

Dialektyka powierzchni i głębi w filmie dokumentalnym

MIROŚŁAW PRZYLIPIAK

Idealistyczni krytycy nie powinni uciekać przed filmowcem-empirykiem. On nie jest obsceniczny ani niebezpieczny. On tylko eksploruje pewną część kina – tę część, o której Kracauer (fałszywie) twierdził, że stanowi całość¹.

Przedmiotem niniejszego eseju jest splot problemów związanych z pojęciem powierzchni i głębi w filmie dokumentalnym. Pisał będę o samym kinie – jakie jest, jakim powinno być, przynajmniej wedle pewnych ujęć normatywnych; przede wszystkim jednak zajmę się kwestią języka, jakiego używamy do rozmowy o dokumentalizmie, oraz założeń myślowych, które się w tym języku przejawiają. W ostatniej instancji, jak mawiał Engels, chodzi o jedno i to samo: ontologię obrazu dokumentalnego postrzeganą przez pryzmat ukształtowanej na gruncie europejskim filozofii obrazu.

Brzmi to dosyć abstrakcyjnie, więc aby z tego nieba abstrakcji choć trochę zejść na ziemię, odwołam się do konkretnego przykładu. Jest nim epizod amerykańskiego kina bezpośredniego, a właściwie nie tyle on sam, ile spór, który przy jego okazji rozgorzał, który nie tyle nawet był sporem, ile nieporozumieniem, polegającym na bezwiednym przykładaniu do tego samego zjawiska dwóch różnych założeń. Wybór kina bezpośredniego nie jest przypadkowy. Była to chyba ostatnia w dotychczasowej historii kina formacja, która z całą mocą wyartykułowała pragnienie odzwierciedlenia rzeczywistości w kinie; nie tylko pragnienie zresztą, ale i przekonanie (wielokrotnie później wysmiane i wyszydzone), że jest to zadanie możliwe i wykonalne. Radykalizm wypowiedzi (choć, co trzeba podkreślić, nie realizacji) sprawia, że łatwiej jest uchwycić sedno rzeczy, a sprowadza się ono do pytania: co w istocie pokazuje film dokumentalny, kiedy pokazuje to, co pokazuje?

Podstawą wiary filmowców kina bezpośredniego w możliwość odzwierciedlenia rzeczywistości na ekranie był rozwój technologiczny. Miniaturyzacja sprzętu, zwłaszcza tego, który służył do nagrań dźwięku, ale również zdjęciowego, coraz czulsze taśmy i coraz lepsze mikrofony sprawiły, że po raz pierwszy w dziejach kina możliwa stała się dyskretna rejestracja rzeczywistości. Dyskretna, to znaczy taka, w której filmowcy mogli wmieszać się w tłum i na miejscu zdarzeń dokonywać synchronicznej rejestracji obrazu i dźwięku. W ujęciu Richarda

Leacocka, najbardziej znanego członka ruchu i poniekąd jego rzecznika, był to właściwie powrót do źródeł. Kiedy wynaleziono kino, pisał Leacock, bystrzy ludzie mówili: *teraz nareszcie możemy chwytać życie takie, jakie jest (capture life the way it really is)*. Tak na przykład miał powiedzieć Tołstoj w 1908 roku². Trochę na wyrost, stwierdzał Leacock, bo przecież pierwsze filmy nie mogły rejestrować niezwykle ważnej części ludzkiej egzystencji, jaką jest mowa. Dopiero więc wtedy, kiedy stało się możliwe rejestrowanie również mowy, i to nie w warunkach sztucznych, studyjnych, ale naturalnych, podczas normalnych ludzkich interakcji, tamten sen się spełnił.

Postulat chwywania życia „jakie jest” nie tylko rasowego filozofa, oswojonego z meandrami epistemologii, musi razić swoją ogólnikowością, a może nawet naiwnością. Filmowcy kina bezpośredniego w swoich licznych wypowiedziach precyzowali więc: chodzi nam o swoiste przeniesienie widza na miejsce zdarzeń, postawienie go w ich obecności, aby sam, na własne oczy zobaczył, co się dzieje. Te właśnie zwroty, *being there* oraz *to convey what really happens*, pojawiają się w rozlicznych wypowiedziach różnych członków ruchu. Na przykład w jednym z pierwszych wywiadów animator kina bezpośredniego Robert Drew opowiada, jak ważnym przeżyciem było dla niego zobaczenie wczesnego filmu Leacocka (*Toby and the Tall Corn*, 1954), dającego poczucie bycia na miejscu zdarzeń (*being right on the scene*)³. Kilka linijek dalej, w tym samym wywiadzie, Leacock stwierdza: *Oto podstawowy problem: w jaki sposób przenieść uczucie bycia na miejscu zdarzeń (how to convey the feeling of being there)*, a Drew dorzuca, że zadaniem filmowca jest *utrwalenie tego, co się dzieje, tak jak się dzieje (shooting what happens as it happens)*⁴. Kilka lat później uczestnik ruchu James Lipscomb napisze, iż *próbujemy utrwaląć to, co się dzieje (we are attempting to capture what happens)*⁵, a Patricia Jaffe, montażystka wielu filmów Drew Associates, nazwie kino bezpośrednie *jednym z najbardziej rewolucyjnych zjawisk w najnowszej historii kina*, którego istotą jest *rejestrowanie życia, jakim ono jest w danym momencie przed kamerą (recording life as it exists at a particular moment before the camera)*⁶. Richard Leacock w wywiadzie, który słusznie może uchodzić za manifest ruchu (wszak lata 60. w USA były czasem manifestów, również tych filmowych), stwierdza: *W jakiś dziwny sposób, nasze filmy są widownią. Zarejestrowaną widownią. (...) Są sposobem dzielenia się moim doświadczeniem widza*⁷. Widownią w tym sensie, że filmy, niczym widz, przyglądają się wydarzeniom, a ich rolą jest następnie podzielić się przeżyciem, doświadczeniem, emocjami z widzem prawdziwym.

Przytoczone powyżej wypowiedzi to tylko jedno z wielu, w których filmowcy kina bezpośredniego wyrażają swoje przekonanie o możliwości odzwierciedlenia rzeczywistości w kinie oraz wiarę w to, że takie odzwierciedlenie jest ich misją. Na pytanie, jaki miałby być cel takiej działalności, filmowcy kina bezpośredniego udzielali dwóch odpowiedzi. Jedna trąciła metafizyką, druga natomiast nawiązywała do praktyki życia w społeczeństwie informacyjnym. Ścieżką metafizyki kroczył Albert Maysles, który lubił przywoływać wypowiedź ojca współczesnego empiryzmu, Francisca Bacona: *Kontemplacja rzeczy, jakimi są, bez pomyłki i pogmatwania, bez substytucji i szalbierstwa, jest sama w sobie bardziej szlachetną rzeczą niż cały zbiór wynalazków*⁸. Komentując postawę kolegi i współpracownika, Leacock twierdził, nie bez uszczypliwości, że *Al Maysles robi ze zwykłego*

patrzenia religię⁹. W innych momentach Maysles wskazywał na swój naukowy rodowód. Początkowo pracował bowiem jako psycholog na Uniwersytecie Bostońskim. Działalność filmową traktował jako naturalne przedłużenie aktywności naukowej, a obserwację jako narzędzie tejże aktywności.

Richard Leacock natomiast zwracał uwagę na znaczącą obecność w życiu społecznym fałszywych, mylących obrazów rzeczywistości. W kilku wywiadach podawał przykłady tego, jak bardzo rzeczywistość różni się od wyobrażeń o niej formowanych na podstawie przekazów kulturowych. Wydaje nam się, mówił, że wiemy, jak wyglądały początki nazizmu w Niemczech: *oddziały szturmowców biegną po schodach, wyciągają z domu wrzeszczących Żydów i ładują ich do wielkich ciężarówek. Bzdura! Byłem w Niemczech w roku 1936 i 1937 roku. To było coś dziwnego, powolnego, pełzającego, coś, czego bardzo trudno dotknąć*¹⁰. Podobnie opowiadał o dniu, w którym zbombardowano Pearl Harbor¹¹, a także o sytuacjach niezwiązanych z historią, lecz zdarzających się w życiu, takich jak przebieg sprawy sądowej¹² czy pogrzeb dziecka¹³. Za każdym razem wyobrażenie zdarzenia, powstałe na podstawie przekazów kulturowych, zwłaszcza filmowych i telewizyjnych, różniło się od zdarzenia, w którym Leacock osobiście uczestniczył. Mamy do czynienia, mówi Leacock, z *powstawaniem samoodtwarzających się (self-perpetuated) mitów kulturowych, coraz mniej adekwatnych*¹⁴. Celem filmowców kina bezpośredniego jest więc, zdaniem Leackocka, *poznanie ważnych aspektów funkcjonowania społeczeństwa przez obserwowanie go, przez patrzenie, jak sprawy naprawdę przebiegają* (podkr. autora wywiadu, Jamesa Blue), *w odróżnieniu od społecznego wyobrażenia (social image), jakie ludzie mają na temat przebiegu spraw. Dostrzegając rozbieżności, widząc, że sprawy wyglądają inaczej, niż się oczekuje (the things that are different from what is expected – podkr. James Blue), ludzie dowiadują się czegoś ważnego o sobie*¹⁵.

