніфікацією культурних форм самовираження, типовою для авторитарних систем. У контексті загальної суспільної нестабільності режисери дедалі активніше намагалися відобразити на екрані реальні соціальні, економічні й політичні процеси, чимдалі більше стикаючись з феноменом так званого «морального занепокоєння», яке запанувало у свідомості поляків і набуло екранного втілення в ігровому кіно 1970-х років.

Попри значну увагу до феномену «морального занепокоєння» в польському ігровому кіно, документальний сегмент цього кінематографа залишається недостатньо вивченим. Окремі документальні фільми того часу так само стали своєрідною реакцією на кризу держави в ідеологічній та соціально-політичній площині. У 1970-х роках у польській документалістиці відбувалася помітна зміна поколінь. Молоді режисери-дебютанти продовжували традицію національного кіно, але поступово відходили від неореалістичної парадигми та принципу об'єктивної терплячої фіксації дійсності, притаманних школі Казімежа Карабаша. Одним із найяскравіших «шукачів» нового періоду стали такі документалісти як Томаш Зигадло, Кшиштоф Кесльовський, Марцель Лозінський та інші митці. Вибір дослідження творчості саме цих трьох постатей не випадковий. Зважаючи на тематику та загальну ідейну орієнтацію документальних робіт цих режисерів, виникає потреба комплексного аналізу їхніх документальних спостережень та відтворення на екрані актуальних «суспільних хвилювань» польського соціокультурного простору. Документальне кіно стало важливим інструментом самопізнання та моральної рефлексії польського суспільства і саме у цей період кінематографічне спостереження перетворюється на форму громадянського висловлювання, а режисер постає інтерпретатором та критиком соціально-політичної реальності країни.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Проблематика відображення «суспільного неспокою» в польському документальному кіно розглядалася у численних наукових працях. Зокрема, М. Гальтоф (Haltorf, 2003; 2019) присвятив свої дослідження історії розвитку польського кінема-

тографа, окресливши в тому числі ключові тенденції розвитку документального кіно в Польщі другої половини XX століття. Важливим внеском у вивчення польського документального кіно є фундаментальна праця «Історія польського документального фільму (1945-2014)» під редакцією М. Хендриковської (Hendrykowska, 2015), в якій системно аналізується еволюція наративних і формальних стратегій польських неігрових фільмів, зокрема у контексті соціально-політичних змін та цензурного контролю, а також простежується трансформація документального методу Т. Зигадла, К. Кесльовського та М. Лозінського. Особлива увага в кінознавчих розвідках приділяється творчості К. Кесльовського як провідного представника «морального занепокоєння» польського кіно 1970-х років. Зокрема, дослідник творчості режисера М. Яздон (Jazdon, 2002) дослідив документальні роботи Кесльовського, виявивши їхню здатність через деталізоване спостереження за повсякденністю передавати соціальні настрої і «моральний неспокій» суспільства.

Дослідники звертають увагу і на загальні особливості документальної режисури. Цій проблематиці присвячені праці К. Андерсона і М. Лукаса (Anderson & Lucas, 2016), Б. Ніколса (Nichols, 2017), М. Рабігера (Rabiger, 2009) та інших. Природу документального кіно та режисерського спостереження аналізують у своїх статтях українські науковці О. Безручко і В. Чайковська (Безручко & Чайковська, 2020), С. Гончарук та О. Проволовський (Гончарук & Проволовський, 2020), Р. Ширман і Б. Мусевич (Ширман & Мусевич, 2024) та інші.

Ключові для даного дослідження риси польського кіно «морального занепокоєння» аналізуються у статтях Д. Даберт (Даберт, 2000) та Т. Мічки (Miczka, 2007). Однак, незважаючи на численні дослідження польського документального кінематографа, кінознавчим розвідкам бракує уваги до проблематики неігрового кіно 1970-х рр., а саме – до відображення суспільних хвилювань і стану «морального неспокою» та способів формування сприйняття польської реальності другої половини XX ст.

Відтак **метою статті** є дослідження особливості розвитку польського документального кіно другої половини XX століття як засобу відображення суспільних хвилювань громадян у контексті феномену «морального занепокоєння», а також аналіз творчості Томаша Зигадла, Кшиштофа Кесльовського та Марцеля Лозінського і визначення

їхнього внеску у формування критичної парадигми польської документалістики.

