

Dokument – fikcja – realizm

Teoria wobec praktyki

MAREK HENDRYKOWSKI

Zacznijmy od zasadniczego pytania. Czy współczesna teoria filmu może dostarczyć badaczom instrumentarium pojęciowego użytecznego w konfrontacji z niebywałym pomieszaniem materii, z jakim mamy do czynienia we współczesnych przekazach audiowizualnych? Jak dostosować posiadane przez nas narzędzia teoretyczne do realiów praktyki komunikacyjnej, z którą się na co dzień stykamy?

Na naszych oczach kino doby dzisiejszej przeżywa burzliwy okres nieustających przemian i transformacji. Bóg wiatrów Eol sprawił, że okręty Eneasza zostały zaatakowane potężnym sztormem. W zachowaniach doświadczonej załogi, która niejedno widziała i przeżyła, daje o sobie znać wyjątkowy niepokój. Wszystkie ręce na pokład! Na wzburzonych wodach szaleją sprzeczne żywioły. Dotychczasowy kurs został utracony. W serca żeglarzy wkrada się chaos, poczucie zagubienia i powszechna dezorientacja. Znajdujemy się na obszarze pomieszania – w strefie, w której następują poważne zaburzenia w komunikowaniu za pomocą ruchomych obrazów.

Dokument czy fabuła? A może jedno i drugie? Już dawno porzuciliśmy myśl o istnieniu wyraźnych, jasno wytyczonych granic między fikcją i dokumentem, a wraz z nią naiwną wiarę, że są to rodzaje stabilne, jednoznacznie określone i wyraziste, występujące w danym przekazie w czystej postaci. Zachwiały się stare prawdy i dawne, niegdyś użyteczne kryteria oparte na przekonaniu o ich całkowitej odrębności. Coraz bardziej poszerza się terytorium pogranicza, gdzie panują szczególne prawa i wszystko jest możliwe. Co rusz stykamy się dzisiaj z filmami, w których czynnik fikcji miesza się i przenika ze swoiście zaaranżowaną faktualnością i w których nie sposób oddzielić od siebie obu tych odmian komunikatu.

Pisze Mirosław Przyłipiak, autor najnowszej ze znanych mi definicji filmu dokumentalnego, pochodzącej z książki *Poetyka kina dokumentalnego*¹, opublikowanej w roku 2004: *Ponieważ wiele z omawianych przeze mnie filmów sytuuje się na marginesach dokumentalizmu, ich analizy będą zarazem formą weryfikacji niniejszej definicji. Zależało mi na tym, aby była jak najbardziej precyzyjna. Ważniejsze jednak od precyzji, nigdy w stu procentach nieosiągalnej, jest to, aby dostarczała narzędzi do analizy przypadków granicznych, nieczystych, inkorporujących w obręb dokumentalizmu metody zaczerpnięte z innych audiowizualnych rodzajów i gatunków*².

Tyle Mirosław Przyłipiak. W pełni podzielam polemiczne stanowisko cytowanego autora wymierzone w osobiwą tendencję części badaczy kina polegającej na udowadnianiu, że *dokumentalizm w istocie jest niemożliwy, że filmy dokumentalne „w ostatniej instancji” niczym nie różnią się od filmów fabularnych, będąc – jak tamte – fikcją, tyle że groźniejszą, bo udającą rzeczywistość, przez co łatwo jest*

*przemycić utajone treści ideologiczne*³. Na przykładzie takich efekciarskich twierdzeń widać doskonale, jak rozmywanie pojęć, brak precyzyjnych narzędzi i słabość metod opisu czynią powierzchownie i nienaukowo uprawianą teorię filmu pseudoteorią, spychając ją na pozycje publicystyki.

Nieco historii

Niedługo minie pół wieku od pionierskich eksperymentów Nam June Paika (1963-1964) z ingerowaniem w dany moment w obraz rzeczywistości emitowany w przekazie telewizyjnym. Półwiecze to dostatecznie wiele, aby mówić o względności i pełnym przewartościowaniu pojęć takich, jak: obraz zarejestrowany na taśmie, obraz telewizyjny, obiekt sfilmowany, rzeczywistość prefilmowa itp. Dochodzi do tego jeszcze coś, mianowicie współczesna inwazja obrazów cyfrowych, których istotą jest wirtualna rzeczywistość. Od momentu kiedy się pojawiła i po raz pierwszy została eksperymentalnie wykorzystana do tworzenia obrazów kinematograficznych, świat materialny przestał już być niezbędny w procesie ich powstawania. Podobnie jak wiele innych ówczesnych prób, śmiało wybiegający w przyszłość, niezwykle eksperyment sprzed blisko półwiecza, jakim było *City Space* Petera Kamnitzera (1968), z biegiem lat stał się codziennością. Przedstawienia wirtualne dawno temu opuściły mury laboratoriów, wnikając bardzo głęboko w nasze życie i zbiorową świadomość.

Dzisiaj kształtują ją nowe poszukiwania i całkiem inna codzienność, ale problem różnic dzielących dokument i fikcję oraz problem złożonych zależności, jakie je łączą, pozostały. Chciałbym w tym miejscu oderwać się od zbyt krótkiej, moim zdaniem, perspektywy kina kilku czy nawet kilkunastu ostatnich lat i wyjść poza aktualną synchronię. Może być ona bowiem zaledwie kolejnym epizodem, przełotną przygodą kinematografii, podczas gdy badacza podejmującego temat relacji między dokumentem a fikcją filmową powinny interesować o wiele szersze fazy czy wręcz długofalowe cykle przemian zachodzące wewnątrz obu tych rodzajów.

W ciągu z górą stu dwudziestu lat wielokrotnie zmieniały się techniki i technologie wytwarzania i projekcji ruchomych obrazów, środki wyrazu, kolejne etapy rozwoju kinematografii, gatunki, konwencje przedstawiania, kierunki i style w sztuce filmowej. Istniał jednak przez cały czas wytworzony w kulturze filmowej XIX w. podział na dokument i fikcję. Nie tylko znała go publiczność filmowa w epoce Edisona i braci Lumière, ale także mieli jego świadomość pierwsi teoretycy kina, a wśród nich praktyk i teoretyk w jednej osobie – Bolesław Matuszewski⁴.

Opublikowana we Francji w roku 1898 prekursorska rozprawa Matuszewskiego, nosząca tytuł *Nowe źródło historii*, przynosi nowoczesną i zarazem bardzo precyzyjną koncepcję dokumentalizmu rozumianego jako nasycony szczegółami, drobiazgowy i jednocześnie niebywale dokładny, fotooptyczny zapis wyglądu filmowanej rzeczywistości. Już w pierwszym akapicie tej rozprawy mowa *expressis verbis* o dokumentach kinematograficznych (*les documents cinématographiques*), których nieustannie gromadzona i poszerzana kolekcja miała być stać się podstawą utworzenia paryskiego Muzeum czy też Składowicy Kinematograficznej. Warto przy tej okazji zauważyć i dobitnie podkreślić, że określenie „dokument kinematograficzny” pojawia się u Matuszewskiego ponad ćwierć wieku wcześniej niż u Johna Griersona.

Nowatorska idea tworzenia archiwów filmowych, choć pierwszorzędnie ważna, nie powinna jednak przesłaniać doniosłości estetycznych aspektów koncepcji kinematografii, jaką zaprezentował w obu swoich paryskich publikacjach Matuszewski. W drugim akapicie oryginalnego francuskiego tekstu *Nowe źródło historii* natrafiamy na znamienne wyrażenie, które stanowi rodzaj słowa-klucza naprowadzającego nas na właściwy trop. Określeniem tym są *tranches de vie* (*tranches de vie drôle, tranches de vie publique et nationale etc.*)⁵.

Do której z ówczesnych estetyk przynależy owo pojęcie? Odpowiedź nasuwa się sama. Twórcą określenia *tranche de vie* jest przecież Émile Zola. Jak przystało na fotografa, cytowany użytkownik tego określenia pozostaje w swych poglądach pod wpływem dominującej w kulturze i sztuce tamtego okresu estetyki naturalizmu. *Tranches de vie*, czyli „wycinki życia” (albo jak powiedziałby André Bazin: „płaty życia”), to termin, który należy do centralnych pojęć metody twórczej naturalizmu. W ruchomych obrazach rejestrowanych za pomocą chronofotografii liczy się jedynie to, co autentyczne, realne, ukazane *in crudo* i bez retuszu, niczym pod okularom mikroskopu, przy odrzuceniu wszelkiej idealizacji – słowem, bezwzględnie prawdziwy obraz rzeczywistości, który konstruuje się na podobieństwo metod przyrodniczo-materialistycznych stosowanych w ówczesnej nauce i sztuce.

Analizowane tutaj teoretyczne rozważania Bolesława Matuszewskiego, spisane przezeń i opublikowane – podkreślmy raz jeszcze – w roku 1898, pozostawały w bezpośrednim związku nie tylko z jego własną praktyką realizatorską nadwornego fotografa cara Rosji i nie tylko z awangardowym kierunkiem, jakim był wówczas naturalizm, lecz również z tym, co filmowali inni i co pokazywano wówczas w kinematografach na całym świecie. Nie zapominajmy, że „wycinki życia” stanowiły w pionierskim okresie kinematografii podstawę każdego seansu. I to one właśnie przyciągały na pokazy tłumy widzów, wywołując ich nieklamany zachwyt ze względu na niebywałą dokładność i wierność odtworzenia każdego szczegółu.

Warto w tym miejscu dodać, że określeniem „dokumenty życiowe” posługiwał się jeszcze przed Matuszewskim inny pasjonat ruchomych fotografii Władysław Umiński. Przeszło dwa lata wcześniej, prezentując czytelnikom warszawskiego „Tygodnika Ilustrowanego” wynalazek „cynematografu”, pisarz, ceniony autor powieści podróżniczych, fantastycznych i popularnonaukowych, notował: *Przyrząd ten stanie się nie tylko przyjemną rozrywką, nauczycielem, ale i zbieraczem cennych dokumentów życiowych, z których będą korzystali nasi synowie i wnukowie*⁶.

Po nim, ale w obu przypadkach również na długo przed Matuszewskim, w podobnym duchu wypowiadali się Bolesław Prus i Zygmunt Korosteński. Ma rację Małgorzata Hendrykowska, pisząc w artykule poświęconym tym niezwykłym, do dziś mało znanym, najdawniejszym polskim tekstom z pionierskiego okresu kinematografii, że zaprezentowana przez Umińskiego *ocena perspektyw cynematografu w szerokim kontekście społeczno-kulturowym godna jest pomysłów Bolesława Matuszewskiego (...)*⁷.