Innym ważnym elementem ideologii (ale nie praktyki!) kina bezpośredniego było przeświadczenie, iż filmy dokumentalne nie powinny widzom narzucać poglądu na rzeczywistość, lecz jedynie tę rzeczywistość bezstronnie prezentować, aby widz sam sobie pogląd wyrobił. Podczas bardzo głośnego w owym czasie spotkania w Lyonie w marcu 1963 roku, na którym doszło do ostrej konfrontacji przedstawicieli francuskiego *cinéma-verité* z przedstawicielami amerykańskiego kina bezpośredniego, Robert Drew miał stwierdzić, że *filmy Roucha udzielają starannie przemyślanych odpowiedzi na pytania, my zaś próbujemy przedstawić świadectwo (evidence), aby widz sam wyrobił sobie zdanie*¹⁶. Richard Leacock zaś, w kilkakrotnie już cytowanym tutaj wywiadzie, zwierza się za swojej niechęci do filmów, które narzucają widzom gotowy pogląd: *Kiedy czuję, że ktoś podpowiada mi odpowiedź, od razu ją odrzucam. Kontakt z filmem (...) nawiązuję wtedy, gdy zaczynam się czegoś samodzielnie dowiadywać – tak jak z doświadczenia życiowego. Można zacząć się czegoś dowiadywać. Można połączyć sprawy we własnej głowie, posłużyć się własną logiką, wyciągnąć własne wnioski i znaleźć własną moralność na podstawie własnego doświadczenia. Wtedy to zaczyna dla mnie działać*¹⁷.

Podsumujmy. Filmowcy kina bezpośredniego stanowili formację zauroczoną możliwościami odzwierciedlenia rzeczywistości w kinie. Rozwój technologiczny sprawił, że możliwa stała się dyskretna rejestracja rzeczywistości na miejscu zdarzeń. Filmowcy ci uznali, że oto ziścił się sen ludzkości o pokazywaniu rze-

czywistości, jaka naprawdę jest. Uważali się za dyskretnych obserwatorów, a swoje filmy – za widownię zdarzeń. Pragnęli przenieść widza na miejsce filmowanych zdarzeń, sprawić, by poczuł się ich bezpośrednim świadkiem. Należało tak robić bądź dlatego, że *kontemplacja rzeczy, jakimi są, jest bardziej szlachetną rzeczą niż cały zbiór wynalazków*, bądź dlatego, że pokazywanie rzeczy, jakimi są, umożliwia samopoznanie społeczne i indywidualne, zdarcie zasłony *samodzielności się mitów kulturowych*. Odbiorca, postawiony wobec samej rzeczywistości, staje się aktywny, samodzielnie docieka znaczenia sytuacji, na własną rękę wyciąga wnioski.

Pomijam tu pewne fragmenty ideologii kina bezpośredniego, które choć ważne, nie wiążą się z tematem niniejszych rozważań. Nie piszę więc o rewolucyjnej retoryce (słowo „rewolucja” nie schodziło z ust filmowców kina bezpośredniego, zwłaszcza Roberta Drew), o stosunku do tradycji (skrajnie krytycznym), o zajmującym najczęściej miejsca ustalaniu konkretnych rozwiązań warsztatowych umożliwiających zrealizowanie wyznaczonych celów ani wreszcie o stopniu, w jakim same filmy odpowiadały głoszonej ideologii¹⁸. Nie jest też dla niniejszych rozważań niezbędne omawianie całej dyskusji, którą postulaty filmowców kina bezpośredniego wywołały. Wspomnijmy więc tylko, że ułożyła się ona w cztery podstawowe nurty. Część krytyków powitała ruch entuzjastycznie, do tego stopnia, że opisu filmów bezpośrednich dokonywała za pomocą języka ideologii kina bezpośredniego. Pisano więc, na przykład, że *widownia czuje, jak to jest* (podkr. M. P.) *znajdować się w kopcach odrzutowca*¹⁹ (o filmie *X-Pilot*), albo że *widzom na własną rękę* (podkr. M. P.) *przyszło się zmagać z najbardziej szorstkim, surowym, szalonym, pełnym życia i energii materiałem obrazowo-dźwiękowym, jaki kiedykolwiek powstał*²⁰ (o filmie *What's Happening! The Beatles in the USA*). Człowiek najbardziej chyba zasłużony dla rozpropagowania idei kina bezpośredniego na świecie, krytyk francuski Louis Marcorelles, we wstępie do wywiadu z Leacockiem stwierdzał, że żaden dokumentalista *nie zbliżył się bardziej do ideału chwytania życia, jakie jest (as it happens), pozwalając prawdziwym wydarzeniom dostarczać pozbawionego przypisów komentarza (unglossed commentary) do naszych czasów*²¹. Inni krytycy, pozostając w zasadzie w obrębie horyzontu myślowego określonego przez ideologię kina bezpośredniego, rozważali możliwość oddawania rzeczywistości „jaka jest”, w sytuacji gdy każdy film, ba, każde ujęcie jest rezultatem subiektywnego wyboru, a każde cięcie montażowe niszczy spójność i ciągłość filmowanego świata. Tak zwana „krytyka ideologiczna” natomiast zakwestionowała nie tylko możliwość, ale i cel, uznając, że odzwierciedlenie rzeczywistości może być narzędziem represji, podtrzymuje *status quo*, bowiem *jeśli rzeczy są, jakie są, nie można nawet pomyśleć o pokazaniu ich takimi, jakimi mogłyby być*, a totalna mobilizacja wszystkich mediów w obronie ustanowionej rzeczywistości doprowadziła do koordynacji środków wyrazu do punktu, w którym komunikowanie transcendentnych treści stało się techniczną niemożliwością²². Ostatnia grupa komentatorów wreszcie przetransponowała dyskurs o kinie bezpośrednim na język i terminologię idealistyczną. Ten właśnie wątek najbardziej nas tu interesuje.

Przejsie w stronę epistemologii idealistycznej odbywa się w sposób płynny, niekiedy nawet niezauważalny; po prostu, zamiast mówić, że kino bezpośrednie pokazuje (rzeczywistość) albo przenosi (widza na miejsce zdarzeń), mówi się, że

ono ujawnia (*reveal*, franc. *reveler*). Ujawnianie jest wszak rewersem ukrywania. Obraz rzeczywistości przestaje być celem, a staje się jedynie drogą, znakiem, sygnałem prowadzącym w kierunku czegoś, co niewidoczne, co wymaga ujawnienia. I tak Louis Marcorelles, który niekiedy sięga do terminologii idealistycznej, swobodnie i nieomal niezauważenie łączy dwa podejścia, które nazwać można, może trochę na wyrost, fenomenologicznym i idealistycznym. *Szybko dostrzeżemy u Leacocka – pisze Marcorelles – brak pretensji do dodawania czegokolwiek poza prawdą. Akcent na pewno pada na komunikację (...), ale komunikację rozumianą jako najwierniejsza jak to tylko możliwe reprodukcja rzeczywistości odkrytej przez realizatora. On nie prowokuje tej rzeczywistości ani jej nie tworzy; zadowala się zintegrowaniem ze środowiskiem, stopieniem się z nim tak, że jest niezauważalny, czekając na tę malutką iskrę, dzięki której ujawnia się charakter*²³. Na pozór wszystko jest tutaj zgodne z postulatami kina bezpośredniego. Mówi się o możliwie najwierniejszej reprodukcji rzeczywistości, o wtopieniu realizatora w środowisko, o nieingerowaniu w rzeczywistość filmowaną. Jednak nie jest to zwykła rzeczywistość, jaka jest, lecz rzeczywistość odkryta przez realizatora. Celem zaś nie jest po prostu rejestracja, lecz uchwycenie „iskry”, dzięki której coś się ujawnia. W ten sposób dyskurs kina bezpośredniego, będący manifestacją wiary w dokumentalny obraz jako niezastąpione źródło wiedzy o rzeczywistości, zostaje niepostrzeżenie zainfekowany elementami tradycji platońskiej, w której to, co widzialne, jest w najlepszym razie śladem tego, co ukryte.