Виклад основного матеріалу. У 1970-х роках розвиток кінематографа «морального занепокоєння» став можливим завдяки поєднанню конкретних соціально-політичних обставин. Атмосфера протестних виступів 1976 року стимулювала формування опозиційного середовища, виникнення Комітету захисту робітників (KOR), зародження незалежного видавничого руху та розширення свободи слова. Ці процеси супроводжувалися активними пошуками нових художніх форм – зокрема в документальному кіно, особливо в межах «Краківської школи» (К. Кесльовський, М.Півовський, А. Кондратюк та ін.) (Miczka, 2007, с. 193). Збірка есеїв двох польських поетів Адама Загаєвського та Юліана Корнгаузера «Непредставлений світ» (1974) виконала роль маніфесту та теоретичної формули для покоління, яке отримало назву «Молода культура». Їхня концепція, що полягала в глибокій потребі відобразити «нерепрезентований світ», перейшла у художню площину кінематографа «морального занепокоєння». У своєму есе про післявоєнну польську літературу Загаєвський наголошував, що головна невідповідність полягає у суперечності між тим, що існує, і тим, що мало б бути. Він вважав, що деякі явища залишаються невизнаними і через це сама польська реальність є неповною, адже «існувати» означає бути відображеним у культурі (Zagajewski, 1974, с. 32). Поет критикував старше покоління митців за художні компроміси та ескапістські твори, які уникали осуду негативних явищ у ПНР. У контексті зародження кінематографа «морального занепокоєння» спостерігається аналогічна тенденція: новий підхід набув етичного виміру, а феномен «морального неспокою» став прямим наслідком соціального запиту (Haltorf, 2003, с. 463-464).

Документальне кіно загалом є не лише засобом розповіді про реальність, а й засобом аналізу, інтерпретації та порушення суспільних питань, копітким процесом вибору й трансформації реальності крізь призму режисерських спостережень (Ширман & Мусевич, 2024, с. 292). Відомий кінорежисер і педагог Майкл Рабігер (Rabiger, 2009) наголошує важливість режисерського спостереження в процесі створення документальних фільмів. Це спостереження має відображати глибоке розуміння режисером подій, його власні переживання і погляд на суспільні явища.

К. Андерсон та М. Лукас (Anderson & Lucas, 2016, с. 34) вважають, що режисер повинен бути глибоко зануреним у реальність, яку він створює на екрані, а Ж.-Е. Сазерленд та К. М. Фелті (Sutherland & Feltey, 2013, с. 214) наголошують на важливості ролі режисера в трансформації реальних подій у кінематографічний наратив, вказують на те, що режисерське спостереження за конкретними деталями, реакціями персонажів дає змогу режисерам створити враження повноти реального життя. Теоретик документального кіно Б. Ніколс (Nichols, 2017, с. 24) слушно зазначає, що кожен документальний фільм є інтерпретацією світу, яку здійснює його режисер (Nichols, 2017, с. 24). Документальне кіно вимагає від нього не лише фіксації подій, а й активного сприйняття їх контексту і значущості, що допомагає створити об'єктивний й водночас суб'єктивний погляд на реальність.

Польські документалісти у 1970-х роках активно розмірковували над цією проблематикою і відповідно зосереджували увагу на розбіжності між ідеалізованим образом суспільства та його справжніми, часто конфліктними реаліями. Кшиштоф Кесльовський яскраво окреслив це: «Загалом нас дуже захоплювало відображення навколишньої дійсності. Ми відчували, наскільки це актуально. Комуністичний світ фактично не було описано. Точніше, був, але так, як він мав виглядати в ідеалі, а не так, як було в реальності» (Stok, 1993, с. 54-55).

Слід наголосити на міцному зв'язку між документальним кіно представників «Краківської групи» та кінематографом «морального занепокоєння». Багато польських режисерів 1950–1970-х років розпочинали кар'єру саме з документалістики, і її елементи залишалися характерними для їхніх фільмів. У 1970-х це проявлялося через залучення непрофесійних акторів, прагнення до життєвої автентичності та створення картин у дусі «малого реалізму», зосереджених на буденних темах, відтворених максимально природно (Haltorf, 2003, с. 466). Кшиштоф Кесльовський і Томаш Зигадло, разом із Богданом Косинським, у 1971 році сформулювали маніфест «Краківської групи», визначивши свої майбутні роботи як викривальні «фільми-протести». Вони заявляли, що камера має стати для них своєрідним скальпелем для виявлення суспільних недуг (Apor, 2018, с. 278). Зрештою, діяльність режисерів у 1970-х підтверджувала ідеї, проголошені «Молодою культурою», та позицію «Краківської групи» – розглядати кіно

як інструмент дослідження та аналізу соціальної реальності.

Водночас слід пам'ятати про те, що документальне кіно «здатне спровокувати виникнення мінливої персональної «точки зору» на подію» (Гончарук & Проволовський, 2020, с. 85). Як справедливо зауважують О. Безручко та В. Чайковська: «...в кадр втручаються наші упередження і естетичні уподобання, весь наш глядацький досвід, моральні й етичні критерії, які починають сортувати побачене згідно з нашими переконаннями...» (Безручко & Чайковська, 2020, с. 71). Режисер, виступаючи як посередник між подіями та глядачем, відображає своє власне бачення подій та осмислює їхнє значення. Такими об'єктивними спостерігачами й тлумачами реальності стали свого часу й польські документалісти.