Fikcjonalizacja przekazu

Kinematografia tamtej doby uprawiała już z powodzeniem nie tylko dokumentalną rejestrację ważnych wydarzeń pełniącą rolę kroniki końca wieku, lecz również rekonstrukcję sławnych faktów historycznych wysoce dowolną w sposobie auten-

tyzacji przedstawień ekranowych. Sięgnijmy po konkretne przykłady. W jednym i w drugim przypadku chodzi o ten sam rok 1897, w którym został nakręcony zarówno reportaż Matuszewskiego z defilady w Peterhofie, jak i reportaż filmowy Alexandre’a Promio z przybycia cara Mikołaja II i prezydenta Francji Félix’a Faure’a do Peterhofu, ale powstała też pierwsza seria scen (pseudo)dokumentalnych wyprodukowanych przez wytwórnię braci Lumière.

Ich sztafaż był jeszcze teatralny, bowiem na tyle pozwalały ówczesne ograniczone możliwości inscenizacji w warunkach kinematografii studyjnej. Przedstawienia te, analizowane od strony sposobu ich sfilmowania, podobnie jak wcześniejsza *Egzekucja Marii, królowej Szkotów* (reż. William Heise, prod. Edison, 1895), miały od samego początku charakter konwencjonalny. Właściwy im teatralny rodowód związany jest ściśle z XIX-wieczną tradycją tzw. *tableaux vivants*, czyli żywych obrazów scenicznych. Konwencja ta zyskała wielką popularność nie tylko na scenie. Z czasem opanowała również malarstwo historyczne oraz fotografię.

Z kolei film przejął konwencję *tableaux vivants* niemal od samego początku istnienia kinematografii i zaadaptował ją – co warto podkreślić – zarówno na potrzeby fikcji ekranowej, jak i dokumentu. Nie znaczy to, że umowność ekranowych przedstawień od razu została bezkrytycznie przez wszystkich zaakceptowana.

To XIX-wieczna praktyka filmowych inscenizacji zarówno historii, jak i bieżącej teraźniejszości dała początek omawianej konwencji i wkrótce wylansowała ją w szerokim obiegu społecznym. Zasadnicza opozycja dokumentu i fikcji została więc ustanowiona – zarówno w praktyce filmowej, jak i w refleksji teoretycznej nad nią – nie w latach 20., jak mylnie utrzymywali: Sadoul, Rotha, Jacobs i Toeplitz, lecz na przełomie XIX i XX w., u najdawniejszych początków kinematografii.

Jesienią roku 1899 wydarzyło się coś, o czym warto pamiętać, ilekroć rozważamy późniejszą ewolucję świadomości kulturowej ruchomych obrazów i kwestię ich prawdziwości rozważanej w kategoriach krytyki źródeł. W chwili gdy po słynnym *J'accuse* Emila Zoli, opublikowanym na łamach „Aurore”, Francja, Europa i świat żyły rewizją procesu kapitana armii francuskiej Alfreda-Henri Dreyfusa oskarżonego o szpiegostwo, Georges Méliès wyczuł palącą aktualność tego tematu dla kina. Nie mogąc liczyć na autentyczne zdjęcia dokumentalne wykonane na miejscu zdarzeń, postanowił zainscenizować w swoim studiu filmowym nie tylko sam proces, ale i całą sprawę, poczynając od roku 1894. Tak powstało dwanaście osobnych epizodów, nakręconych przez niego w 1899 r. pod wspólnym tytułem *L’Affaire Dreyfus*.

Rok wcześniej podróżujący z kinematografem po Europie środkowo-wschodniej i imperium rosyjskim operator Lumière’ów Francis Doublier również sfalsyfikował filmowy zapis procesu Dreyfusa oraz jego zesłania na Diabelską Wyspę. Zrobił tak, bo sprawa Dreyfusa była niezmiernie aktualnym, gorącym tematem i takiego filmu spodziewała się po nim szeroka, przede wszystkim żydowska, publiczność. Właściwie było to zaledwie parę ujęć (oddziały wojska, widok jakiegoś gmachu w Paryżu, okręt wojenny), do których projekcjonista dodawał komentarz na żywo. Podczas jednego z takich seansów w dalekim Żytomierzu zdarzył się skandal. Pewien anonimowy uczestnik pokazu zakwestionował autentyczność tych scen, dowodząc, że początki sprawy Dreyfusa ukazane na ekranie po prostu nie mogły zostać sfilmowane, bo w tamtym momencie nie było jeszcze kinematografii.

Owo zapomniane zdarzenie odkrył i zrekonstruował blisko sto lat później znakomity angielski historyk wczesnego kina niemego Stephen Bottomore⁸.

Powróćmy do Mélièsa. Realizator *Sprawy Dreyfusa* był tak mocno przywiązany do konwencji żywych obrazów będących rekonstrukcją wydarzeń historycznych, że trzy lata później zdecydował się na wyczyn jeszcze bardziej karkołomny. Wiosną 1902 r. nakręcił bowiem film będący – rzecz zaiste kuriozalna – antycypacją zdarzenia historycznego, które miało dopiero nastąpić (sic!). Mowa o słynnej filmowej replice paradokumentalnej, jaką była *Koronacja Edwarda VII*. Na ekranie trwała ona blisko sześć minut, a złożył się na nią – podobnie jak w przypadku *Sprawy Dreyfusa* – ciąg osobnych obrazów, z których każdy ukazywał pewien fragment ceremonii koronacyjnej. W sumie było ich dziesięć: od powitania przyszłego monarchy przez arcybiskupa Canterbury do wiwatu tłumów i fanfar na cześć króla po uroczystości. Dekorację przedstawiającą widok wnętrza katedry westminsterskiej wybudował Méliès w swoim studiu w Montreuil. Pieczołowicie zadbał też o to, by wszystkie punkty ceremoniału przebiegały w całkowitej zgodności z protokołem. W swojej, trzeba przyznać, kuriozalnej rekonstrukcji wydarzenia historycznego *ante factum* Méliès odwoływał się do swoście traktowanej faktografii, jaką była wierność protokołowi ceremonii koronacyjnej. Podczas realizacji obecni byli znawcy dworskiego protokołu sprowadzeni specjalnie z Anglii do Francji. Tak więc, fikcjonalizując przekaz, jednocześnie go autentyzował. Do zagadnienia tego wypadnie nam jeszcze powrócić w dalszej partii rozważań.

Pomysł antycypowanej rekonstrukcji uroczystości wziął się stąd, że Méliès mógł wprawdzie sfilmować to, co działo się przed i po koronacji, ale obecność operatora filmowego z kamerą w tamtych czasach była jeszcze wykluczona w trakcie samej ceremonii koronacyjnej odbywającej się w katedrze westminsterskiej. A właśnie zdjęcia z tego miejsca, ze zrozumiałych powodów, stanowiły dla widza szczególną atrakcję. Na odtworzenie wydarzeń w owej jakże niecodziennej formie autor filmu uzyskał na dworze brytyjskim specjalne pozwolenie (dzięki swemu przedstawicielowi w Londynie – Charlesowi Urbanowi).

Z powodu choroby króla koronacja opóźniła się o kilka tygodni. Mając gotowy film, Méliès wiedział doskonale, jak wielką atrakcję stanowi aktualność tematu w oczach widza, odczekał więc z premierą i pokazał go po raz pierwszy nazajutrz po koronacji. W obawie o stan zdrowia monarchy ceremoniał ograniczono do minimum. Inaczej niż w filmie Mélièsa, w którym znalazło się więcej niż podczas samej uroczystości, co Edward VII przyjął z rozbawieniem, oglądając tak pomysłowo zainscenizowane z udziałem aktorów zdjęcia we wnętrzu katedry.

Jak widać, kinematografia u swych najdawniejszych początków postępowała z konwencją dokumentalną równie swobodnie jak dzisiaj. Zmieniły się technologie wytwarzania obrazów i środki wyrazu. Ale generalna idea tego rodzaju przedstawień – oparta na wykorzystaniu znanych wyobrażeń (wpisanych w świadomość społeczno-kulturową danego miejsca i czasu), którym może zadośćuczynić zarówno dokument, jak i jego fikcjonalna imitacja – trwa nadal. Nie wolno zapominać, że fikcja tworzona przez kino niekoniecznie jest skazana na status czegoś *ex definitione* fałszywego; ona także może z powodzeniem służyć prawdzie. Fikcyjne, a więc wymyślone, pochodzące z wyobraźni, nie znaczy koniecznie fałszywe. Zmyślenie wcale nie wyklucza prawdy: *prawda z wymysłem się splata*. Głosił to już dwa tysiące siedemset lat temu Hezjod w *Teogonii*.

Dwa rodzaje

W odróżnieniu od literatury w filmie funkcjonują dwa rodzaje: rodzaj dokumentalny (w umownym skrócie nazywany dokumentem) i rodzaj fikcjonalny (potocznie, choć poniekąd mylnie, zwany fabularnym bądź hasłowo fabułą). Podział na dwa przeciwstawne rodzaje filmowe nie jest kwestią abstrakcyjną, czytaj: czysto teoretyczną. Warto podkreślić, że takie właśnie ujęcie zagadnienia rodzajowości widowiska ekranowego nie opiera się na jakimś ustanowionym *a priori* przez teoretyków filmu założeniu i nie należy jedynie do teorii. Wynika ono wprost z obserwacji codziennej i niecodziennej praktyki komunikacyjnej. Od czasu opisanego wyżej ustanowienia obu konwencji na przełomie XIX i XX w. film faktów i film fikcji wypełniają sobą całą przestrzeń genologiczną kina, współtworząc – od początku istnienia kinematografii aż po dzień dzisiejszy – fundament i kod odbioru każdego bez wyjątku sposobu komunikowania za pośrednictwem języka ruchomych obrazów.

Dotykamy w tym miejscu kolejnej kwestii o zasadniczym znaczeniu. Chodzi o metodologiczny aspekt badania związków między dokumentem a fikcją w filmie. Jak dotąd, kategorie dokumentu i fikcji filmowej należą w praktyce badawczej niemal wyłącznie do poetyki opisowej, wywołując przez to zwężenie pola obserwacji do wymiarów jednostkowej synchronii. Zbyt wąskie, wycinkowe ujęcie tej problematyki pociąga za sobą wiele komplikacji i nieporozumień terminologicznych. Refleksja genologiczna zawarta w ujęciu jedynie synchronicznym bywa tyleż użyteczna, ile zdradliwa. Sprawdza się bowiem tylko „poza procesem” i bez uwzględnienia właściwej mu dynamiki przemian. Unieruchomiony obiekt badań, niczym preparat, funkcjonuje w strefie, która została sztucznie wyizolowana: na poziomie opisu indywidualnego utworu.

Negatywne skutki krytykowanego tu statycznego podejścia do kwestii rodzajów filmowych znamy. Tak uprawiana refleksja nad semiotyczno-kulturowymi zależnościami i związkami, jakie łączą oba rodzaje filmowe, nie ma dostatecznej mocy wyjaśniania i okazuje się nieprzydatna, ilekroć trzeba objaśnić i poddać refleksji naukowej różnice – i podobieństwa – występujące w porządku określonej diachronii; słowem, gdy trzeba ukazać proces historyczny i opisać zachodzące w tym procesie zagadkowe metamorfozy relacji dokument – fikcja, z jakimi mamy do czynienia w ciągu całej historii kina i dziejów sztuki filmowej.