Nie zawsze zresztą to przejście jest takie niezauważalne. Niekiedy retoryka kina bezpośredniego, retoryka reprodukcji i reprezentacji, zostaje wytłumiona na rzecz retoryki, w której zaczyna się mówić nie o rzeczywistości, lecz o jej istocie. *Dyskusje z samym Leacockiem, z jego przyjaciółmi i współpracownikami, przekonały mnie – stwierdza Marcorelles – że ich celem jest odnalezienie istoty rzeczy (retrouver l'essentiel d'une être), tych momentów, w których człowiek, zbyt zmęczony lub odprężony, nie dba o to, by się chronić przed spojrzeniem innego. Reżyser nie dąży bynajmniej do tego, aby doskrobać się do dna świadomości, lecz stara się obnażyć sekretne motywacje, które każą Amerykaninowi kierować się w tę albo tamtą stronę. Każdy ma swoje racje (raisons), jak lubił mawiać Renoir, i właśnie te racje ma ujawnić uważna obserwacja zachowań człowieka*²⁴.

Taki sposób opisu często się powtarza, należy wręcz do ulubionych figur retorycznych krytyków zajmujących się kinem bezpośrednim. Zgodnie z nim śledzi ono bohatera w sytuacji stresu, kiedy zaabsorbowany swoimi sprawami przestaje się pilnować, zrzuca maskę i objawia się taki, jaki jest naprawdę. Zawiera się w tym myśl, że życie społeczne zmusza do przybierania póż, ale ta presja nie obejmuje prywatności; w momencie kiedy pozostajemy sami ze sobą lub jesteśmy z b y t... (zmęczeni, odprężeni, napięci, zaangażowani), wówczas ujawnia się nasza prawdziwa natura. Czy odsyła to nieuchronnie do epistemologii idealistycznej? To rzecz do dyskusji; naszym zdaniem taki trop pojawia się zawsze, gdy następuje rozróżnienie na istotę rzeczy i jej powierzchnię, a rejestracja wydarzeń przestaje służyć temu, aby widz sam sobie wyrobił pogląd, a zaczyna być formą poszukiwania i ujawniania istoty. Marcorelles odczuwa zresztą, jak się wydaje, pewien niepokój sumienia, gdyż deklaruje, że nie chodzi o to, by zeszkrobać dno świadomości, lecz o to, by obnażyć sekretne motywacje. Pobrzmiewa w tym niejasne

przeczcucie sprzeniewierzenia się założeniom rzeczy opisywanej. Czymże jednak innym jest obnażanie sekretnych motywacji jeśli nie zeskrobywaniem dna świadomości?

Marcorelles, który położył największe zasługi w rozpropagowaniu idei kina bezpośredniego na świecie, poświęcił mu serię artykułów publikowanych w najbardziej opiniotwórczych periodykach filmowych, a także książkę; w licznych innych fragmentach referuje wiernie założenia ruchu i posługuje się spójnym z nimi językiem. W stronę epistemologii idealistycznej ześlizguje się tylko niekiedy, może wtedy, gdy jest zbyt... (zmęczony, odprężony, napięty, zaangażowany). Niektórzy inni krytycy odwołują się do niej konsekwentnie, acz bezrefleksyjnie; najwyraźniej stanowi ona dla nich naturalny sposób myślenia o świecie. Do nich należy Colin Young, który twierdzi, że filmowcy kina bezpośredniego zmierzali do uchwycenia prawdy filmowanej sytuacji (*get at the truth of a situation*)²⁵, chwali jeden z filmów za to, że udało się w nim *zajrzeć pod powierzchnię*²⁶ bohatera, gani inny za to, że *pozostał na powierzchni*²⁷. W sposób typowy dla myślenia idealistycznego przedkłada to, co ukryte, co wymaga odkrywania, ujawnienia, nad to, co bezpośrednio dostępne zmysłom. Wydaje się, że pozostaje on w zgodzie z postulatami filmowców kina bezpośredniego, gdy pisze, że starali się oni uchwycić prawdę danej sytuacji; przestaje się z nimi zgadzać, gdy okazuje się, że prawda jest znacznie ważniejsza od sytuacji.

To, co dla wielu piszących było naturalnym sposobem myślenia, nieomal nawykiem językowym, kilku krytyków uczyniło bezpośrednim przedmiotem oglądu. Rzec można, że postawili oni kwestię statusu epistemologicznego kina bezpośredniego na ostrzu noża, wykazali nieprzystawalność postulatów czystego pokazywania rzeczywistości, jaka jest, przenoszenia widza na miejsce zdarzeń, do hierarchii wartości wywiedzionej z idealizmu. Nie trzeba chyba dodawać, że zgodnie z głęboko zakorzenioną w myśli europejskiej postawą wynik tej konfrontacji nie był dla formacji kina bezpośredniego pomyślny.

I tak, zdaniem Jean-Claude'a Bringuiera, kino bezpośrednio zaświadcza o kryzysie kategorii prawdy. *Dlaczego prawda dzisiaj* – pyta francuski krytyk – *niektórym, pewnej części każdego z nas, wydaje się ukryta w tym, co widzialne? Skąd to uświęcenie świata widzialnego? Człowiek zawsze próbował zastawiać sidła na rzeczywistość, aby ją lepiej zbadać, rozszyfrować, odkryć dzięki niej sens świata. Dzisiaj sprawy się mają dla niektórych tak, jakby sztuka, opinia, otwarta myśl nie wystarczały do przetrzepania mostu między prawdą a nami. W świecie, w którym wszystko ulega obnażeniu, w którym słowa, język, wprowadzają zwątpienie w to, co wiemy, w co wierzymy, rzeczywistość widzialna i niema przybiera postać ostatniego pasera prawdy. Trzeba na nowo przykleić się do świata, po omacku, niczym ślepiec, dotykać rzeczy i twarzy, aby odnaleźć ich sens*²⁸.

Henry Breitrose natomiast wyodrębnia dwa rodzaje odczuwania prawdy: akademickie i potoczne. To drugie opatruje nieprzetłumaczalną, angielską nazwą *nitty-gritty*. Otóż kino bezpośrednio zwraca się właśnie w kierunku tego potocznego pojmowania prawdy o świecie, która zawiera się w zewnętrznych, powszechnie dostępnych manifestacjach. (W tym kontekście głęboko prawdziwa byłaby nazwa, jaką opatrzył kino bezpośrednio Colin Young: „kino zdrowego rozsądku”²⁹). *Kino bezpośrednio* – pisze Breitrose – *wyduje się próbą dotarcia do prawdy o świecie (get at the nitty-gritty of the world) przez obserwowanie ludzi*

*podczas ważnych interakcji z innymi. Uważa się, że prawda o nich, odpowiedź na pytanie, „jakie życie naprawdę jest”, znajduje się tam gdzieś, i należy ją wydobyć (tease it out) za pomocą napędzanej przenośnym akumulatorem synchronicznej kamery połączonej z przenośnym magnetofonem. Patrzymy na świat przez wizjer Eclaira lub zmodyfikowanego Auricon, słuchamy przez magnetofon Nagra albo Perfectone i jego (tj. świata) wyjątkowość niejako musi się ujawnić. I czasem tak jest*³⁰.