Нові віяння у польському неігровому кіно, схильному до осмислення тем, притаманних так званому кіно «морального занепокоєння», починаються вже на початку 1970-х років. Саме в той час режисер Томаш Зигадло (1947–2011) уперше заявив про себе документальною роботою «Початкова школа» (1971). Ця короткометражна стрічка, що складалася з восьми епізодів (відповідно до восьми років навчання у початковій школі), висвітлювала життя школярів і типові освітні проблеми. Учні різного віку ділилися своїми думками з приводу навчання. У процесі соціалізації діти починають усвідомлювати механізми функціонування суспільства та розуміти, які очікування на них покладають дорослі. У навчальному процесі фактично заохочується доносництво й зрада, а також формується «дводумство», необхідне для життя в авторитарному суспільстві (Hendrykowska, 2015, с. 262). Загальний підтекст був очевидний – у школі не заохочувалося вільне висловлення власних поглядів. Система не залишала простору для індивідуальності та незалежного мислення, а розумними визнавалися лише ті, хто вмів думати одне, але робити інше. Учні у стрічці наголошували, що навчання не розвиває їхньої уяви та не формує самостійності у судженнях. Основною темою фільму стає поступова втрата свободи думки у дітей, яким доводиться підпорядковуватись владі педагогів, а через них – владі держави.

Зигадло у цій короткометражній стрічці зумів відчути суспільні настрої та тривожну атмосферу, що панувала у країні. Зображення дитячих дискусій у грудні 1970 року, ймовірно навіяних

розмовами з дорослими, як наголошують М. Яздон і П. Плавушевський, справило значний резонанс серед глядачів, які дивилися картину (Hendrykowska, 2015, с. 263). Не випадковими видаються й очевидні символічні паралелі: школа постає метафорою держави, діти – образом суспільства, а вчителі, правила та дисциплінарний лад – втіленням владної системи, що підтримується державною пропагандою. Інакше кажучи, політична структура бере початок в освітній моделі, а механізми її роботи відтворюють функціонування влади. Події березня 1968 року та грудня 1970 року стали своєрідною межею, після якої почали з'являтися подібні фільми, що заглиблювалися у гостріші суспільні проблеми.

Говорячи про постать Томаша Зигадло, неодмінно слід згадати його участь у фільмі, який закріпив його критичний підхід у документальному кіно – «Робітники 1971: Нічого про нас без нас» (1972), знятому разом з К. Кесльовським. Врешті, Кесльовський та Зигадло у співпраці з іншими молодими документалістами – Войцехом Вишне-вським, Вітольдом Стоком та Тадеушем Валендовським під керівництвом Богдана Косинського працювали над створенням колективного портрета трудящих та їх становища у тодішній Польщі. Спільна робота над цим фільмом об'єднала спільноту молодих документалістів, для яких було важливо не приховувати правди на екрані. Зигадло згадував ті часи так: «У нас було надзвичайно сильне почуття приналежності до покоління. У нас було кілька спільних речей – передусім досвід березня 1968-го, коли ми побачили і відчули що на наших очах відбувається щось жахливе. У нас у всіх було особливе ставлення до документалістики, ми були переконані, що хоч і треба розіграти з владою фальшиві карти, але можна сказати правду про реальність» (Hendrykowska, 2015, с. 270). Його слова цілком виправдовують творчий підхід, який викристалізувався у «Початковій школі». Критичний погляд на «нерепрезентований світ» насправді поєднувався з морально-етичними домінантами, характерними для польських кінематографістів «морального занепокоєння» 1970-х років. У пізніших, вже ігрових, роботах «Ребус» (1977) та «Метелик» (1980) Зигадло продовжив лінію розкриття суспільної і особистої «моральної тривоги» свого героя.

Інтерес до суспільних хвилювань і внутрішнього «тривожного» світу героїв був притаманний

багатом митцям тієї доби, зокрема Кшиштофу Кесльовському, який визнавав пріоритет індивідуальної долі та особистих переживань персонажів як у документальних роботах, так і в ігрових фільмах. Початковий етап творчості одного з найпомітніших представників польського кінематографа «морального занепокоєння» був тісно пов'язаний із документальним кіно. Погляд цього режисера був спрямований на максимально точне й правдиве відображення дійсності, водночас у ньому проглядалося прагнення до пошуку рис, властивих художньому кінематографу.

К. Кесльовський, який згодом упевнено перейде до ігрового кіно, встиг зняти низку короткометражних документальних картин, що відтворювали атмосферу соціального занепокоєння через спостереження за повсякденністю міських мешканців, робітників і солдатів. У своїх документальних фільмах автор виявляв виняткову чутливість та уважність до людських долі. Формуючись під сильним впливом школи Казімежа Карабаша та соціально орієнтованого кіно Кена Лоуча, режисер у 1966 році дебютував двома короткометражними фільмами. Стрічка «Трамвай», створена під керівництвом Ванди Якубовської, та фільм «Установа» (про бюрократичний механізм державної машини), знятий під керівництвом К. Карабаша, стали першими кроками митця.

У короткометражному фільмі «З міста Лодзь» (1969) Кесльовський створив цілісний портрет міста з фрагментів побуту та розмов його жителів, а наступного року зняв «Завод», де у вигляді контрасту постають оптимістичні звіти з партійних нарад на тракторному підприємстві та реальні, тяжкі умови праці робітників. У 1970-му, спільно з Анджеєм Тітковим, він знімає стрічку «Я був солдатом», де сліпі ветерани ділилися спогадами про війну, тим самим підважуючи офіційний героїчний наратив, сформований владою.