Genologia, podobnie jak poetyka, jest dziedziną teorii filmu. Studia nad poetyką opisową utworu filmowego prowadzone pod kątem występowania w nim rodzajów i gatunków filmowych powinny mieć swój odpowiednik w komplementarnych studiach z zakresu poetyki historycznej. Takiej poetyki, która stawia w centrum uwagi nie pojedynczy – statycznie rozpatrywany – film, lecz proces przemian. Dopiero połączenie obu tych aspektów, to znaczy ujęcia synchronicznego z ujęciem diachronicznym, pozwoli dostrzec w danym dziele element o wiele szerszego systemu kultury współczesnej i zrozumieć to, co dzieje się zarówno w nim samym, jak i w procesie kulturowych przemian, którego jest częścią.

Nauka o rodzajach i gatunkach filmowych, jaką jest genologia filmu, nie może poprzestawać jedynie na spojrzeniu synchronicznym bez uwzględnienia perspektywy diachronicznej, bo tylko w niej incydentalna odmienność danego dzieła znajduje wytłumaczenie w szerszych ramach ewolucji historycznej. Dotyczy to w szczególności kwestii powiązań fikcji i dokumentu. Ani w pojedynczym prze-

kazie filmowym, ani w procesie historycznofilmowym jedno nie istnieje bez drugiego. Pomijany dotąd z reguły w badaniach – jako kłopotliwy, nazbyt skomplikowany i trudno uchwytny – proces historyczny stanowi klucz do głębszego zrozumienia obu interesujących nas pojęć.

Postuluję zatem ponowne rozpatrzenie całokształtu tej złożonej problematyki z akcentem położonym na jej procesualny (resp. historycznofilmowy) charakter. Historyczny aspekt relacji łączącej rodzaj określany mianem filmu faktów z rodzajem filmu fikcji nie wyklucza użyteczności obu tych terminów w zakresie poetyki opisowej. Nadaje jednak obu kategoriom głębszy wymiar i sens. Jest oczywiste, że były one, są i nadal będą stosowane w granicach określonej synchronii i nieraz jeszcze okażą się wielce przydatne w odniesieniu do badań nad pojedynczym utworem (przekazem, komunikatem). Diachroniczny punkt widzenia otwiera jednak przed nami o wiele ciekawszą perspektywę poznawczą dla studiów nad rodzajami i gatunkami. Zainteresowanie tym właśnie aspektem leży jak najbardziej w interesie nauki o filmie. Okazuje się bowiem, że żadna inna dziedzina refleksji naukowej nie potrafi lepiej niż nowocześnie uprawiane filmoznawstwo objaśnić natury tej relacji i powiązać jej z macierzystym dla niej kontekstem historycznofilmowym i – szerzej – kontekstem kulturowym danego miejsca i czasu.

Genologia wychodzi z szafy

Kategorii rodzajów filmowych nie należy traktować ani jako pakownych, mieszczących wszystko szaf, ani też jako sklepowych regałów z przejrzysto poukładanym asortymentem. Gatunki filmowe nie są szufladami, a granice między nimi – czymś na kształt dzielących je przegródek. Najwyższy czas skończyć z całkowicie anachronicznym na gruncie nowocześnie uprawianej nauki o filmie „szufladkowym” (segregacyjnym) pojmowaniem kategorii genologicznych. Zagadnienie rodzajów filmowych wymaga dzisiaj całkiem innego ich wymodelowania zarówno względem historii, jak i w odniesieniu do aktualnej współczesności.

Kino faktów i kino fikcji są pojęciami o zmiennym zakresie. W różnych okresach historycznych mogą one znaczyć co innego. Oba rodzaje filmowe nie są bowiem kategoriami raz na zawsze skryształizowanymi, zamkniętymi i istniejącymi w skończonej postaci. Różnorakie więzi łączące dokument i fikcję w przedstawieniach ekranowych nie opierają się na żadnej apriorycznie ustanowionej, z góry zaprogramowanej doktrynie. Związek między nimi jest relacją dynamiczną: żywą, zmienną i nieustannie ewoluującą.

Kina dokumentalnego, podobnie jak kina fikcji, nie sposób uznać za projekt „gotowy”, raz na zawsze ostatecznie skodyfikowany. Oba rodzaje nieustannie się rozwijają i zmieniają, stanowiąc na przestrzeni dziejów kinematografii i sztuki filmowej swego rodzaju *work in progress*. Dzieje się to na naszych oczach. W tym miejscu wystarczy powołać się na doskonały przykład, jakim są współczesne dokumenty: polskie, czeskie, słowackie czy rosyjskie, z ich „zaburzonym”, nieostrym, ale za to jakże otwartym, intrygującym i nośnym poznawczo podejściem do udziału elementów fikcji w kinie dokumentalnym.

Wynika stąd, że rodzaje filmowe nigdy nie były i nie są czymś stałym. Stała jest jedynie ich biegunowa opozycja występująca w procesie komunikacji. Właśnie ten dwubiegunowy układ występujący w filmie i w kulturze ruchomego obrazu

jako całości różni kategorię rodzaju od gatunku. Cokolwiek oglądamy, cokolwiek pojawia się przed widzem na ekranie, podlega elementarnej kategoryzacji, w granicach której rozpoznane zostaje jako faktywne bądź fikcyjne. Raz jeszcze podkreślam, że nie chodzi tu bynajmniej o jakiś wydumany scholastyczny problem, lecz o refleksję teoretyczną zdolną opisać najróżniejsze sposoby tworzenia komunikatów audiowizualnych oraz praktykę ich odbioru i morfologię odczytywania przekazu, który został wyrażony w języku ruchomych obrazów.

Generalnie można tutaj wyróżnić pięć następujących wariantów modelowej relacji, jaka zachodzi między fikcją a dokumentem:

1) jeśli jedno, to nie drugie i *vice versa* (całkowite przeciwieństwo, kontradycja, relacja zaprzeczenia);

2) film fikcji połączony z elementami dokumentu (tu m.in. wstawki dokumentalne, paradokumentalizm oraz stylizacja na dokument);

3) film faktów połączony z elementami fikcyjnymi (tu m.in. reinscenizacja autentycznych wydarzeń, apokryf, fabularyzacja etc.);

4) i jedno, i drugie (zmieszanie z sobą obu rodzajów skutkujące w przekazie niemożnością ich rozróżnienia);

5) ani jedno, ani drugie (*casus* filmu abstrakcyjnego czy kina czystego, gdzie obie kategorie zostają poniekąd zawieszone).

Jak widać, najwięcej miejsca zajmują w tym zestawieniu przypadki pośrednie i pograniczne. Nic dziwnego. Pytanie, co oglądamy w danym momencie na ekranie – rzeczywistość czy fikcję – ma wymiar praktyczny i ani na chwilę nie opuszcza nas w trakcie projekcji strumienia ruchomych obrazów. Funkcjonuje tutaj coś na kształt czytelnej, choć niepisanej umowy kulturowej, nieformalnego porozumienia między nadawcą przekazu a jego adresatem. Retoryka fikcji i retoryka dokumentu. To ich obecność w danym przekazie ustanawia kod odbioru. Nie chodzi przy tym tylko o jednorazowe ustalenie klucza odczytania. Raz włączony przez widza tryb rozpoznania działa przez cały czas na zasadzie czujnika kontrolnego. Sygnały i elementy konwencjonalności, nieustannie angażujące w odbiorze zasadniczą opozycję dokument – fikcja, dochodzą do nas rozrzucone na różnych piętrach przekazu: w obrębie poetyki pojedynczego ujęcia, sceny, sekwencji, konstrukcji montażowej, modelu narracji, jednak przede wszystkim na poziomie całego komunikatu.

Jeśli zatem powiadamy, że opozycja faktywne – fikcyjne tkwi u podstaw każdego bez wyjątku przekazu filmowego (z filmem abstrakcyjnym i *cinéma pur* łącznie), to mamy na myśli nie coś wysoce abstrakcyjnego, lecz fundamentalną podstawę komunikacji dokonującej się za pośrednictwem ruchomych obrazów. Dodajmy, że z tego właśnie powodu rodzajowość jest zjawiskiem, które rozgrywa się o wiele głębiej niż tylko „na powierzchni” danego komunikatu wizualnego czy audiowizualnego. Była już mowa o tym, że oba rodzaje filmowe dają o sobie znać i podlegają semantycznej weryfikacji w strukturze głębokiej przekazu, ze szczególnym podkreśleniem jego konstrukcji jako całości.

Realizm w świetle teorii rodzajów

Rzut oka na historię problematyki zależności łączącej fikcję i dokument w ciągu dziejów kinematografii uzmysławia, że powraca ona w kolejnych okresach jej rozwoju. Dzieje się tak, ponieważ rozwój ten nie przebiega po linii prostej. Dokonuje

się on fazowo i cyklicznie, przechodząc od jednego stadium do drugiego na zasadzie spirali. Spiralny model przemian obu rodzajów filmowych pozwala wyjaśnić, dlaczego mamy do czynienia ze zdarzającymi się co pewien czas powrotami do tej samej kwestii, która w pewnym momencie zostaje rozwiązana i zdaje się zanikać, a następnie powraca w kolejnym okresie dziejów kina i stadium ewolucji języka ruchomych obrazów jako tyleż stary, ile nowy dylemat do rozstrzygnięcia.

Jednym z kluczowych pojęć ściśle związanych z problematyką rodzajów filmowych jest pojęcie „realizmu”, które słusznie uchodzi za arcytrudne do zdefiniowania, nad wyraz wieloznaczne i wyjątkowo złożone w swych konotacjach. Szersze spojrzenie na pewien ciąg przemian, jakie przez dziesiątki lat zachodziły w języku ruchomych obrazów, odkrywa przed nami szereg jego wcześniejszych wersji z przeszłości. Mimo wielu różnic coś przecież ciągle się powtarza. Zarówno na gruncie dokumentu, jak i kina fikcji termin „realizm” łączy się każdorazowo z magią działania kina. Związek ten sprawia, że w procesie historycznofilmowym dążenie do realizmu nie jest czymś samoistnym, lecz wiąże się z sięgającą do źródeł tego medium koniecznością odświeżenia właściwej mu ekspresji w kolejnym stadium rozwoju kinematografii i sztuki filmowej.

Realizm występował i nadal występuje w przekazie filmowym pod wieloma różnymi postaciami. Dzisiejszy „nowy realizm” – z jego płynną poetyką, pomieszczeniem kodów i niezdefiniowaną ambiwalencją różnorodnych dokumentalno-fikcyjnych przedstawień – to przecież w końcu nic innego, jak współczesne ponowienie długiej serii historycznych już dzisiaj koncepcji realizmu filmowego sprzed dziesiątek lat.