W dalszych wywodach Breitrose rozwija tę ostatnią uwagę. Rzeczywiście, niekiedy filmowcom kina bezpośredniego udaje się dotrzeć do prawdy o świecie, wtedy mianowicie, gdy ta prawda jest dobrze zdefiniowana przez samą sytuację. Breitrose nawiązuje tu do często wyrażanego poglądu, że filmy kina bezpośredniego najlepiej sprawdzają się, gdy dotyczą sytuacji o wyrazistej strukturze, mających wyraźny początek, środek, koniec i punkt kulminacyjny. W praktyce były to najczęściej rozmaite społeczne rytuały rywalizacji (wybory, wyścig, konkurs, proces sądowy), których przebieg jest ściśle regulowany przez normy, przepisy, scenariusze. Wtedy to *kamera penetruje świat bohaterów, wchodzi z nimi w interakcje, potrafi rzucić światło (illuminate) na ich świat, objaśnić go*³¹. W takich sytuacjach, by sięgnąć do słownika idealistycznej *episteme*, wydaje się, że prawda leży na powierzchni lub przynajmniej tak blisko powierzchni, że wystarczy ją pokazać, a sama się odsłoni. W innych natomiast filmach, w których samo wydarzenie nie układa się w spójną całość, kiedy obserwujemy jedynie serię interakcji pozbawionych wyrazistej struktury, kino bezpośrednie radzi sobie o wiele gorzej i wtedy sięga po alibi w postaci ideologii biernej obserwacji i bycia na miejscu zdarzeń. *Cały ten nonsens o filmowcu uzbrojonym w kamerę i magnetofon, który jest w stanie ucieleśnić bierne „Chrystusowe spojrzenie” i znaleźć prawdziwą naturę świata, wydaje się misternie opracowanym usprawiedliwieniem faktu, że niektóre filmy realizowane w tym stylu nie są w stanie oddać sprawiedliwości swojemu tematowi. (...) Niezwykle obiecujący sposób podejścia do niektórych tematów, tych mianowicie z mocną strukturą wewnętrzną, w którym optymalna spontaniczność może ujawnić znaczenia dotąd niedostępne, jest na najlepszej drodze do stania się mistyką technologicznego egzystencjalizmu, z podtekstami filozofii Zen. Nie możemy jednak zakładać jak tfilmowcy kina bezpośredniego, że istnieje uniwersalna, absolutna prawda na temat przedmiotów i wydarzeń – że wiadomo, jak jest (that there is a real nitty gritty) – i musimy pogodzić się z faktem, że – parafrazując wypowiedź Euklidesa o matematyce – nie istnieje królewski trakt do prawdy (to real nitty-gritty)*³².

Widać z powyższego, że dla obu krytyków ruch kina bezpośredniego jest wyzwaniem o charakterze epistemologicznym. Dla Bringuiera jego popularność jest objawem kryzysu prawdy przejawiającego się dominacją wizualnego, połączoną (trudno orzec, co jest skutkiem, a co przyczyną) z nieufnością do słowa i myślenia pojęciowego. Poznanie wizualne nie jest dla tego krytyka nazbyt wiarygodne, skoro nazywa je „paserem prawdy”. Byłaby więc prawda komuś ukradzioną, przechowywaną pokątnie, sprzedawana za pół ceny; prawda przyklejona do świata, po omacku, niczym ślepiec, dotykająca rzeczy i twarzy.

Nie lepiej rzecz wygląda w ujęciu Breitrose’a. Na dobrą sprawę początkowe rozróżnienie przynosi – jak się wydaje – pewną pociechę: co prawda kino bezpośrednie nie ma dostępu do prawd, z którymi zmagają się filozofowie, ale dosko-

nale funkcjonuje na poziomie zdrowego rozsądku, wyznaczanym przez porządek zdarzeń i rzeczy. Rychło jednak okazuje się, że na tym poziomie również obowiązuje rozróżnienie na powierzchnię i głębię, na istotę i pozór, a filmy naprawdę wartościowe to te, które penetrują, ujawniają, oświecają, słowem – te, którym udaje się przekroczyć poziom naoczności i „nausznosci”. Kamera bowiem, jak stwierdził jeszcze inny wyznawca idealizmu, może „prawdziwie oddawać” (*can be „absolutely true to”*) *zdarzenie w jego zewnętrznych przejawach (działania, słowa, gesty), ale sama nie jest w stanie oddać znaczenia tego zdarzenia, które zawsze zależy od wyboru i aranżacji kontekstu*³³.

Zaobserwowany powyżej rozdźwięk pomiędzy językiem filmowców kina bezpośredniego a językiem komentatorów ich działalności łatwo uznać za kolejny wariant sporu, który na trwałe zadomowił się w kulturze europejskiej. Jest to, najogólniej rzecz biorąc, spór między tymi, dla których obraz jest samowystarczalny – bądź jako zatrzymująca spojrzenie powierzchnia, bądź jako odcisk rzeczywistości, co prawda niepożądane z nią, ale funkcjonujący na prawach tautologii – a tymi, dla których jest on co najwyżej nawiązaniem, nie zawsze prawomocnym, do czegoś, czego w nim nie ma, bo być nie może. W ujęciu Markowskiego chodziłoby tu o dwie przeciwstawne, nieuzgadnialne filozofie reprezentacji. *Jedna z nich mówi, że reprezentacja przede wszystkim odsyła do czegoś poza sobą, druga – że reprezentacja wprowadza odsyła, lecz tym czymś jest głównie ona sama. Reprezentacja jest albo uobecnianiem bytu, albo jego unieobecnianiem – w każdym przypadku „widać” coś innego: bądź to, do czego ona odsyła, bądź jej nieprzejrzystą powierzchnię. (...) Z niemożliwości pogodzenia tych dwóch kierunków patrzenia (ku zewnętrznej stronie rzeczy i ku jej istocie) wynikło rozdzielenie, na jakie zachorowała europejska kultura. Oczy ciała zwróciły się ku idolom, oczy duszy ku prawdziwym obrazom, czyli ikonom. (...) Z jednej strony chodziło o zakorzenienie w wyglądach, formach, kształtach, z drugiej zaś o ucieczkę od niewygodnej przygodności świata zmysłowego, która nie tylko nie pozwala na ogarnięcie piękna doskonałego, ale też, jak twierdził Platon – a po nim niemal cała tradycja patrystyczna – lichotę produkuje i do niskiej części duszy się zwraca, deprawując ją i sprowadzając z właściwej drogi*³⁴.

Nawiasem mówiąc, praktyka kina bezpośredniego w interesujący sposób potwierdziła platońskie intuicje, uwydatniając dwuznaczność słowa „idol” jako podobizny („fałszywego wizerunku”) i jako bożyszczą masowej wyobraźni. Na drugim etapie działalności ruchu filmowcy kina bezpośredniego zwrócili się ku gwiazdom kultury masowej; na ich taśmy trafili, między innymi, Beatlesi, Rolling Stonesi, Bob Dylan, Janis Joplin, Jimmy Hendrix. Tak to zwrócenie oczu na idole, czyli wyglądy, formy, kształty, doprowadziło do kultu idoli, czyli muzyków czczonych przez młodzież lat sześćdziesiątych.

Niezależnie od tego w wywodzie powyższym nie mogło oczywiście zabraknąć Platona, „odpowiedzialnego” za to całe zamieszanie. On to, *zamykając wytworzenie obrazów w świecie zjawisk, stworzył przed malarstwem podwójną możliwość: bądź ograniczy się ono do reprodukcji powierzchni rzeczy, zawężając tym samym przestrzeń wyrażalności, bądź nie zadowoli się reprezentacją*

*cienia i poszybuje ku niebu idei, gdzie to, co widzialne, uzyska niepowątpiewalne, bo pozbawione przypadku, uzasadnienie. Albo będzie produkować w nieskończoność fałszywe wizerunki (idole) rzeczy, albo dotrze do tego, co naprawdę istnieje (idee). Odtąd kultura europejska będzie oscylować między właśnie tymi dwoma lekcjami naśladowania: między przedstawianiem fenomenalnej lub idealnej strony świata, między podobizną a prawdą, między idolem a ikoną*³⁵. W ujęciu Platońskim tworzenie obrazów nie wykracza poza fenomenalny porządek świata, w związku z czym to, co mieści się poza tym porządkiem (Idea lub Bóg), pozostaje poza zasięgiem malarza. W tym ścisłym rozdzieleniu formy wewnętrznej (duszy) i zewnętrznej (karnacji) kryje się więc (negatywne) uzasadnienie malarstwa jako sztuki przedstawiania powierzchni rzeczy³⁶.

Oczywiście, nie jest dla nas ważne, że Platon pisał o obrazach malarskich; o kinie przecież pisać nie mógł. Nie ulega jednak wątpliwości, że kino, które, jak pisał Bazin, zdjęło z malarstwa obowiązki przedstawiania, jeszcze bardziej do opisów Platońskich pasuje. Nie przypadkiem pisano, że metafora jaskini platońskiej w istocie rzeczy opisuje realia projekcji filmowej. W nie mniejszym stopniu platonizm oddziałał na język komentatorów kina, krytyków, historyków, teoretyków, zwłaszcza kina dokumentalnego. Znaczna część refleksji poświęconej dokumentalizmowi, i tej doraźnej, i tej poszukującej uogólnień, obraca się w kręgu przeciwstawień powierzchni i głębi, pozoru i prawdy, wyglądu i istoty, zjawiska i myśli. Rzecz nieomal można, że wywiedzione z platonizmu instrumentarium pojęciowe zdominowało refleksję nad dokumentalizmem.