Політичного звучання набули документальні роботи Кесльовського «Фабрика» (1970), де йшлося про життя польських робітників, та «Робітники '71: нічого про нас без нас» (1971, разом із Т. Зигадлом). Зйомки фільму відбувалися восени 1971 року, після хвилі страйків, що прокотилися Польщею в грудні 1970 р. і в січні та лютому 1971 р. В кадрі працівники їдуть потягом на роботу. За вікнами видно гасла: «Промисловість – Прогрес – Соціалізм», «Соціалізм – гарантія безпеки та гармонійного розвитку ПНР», «Слава народу».

Дехто з працівників дрімає, заколисаний стуком коліс. Цей потяг справді стає метафорою Польщі кінця 1960-х років, яка дрімає в стагнації «малої стабілізації». Початок фільму і вихід працівників з потяга вказує на початок нового періоду в історії Польщі, часу надій на зміни, що відлунює у словах самих робітників. Саме в розмовах із робітниками прозвучали справжні суспільні настрої – відчуття позбавленості власного голосу й ігнорування з боку партійної влади. У своїх висловлюваннях вони нарікали на низькі заробітки та високі ціни, на труднощі з доступом до товарів і на те, що партійне керівництво не полегшує їхнього існування. Робітники бояться скаржитися на своє становище, вони не розуміють, чому просування по службі визначається не компетенціями працівника, а його або її приналежністю до партії.

К. Кесльовський і Т. Зигадло побачили можливість для документального кіно про хвилю очікуваних змін після грудня 1970 року, однак меседж фільму був неприйнятним для влади (Hendrykowska, 2015, с. 270). Вочевидь, у такому вигляді його не допустили до публічного показу. Стрічку перемонтували без участі Кесльовського, усунувши всі діалоги, які влада вважала небажаними. Лише після цього картину продемонстрували на телебаченні – та й то лише один раз. Для самого режисера ця ситуація стала надзвичайно травматичною: він пережив глибоке розчарування через марність спроб щось змінити та усвідомив, що подібні голоси фактично нікому не потрібні.

Симптоми соціальної напруги проявилися й у документальній притчі «Рефрен» (1972), де родичі померлих зіштовхуються з холодним і бездушним чиновницьким формалізмом, а також у фільмі «Муляр» (знятий у 1973 р., але представлений лише у 1980-х), у якому Кесльовський надав простір для саморефлексії робітникові-муляру. Герой ділиться власними спогадами, роздумує про віру в комуністичні ідеали та своє членство у партії, водночас визнаючи глибоке розчарування після придушення Познанського повстання 1956 року. Саме тоді він вирішив відмовитися від ролі партійного функціонера й повернувся до звичайної праці.

Прихована, замаскована під сатиричний гротеск критика системи прозвучала у фільмі «Автобіографія» (1975), де Кесльовський поєднав документальні кадри засідань Політбюро з історією вигаданого персонажа, який перебуває під наг-

лядом. Режисерів вдалося переконати реальний партійний комітет винести «вирок» вигаданому герою – партійцю бездоганної репутації, для якого він вигадав ім'я, біографію та політичні «гріхи».

Неабияким моральним випробуванням для Кесльовського став його фільм «Не знаю» (1977). У ньому директор заводу з Нижньої Сілезії відверто розповів про свою боротьбу проти корумпованих практик місцевих партійців. Його особиста історія завершилася трагічно: після звільнення та виключення з партії чоловік опинився без роботи, без майбутнього і в фіналі промовив: «Я не знаю, як мені далі жити». Ця гірка сповідь перерегукувалася з символічною назвою відомої документальної роботи Марцеля Лозінського «Як жити?» (1977). Просте, але екзистенційно болісне питання звучало для дезорієнтованих поляків як вирок, адже знайти відповідь на нього, так само як і вихід з лабіринту суспільної кризи 1970-х років, було напрочуд складно (Даберт, 2000, с. 40).

У творчому доробку Кесльовського знаходимо і знаковий твір, присвячений представникові системи – «З погляду нічного сторожа» (1978). У центрі оповіді – Маріан Осух, який ділиться власними уявленнями про те, як слід організувати світ: він засуджує всіх «неправильних» осіб, порушників режиму, тих, хто висловлював невдоволення комуністичною владою, натомість схвально відгукується про державу, її репресивні методи і навіть підтримує ідею смертної кари. Кесльовський утримався від авторських коментарів, обмежившись фіксацією дійсності. Такий прийом (який, власне, відповідає принципам чесного документаліста) неодноразово ставав предметом дискусій і викликав звинувачення у тому, що режисер нібито демонструє лояльність до влади або ж ухиляється від власної позиції.

Більш багатогранним, проте не менш лаконічним зрізом польського суспільства став його видатний фільм «Балакаючи голови» (1980). Взявши за основу фільму інтерв'ю з респондентами різного віку – від наймолодших до найстарших, Кесльовський поставив їм лише два запитання: «Хто ви?» і «Чого ви хочете?». У відповідях виразно проступає невдоволення дорослого населення власним життям: люди прагнуть щастя, гідності, поваги до прав людини, відсутності гноблення, байдужості й жорстокості.