Cofając zegar historii światowego kina, odnajdujemy echa tego, co już niegdyś było. Są w nim dążenia: duńskiej Dogmy, *cinema direct*, *commitment debate* z przełomu lat 50. i 60., Kracauerowskich idei filmu fotograficznego (*photographic film*) oraz wątku znalezionego (*found story*), dalej Bazinowskiego podziału na filmowców wierzących w obraz i tych, którzy wierzą w rzeczywistość, estetyki neo-realizmu (tu całkiem dosłownie), dalej realizmu poetyckiego, brytyjskiego dokumentalizmu, Nowej Rzeczowości (*Neue Sachlichkeit*), Wiertowowskiego Kina-Prawdy, czy wreszcie formuły „Takie jest życie” (*La vie telle qu'elle est*) zainicjowanej przez Louis Feuillade'a na kilka lat przed pierwszą wojną światową etc. Dopiszmy do tego jeszcze nasz własny, rodzimy przykład: etycznych powinności filmowca spod znaku kina moralnego niepokoju – obojętne w tym momencie: dokumentalisty czy fabularzysty – opartych na postulatcie opisu rzeczywistości jako „antyfikcji” (resp. kina realizmu społecznego).

W każdej z przywołanych tutaj wersji (niegdyś nowego) realizmu odnajdujemy odmiennie wyrażony dawny spór toczony przez dwa rodzaje filmowe: dokument i fikcję. Zmieniały się koncepcje i poetyki kina, ale jedno pozostawało niezmiennie: wszystkie czerpały dla siebie energię z frontального zderzenia obu żywiołów i rozmaicie aranżowanego współlistnienia przeciwieństw między dwoma rodzajami filmowymi. Spróbujmy bliżej opisać ten biegunowy układ napięć, wskazując kolejno na cztery charakterystyczne jego aspekty. Należą do nich:

1. konflikt
2. konfluencja
3. konfrontacja
4. koegzystencja.

Ad 1. Konflikt

Konflikt między oboma rodzajami nadaje generalny sens ich istnieniu i stanowi podstawę ich funkcjonowania. Faktualność i fikcjonalność są dwoma sprzecznymi dążeniami (tendencjami) komunikatu filmowego. Podobnie rzecz przedstawia się w porządku diachronicznym. Od Edisona, Reynauda, braci Lumière i Mélièsa aż po współczesność dążenia te wiodą z sobą nigdy niezakończony spór toczący się na dobrą sprawę przez całą historię kinematografii. Kino faktów i kino fikcji dzieli nie tylko zasadnicza niezgodność interesów, ale i konflikt wartości. Oba rodzaje i obie tendencje charakteryzuje odmienny pogląd na naturę przekazów kinematograficznych, a z czasem także na film jako dziedzinę sztuki. Jeśli jednak na odwieczny konflikt między nimi spojrzeć nieco inaczej – jako na sprzeczność wynikającą z dwu odmiennych potrzeb i generalnej różnicy celów komunikowania – można dojść do wniosku, że antagonizm faktualne – fikcjonalne stanowi źródło niewyczerpanej energii kina nieustannie pobudzające jego rozwój.

Ad 2. Konfluencja

Rodzaje filmowe nie powinny być traktowane na zasadzie dychotomii. Konflikt między nimi jest wprawdzie czymś stałym, jednak nie wyklucza możliwości łączenia się i mieszania, którą określimy mianem konfluencji. Konfluencja fikcji i dokumentu stanowi zjawisko szczególnie intrygujące z dzisiejszego punktu widzenia. Współczesne żeglowanie widowni po zdradliwych wodach fikcji i dokumentu nie należy do czynności prostych i całkiem bezpiecznych. Powszechne mieszanie obu tych żywiołów w kinie (i w mediach) doby dzisiejszej trudno też nazwać praktyką incydentalną. Stała się ona wszechobecną normą, a nie wyjątkiem od reguły przejrzystej rozdzielności między fikcją a nie-fikcją. Widać, że po raz kolejny w swych dziejach kino jako środek komunikowania i sztuka filmowa jako środek twórczej ekspresji potrzebują do dalszego rozwoju nieustannej konfluencji tych dwóch współobecnych na ekranie jakości, czerpiąc dla siebie energię z ich połączenia i zderzania jednej z drugą.

Metafora rodzajów filmowych jako konkurencyjnych wobec siebie żywiołów pozwala nam posłużyć się kolejną metaforą – wspomnianej już konfluencji. Zaczepnięty z fizyki i geografii termin „konfluencja” wywodzi się z obserwacji natury i dotyczy rzek oraz prądów morskich (także lodowców). Sięgnijmy w tym miejscu po wyrazisty przykład zaczerpnięty z geografii Ameryki i historii żeglugi. Na wschód od Manhattanu znajduje się cieśnina nazwana przez XVIII-wiecznych holenderskich osadników Bramą Piekieł. Jej nazwa wzięła się stąd, że dzielni żeglarze ze Starego Kontynentu z najwyższym trudem radzili sobie z potężnym zdradzieckim nurtem, który w tym miejscu stale występuje. Wir ów tworzą rzeki East i Harlem spotykające się na wschód od wyspy. Ich niebezpieczna dla żeglugi konfluencja nie wynika jedynie z samego spotkania obu rzek, lecz także z dużej różnicy poziomów przyływów i odpływów po obu stronach cieśniny.

W moim przekonaniu fikcja i dokument we współczesnym kinie są taką właśnie Bramą Piekieł dla zwykłych widzów i dla badaczy filmu. Na jeszcze bardziej niezwykły fenomen konfluencji natrafiamy w regionie wielkopolskim. Oto na obrzeżach Wągrowca spotykają się dwie niewielkie rzeki: Nielba i Węlna. Nie byłoby w tym niczego niezwykłego, gdyby nie to, że nie zbiegają się one ze sobą, lecz wpadają na siebie prostopadle, przecinając się pod kątem prostym. Ciekawe, że fe-

nomen opisywanej tu konfluencji nie jest dziełem natury, lecz efektem działalności człowieka, który w XIX w. nadał im taki bieg w procesie kompleksowej melioracji tamtych okolic.

Podkreślając sztuczny charakter drugiego z opisywanych przed chwilą fenomenów, akcentuję, że pojęcie faktualności i fikcjonalności, podobnie jak terminy „kino dokumentalne” i „kino fikcji”, niezależnie od takich czy innych „naturalnych” przesłanek wynikających z (także przecież zmieniającej się) natury samego medium, należą jednak zasadniczo do porządku kultury. O ich znaczeniu i funkcji pełnionej w procesie komunikowania decyduje bowiem element konwencjonalny.

Za „kinem faktów” i „kinem fikcji” stoją dwa odmienne kody nadawania i odbioru ruchomych obrazów. Oba pojęcia należy więc odnosić nie tyle do samej natury medium kinematograficznego, ile przede wszystkim do pośrednictwa konwencji kulturowej⁹. Konwencja rodzajowa, o której tu mowa, ma charakter *par excellence* znakowy, a więc symboliczny. Wynika ona z niepisanej, lecz powszechnie obowiązującej umowy, z jaką mamy do czynienia w procesie komunikacji między nadawcą i adresatem przekazu.

Ad 3. Konfrontacja

Konfrontacja rodzajów fikcji i dokumentu w przedstawieniu ekranowym pozostaje zjawiskiem ciągłym i wszechobecnym. Dochodzi do niej zarówno w indywidualnym dziele filmowym (będącym przedmiotem uwagi poetyki opisowej), jak i na poziomie ponadjednostkowym (obszar zainteresowania poetyki historycznej). Poetyka opisowa nie jest przy tym skazana nieuchronnie na ustatycznienie badanego obiektu. Analizowana w danym momencie pozycja i układ figur na szachownicy oddaje przecież stan toczącej się gry. Podejście synchroniczne nie tylko nie eliminuje diachronii, ale wręcz nie może się bez niej obejść.

W świetle zaproponowanego przez nas ujęcia indywidualny komunikat audiowizualny, przez to, że niesie znaczenia, również okazuje się procesem! Właściwie przeprowadzony opis poetyki danego filmu musi prowadzić do uruchomienia zawartej w nim perspektywy diachronicznej. Z drugiej strony, poczynione tu zastrzeżenie prowadzi do wniosku, że poetyka historyczna nie jest czymś „lepszym” od poetyki opisowej i nie może uzurpować sobie badawczego monopolu na studiowanie dynamiki przemian dokonujących się w obrębie epok kina, poszczególnych okresów, kierunków czy serii dzieł.

Bezkonfliktowa harmonia łącząca rodzaj dokumentalny z rodzajem fikcyjnym praktycznie w kinie nie występuje. Dokument i fikcja są bowiem dwoma rywalizującymi ze sobą dążeniami, a konkurencja między nimi ma charakter niezbywalny, organizując ciągle od nowa zarówno morfologiczny aspekt formowania się znaczeń pojedynczego przekazu, jak i systemowy wymiar przemian zachodzących w języku ruchomych obrazów. Splot dokumentu i fikcji nie jest węzłem gordyjskim. Jeśli już, to można go nazwać życiodajnym dla kina – jako systemu komunikowania i jako dziedziny sztuki – związkiem dwu przeciwstawnych elementarnych żywiołów składających się na jego naturę i zarazem kulturę.

Ad 4. Koegzystencja

W procesie komunikowania filmowego dokument i fikcja nie dają się całkowicie rozdzielić. Wprawdzie pozostają one czymś antagonistycznym jako od-

mienne rodzaje kina, jednak nie wykluczają się nawzajem, a współlistnieją ze sobą na zasadzie dwu przeciwstawnych biegunów tworzących układ wzajemnych napięć. Okazuje się przy tym, że koegzystują, co bardzo ważne, nie tylko w obrębie serii złożonej z dwóch lub więcej różnych przekazów, lecz również w granicach jednego i tego samego komunikatu. Im bardziej wyraziście realizuje się on jako dokument, tym mocniej daje o sobie znać jego biegunowe przeciwieństwo, czyli fikcja filmowa – i *vice versa*.

Jedni sądzą, że kino służy do zabawy, inni utrzymują, że do poszukiwania prawdy. Nie należy uważać tych dwu poglądów za sprzeczne i niemożliwe do pogodzenia. Spróbujmy połączyć ze sobą oba stanowiska, twierdząc, że i w jednym, i w drugim przypadku zasadnicza rola przypada funkcji poznawczej komunikatu filmowego. Wszystko jedno, czy jest on dokumentem („rzeczywistością”), czy fikcją („nie-rzeczywistością”). Zabawa nie wyklucza poznania; wręcz przeciwnie – jak przekonuje Johan Huizinga – właśnie ono jest jej celem. W życiu i w kinie *homo ludens* i *homo cognitans* pozostają dobrymi znajomymi, a zasiadając przed ekranem, tworzą wspólnie jedną i tę samą widownię.