Markowski przedstawia spór wokół reprezentacji na kształt dialektycznego napięcia, w którym to jedna, to druga strona bierze górę. *Gdy między pierwowzorem a odwzorowaniem odczuwamy nieprzekraczalną przepaść, a pierwowzór wymknie się wszelkiemu widzialnemu przedstawieniu, łatwo odkryjemy, że wkraczamy w sferę platonizmu lub ikonoklazmu rozmaitej maści. Gdy z kolei odwzorowanie zapanuje niepodzielnie nad pierwowzorem, skazując go wręcz na nieistnienie, wówczas zatryumfuje estetyczna wizja obrazu, domagająca się dlań pełnej autonomii. Gdy zaś między wzorem a odwzorowaniem ustanowiona zostanie względna równowaga, wówczas obraz stanie się epifanią bytu*³⁷. Wydaje się jednak, że pomiędzy dwoma skrajnymi stanowiskami istnieje znacząca asymetria. O ile praktyka przedstawień obrazowych wydaje się zdominowana przez pragnienie odzwierciedlenia rzeczywistości, „jaka jest”, przez fascynację wyglądem, formą, kształtem, o tyle w myśleniu o obrazach dominuje nieufność. Myśl platońska, gnostycka, ikonoklastyczna, kartezjańska w ten czy inny sposób wyrażają nieufność wobec świata widzialnego i przeświadczenie, że to, co istotne, nie daje się wizualizować. Nieufność tę kontynuują niektóre wpływowe kierunki współczesnej refleksji nad kulturą, by wspomnieć niechęć do reprezentacji szkoły frankfurckiej czy Baudrillardowską koncepcję rzeczywistości symulowanej. Platonizm zakorzenił się zresztą także w języku potocznym, w którym głębia, prawda, istota ważą wiele.

O supremacji bytu nad zjawiskiem w tradycji filozoficznej, będącej wszak kondensacją wszelkiego myślenia, wiele pisze Hannah Arendt. Filozofowie zawsze dociekali istoty, regularności, powtarzalności, niewzruszonych prawd, więc

przygodność rzeczywistości była im zawadą. *Zjawiskowość świata zawsze sugerowała filozofowi – czyli umysłowi ludzkiemu – że musi istnieć coś, co nie jest zjawiskiem. (...) Naczelna idea tych filozoficznych i naukowych wysiłków jest zawsze taka sama: zjawiska, mówiąc słowami Kanta, „muszą mieć swą podstawę, która nie jest zjawiskiem”*³⁸.

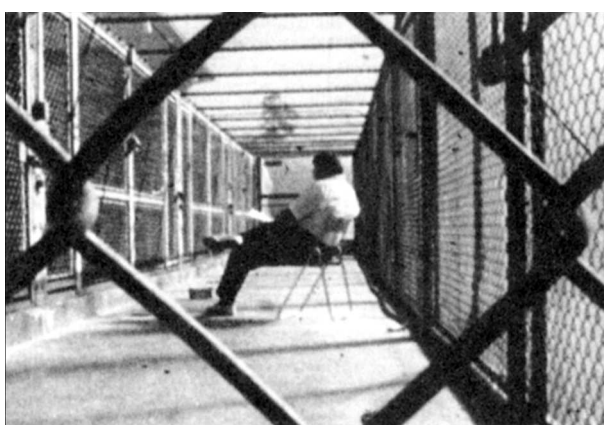
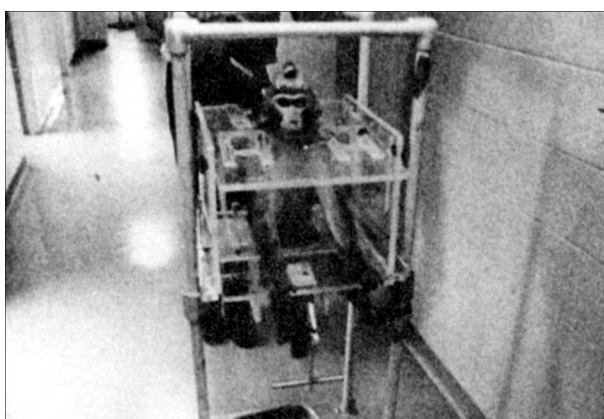
Tymczasem, twierdzi Arendt, *prymat zjawiska jest faktem życia potocznego, którego ani filozof, ani naukowiec nie mogą uniknąć*³⁹, a widzialność jest najbardziej bezpośrednim, natychmiastowym, narzucającym się wymiarem ludzkiego doświadczenia. Życie to znaczy zjawiać się, być przez kogoś postrzeganym, a zarazem postrzegać. Wszystkie istoty żywe przejawiają potrzebę samopokazania, która wyraża się w nieskończonej wielości, różnorodności, różnobarwności form i kształtów. Jednak niemal nieskończona różnorodność życia to coś, o czym filozofowie i myśliciele, zajęci pogonią za istotą, zafascynowani redukowaniem świata do jednej tylko przyczyny, rzadko choćby wspominają. Jest tak, jakby przeświadczenie wywiedzione z raz powziętego poglądu nie pozwalało im otworzyć się na bogactwo świata, a *stara, teoretyczna supremacja bytu i prawdy nad samym tylko zjawiskiem przeważała nad świadectwem zmysłów, codziennym doświadczeniem i zdrowym rozsądkiem*. A przecież, zapytuje Arendt, *skoro żyjemy w pojawiającym się świecie, to czy nie jest bardziej prawdopodobne, że ważne i pełne znaczenia w naszym świecie jest to, co znajduje się na powierzchni?*⁴⁰

W kolejnych akapitach Arendt dezawuuje kilka form supremacji bytu nad samym tylko zjawiskiem, w szczególności zaś przeświadczenia o wyższości istoty nad pozorem w ludzkim zachowaniu oraz wnętrza nad zewnętrzem (zwłaszcza w postaci tzw. hipotezy funkcjonalnej). Ludzkie zachowanie jest wynikiem autoprezentacji, która z kolei jest szczególną, właściwą ludziom formą samopokazywania. Samopokazywanie, obecne w zachowaniu każdej istoty żywej, będące definicjonalnym wymiarem życia, u wszystkich stworzeń poza człowiekiem jest bezrefleksyjne. Autoprezentacja natomiast, właściwa ludziom, jest zawsze wynikiem pewnej strategii, choćby i nieuświadomianej. Człowiek zawsze chce się pokazać jakimś. Skoro zaś wszystkie zachowania są wynikiem pewnej autoprezentacyjnej strategii, to trudno znaleźć podstawę, w efekcie której jedne z nich miałyby być „prawdziwe”, a inne – „fałszywe”; każde z nich jest z natury rzeczy prawdziwe, gdyż jest takie, jakie jest. Przeświadczenie o pozorności, fałszywości jakiegoś zachowania jest z jednej strony efektem taktyki autoprezentacji, a z drugiej – punktu widzenia przyjętego przez obserwatora. Jeżeli zaś *zjawiska zawsze ukazują się jako coś, co się wydaje, to udawanie i zamierzone zwodzenie ze strony wykonawcy, jak też złudzenie i błąd ze strony obserwatora, stanowią nieuchronne elementy całej sytuacji*⁴¹. Błędne jest myślenie, że odrzucając fałszywe zachowanie, docieramy do sedna, gdyż owo sedno w równym stopniu zawiera się w „pozorze”, który odrzuciliśmy, jak i w „istocie”, ku której się skłaniamy. Błąd i pozór są stałym, nieodłącznym elementem zjawisk, nie zaś czymś, co można łatwo wyeliminować, dążąc ku istocie. *Poza mylącą powierzchnią nie tkwi wewnętrzna jaźń ani nie ukazuje się autentyczne zjawisko, niezmiennie i właściwie danej istotności. Odkrycie niszczy pomyłkę i nie znajduje niczego autentycznie pojawiającego się*⁴². Powodzenie zaś lub porażka naszej autoprezentacji nie zależą od jej zgodności z jakimiś wewnętrznymi motywami, lecz od jej spójności, od zgodności i trwałości obrazu, jaki przekazujemy światu.