Перехід Кесльовського від документалістики до ігрового кіно був зумовлений багато в чому

етичними міркуваннями, однак саме у сфері неігрового кіно режисер уперше зафіксував «моральний неспокій» своїх співгромадян, поєднуючи у власному стилі точність і лаконізм із емоційною стриманістю та раціональною вираженістю, завжди наголошуючи соціальний підтекст. Його документальні роботи, пройняті щирим інтересом до щоденних турбот «маленької людини», не вступали у відкрите протистояння з дійсністю, але відображали ті її фрагменти, що не вкладалися в оптимістичні рамки державної пропаганди. Його документальні стрічки, так само як і ранні ігрові роботи, висвітлювали недоліки комуністичної системи, яка заперечувала індивідуальність людини, відзначалися стриманою формою і холодним відтворенням сірої дійсності ПНР.

Фільми Кесльовського спочатку багато в чому наслідували приклад його наставника К. Карабаша, хоча подекуди дослідники також відзначають вплив течії «прямого кіно». Концептуально важливим запозиченням цього напрямку для Кесльовського схоже було невтручання автора в безпосередній процес зйомки, адже тоді він не може нав'язати власне бачення, а сюжет розгортається природними фактами (Гончарук & Проволовський, 2020, с. 86). М. Яздон так підсумував документальну діяльність Кесльовського: «Героями документальних фільмів Кесльовського є люди праці, тобто ті, хто згідно з офіційною доктриною, проголошеною можновладцями, здійснює владу в державі. У своїх фільмах Кесльовський показує, що в, здавалося б, безкласовому суспільстві існує чіткий поділ на привілейованих і підлеглих, а також на сильних і слабких. Сильні – це ті, хто зумів зайняти в офіційній системі позицію, яка дає їм можливість «здійснювати владу над іншими (бюрократ, партійний активіст). <...> Режисер показує, що колективний герой, який найчастіше фігурує в його фільмах, має обличчя людини, про яку тодішня влада не хотіла згадувати, легітимізуючи себе та свої дії гаслом роботи на благо мас» (Jazdon, 2002, с. 10). Вже ранні неігрові картини Кесльовського містили в собі екзистенціальні інтонації, що стали визначальними для його подальшої творчості. Не дивно, що природною реакцією на «нерепрезентовану» в кіно реальність «суспільного занепокоєння» стало звернення режисера до автентичного документального методу.

Схожі мотиви проглядалися і у творчості одного із найвизначніших польських документаліс-

тів – Марцеля Лозінського. Режисер розпочинав свою діяльність як асистент К. Кесльовського під час роботи над короткометражною стрічкою «Фабрика» (1970). У 1970-х роках співпрацював із кінооб'єднанням «Х» Анджея Вайди та Варшавською студією документальних фільмів, однак у січні 1980 року був тимчасово відсторонений наказом міністра культури після заборони цензурою його стрічок «Іспит зрілості» та «Проба мікрофону». У період воєнного стану Лозінський разом із колегами документував діяльність підпільної «Солідарності».

Характерно, що стрічки Лозінського, створені у 1970-1980-х роках, розкривали не тільки соціальну природу людського існування, а й показували ілюзорність комуністичної дійсності та механізми маніпуляцій з боку влади. Його світоглядна позиція та особлива режисерська оптика часто асоціюються з назвою його короткометражного фільму «Погляд знизу» (1971), адже дійсність у його творах справді була відтворена «очима знизу» (Hendrykowska, 2015, с. 297).

У власній творчій методології Лозінський застосовував підхід, який назвав «згущенням реальності». Він полягав у введенні до процесу зйомок окремих учасників, здатних відкрити приховані від камери грані навколишнього життя. Фактично це означало використання «акторів» у реальних ситуаціях, де їхня роль зводилася до провокування певного розвитку подій і виокремлення деталей, зазвичай непомітних пересічному глядачеві. Саме ця стратегія вирізняла Лозінського серед інших документалістів. Він порівнював кінематограф із «акваріумом, який потрібно струснути, щоб розбудити сонну рибу» (Zwiefka, 2019, с. 86).

Говорячи про показ соціально-моральних дилем у фільмографії Лозінського, слід згадати його шестихвилинний фільм «Король» (1975), що розповідає про кравця, який у часи війни шив уніформу для німецьких офіцерів. У час зйомок герой, уже власник кав'ярні, залишався у своєму містечку фактичним «королем», демонструючи повну відсутність сорому за власний опортунізм (Hendrykowska, 2015, с. 302).

У 1970-ті роки режисер продовжував дивитися на реальність крізь подвійний вимір – індивідуальний і колективний. В одній зі своїх найвідоміших стрічок «Як жити?» (1977) він досліджував механізми, що формували соціальну дійсність того часу, поєднуючи елементи неігрового та ігро-

вого кіно. Саме через подібний підхід його роботи інколи визначали як «парадокументальні» (Haltorf, 2019, с. 231). Безперечно, межа між ігровими та неігровими фільмами, де виражений конкретний історичний контекст часу, може бути досить тонкою, адже в обох видах режисери намагаються відтворити історичну дійсність (Косачова, 2023, с. 56). Стрічка Лозінського, створена за сприяння кінооб'єднання «Х» під патронатом Анджея Вайди, органічно вписується в естетику «морального занепокоєння» кінця 1970-х.