Przypomnijmy, że kinematografia u swych źródeł (Muybridge, Anschütz, Marey, Demeny i inni) zaczynała od funkcji poznawczej, a nie ludycznej. Zawieszenie oglądanego strumienia ruchomych obrazów między „rzeczywistością” a „nie-rzeczywistością” (cudzysłów sygnalizujący umowność obu tych pojęć jest po raz kolejny nieobojętny) stanowi elementarny dylemat każdego procesu odbioru. Współlistnienie biegunów dokumentu i fikcji w przekazie filmowym nieustannie pobudza naszą uwagę. I każe nam co rusz rozstrzygać, czy na ekranie mamy do czynienia z tworem wyobraźni i zmyśleniem, czy też ze światem realnie istniejącym.

Dzięki przywołaniu i wykorzystaniu określonych elementów retorycznych, kod dokumentu i kod fikcji służą porozumieniu nadawcy przekazu z jego adresatem. Znajomość tego kodu (resp. kompetencja zapewniająca obu stronom uczestnictwo w kulturze ruchomego obrazu) jest warunkiem podstawowym i absolutnie koniecznym. Dochodzi do niej jednak coś więcej. Dokumentalna bądź fikcyjna dominanta rodzajowa danego komunikatu, a także połączenie obu rodzajów i oscylowanie między nimi uruchamia dwie różne odmiany atrakcji: jedną czerpaną z konwencji dokumentu, drugą z fikcji. Tutaj daje o sobie znać nie tylko konwencja retoryczna danego przekazu, ale i właściwa mu indywidualna inwencja.

Oba bieguny – szeroko rozpostarte w przestrzeni kultury ruchomego obrazu – każą o sobie stale pamiętać, współtworząc w świadomości każdego z nas *suspens* epistemologiczny z ontologią w tle.

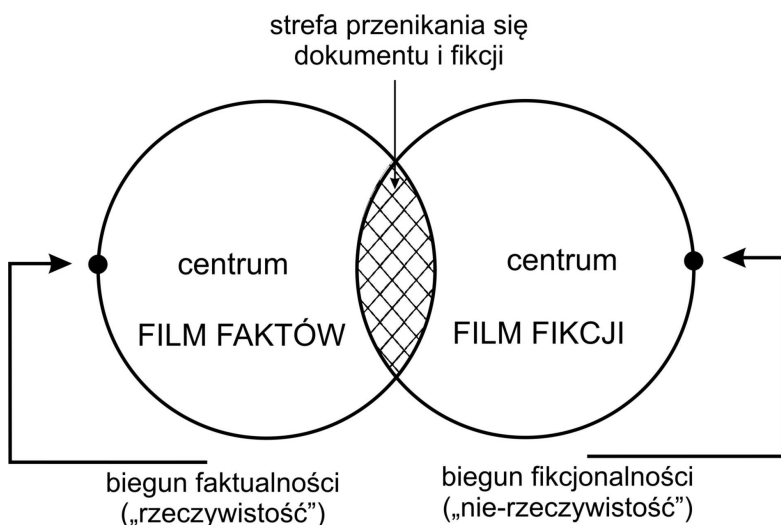
Koegzystencja rodzajów filmowych reguluje w praktyce proces komunikowania. Oznacza bowiem ich nieustanne współwystępowanie w funkcji powszechnie zrozumiałego i używanego systemu sygnalizacyjnego. Antynomiczny charakter przeciwstawienia „rzeczywistość” – „nie-rzeczywistość” decyduje o przypisaniu danego przekazu do jednej z dwóch konwencji i sprawia, że do oglądania filmu nie trzeba przystępować z własną, krystalicznie czystą definicją dokumentu i fikcji ekranowej. Żadna specjalistyczna kodyfikacja rodzajów filmowych nie jest do tego potrzebna. Wystarczy, że widz dysponuje elementarną świadomością dzielącej je różnicy. Jego wyobraźnia będzie wówczas zdolna nie tylko jednorazowo rozstrzygać, czy to, co ogląda, ma status dokumentu (czytaj „rzeczywistości”), czy też fikcji (czytaj „nie-rzeczywistości”), lecz również nieustannie oscylować i kursować

w trakcie filmu między jednym a drugim, w procesie ciągłej konfrontacji obu rodzajów.

Leonard Euler pomaga filmoznawcom

Rodzaj stanowi podstawową jednostkę systematyzacji form filmowych i – szerszej – audiowizualnych. Inaczej niż ma to miejsce w kulturze literackiej w zakresie komunikacji filmowej oraz audiowizualnej funkcjonuje dwurodzajowy podział wszelkich przekazów: na filmy faktów i filmy fikcji, umownie zwane filmami dokumentalnymi i filmami fabularnymi. Rodzaje filmowe w praktyce często łączą się i przenikają. Relację między nimi można przedstawić na wiele różnych sposobów. Jednym z nich jest wykres graficzny obu kategorii wykonany za pomocą kół Eulera.

Sferyczny model rodzajów filmowych dokumentu i fikcji



Z zaprezentowanego tu wykresu wynika, że każdy z rodzajów filmowych ma własne centrum (pod pojęciem tym rozumiemy odpowiednio: ośrodek fikcjonalności bądź też ośrodek dokumentalizmu). Wyznacza go to, co powtarzalne: *datum*, nie *novum*. Centrum rodzaju filmowego można określić jako jego konwencjonalny, stereotypowy wizerunek zapisany w zbiorowej pamięci i kursujący w systemie kultury danego miejsca i czasu. Wizerunek ten skupia elementy i cechy najbardziej wyraziste, modelowe. Nie tylko poszczególne gatunki filmowe mają swoją retorykę. Własną retorykę mają również oba rodzaje. Zarówno rodzaj filmowy, jak i gatunek jest zjawiskiem zmiennym, podlegającym nieustannej ewolucji w procesie rozwoju języka ruchomych obrazów.

Właśnie istnienie umownych centrów rodzaju fikcjonalnego i rodzaju faktualnego pozwala nawet niezbyt wprawnemu widzowi rozpoznać obecność „sygnałów rodzajowości” – w postaci wiązki wyróżników danego rodzaju pojawiających się w konkretnym przekazie.

W świetle zaprezentowanej tu koncepcji model relacji łączącej rodzaje filmowe zawiera:

- 1) centrum (wokół którego skupia się retoryka rodzaju);
- 2) dwa przeciwstawne bieguny (faktualności bądź fikcjonalności, wokół których koncentruje się pierwiastek inwencji danego rodzaju); oraz
- 3) pogranicze obu rodzajów (strefę przenikania się kina dokumentu i kina fikcji).

Na funkcję stabilizatora, jaką w konstrukcji kategorii rodzaju filmowego pełni centrum, składa się wiele różnych atrybutów rodzajowości. Ich czytelny, powszechnie znany, konwencjonalny charakter sprawia, że w procesie odbioru filmu do rozpoznania danego rodzaju wystarcza całkiem niewiele i nie jest niezbędna znajomość kompletu, ani nawet bogatego repertuaru takich wyróżników. Kompetencja widza może się ograniczać – i zazwyczaj bywa ograniczona – do znajomości ich wąskiego spektrum. W przypadku połączenia fikcji i dokumentu w przekazach bazujących na synkryzmie rodzajowym (*casus docu-fiction*, *docu-dramy*, gatunków fikcji paradokumentalnej etc.) wystarczy samo rozpoznanie dominanty rodzajowej jednego z nich.

Centrum danego rodzaju filmowego tworzy jego względną stałą. W definicji pojęcia dokumentu i fabuły wyznacza ona coś na kształt właściwego im środka ciężkości. Dzięki istnieniu wspomnianego centrum adresat przekazu bez trudu odnajduje klucz do niego w postaci powszechnie znanych środków wyrazu charakterystycznych dla obu rodzajów retoryki. Właśnie w tym kluczowym momencie – na poziomie poszczególnych składowych i na poziomie zaprojektowanej przez nadawcę hipotezy odbiorczej całego przekazu – rozstrzyga się podstawowy dylemat odbioru: „rzeczywistość” czy „nie-rzeczywistość”. Parafrazując znaną myśl Andrew Tudora¹⁰, można by powiedzieć, że dzięki wykształceniu własnej konwencji retorycznej nie tylko gatunek, ale również rodzaj filmowy jest tym, za co go wszyscy wspólnie uważamy.

Wyrazistość i względna stałość posiadanych atrybutów nie oznacza jednak, że ośrodek konwencji rodzajowej pozostaje czymś raz na zawsze ustalonym i niezmiennym. Właściwa kategoriom fikcjonalności i faktualności retoryka obu rodzajów w świetle refleksji badawczej natychmiast odkrywa przed nami swój zmienny historycznofilmowy wymiar. Jedne wyróżniki okazują się w danym „tu i teraz” szczególnie ważne, inne utraciły dawny wyraz i atrakcyjność, pełniąc co najwyżej rolę marginalną. Jeszcze inne w ogóle wypadły z obiegu społecznego, stając się w kolejnym okresie rozwoju kina i kultury filmowej elementami anachronicznymi.

Z kolei bieguny faktualności oraz fikcjonalności to nic innego, jak punkty graniczne kategorii rodzajowych dokumentu i fikcji. W odróżnieniu od funkcji pełnionej przez centrum koncentruje się wokół nich obu pierwiastek innowacyjności procesu komunikowania. Antynomiczny związek oraz napięcie między nimi mają znaczenie podstawowe. Stanowią bowiem układ odniesienia niezbędny w procesie komunikacji filmowej i audiowizualnej. Można by je porównać do zawieszenia mostu. Przejeżdżając z jednej strony na drugą, dążymy w ich kierunku. Dotyczy to zarówno nadawcy, jak i odbiorcy przekazu. Oba „punkty zawieszenia” muszą istnieć, bowiem modelują przekaz. To dzięki nim odbywa się komunikowanie, choć nie uczestniczą bezpośrednio w przemieszczaniu się po danej konstrukcji. Współ-

tworzą jednak jej umocowanie i konieczne zabezpieczenie, spinając ze sobą dwa przeciwległe brzegi i wyznaczając oba bieguny danej konstrukcji.

Kategoria rodzaju filmowego nie jest, jak się niekiedy sądzi, prostym przeniesieniem kategorii gatunku na wyższy, to jest „rodzajowy”, poziom refleksji badawczej. Pod pewnymi względami rodzaj filmowy przypomina gatunek. Do aspektów takich należą przykładowo: częste we współczesnym kinie zjawisko synkretyzmu rodzajowego (w odniesieniu do równie powszechnego synkretyzmu gatunkowego) czy też tak powszechne dzisiaj występowanie hybryd rodzajowych (w analogii do hybryd gatunkowych).