Wiele miejsca poświęca Arendt hipotezie funkcjonalnej, będącej konsekwencją ewolucjonizmu. Zgodnie z nią kształty ciała są pochodną funkcji życiowych, które z kolei wynikają z dwóch podstawowych celów ewolucyjnych – zachowania własnej egzystencji oraz przedłużenia gatunku. Funkcję życiową traktuje się w tym sposobie myślenia jako „istotę”, zaś kształt ciała czy zachowanie jako „zaledwie” przejaw. W ten sposób interpretuje się bezmiar zachowań ludzkich i zwierzęcych, by wspomnieć choćby upierzenie lub śpiew ptaków (jako wabiki służące przedłużeniu gatunku) czy sposób poruszania się poszczególnych stworzeń. Tymczasem, twierdzi Arendt, powołując się na szwajcarskiego fizjologa Adolfa Portmanna, fakty mówią coś zupełnie innego niż uproszczone hipotezy funkcjonalne, według których zjawiska służą jedynie podwójnemu celowi zachowania organizmu i gatunku. Ani ogromna różnorodność życia zwierzęcego i roślinnego, ani bogactwo form samopokazywania się i jego funkcjonalny nadmiar nie mogą być wyjaśnione przez teorie interpretujące życie w kategoriach funkcjonalizmu. Mówiąc generalnie, czysta i prosta forma funkcjonalna jest czymś rzadkim, przypadkiem szczególnym. A więc błędem jest uwzględnianie tylko procesu funkcjonalnego zachodzącego wewnątrz żywego organizmu i traktowanie wszystkiego, co jest na zewnątrz i co objawia się zmysłom, jako w mniejszym lub większym stopniu konsekwencji bardziej centralnego i realnego procesu.

Szczególną postacią hipotezy funkcjonalnej jest nader rozpowszechniony sposób postrzegania relacji między skórą a organami wewnętrznymi, zgodnie z którym organy wewnętrzne służą głębszym celom bądź funkcjom, zadaniem skóry jest zaś przede wszystkim ochrona tego, co naprawdę ważne. Zagłębienie do środka, do wnętrza, pod skórę, byłoby sięganiem do istoty, a bohaterem takiej epistemologii byłby lekarz uzbrojony w lancet, aparat Roentgena albo USG. Tymczasem, wskazuje Arendt, zachodzi znaczący kontrast między zewnętrznym wyglądem a narządami wewnętrznymi, który nie jest dla tych ostatnich pochlebny i każe zastanowić się nad zasadnością wywiedzionego z funkcjonalizmu wartościowania. Organy wewnętrzne są brzydkie, wszystkie do siebie podobne, prymitywne, zewnętrznosc natomiast zazwyczaj sprawia wrokości przyjemność i jest nieskończenie różnorodna. Podobnie zresztą, zdaniem Arendt, przedstawia się sprawa z metaforycznym wnikaniem w głąb naszej duszy, którego efektem są ustalenia nauk psychologicznych. *Monotonna powtarzalność i przeraźliwa brzydota, charakteryzujące odkrycia współczesnej psychologii, wyraźnie kontrastują z ogromną różnorodnością i bogactwem ludzkich działań, a różnica ta odpowiada wyraźnej różnicy pomiędzy wewnętrzną i zewnętrzną stroną ludzkiego ciała* ⁴³. Jeśli więc uznać bogactwo form, wyglądom i kształtów za jedną z podstawowych właściwości rzeczywistości, to trudno znaleźć uzasadnienie poglądu, który tłumaczy tę różnorodność służebnością względem czegoś, co jednolite. Należałoby więc może to wartościowanie odwrócić, uznając prymarność form zewnętrznych, utrzymaniu których służą niewidoczne organy wewnętrzne. *Jeśli zaufamy naszemu doświadczeniu pojawiających się i znikających rzeczy i zaczniemy spekulować, to możemy dojść do wniosku, że skoro może faktycznie istnieć ostateczna podstawa zjawiającego się świata, to główne i jedyne znaczenie tej podstawy polega na jej skutkach (czyli na tym, co ona powoduje), a nie na jej twórczej aktywności* ⁴⁴.

Dodajmy od siebie jeszcze jedną wątpliwość, która każe się zastanowić nad tym, czy rozróżnienie na powierzchnię i głębie, na wewnętrzne i zewnętrzne, jest



Primate, rež. Frederick Wiseman (1974)

w ogóle do utrzymania, czy też może jest metaforą oddającą nie tyle rzeczywistość, ile sposób naszego pojmowania. Otóż, w sensie ścisłym, nie jesteśmy w stanie oglądać tego, co wewnętrzne, inaczej niż wydobywając to na powierzchnię. Innymi słowy, jesteśmy skazani na oglądanie tego, co znajduje się na powierzchni, a pragnąc wnikać do głębi, możemy co najwyżej kroić, w sensie dosłownym i metaforycznym, kolejne powierzchnie, by to, co w środku, znowu uczynić dostępnym naszym oczom, a więc powierzchownym.

Teoria dwóch światów jest, zdaniem Arendt, złudzeniem metafizycznym, które *jak plaga dotyka doświadczenia myślenia*⁴⁵, nie dlatego, iżby fundamentalnie błędne było samo wyróżnienie wielorako pojmowanych bytu i zjawiska. W kilku miejscach swojego wywodu filozofka podkreśla, że rozróżnienie takie *opiera się na naszym doświadczeniu zjawisk życia*⁴⁶. Fałszywa jest natomiast hierarchia stawiająca byt przed zjawiskiem, która nie oddaje realiów rzeczywistości, lecz realia ludzkiego myślenia, która *wyrasta nie z naszego potocznego doświadczenia, lecz ze swoistego doświadczenia myślącej jaźni*⁴⁷. Teoria dwóch światów jest błędem metafizycznym, a największym błędem tego błędu nie jest samo odróżnianie zjawiska i jego podstawy, lecz hierarchia przyznająca podstawie o wiele ważniejsze miejsce od zjawiska. Ten jednak błąd tak mocno zakorzenił się w języku i potocznym postrzeganiu, że właściwie stał się bezalternatywny.

Nic mi nie wiadomo, aby Frederick Wiseman, klasyk kina bezpośredniego, czytywał Hannah Arendt. Zresztą jego *Primate* (1974) ukazał się wcześniej niż przytaczana tu książka. A jednak ten film można uznać właściwie za ilustrację poglądów filozofki, za pełen pasji, kpiny i wzburzenia atak na cywilizację, która drażnienie w głąb uczyniła celem i znakiem rozpoznawczym wszelkiej aktywności umysłowej.

Film ten, nakręcony w ośrodku badawczym zajmującym się naczelnymi (Yerkes Primate Research Center, Emory University w Atlancie, Georgia), przez ponad połowę czasu może uchodzić za komedię naśmiewającą się z naukowców prowadzących badania, których przydatność i sensowność wydają się widzowi mocno wątpliwe. Początek filmu przypomina sentymentalną komedię familijną – widzimy małe, pocieszne małpki zaraz po urodzeniu i personel pielęgniarstwa zajmujący się nimi, traktujący je jak ludzkie niemowlęta. Następnie humor robi się ostrzejszy, bardziej cierpki, momentami wręcz surrealistyczny, gdy widzimy badania, którym poddawane są zwierzęta. Wielokrotnie w filmie powraca obraz potężnego, zwalistego mężczyzny, który siedzi skulony na małym krześle (dzwimy się, że nie rozleci się pod jego ciężarem), przed klatką z małpami. W rękę trzyma formularze, na których „odhacza” poszczególne zachowania małp. Widzimy też małpę w stanie nieważkości czy małpy wykonujące ekwilibrystyczne ewolucje, by dosięgnąć pożywienia umieszczonego przez naukowców w niedostępnym miejscu. Najwięcej jednak miejsca zajmują badania dotyczące życia seksualnego małp. W jednej ze scen widzimy, jak naukowcy za pomocą elektrod wszczepionych do mózgu wywołują u zwierzęcia erekcję i ejakulację. W innej naukowiec wabi małpę owocem, a gdy ta podchodzi w pobliże kraty, ten masturbuje ją za pomocą trzymanej w ręku tuby. W jeszcze innej badacze podglądają