Події фільму відбуваються у літньому таборі, який організувала молодіжна організація для молодих подружніх пар. Камера спостерігає за їхньою участю в ініціативі «Зразкова родина». Згідно з партійною доктриною, це мало бути не лише «активне» дозвілля, а й спосіб «усуспільнення» учасників. Організатори прагнули забезпечити суворе дотримання правил: конкурс за звання «найкращої сімейної пари» передбачав оцінювання родин, перевірку їх політичних переконань, громадянської активності, ставлення до колективу та методів виховання дітей. Щодня оголошувалися підсумкові бали, а також проводилися своєрідні «екзамени» з громадських і політичних питань. Проте боротьба за головний приз – пральну машину – привідкрила низку гострих суперечностей: не всі родини були готові безумовно дотримуватися правил, а «таємне журі» з числа мешканців табору не лише стежило, а й інколи втручалось в особисте життя учасників. Саме це поступово створювало атмосферу подвійних стандартів, що віддзеркалювала суспільні практики тієї доби.

Фільм Лозінського репрезентував модель своєрідної мікродержави, яка існує за власними законами, із системою заохочень та покарань і внутрішнім апаратом прихованого нагляду. Такий образ суспільства демонстрував прообраз тоталітарної структури, у якій чітко простежуються соціальна апатія, конформізм, а також типові форми поведінки людини в умовах постійного контролю та владного тиску.

У подібному тематичному руслі було створено й фільм «Іспит зрілості» (1979). Стрічка відтворює атмосферу випускних іспитів у варшавській школі, де учні зобов'язані демонструвати знання конституції, давати відповіді щодо Польської об'єднаної робітничої партії, засад соціалістичного устрою та моральних якостей партійця. Проте весь процес зводиться радше до механічного відтворення

ідеологічних формул відповідно до офіційної пропаганди, тоді як реальні погляди випускників відчутно відрізняються від вимовлених слів. У приватному спілкуванні молодь відкрито визнає, що застосовує стратегію конформізму та удаваної щирості, аби догодити екзаменаторам. У коридорах вони жартують зі своїх власних відповідей, демонструючи розрив між щирістю й публічними формулами, а також усвідомлення показної брехні й лицемірства, до яких вимушені долучитись. Лозінський знову викривав феномен подвійних стандартів і небезпечного дводумства, притаманного суспільству «реального соціалізму».

Висновки. Характерною ознакою польських документальних робіт 1970-х років стало висвітлення численних суперечностей між офіційно проголошеними ідеологічними гаслами та приватним життям громадян, сповненим моральних дилем і тривог. Ця тематика тривалий час продовжувала залишатись надзвичайно гострою для суспільства і споріднювала окремі документальні твори з концепцією кіно «морального занепокоєння» 1970-х років. Недарма герої таких видатних фільмів періоду «морального занепокоєння», як «Людина з мармуру» (1976) А. Вайди та «Кіноаматор» (1978) К. Кесльовського, це колишні документалісти, які намагаються знайти правду про минуле і сьогодення країни, в якій вони живуть.

Польське документальне кіно другої половини ХХ століття стало не лише художнім відображенням доби, а й формою суспільного самоусвідомлення, що фіксувала глибинні процеси духовної й соціальної трансформації польського народу. У цьому контексті творчість режисерів Т. Зигадла, К. Кесльовського та М. Лозінського демонструє три різні, але взаємопов'язані підходи до осмислення людини в умовах «реального соціалізму». 1971 рік – рік виходу «Початкової школи» Т. Зигадла – недарма вважається поворотним моментом польської документалістики, оскільки з'явилась група нового покоління, яка видозмінила обличчя польського кіно фільмами, набагато яскравіше залученими у коло принципових соціальних питань. Документальні фільми Зигадла, створені в атмосфері «морального неспокою» 1970-х, стали дзеркалом стану соціуму, який намагався знайти баланс між особистою чесністю та пристосуванням до системи.

К. Кесльовський, який розпочинав свій творчий шлях саме в документалістиці, зумів поєдна-

ти спостережливість реаліста з глибоким гуманістичним поглядом на людину, перетворюючи навіть коротку замальовку на філософське узагальнення доби. Вже його ранні фільми стали глибокими роздумами про моральну втому суспільства, про суперечність між офіційною ідеологією та правдою людського досвіду. Прагнучи показати дійсність без прикрас, Кесльовський заклав підвалини для нового типу документального мислення – чутливого до психологічних і моральних нюансів, але водночас критичного до політичної реальності.