Istnieje wszakże między nimi co najmniej jedna zasadnicza różnica. Stanowi ją biegunowy, antynomiczny charakter związku łączącego film faktów i film fikcji – całkiem odmienny od zależności i granic między różnymi gatunkami czy odmianami gatunkowymi. Nie sposób powiedzieć, że western jest antynomią melodramatu, a film psychologiczny antynomią na przykład burleski, esaju dokumentalnego czy fresku historycznego. Inaczej w przypadku rodzajów filmowych, dla których układ biegunowych przeciwieństw stanowi podstawę ich funkcjonowania: zarówno w sferze kultury filmowej, jak i w przestrzeni społecznej komunikacji.

Bez dobrej (odpowiednio nośnej poznawczo) teorii rodzajów filmowych nie da się wyjaśnić procesów ewolucyjnych, jakie zachodzą w komunikacji audiowizualnej i w sztuce ruchomego obrazu.

W sferycznym modelu rodzajów filmowych, jaki tu kreślimy, liczy się nie tylko ich retoryczne centrum, lecz także bieguny. Rola przypadająca tym ostatnim okazuje się zasadnicza. Dawne peryferie rodzaju fikcjonalnego i rodzaju dokumentalnego zmieniły swoje usytuowanie i plasują się dzisiaj w ich centrum. Historia filmu dostarcza na to niezliczonych dowodów. Z praktyki komunikacyjnej kina wiadomo również, że rozwój danego rodzaju filmowego odbywa się w drodze testowania biegunowych granic całego układu. Działa tu wyjątkowo ważne sprzężenie zwrotne: droga do odnowy poetyki dokumentu wiedzie przez fikcję, podczas gdy poetyka kina imaginacyjnego odnawia się zawsze przez dokument – jako *sui generis* ożywczą uwerturę poprzedzającą jego nowe poszukiwania.

Nowy realizm

Zmienia się świat i zmienia się przekaz. Środki wyrazu, chwytły i sposoby narracji wczoraj jeszcze świeże i odkrywcze dzisiaj są już bezużyteczną pustą retoryką. W dwubiegunowym układzie rodzajów filmowych między dokumentem a fikcją jest jednak ciągle wystarczająco wiele miejsca na poszukiwanie nowego realizmu (czytaj: realizmu jako rękojmi poznania, odkrywania i dążenia do prawdy o współczesnym świecie). Pozostaje kwestią indywidualnej decyzji filmowca sam wybór konwencji przedstawienia polegający na wykorzystaniu danego rodzaju przekazu. Czy przekaz ten ma być dokumentalny, czy – przeciwnie – ma korzystać z uprawnień fikcji? A może – co współcześnie daje o sobie znać szczególnie często – ma łączyć, zderzać ze sobą i kojarzyć oba rodzaje obecne w ramach jednego komunikatu?

Nie jest bowiem tak, że dokument ma wyłączność czy patent na realizm, a ekranowa fikcja, z racji operowania „nie-rzeczywistością”, eliminuje go lub całkiem

wyklucza. Zaprzeczeniem realizmu w przekazie filmowym nie jest fikcja, lecz ir-realizm. I dopiero on – obecny nie tylko w filmach fikcji, lecz także w niektórych przekazach dokumentalnych – okazuje się w swych konsekwencjach prawdziwie niebezpieczny dla morfologii życia społecznego. Dawno minęły czasy, w których absolutna większość widzów była skłonna postawić znak równości między obrazem ekranowym a zarejestrowaną w nim pozaekranową rzeczywistością, uznając, że coś jest prawdziwe, bo zostało sfilmowane.

Na naszych oczach kończy się epoka naiwnego empiryzmu, bezkrytycznej wiary w absolutnie wiarygodny zapis realności prezentowany w przekazie filmowym. Odkąd pojawiły się media elektroniczne i upowszechnił się obraz cyfrowy, ekranowa rzeczywistość, z jaką stykamy się w kinie, telewizji, telefonie komórkowym i na ekranie komputera, nie musi już mieć żadnego poprzedzającego ją odniesienia w postaci realnego świata przed kamerą. Pozostał jedynie syndrom iluzji realności. Ona sama – pojęta prostodusznie i naiwnie jako to, co rejestruje kamera – została definitywnie zakwestionowana w charakterze czynnika uczestniczącego w procesie przekazu. Obraz – zarówno wizualny, jak i dźwiękowy – można dzisiaj nie tylko dowolnie przekształcać, ale i wytwarzać go bez udziału jakichkolwiek rzeczywistych obiektów przed kamerą. Dlatego dla współczesnego widza tak ważny staje się sceptycyzm w odbiorze przekazu.

Zakłamująca rzeczywistość, nieprawdziwa informacja przekracza dzisiaj z dziecinnością, chciałoby się powiedzieć, łatwością granice fikcji i dokumentu. Nie ma większego znaczenia, z użyciem jakiej konwencji rodzajowej została spreparowana i przekazana. *Mundus vult decipi*. Łże-fikcja, docierająca codziennie do milionów umysłów, jest równie niebezpieczna, jak łże-dokument. Nie mówimy tu o zamulającej masową wyobraźnię papce kultury popularnej w przeróżnych jej odmianach, lecz o przejawach perfidnej manipulacji ruchomymi obrazami, których sugestywność wywołuje groźne skutki psychospołeczne.

Niezmierznie niebezpiecznym zjawiskiem współczesnej fazy rozwoju komunikacji audiowizualnej w dobie mediów cyfrowych stała się immersja (wchłonięcie psychiki widza przez ekranowy obraz). Minęło z górą pół wieku od czasu, gdy Edgar Morin opisywał modelowy mechanizm projekcji-identyfikacji towarzyszący odbiorowi obrazu filmowego. Dzisiaj zjawisko to przybrało groźną, wynaturzoną postać immersji. Na masową skalę zdarzają się przypadki uzależnienia od cyfrowych symulaków, czego skutkiem jest trwale zaburzenie świadomości w postaci traktowania obrazu wirtualnego jako (hiper)realności mającej status bytu doskonałego, bez porównania bardziej pociągającego od realnego świata.

Oprócz rosnącej liczby osób bezkrytycznie wierzących w obrazy cyfrowe, oświeconych nimi i podatnych na szeroko rozumianą pseudoinformację, nadal istnieje jednak dostatecznie wielu ludzi, którzy nie tylko odróżniają rzeczywistość od nie-rzeczywistości, ale i chcą być dobrze poinformowani, stając twarzą w twarz z coraz bardziej skomplikowanym światem, w jakim żyjemy. Dostatecznie wielu, aby skłaniało to filmowców (dokumentalistów i fabularzystów) do podjęcia maksymalnego wysiłku twórczego.

Kogo nie zainteresuje dokument i nie wciągnie fikcja, ten może się poczuć prawdziwie zaintrygowany konfluencją obu tych rodzajów. Tak właśnie coraz częściej się dzieje w zmieniającej się na naszych oczach poetyce ekranowych przedstawień doby obecnej. Wciągająca fabuła i wciągający dokument razem stwarzają

nową szansę dla współczesnego kina, inspirując jego społeczną wrażliwość i zdolność tłumaczenia (a więc interpretowania i objaśniania) świata.

Rozerwany został – niegdyś zainicjowany przez fotografię, a następnie rozwinięty przez kino – wpisany głęboko w system kultury XIX i XX w. związek łączący kinematograficzne przedstawienie rzeczywistości z faktycznie dokonanym procesem jej filmowania. Technologia cyfrowa zmieniła naturę samego przedstawienia, odbierając mu dotychczasowe właściwości rejestrowanego kamerą dokumentu. Ekranowy fantom nie jest już, po dawnemu, refleksem wyglądnów materialnego świata. Nie wymaga dla siebie powiązania z pozaekranowym uniwersum, a co za tym idzie – żadnego quasi-dokumentarnego poręczenia.

Cyfrowy zapis ruchomych obrazów, w odróżnieniu od zapisu fotooptycznego, traci na dosłowności. Zarówno fikcjonalne, jak i dokumentalne przekazy kinematograficzne nowej generacji istnieją odtąd w odmiennym od realnego sztucznym uniwersum, jakie stanowi wirtualna sfera kultury i cywilizacji. Jedną z najbardziej znamienitych cech związanych z ich tworzeniem i odbiorem jest wyeliminowanie więzi między zapisem ekranowym a tworzywem, które posłużyło do jego powstania. Typowa dla fotooptycznej rejestracji wyglądnów realności analogowość filmu (i obrazu telewizyjnego), za sprawą której powstaje iluzja bezpośredniego obcowania z realnym światem, zostaje w tego typu przekazie od podstaw zakwestionowana.

Przekaz cyfrowy uzmysławia nam pośrednictwo znaków – symbolicznego w swej istocie – systemu języka ruchomych obrazów. Zanika utrzymująca się od ponad stu lat w obiegu społecznym iluzja fotooptycznej dokumentalności przedstawień filmowych. Coraz częściej atakują nas obrazy będące symulacją materialnej rzeczywistości, pozbawioną statusu *ipso facto*. Cyfrowe symulakra z natury swej nie pozostają w żadnym związku z realnym światem, którego istnienie i fizyczna obecność nie były w ogóle potrzebne do ich wyprodukowania. Kinematograficzny tekst przypomina dzisiaj na każdym kroku o tym, że jest hipertekstem, a nie wiernym faksymile ukazwanej realności, którego prawdziwość „gwarantuje” rzekomo obiektywne oko kamery i mechaniczny charakter jej zapisu.

Metodologia, głupcze!

Paradokumentalizm, stylizacja na dokument, fabularyzacja, reproduktywizm, kreacjonizm, dokument artystyczny, *cinéma vérité*, docu-fiction, docu-drama, dokument inscenizowany, rzeczywistość wirtualna, cyfrowe symulakra, sygnały rodzajowości, synkretyzm – coraz to nowe terminy badawcze, pojęcia i metody filmoznawstwa, kategorie genologiczne, sposoby modelowania obrazu rzeczywistości na ekranie, style odbioru...

Mogłoby się wydawać, że chodzi w tym wszystkim o jakąś nad wyraz wymyślną abstrakcję. Tak jednak nie jest. Problematyka poruszona w tym studium nie wynika bynajmniej z abstrakcyjnej spekulacji teoretycznej i nie powinna być traktowana – jak to się dzieje w filmoznawstwie zarówno rodzimym (dość rzadko), jak i zagranicznym (często) – jako wąsko rozumiany teoremat z zakresu genologii filmu. Wręcz przeciwnie – zagadnienie to ma szczególnie ważny aspekt praktyczny, odnoszący się do najgłębszych podstaw komunikacji wizualnej i audiowizualnej. Teoria i metodologia filmu spotykają się tutaj bezpośrednio z praktyką filmową: nie tylko praktyką twórczą, lecz również dotyczącą odbioru przekazu.