małpy uprawiające seks, korzystając z systemu telewizji przemysłowej. Kilkakrotnie też przysłuchujemy się rozmowom naukowców na temat życia seksualnego małp sprawiającym wrażenie sąsiedzkich plotek. Jest więc śmiesznie, choć jest to śmiech podszyty mocnym niepokojem. W pewnym jednak momencie śmiech zamiera nam na ustach, a komedia przeradza się w tragedię. Oto widzimy małego, uroczego, ruchliwego gibbona. Naukowiec wyjmując go z klatki i umieszcza w urządzeniu przypominającym dyby, z otworami na głowę i łapy. Unieruchomiona w ten sposób małpka zostaje przewieziona na wózek do innego pomieszczenia, w którym czeka na nią dwóch naukowców, uzbrojonych w mocno eksponowane przez Wisemana narzędzia do otwierania ciała: lancety, wiertła, nożyczki, igły, szczypcy itp. Wiseman podkreśla kompletną bezbronność zwierzęcia w zestawieniu z przypominającym narzędzia tortur instrumentarium współczesnej nauki, a także olimpijski, nieludzki, autystyczny wręcz spokój obu badaczy, którzy w milczeniu wyjmują małpkę z dybów, znieczulają ją, wiercą jej otwór w mózgu, wkładają węł igłę, następnie otwierają klatkę piersiową, w której widać pracujące serce. Do tego momentu ciągle mamy nadzieję na szczęśliwy koniec – wszak w filmie były już sceny otwierania organizmu małpy (np. w celu wszczepiania elektrod), które kończyły się „dobrze”, jeśli to w ogóle jest właściwe słowo. Tu jednak jest inaczej. Jeden z badaczy bierze lancet i szybkim, zdecydowanym, wprawnym ruchem odcina małpie głowę. Naukowcy rozłupują czaszkę (słychać trzask), pobierają partie mózgu, z których następnie w serii żmudnych działań przygotowuje się szkiełka do analizy mikroskopowej. W kolejnej scenie oglądają wymazy i prowadzą rozmowę następującej treści:

- *O, tu jest ich cała grupa.*
- *Rety, jaka piękna!*
- *I jak zlokalizowana! Nie rozmazuje się...*
- *To nie wygląda na pewno na brud, chyba że...*
- *Nie, nie – jest za regularna.*
- *No, jesteśmy chyba na dobrej drodze.*
- *Tak. To nawet interesujące.*

Końcowa uwaga (*that's kind of interesting*) szokuje w zestawieniu z zimnym okrucieństwem i bezduszością całej sceny. Wydaje się, jak trafnie zauważył Robert Benson, że cała operacja została podjęta wyłącznie dla zaspokojenia ciekawości naukowców, którzy niezdolnością odróżnienia tkanki mózgowej od brudu dowodzą swojej skrajnej niekompetencji. Potwierdza to zresztą scena następująca kilka minut później, kiedy naukowcy na zebraniu upewniają się nawzajem o zasadności prowadzenia badań, nawet jeśli nie przynoszą, jak się wydaje, żadnych korzyści⁴⁸.

Trudno chyba o bardziej dosłowne zobrazowanie tez Arendt. Operacja, której byliśmy świadkami, polega właśnie na dostaniu się pod powierzchnię w zamiarze dostania się do sedna. W efekcie pełne życia, ruchliwe zwierzę w ciągu kilku minut (cała scena zajmuje 22 minuty w ponadstuminutowym filmie) na naszych oczach zamienia się w mięsny ochłap. Przyjemność płynąca z oglądania pełnego gracji gibbona przechodzi w szok, żal, a wreszcie obrzydzenie na widok jeszcze cieplej, parującej tkanki. To, co było jedyne w swoim rodzaju, indywidualne, staje się niezróżnicowaną miazgą, wspólną i jednolitą dla wszystkich stworzeń. Nie widać żadnych dobrych powodów, dla których miazga ta miała być w jakim-

kolwiek sensie „wyższa”, „głębsza” czy „pierwsza”. Przeciwnie. Dopiero jej widok pozwala docenić niezwykle kunszt zewnętrznego kształtu.

Podobnie ma się sprawa z pierwszą, komediową częścią filmu. Nie dochodzi w niej wprawdzie do niczego tak dramatycznego, ale cel działania naukowców nanoszących wszystkie ruchy zwierząt na obszerne formularze, podglądających małpy podczas zachowań intymnych, jest taki sam: sprowadzić to, co jedyne, niepowtarzalne, indywidualne, do wspólnego wzoru, który następnie miałby uchodzić za „głębszą” prawdę. Szybko jednak może się okazać, że – podobnie jak na widok miazgi będącej efektem działania chirurgów – nie potrafimy znaleźć przejścia między ową monotonną „prawdą” a bogactwem i różnorodnością zachowań. Pod powierzchnią nie tkwi wewnętrzna jaźń ani nie ukazuje się autentyczne zjawisko, niezmiennie i właściwie danej istotności. Odkrycie brutalnie niszczy kształt zewnętrzny, niczego w zamian nie oferując.

Dyskurs wokół kina bezpośredniego, przynajmniej w tej części, która tutaj została omówiona, łatwo można uznać za nieporozumienie wynikające z tego, że każda ze stron posługiwała się innym językiem, odzwierciedlającym odmienny sposób postrzegania świata. Choć filmowcy kina bezpośredniego nie byli ludźmi Akademii ⁴⁹, więc nie powinno się od nich oczekiwać absolutnej precyzji języka, to jednak w tej sprawie byli nad wyraz konsekwentni. Nikt z nich, w żadnej znanej mi wypowiedzi, nie sięgał do języka epistemologii idealistycznej, nie mówił, że celem ruchu jest dotarcie do prawdy, idei albo istoty, którą należy odróżnić od „zaledwie” zewnętrznego obrazu rzeczywistości. Przeciwnie. Z wielką konsekwencją utrzymywali, że chodzi im o utrwalenie rzeczywistości, jaka jest, uchwycenie powłoki zdarzeń. Z tego, co zobaczy, widz może wyciągać wnioski, może, jeśli chce, oglądaną relację „przekroić”, by wydobyć z niej sedno, ale robi to na własną odpowiedzialność. Część krytyki, mniej lub bardziej bezwiednie, nasyciła ten dyskurs terminologią idealistyczną, całkowicie zmieniając jego charakter. Oceniano więc filmy w zależności od tego, czy udało im się (zdaniem danego krytyka) zajrzeć pod powierzchnię i uchwycić istotę, przypisywano intencję zgłębienia prawdy samym twórcom, a w wariancie najbardziej świadomym utyskiwano nad kryzysem poznania, przejawiającym się w tym, że widzialne staje się paserem prawdy. To nieporozumienie jest tylko szczególnie wyrazistym wariantem dualizmu, który towarzyszy całej historii dokumentalizmu. Wcześniej napisałem, że język epistemologii idealistycznej mocno oddziałał na refleksję poświęconą dokumentalizmowi, ale przecież w nie mniejszym stopniu określił on postawy praktyków. John Grierson w swoim artykule pt. *First Principles of Documentary*, uważanym za pierwszy manifest dokumentalizmu ⁵⁰, odróżnia kroniki filmowe, filmy „tematyczne” i edukacyjne od właściwych filmów dokumentalnych. Te pierwsze *opisują, a nawet ukazują (exposé), ale w sensie estetycznym rzadko kiedy coś ujawniają (...). Dopiero kiedy wyjdziemy poza (beyond) obszar zajęty przez kronikarzy, dziennikarzy i nauczycieli, wkraczamy do właściwego królestwa dokumentalizmu, w którym film dokumentalny może osiągnąć wartość sztuki* ⁵¹. Komentatorzy dorobku Griersona podkreślają zresztą jego zależność od filozofii idealistycznej, będącej prądem dominującym w jego uniwersyteckim wykształceniu ⁵².

Jeszcze wyraźniej widać to w manifestach Dzigi Wiertowa, choć ten nie odebrał uniwersyteckiego wykształcenia. Wiertow określał swoje kino-oko jako

to, czego oko nie widzi, porównywał je do mikroskopu, teleskopu i promieni Roentgena, mówił, że ujawnia to, czego nie widać i czyni jawnym ukryte, nazywał wyższą matematyką faktów⁵³. Niejaka pogarda dla faktów, traktowanych jedynie jako materiał wyjściowy do „wyższej matematyki” konstrukcji ideologicznych, jest zresztą bodaj najbardziej charakterystyczną cechą jego twórczości.