Подібні мотиви простежуються в творчості М. Лозінського, який зосереджував увагу на дослідженні людини у конкретних соціально-політичних обставинах, на фіксації моделей поведінки та мислення в умовах втрати моральних орієнтирів. Лозінський продовжив і поглибив цю проблематику у польському документальному кіно, додавши елементи експерименту й соціального аналізу. Еволюція творчого шляху Лозінського загалом відображає тенденцію, властиву польському документальному кіно того часу: від критичних робіт 1970-х до більш універсальних і глибоко особистісних стрічок, що досліджують філософсько-екзистенційні питання життя.

Таким чином, фільми Зигадла, Кесльовського й Лозінського репрезентують різні грані єдиного процесу – прагнення відшукати правду, якої гостро потребувало суспільство. Через увагу до «малих історій» режисери відкривали великі соціальні портрети, формуючи своєрідну альтернативну історію Польщі другої половини ХХ століття. Сьогодні аналіз цих фільмів дає змогу осмислити не лише минуле, а й сучасні стратегії взаємодії документалістики з соціальною реальністю, зокрема в контексті нових форм пропаганди, медіаманіпуляцій і суспільної поляризації.

Перспективним напрямом подальших досліджень є розгляд творчості інших польських документалістів, порівняння польської документальної традиції з аналогічними явищами у країнах Центрально-Східної Європи, а також вивчення впливу цих режисерів на сучасне європейське документальне кіно. Адже польська школа документалістики показала, що навіть у часи буремних соціальних криз документальний фільм може бути не лише свідченням часу, а й впливовим чинником суспільних змін.

Джерела та література

- Безручко О., & Чайковська В. (2020). Особливості втілення режисерського задуму у документальному фільмі-спостереженні. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, № 3(1). С. 65-74.
- Гончарук, С., & Проволовський, О. (2020). Постановча реальність документального кіно: прояви та смисли. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, № 3(1). С. 83-91.
- Даберт, Д. (2000). Як жити? Про кіно морального неспокою сьогодні. *Кіно-Театр*, № 5. С. 40-43.
- Косачова, О. (2023) Історична тематика в ігровому і документальному кінематографі: порівняльний аналіз. *Культура України*. Вип. 79. С. 46-59.
- Ширман, Р., & Мусевич, Б. (2024). Режисерське спостереження як фокусування достовірності сприйняття реальних подій в сучасному документальному кіно. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, № 7(2), С. 288-299.
- Anderson, K., & Lucas, M., (2016). *Documentary Voice & Vision: A Creative Approach to Non-Fiction Media Production*. New York: Routledge. 484 p.
- Apor, B., Apor, P., & Horváth, S.(eds). (2018). *The Handbook of Courage: Cultural Opposition and Its Heritage in Eastern Europe*. Institute of History, Research Centre for the Humanities, Hungarian Academy of Sciences. Budapest. 636 p.
- Haltorf, M. (2003). Screening the unrepresented world: Kieslowski's early film-essays («Personnel», «The scar», and «The calm»). *The Polish Review*. Vol. 48, Nr. 4. P. 463-481.
- Haltorf, M. (2019). *Polish cinema: a history*. New York: Berghahn Books. 516 p.
- Hendrykowska M. (ed.). (2015). *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Seria Filmoznawcza, Nr. 14. 776 p.
- Jazdon, M. (2002). *Dokumenty Kieślowskiego*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie. 244 p.
- Miczka, T. (2007). Kino moralnego niepokoju. Źródła i granice realizmu w polskim filmie fabularnym w latach 1976–1981. A. Achtełik, J. Tambor (red.), *Sztuka to rzemiosło. T. 3, Nauczyć Polski i polskiego* (p. 187-204) Katowice: Wydawnictwo Gnome.
- Nichols, B., (2017). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press. 280 p.
- Rabiger, M., (2009). *Directing the Documentary*. London: Focal Press. 672 p.
- Stok, D. (Ed.). (1993). *Kieslowski on Kieslowski*. Faber and Faber. 304 p.

- Sutherland, J., & Feltey, K. (eds.). (2013). *Cinematic Sociology: Social Life in Film*. 2nd ed. Thousand Oaks: SAGE Publications. 496 p.
- Zagajewski, A., & Kornhauser, J. (1974). *Swiat nie przedstawiony*. Krakow: Wydawnictwo Literackie. 210 p.
- Zwiefka, A. (2019). Prawdziwa fikcja. O przekraczaniu granic gatunkowych w filmie dokumentalnym. *Kultura i Edukacja*, Nr. 3(125). P. 86-96.