Rzecz w tym, że w procesie komunikowania filmowego – zarówno indywidualnym, jak i zbiorowym – dokonuje się ciągła konfrontacja żywiołów fikcji i dokumentu. Miejscem zderzenia i polem nieustannej walki pozostaje za każdym razem system języka ruchomych obrazów. W miarę jak zmienia się nasza rzeczywistość, a wraz z nią sposoby komunikowania o niej za pośrednictwem języka ruchomych obrazów, ewoluuje również i ustala się ciągle od nowa relacja (system napięć) między fikcją a dokumentem.

W tym miejscu należy jednak poczynić ważne zastrzeżenie natury metodologicznej. Rzecz w tym, że przekaz filmowy nie istnieje w komunikacyjnej próżni. Jego zawartość i kształt konfrontują się nie między sobą (co byłoby częścią abstrakcją), lecz są konfrontowane z rzeczywistością moralną danego miejsca i czasu. W niej bowiem jest zanurzone to, co komunikowane. I do niej także odnoszą się wszelkie skutki podejmowanych, takich, a nie innych, decyzji i wyborów. Zarówno ze strony autora, jak i po stronie odbiorcy danego przekazu. To tutaj realizują się strategie autorskie i strategie odbioru (style czytania), tu również zapadają w procesie komunikowania konkretne rozstrzygnięcia semantyczne o mniejszym i większym znaczeniu. Obejmują one wszystkie poziomy i funkcje przekazu: od najniższych aż po generalną wymowę całości, w ramach której komunikat w funkcji filmowego dokumentu lub komunikat operujący fikcją zostaje przekazany i odczytany.

Bywa niekiedy, że są to wybory niezwykle wymowne, doniosłe i brzemiennie w skutki, jak pamiętna decyzja Krzysztofa Kieślowskiego sprzed lat trzydziestu po filmie *Dworzec* (1980), by nie realizować już więcej filmów dokumentalnych. Nie realizować ich dlatego, że mogą zostać wykorzystane w złej wierze i zaszkodzić sfilmowanej osobie wbrew jakiegokolwiek intencji ze strony realizatora¹¹.

Bywa też kiedy indziej, że granice między kinem fikcji a kinem dokumentalnym są celowo zacierane w imię takiej czy innej ideologii. Tak właśnie dzieje się z dzisiejszą postteorią (umownie zwaną teorią po Lacanie), nieprzypadkowo zainteresowaną głównie pierwiastkiem fantazji w kinie jako czymś potencjalnie bardziej „rewolucyjnym” od dokumentu. Teoria ponowoczesna, o której tu mowa, kwestionuje i zwalcza hollywoodzkie „obrazy na uwięzi” po to, by w ich miejsce podstawić własną „politykę filmowej fantazji”. Jak powiada na kartach *Realnego spojrzenia* Todd McGowan: *filmowa fantazja uwalnia podmiot od reguł rządzących możliwym doświadczeniem, a tym samym unaocznia to, co niemożliwe*¹².

Przywołany przed chwilą modny w Polsce badacz wręcz rutynowo kojarzy każdy przekaz filmowy z ideologią, doszukując się jego znaczeń – co znamienne – wewnątrz dzieła, a nie na zewnątrz, w jego powiązaniach z kontekstem. Okazuje się jednak bezradny jak małe dziecko, ilekroć trzeba dokonać bardziej wnikliwej i subtelnej analizy semiotycznej danego filmu polegającej na funkcjonalnym rozbiórze jego struktury. Na wszelki wypadek deklaruje więc własną rezerwę wobec pojedynczych studiów nad takim czy innym dziełem filmowym, usiłując w to miejsce wprowadzić w obieg niby uniwersalną teorię prymatu sensów ideologicznych w granicach wszelkiej rzeczywistości ekranowej opartą na koncepcie *fantazmatycznego wymiaru medium* i jego *nieuchronnie politycznego wymiaru*¹³.

W odróżnieniu od McGowana od dawna potrafimy wnikliwie analizować i interpretować zawilości wielorakich związków między fikcją i dokumentem występujących w przekazach filmowych – zarówno nieartystycznych, jak i artystycznych. Szczególnie intrygującego materiału do obserwacji dostarcza pod

tym względem właśnie dokument artystyczny (poetycki) ¹⁴, a także te odmiany filmu fabularnego, w których posłużono się stylizacją na dokument ¹⁵. Zajmowanie się pojedynczymi utworami i ich uważne studiowanie nie jest bynajmniej słabością, lecz przeciwnie – domeną i siłą nowoczesnie uprawianego filmoznawstwa. Wszystko zależy od sposobu, w jaki się to robi, i od analityczno-interpretacyjnej wnikliwości badacza.

Związki i zależności funkcjonalne łączące faktualność z fikcjonalnością odsłaniają wielkie bogactwo znaczeń, jakie może ze sobą nieść komunikat filmowy. Nie tylko wówczas, gdy w grę wchodzi przekaz prymarnie modelujący, lecz również wtedy, gdy mowa o dziełach sztuki filmowej *par excellence*. W tym drugim przypadku chodzi o specyficzną kategorię przekazów, w których – oprócz aspektów dotyczących syntaktyki, semantyki i pragmatyki wypowiedzi w rozumieniu Morrisowskim ¹⁶ – dochodzi do głosu ich funkcja estetyczna. Mimo upływu dziesiątek lat niegdyś prekursorska, a dzisiaj klasyczna koncepcja Morrisa zawarta w tej rozprawie nie straciła niczego ze swej mocy wyjaśniającej.

Dodam w tym miejscu, że – w przeciwieństwie do niektórych rzeczników post-teorii – nie żywię jako badacz filmu najmniejszych złudzeń co do tego, że dokument jest bardziej impregnowany na nieprawdę i fałsz od ekranowych „fantazji”. Doświadczenie, jakim dysponujemy – zarówno dzisiejsze, jak i pochodzące z odległej przeszłości – uczy bowiem, że o wszystkim decyduje nie dokumentalny czy też fikcjonalny charakter danego przekazu, lecz użycie bądź manipulatorskie nadużycie rodzajowej konwencji, jaką autor (nadawca) się posłużył.

Co odróżnia konwencjonalny chwyt od manipulowania formą i treścią filmowego przekazu? Nie tak wiele i bardzo wiele jednocześnie. Właściwie w grę wchodzi tylko jedna, ale za to zasadnicza różnica. Stanowi ją moment, w którym dany element czy chwyt służący przedstawieniu rzeczywistości przestaje być narzędziem jej poznawania, a staje się narzędziem manipulacji jej obrazem. Manipulacji rozumianej jako wszelkie działanie falsyfikujące obraz ukazanej rzeczywistości w imię takich czy innych celów. Manipulacja jest chwytem niegodziwym. Aby się przed nią obronić, niezbędna jest sceptyczna postawa widza (i rzecz jasna: badacza), ich nieufny – oparty na krytycznym rozumowaniu i osobistym doświadczeniu – stosunek do ekranowego przedstawienia. Sceptycyzm odbiorcy przekazu nie gwarantuje automatycznie poznania prawdy, ale pozwala się uchronić przed skutkami manipulacji dokonanej przez jego nadawcę.

Verisimilitudo

Kino jest szczególnym rodzajem ekstensji naszego poznania. Jako medium od początku swego istnienia poszerza naszą wiedzę o człowieku i o świecie. Także wtedy, gdy zmyśla na potęgę. Najciekawsze – najbardziej intrygujące i atrakcyjne dla autora i dla widza – sprawy rozgrywają się z reguły na styku filmu z rzeczywistością. To swoisty paradoks, bo zarówno fikcjonalnym, jak i dokumentalnym obrazom filmowym, choćby nawet uchodziły one za najbardziej realistyczne, w sensie ontycznym przysługuje wyłącznie status ekranowego fantomu: niby-realności i nie-rzeczywistości. Właśnie wspomniany styk ekranowych przedstawień z szeroko pojętą rzeczywistością pozaekranową nadaje im każdorazowo głębszy sens i odpowiednie znaczenie.

Cóż jednak zrobić w sytuacji, gdy dany film wymyka się kategoriom prawdy i fałszu, gdy wydaje się „prawdziwy” i „nieprawdziwy” jednocześnie? Nie chodzi tu tylko o to, że pojęcia „prawdziwości” i „nieprawdziwości” pozostają nieostre, niedookreślone i wieloznaczne, co w rozważaniach nad udziałem prawdy w filmie kieruje nas na manowce sofizmatów, takich choćby, jak: niby-realność, autentyzm fikcyjnej postaci, „prawdziwość” fikcji filmowej, „fałsz” dokumentu, realizm symulaków etc. A przecież w każdym z przywołanych przed chwilą przykładów jest coś na rzeczy. Pozostałmy jeszcze przez moment przy pojedynczym komunikacie filmowym, posługując się w rozważaniach nad strukturą jego znaczeń metaforą sieci.

Jeśli porównać sieciową strukturę przekazu filmowego do sieci rybackiej, może ona miejscami łowić prawdę, a w innych „dziurawych” miejscach przepuszczać przez siebie fałsz. Nasuwa się myśl, że rezultaty konkretnego połowu bywają bardzo różne, to znaczy – w zależności od dobrego lub złego stanu zarzuconej sieci – prawdy w danym filmie może być więcej lub mniej. I kolejna myśl: zarówno prawda, jak i nieprawda w przekazie filmowym nie występują nigdy w postaci absolutnej, lecz są czymś stopniowalnym. Oglądając dany film, mniej lub bardziej świadomie jesteśmy skłonni dostrzegać, oceniać i definiować stopień jego prawdziwości (bądź nieprawdziwości).

Używanie samej kategorii „prawdziwości” pozostaje nadal możliwe i dopuszczalne, pod warunkiem że do jej weryfikacji zastosujemy odpowiednie narzędzia i procedury. Taką niezmiennie użyteczną w badaniach i studiach nad filmem kategorią operacyjną jest *verisimilitudo*, czyli prawdopodobieństwo (od łac. *verisimilis* – prawdopodobny). Termin *verisimilitudo* pozwala na nowo postawić kwestię „prawdziwości” lub „nieprawdziwości” przekazów filmowych: zarówno względem poszczególnych elementów ich struktury, jak i w odniesieniu do całości. Umożliwia też wyjaśnienie wielu trudnych kwestii filmoznawczych. Należą do nich przykładowo: fikcjonalizacja i autentyzacja przekazu, współobecność pierwiastków „prawdy” i „fałszu”, antynomia dokumentu i fikcji, dialektyka realności i zmyślenia, fałsyfikacja dokumentu, apokryf historyczny, rekonstrukcja dokumentalna i wiele innych.

Stoimy na stanowisku, że „prawda” pozostaje terminem nadal użytecznym i co więcej – niezbędnym w rozważaniach nad filmem. Pozostaje nim, pod warunkiem że zdefiniujemy ją jako kategorię stopniowalną. Należy przez to rozumieć, że jej udział w przekazie filmowym podlega każdorazowo weryfikacji zarówno ze strony nadawcy przekazu, jak i w procesie jego odbioru. Ów proces weryfikacji może być rozstrzygnięciem w znacznym stopniu intuicyjnym, bądź też bogato i wszechstronnie uargumentowanym za sprawą zastosowanych procedur analityczno-interpretacyjnych. Jednak generalnie jest on działaniem racjonalnym.