Przykłady można mnożyć. Czas jednak zmierzać do konkluzji, choć tutaj może ona jedynie przybrać postać pytań. Pierwsze z nich, które pojawiło się już na wstępie, brzmi: co w istocie pokazuje film dokumentalny, kiedy pokazuje to, co pokazuje? Zachęca do kontemplowania obrazowanej rzeczywistości, zaprasza „w głąb”, czy może odsyła do czegoś poza sobą? Można to pytanie przeformułować tak, aby było zadawane z punktu widzenia widza: Jak powinno się patrzeć na film dokumentalny? Kontentując się tym, co widać i słysząc, przez co ponosi się ryzyko zostania ofiarą *mistyki technologicznego egzystencjalizmu, z podtekstami filozofii Zen*? A może traktując to, co jest, jako pożywkę dla własnej dociekliwości, w zgodzie z zachodnią filozofią poznawczego aktywizmu? Filmowiec-dokumentalista z kolei zapytałby o cel własnej aktywności. Czy jest nim rejestrowanie tego, co widać, czy też to, co widać, ma być zaledwie punktem wyjścia, a może nawet przeszkodą, którą trzeba pokonać, aby ukazać to, czego nie widać? Jeśli pokaże po prostu to, co widać i słysząc, czy jest gotów na przyjęcie i odparcie zarzutu powierzchowności? I czy zarzut taki zawsze będzie wynikał z niewspółmierności języka opisu i rzeczy opisywanej, czy też będączie konstatacją istotną słabość dzieła? Jeśli zaś zdecyduje się „rozkroić” powłokę i wdrzeć się „w głąb”, czy liczy się rozmiarami destrukcji, jaką może spowodować, i czy jest w stanie temu zapobiec? A wreszcie komentator, nieszczęśliwie nazywany krytykiem – czy powinien poszukiwać w filmie dokumentalnym „myśli”, „prawdy”, „istoty”, „głębi”, „syntezy”, czy też po prostu skupić się na komentowaniu tego, co widać i słysząc, bo przecież tylko to naprawdę się liczy? I czy komentując, nie jest skazany na nieuchronne popadanie w niewolę spostonowanych nawyków idealistycznych, nie dlatego, iżby w nie wierzył, lecz dlatego, że język nie daje mu innej możliwości?

MIROŚLAW PRZYLIPIAK

¹ C. Young, *Cinema of Common Sense*, „Film Quarterly”, Summer 1964, vol. XVII, No. 4, s. 26.

² *The Deep Well*, Richard Leacock interviewed by Louis Marcovelles, „Contrast” 3,5 (Autumn 1964), s. 246. Zob. również: R. Leacock, *For an Uncontrolled Cinema*, „Film Culture”, Summer 1961, nr 22-23, s. 23-25.

³ G. Bachmann, *The Frontiers of Realit Cinema: The Work of Ricky Leacock* – opracowane przez Jonasa Mekasa wywiady przeprowadzone przez Bachmanna z Robertem Drew, Richardem Leacockiem i Donem Pennebakerem w ramach audycji „The Film Art”, stacja

WBAI, Nowy Jork. „Film Culture” nr 22-23, Summer 1961, p. s. 13.

⁴ Tamże, s. 16.

⁵ J. S. Lipscomb, *Correspondence and Controversy*, „Film Quarterly”, Winter 1964, vol. XVIII nr 2, s. 62.

⁶ P. Jaffe, *Editing Cinema-Verite*, „Film Comment”, Fall 1965, Volume 3, No 4, s. 43.

⁷ J. Blue, *One Man's Truth: An Interview with Richard Leacock*, „Film Comment”, Spring 1965, vol. 3. nr 2. Cyt. według: L. Jacobs (red.), *The Documentary Tradition. From Nanook to Woodstock*, Hopkinson and Blake, New York, 1971, s. 406.

- ⁸ J. Blue, *Thoughts on Cinéma Verité and Discussion with the Maysles*, „Film Comment” 1964 nr 4, s. 25.
- ⁹ J. Blue, *One Man's Truth*, dz. cyt., s. 406.
- ¹⁰ Tamże, s. 412.
- ¹¹ Tamże.
- ¹² Zob.: *The Deep Well*, Richard Leacock interviewed by Louis Marcorelles, „Contrast” 3,5 (Autumn 1964), s. 246-249.
- ¹³ G. Bachmann, dz. cyt., s. 19.
- ¹⁴ J. Blue, *One Man's Truth*, dz. cyt., s. 412.
- ¹⁵ Tamże, s. 411-412.
- ¹⁶ I. Cameron, M. Shivas, *Cinema-verité*, „Movie” April 1963, nr 8, s.18.
- ¹⁷ J. Blue, *One Man's Truth*, dz. cyt., s. 406.
- ¹⁸ O tym piszę więcej w: M. Przylipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk-Słupsk 2004, s. 168, a także: M. Przylipiak, *Kino bezpośrednie*, „Kino” 2001, nr 1 i 2.
- ¹⁹ *Television School of Storm and Stress: Robert Drew's Documentaries Aim at Photographic Realism*, „Broadcasting”, 1961, March 6, s. 83.
- ²⁰ M. Wiggan, *Yeah, yeah, well, maybe*, „The Sunday Times” 1964, February 16.
- ²¹ *The Deep Well*, dz. cyt., s. 246.
- ²² N. Garnham, *TV Documentary and Ideology*, „Screen” 1972, Summer, vol. 13, nr 2, s. 111 i 112. W podobnym duchu pisali m.in.: T. Waugh, *Beyond Verité. Emile de Antonio and the New Documentary of the Seventies*, w: B. Nichols (red.), *Movies and Methods*, t. II, University of California Press: Berkeley, Los Angeles, London 1985; D. Macdougall, *Beyond Observational Cinema*, w: *Movies and Methods*, t. II; Bill Nichols, *The Voice in Documentary*, *Movies and Methods*, t. II; A. Kuhn, *The Camera „I” – Observations on Documentary*, „Screen” Summer 1978, vol. 19 nr 2 i inni.
- ²³ L. Marcorelles, *Experience Leacock*, „Cahiers du Cinéma” 1963, Fevrier, vol. 24, s. 12.
- ²⁴ Tamże, s. 13.
- ²⁵ C. Young, *Cinema of Common Sense*, „Film Quaterly” Summer 1964, vol. XVII, No. 4.
- ²⁶ Tamże, s. 27.
- ²⁷ Tamże, s. 40.
- ²⁸ J.-C. Bringuier, *Libes Propos sur le cinéma-verité*, „Cahiers du cinema” Juilliet 1963 vol. 25, s. 15.
- ²⁹ C. Young, dz. cyt., s. 26.
- ³⁰ H. Breitrose, *On the Search for the Real Nitty-Gritty: Problems & Possibilities in Cinema Verité*, „Film Quaterly”, Summer 1964, vol. XVII, No. 4. s. 36.
- ³¹ Tamże, s. 37.
- ³² Tamże, s. 40.
- ³³ P. Graham, *Cinema Verité in France*, „Film Quaterly”, Summer 1964, vol. XVII, No. 4. s. 31.
- ³⁴ M. P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 1999, s. 20, 14-15.
- ³⁵ Tamże, s. 38.
- ³⁶ Tamże, s. 36.
- ³⁷ Tamże, s. 31.
- ³⁸ H. Arendt, *Myślenie*, tłum. H. Buczyńska-Garewicz, Warszawa 1991, s. 56 i 57.
- ³⁹ Tamże, s. 58.
- ⁴⁰ Tamże, s. 62.
- ⁴¹ Tamże, s. 72.
- ⁴² Tamże, s. 76.
- ⁴³ Tamże, s. 71.
- ⁴⁴ Tamże, s. 79.
- ⁴⁵ Tamże, s. 162.
- ⁴⁶ Tamże, s. 179.
- ⁴⁷ Tamże, s. 80.
- ⁴⁸ R. Benson, *The Rhetorical Structure of Frederick Wiseman's „Primate”*, w: *Critical Questions. Invention, Creativity and the Criticism of Discourse and Media*, W. E. Nothstine, C. Blair, G. A. Copeland (red.), St. Martin's Press, New York 1994, s. 197.
- ⁴⁹ Choć niektórzy byli. Epizody kariery akademickiej mają w swoim życiorysie Albert Maysles i Frederick Wiseman.
- ⁵⁰ Jest wielce znaczące, że w Polsce fragmenty tego artykułu ukazały się w antologii zatytułowanej *Europejskie manifesty kina* (wybór, wstęp i opracowanie A. Gwóźdź, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s. 264-276).
- ⁵¹ F. Hardy, *Grierson on Documentary*, Faber and Faber, London 1966, s. 146.
- ⁵² Pisałem o tym więcej w: *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk-Słupsk 2004 (wyd. II), s. 18-19.
- ⁵³ Por. D. Wiertow, *Człowiek z kamerą*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976.