References

- Bezruchko O., & Chaikowska V. (2020). Osoblivosti vtilennya rezhiserskogo zadumu u dokumentalnomu filmi-sposterezhenni [Features of the Implementation of the Director's Intent in Documentary Surveillance-film]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, Nr 3(1). P. 65-74. [in Ukrainian]
- Honcharuk, S., & Provolovskyi, O. (2020). Postanovcha realnist dokumentalnogo kino: proyavi ta smisli [The Staged Reality of Documentary Films: Manifestations and Meanings]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, Nr 3(1). P. 83-91. [in Ukrainian]
- Dabert, D. (2000). Yak zhyty? Pro kino moralnogo nespokoyu sodayni [How to live? About the cinema of moral anxiety today]. *Kino-Teatr*, Nr 5. P. 40-43. [in Ukrainian]
- Kosachova, O. (2023). Istorichna tematika v igrovomu i dokumentalnomu kinematografi: porivnyalniy analiz [Historical themes in feature and documentary cinema: a comparative analysis]. *Culture of Ukraine*. Vol. 79. P. 46-59. [in Ukrainian]
- Shyrman R., & Musevych, B. (2024). Rezhiserske sposterezhennya yak fokusuvannya dostovirnosti spriynnyattya realnih podij v suchasnomu dokumentalnomu kino [Director's Observation as a Focus of Authenticity of Real Events Perception in Contemporary Documentary Cinema]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, Nr 7(2). P. 288-299. [in Ukrainian]
- Anderson, K., & Lucas, M., (2016). *Documentary Voice & Vision: A Creative Approach to Non-Fiction Media Production*. New York: Routledge. 484 p.
- Apor, B., Apor, P., & Horváth, S.(eds). (2018). *The Handbook of Courage: Cultural Opposition and Its Heritage in Eastern Europe*. Institute of History, Research Centre for the Humanities, Hungarian Academy of Sciences. Budapest. 636 p.
- Haltorf, M. (2003). Screening the unrepresented world: Kieslowski's early film-essays («Personnel», «The scar», and «The calm»). *The Polish Review*. Vol. 48, Nr. 4. P. 463-481.

- Haltorf, M. (2019). *Polish cinema: a history*. New York: Berghahn Books. 516 p.
- Hendrykowska M. (ed.). (2015). *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Seria Filmoznawcza, Nr. 14. 776 p.
- Jazdon, M. (2002). *Dokumenty Kieślowskiego*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie. 244 p.
- Miczka, T. (2007). Kino moralnego niepokoju. Źródła i granice realizmu w polskim filmie fabularnym w latach 1976–1981. A. Achtełik, J. Tambor (red.), *Sztuka to rzemiosło. T. 3, Nauczyć Polski i polskiego* (s. 187–204) Katowice: Wydawnictwo Gnome.
- Nichols, B., (2017). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press. 280 p.
- Rabiger, M., (2009). *Directing the Documentary*. London: Focal Press. 672 p.
- Stok, D. (Ed.). (1993). *Kieślowski on Kieślowski*. Faber and Faber. 304 p.
- Sutherland, J., & Feltey, K. (eds.). (2013). *Cinematic Sociology: Social Life in Film*. 2nd ed. Thousand Oaks: SAGE Publications. 496 p.
- Zagajewski, A., & Kornhauser, J. (1974). *Świat nie przedstawiony*. Krakow: Wydawnictwo Literackie. 210 p.
- Zwiefka, A. (2019). Prawdziwa fikcja. O przekraczaniu granic gatunkowych w filmie dokumentalnym. *Kultura i Edukacja*. Nr. 3(125). P. 86–96.

Maksym Klopenko

The echo of social upheavals in Polish documentary cinema of the 1970s

Abstract. Purpose. By analyzing the works of documentary filmmakers Tomasz Żygadło, Krzysztof Kieślowski, and Marcel Łoziński, the aim is to reveal the features of cinematic representation of social unrest, moral anxiety, and the socio-political crisis in Poland during the 1970s. **Research methodology.** The study employs film analysis to identify the key themes of documentary films, the specifics of directorial observation, and the ways of depicting the «unrepresented» world on screen. A systemic approach is applied to comprehensively examine the socio-ethical dimension of Polish documentary cinema and to determine its role in reflecting social reality. The historical method is used to outline the broader historical context that influenced the directors' creative activity and shaped the thematic content of their works. **The scientific novelty.** The research provides a comprehensive analysis of the cinematic representation of general «social anxiety» in Polish documentary cinema of the 1970s, based on the works of T. Żygadło, K. Kieślowski, and M. Łoziński – filmmakers who defined the ideological and aesthetic code of Polish documentary cinema of the «cinema of moral anxiety» period. The lack of corresponding research in Ukrainian film studies highlights the need to explore the interrelation between the documentary methods of Polish directors, their observations, and the social demands of Polish society in the 1970s. **Conclusions.** Polish documentary cinema of the second half of the 20th century is not only a unique artistic phenomenon but also a vivid indicator of the social processes that took place in the country during a period of political crisis, social transformation, and the tireless moral search of Polish society. It was through the documentary form that filmmakers were able to capture and convey the complex dynamics of citizens' inner states, to record manifestations of their dissatisfaction, social tension, and, at the same time, their hopes for change. Through the stories of ordinary people, they revealed large-scale social conflicts. Using the example of films by T. Żygadło, K. Kieślowski, and M. Łoziński, the study analyzes the depiction of «moral unrest» and general social tension in Poland during the 1970s. It highlights the role of the director as a witness, analyst, and interpreter of reality who, through documentary cinema, transforms social problems into artistic imagery, combining objectivity with a subjective perspective.

Keywords: audiovisual art and production, Polish cinema, documentary, films of «moral concern», director, film process, film language, reflection.

Подано до редакції 30.10.2025

Підписано до друку 25.11.2025