Przekaz filmowy (telewizyjny, cyfrowa *virtual reality* etc.) w najrozmaitszych swych formach i postaciach okazuje się tak czy inaczej powiadomieniem o rzeczywistości – tworem symbolicznym, tekstem sformułowanym w języku ruchomych obrazów. Nie znaczy to, że przedstawienia ekranowe – jako byty fantomatyczne, a co za tym idzie, nie-rzeczywiste – nie mają nic wspólnego z realnym światem spoza kadru. Z punktu widzenia antropologii kultury funkcja poznawcza komunikatu będącego zorganizowanym strumieniem ruchomych obrazów pełni w nim rolę nie tylko bardzo eksponowaną, ale i w wielu przypadkach najważniejszą. Tak w zakresie fikcji, jak i po stronie kina faktów.

Stwierdzenia te odnoszą się bezpośrednio do kwestii prawdziwości przekazu. W komunikacie kinematograficznym z prawdą bądź nieprawdą mamy do czynienia jedynie w sensie najbardziej potocznym i ogólnym. Powtórzmy raz jeszcze: nie ma w nim absolutnej prawdy ani absolutnej nieprawdy. Poczynione zastrzeżenie nie oznacza bynajmniej, że tym samym został unieważniony wyjątkowo ważny i doniosły problem prawdziwości samego przekazu. Wbrew koncepcji lansowanej przez część narratystów ekranowe przedstawienia historii nie są całkowicie równoprawne w odniesieniu do faktów historycznych, których dotyczą – tylko dlatego, że każda dowolna ich wersja (zob. opisane wyżej pseudodokumentalne filmy Georges’a Mélièsa i in.) jest możliwa. Owszem, możliwa – ba, dopuszczalna i występująca w praktyce – ale nie znaczy to, że równie prawdopodobna i tyle samo warta poznawczo.

Z metodologicznego punktu widzenia podejście historyków narratystów wniosło jednak do dyskursu naukowego pewną istotną wartość. Mianowicie dostarczyło nowych impulsów refleksji badawczej nad rejestracją wydarzenia historycznego na taśmie filmowej, a także nad specyficznym statusem fenomenu, który nazywamy „faktem historycznym”. Mimo tych zasług nie zdołało wyjść poza horyzont obiegowego traktowania kategorii prawdy i fałszu w przekazie kinematograficznym jako prostej dychotomii. Nie znaczy to, że w toczącym się nadal sporze o historycznofilmowe imponderabilia przyznajemy pełną rację rzecznikom przeciwnego stanowiska, w myśl którego przekaz filmowy był, jest i będzie wiarygodnym źródłem historii zdolnym zapisać obiektywną prawdę na temat danego wydarzenia.

Chodzi jedynie o to, że nie sposób ograniczyć rozumienia i stosowania obu tych kategorii wyłącznie do substancjalnego aspektu przekazu. Fakt, że coś zostało sfilmowane („skamerowane”), wcale automatycznie nie czyni tego, co zarejestrowano, przedstawieniem bezwzględnie prawdziwym. Podobnie jest z fikcją, w tym również rzeczywistością wirtualną, której charakter fikcyjny nie czyni z gruntu nieprawdziwą. O tym, że dany obraz filmowy uznajemy za prawdziwy lub nieprawdziwy, rozstrzyga bowiem nieporównanie bardziej złożony zestaw procedur weryfikacyjnych.

Sceptycyzm, o którym była wcześniej mowa (uwaga: chodzi tu o sceptycyzm zarówno autora przekazu, jak i jego odbiorcy), stanowi warunek podstawowy i niezbędny do przeprowadzenia weryfikacji rzeczywistości ekranowej. Ścisłej rzecz ujmując: weryfikacji obrazu rzeczywistości, który został zaprezentowany w danym filmie – dokumentalnym bądź fikcyjnym.

Ekranowe obrazy świata (zarówno materialnego, jak i będącego rzeczywistością wewnętrzną) są dla autora filmu i dla jego widza jedynie sposobem przybliżenia. Nigdy rzeczywistością samą. Wszelkie środki wyrazu i chwyt, jakich użyto do ich wykreowania, mają na celu uprawdopodobnienie przekazywanej wizji rzeczywistości (*ergo* efekt realistyczny). Tak pojęty realizm jest zdolny odnawiać nasze spojrzenie na świat, myślenie o nim i przeżywanie go. Stąd bierze się jego magia. Świadomość tego zadania i związanych z nim rozmaitych zabiegów czyni wprowadzaną przez nas kategorię *verisimilitudo* instrumentem nad wyraz przydatnym w badaniach nad semiotyką przekazów kinematograficznych. Ilekroć bowiem operuje się prawdopodobieństwem jako współczynnikiem przekazu, w polu uwagi jego autora, widza i badacza tak czy inaczej przez cały czas jest obecna perspektywa prawdy.

Spoleczna funkcja komunikowania

Komunikowanie za pośrednictwem przekazu filmowego i języka ruchomych obrazów jest niczym innym, jak wymianą informacji dokonywaną w mniejszym lub większym obiegu społecznym. Zgodnie z etymologią słowa „komunikować” (od łac. *communico* – uczynić wspólnym, połączyć, łączyć się, wymieniać się czymś z kimś, rozmawiać), proces ten przebiega za każdym razem w wymiarze *par excellence* społecznym. Zarówno w kinie, jak i poza nim obaj uczestnicy aktu komunikacji, to znaczy autor filmu i jego odbiorca, należą do określonej zbiorowości rozumianej jako wspólnota. Od tego, jak się komunikują, o czym ze sobą rozmawiają i w jaki sposób się porozumieją (co zostanie przekazane i jaki ostatecznie będzie w danym przekazie udział fałszu lub prawdy), zależy poziom świadomości jednostki i danego społeczeństwa jako większej wspólnoty.

Konsekwencje społeczne tego procesu okazują się bardziej doniosłe, niż mogłoby się wydawać. Skutkuje on znajomością bądź nieznajomością zarówno świata, jak i ludzi, przyrostem wiedzy bądź niewiedzy (mylnych sądów) o jednym i o drugim. Wspólnota źle poinformowana – taka, której świadomość jest karmiona byle jakimi, bezwartościowymi przekazami – składa się z jednostek zagubionych i zdezorientowanych. W tym sensie najogólniej tutaj pojęte poinformowanie, dokonujące się w akcie komunikacji masowej (za pośrednictwem komunikatorów takich jak: książka, kino, radio, telewizja, prasa, Internet), może pełnić konstruktywną lub przeciwnie – destruktywną rolę, co się przekłada bezpośrednio nie tylko na zbiorową świadomość, ale i na jakość egzystencji wszystkich uczestników życia społecznego.

Podkreślam, nie ma niczego nadzwyczajnego w tym, że od pewnego czasu kino po raz kolejny w swych dziejach tak głęboko się zmienia, stawiając pod znakiem zapytania dotychczasowe relacje między tym, co przywykliśmy uważać za fikcję, a tym, co uważamy za dokument. Związki między faktualnością a fikcjonalnością zostają na naszych oczach – jak już nieraz bywało w historii kinematografii – zakwestionowane i na nowo przepracowane. Formy ekranowe wytwarzane przez system kultury filmowej i audiowizualnej okazują się niemal nieskończenie różnorodne, a inwencja twórców – w połączeniu z katalizującą ich wyobraźnię chłonnością i ciekawością widowni – powoduje, że sztuka, jaką uprawiają, podlega nieustannej przemianie.

MAREK HENDRYKOWSKI

¹ M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Słupsk 2004. Zob. rozdział 1: *Definiowanie kina dokumentalnego*, s. 17-50. Tam również definicja filmu dokumentalnego (s. 49-50).

² Tamże, s. 50.

³ Tamże, rozdział 2: *Czy kino dokumentalne naprawdę istnieje?* s. 51 i nast.

⁴ B. Matuszewski, *Une nouvelle source de l'Histoire*, Paris 1898; przekład polski w tomie *Nowe źródło historii. Ożywiona fotografia czym jest, czym być powinna. Reedykcja krytyczna*, oprac. i przedm. Z. Czeczot-Gawrak, Warszawa 1995, s. 47.

⁵ Tamże.

⁶ W. Umiński, *Z krainy czarów*, „Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 1.

⁷ M. Hendrykowska, *Pierwszy polski tekst o kinematografii braci Lumière*, „Iluzjon” 1994, nr 3-4.

⁸ S. Bottomore, *Dreyfus and Documentary*, „Sight and Sound” 1984, t. 53, nr 4.

⁹ Dodajmy w tym miejscu, że problematyka relacji funkcjonalnych między kinem fikcji i kinem dokumentu pojawiła się na gruncie polskiej teorii filmu stosunkowo wcześniej, bo już w połowie lat 70., w artykule Marka Hendrykowskiego

Kreacja i reprodukcja w sztuce filmowej („Kino” 1975, nr 5) oraz w książce Alicji Helman *Film faktów i film fikcji. Dialektyka postaw i poetyk twórczych* (Katowice 1977).

¹⁰ Por. A. Tudor, *Theories of Film*, London 1974, s. 139; rozdział z tej książki (*Critical Method: Auteur and Genre*) w polskim przekładzie: A. Tudor, *Metoda krytyczna: autorzy i gatunki*, tłum. J. Mach, „Kino” 1976, nr 3, s. 31.

¹¹ Szerzej na ten temat: M. Jazdon, *Kino dokumentalne Krzysztofa Kieślowskiego*, Poznań 2002, s. 88-89.

¹² T. McGowan, *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, tłum. K. Mikurda, Warszawa 2008, s. 62.

¹³ Tamże, s. 67 i nast.

¹⁴ Zob. studia i analizy zamieszczone w książce *Wojciech Wiszniewski* (red. M. Hendrykowski, Poznań 2006), m.in.: A. Śliwińska, *W świecie*

paradoksów („Opowieść o człowieku, który wykonał 552% normy” i „Szytygar na zagrodzie”); K. Mąka-Malatyńska, „Wanda Gościńska – włóknianka” – demontaż filmowej nowomowy; M. Hendrykowski, „Elementarz” jako dokument artystyczny; W. Otto, *Człowiek uwikłany w historię* („Stolarz”).

¹⁵ M. Jazdon, *Między fikcją a dokumentem. O estetyce obrazu filmowego w „Pianiście” Romana Polańskiego*, wykład habilitacyjny wygłoszony 10 maja 2010 r. przed Radą Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej UAM w Poznaniu.

¹⁶ C. W. Morris, *Signs, Language and Behaviour*, New York 1946.