

Mock-documentary a dokumentalne fałszerstwa

BEATA KOSIŃSKA-KRIPPNER

*Czy to fałszowanie historii, dzieł sztuki czy „muzyczne cytaty”,
podróbki produktów, nieprawdziwe religie i fałszywi święci, szla-
chetne i nieszlachetne kamienie, zawsze pojawia się pytanie: pra-
wdzive czy fałszywe?*

I często możemy usłyszeć odpowiedź: prawdziwie fałszywe.

(Hanes Etzlstorfer, Willbald Katzinger, Wolfgang Winkler) ¹

Fałszerstwa, falsyfikaty, podróbki, mistyfikacje są co najmniej tak stare i interesujące, jak oryginały i autentyki. Definicja mówi m.in., że fałszowanie to przetwarzanie lub podrabianie przedmiotów, dzieł sztuki, literatury, historycznych świadectw, podpisów (najczęściej) w oszukańczym zamiarze, by stworzyć pozory prawdziwości fałszywych przedmiotów i dzięki temu osiągnąć określony wpływ na ich znaczenie ². Fałszerstwo określa więc oszukańczy zamiar. Żadna dziedzina życia, materialna czy duchowa, nie jest od niego wolna, ale *spektrum rozciąga się od intelektualnej rozrywki lub nieszkodliwego wypróbowywania własnych możliwości przez złośliwy zamiar, lukratywne – ale niebezpieczne dla ogółu – oszustwo, aż do próby zdobycia – w machiavellicznym znaczeniu – władzy absolutnej* ³. Technika cyfrowa czyni możliwą w dziedzinie mediów każdą manipulację. W filmie stało się modne np. wykorzystujące ją samplowanie. Austin Powers wciela się w obce role, kiedy jest cyfrowo wmontowany w klasyczne filmy. Manipulacja jest podstawą tworzenia image'u i reklamy. Wiedział to już Karol May, każąc sobie zrobić 101 zdjęć, na których prezentuje się przebrany za głównych bohaterów swoich utworów. Pytania o prawdziwe czy fałszywe są zmartwieniem muzealników, także z działów archeologii (Człowiek z Piltdown) ⁴, a – po doświadczeniach z dziobakiem i wolpertingerem ⁵ – nawet zoologii. Fałszuje się historię (kłamstwo oświęcimskie, zaprzeczenie holocaustu) i czynią to zarówno historycy samozwańczy, jak ci z tytułami profesorskimi. Na kłamstwie opierają się reżimy. Dla celów propagandowych w ZSRR wyretuszowywano ze zdjęć grupowych niewygodne osoby ⁶. Mitologizując własną przeszłość, również fałszujemy historię. W filmie Wolfganaga Beckera *Good Bye, Lenin* Alex, którego matka działaczka obudziła się ze śpiączki po upadku muru berlińskiego, udaje z miłości do niej, że NRD nadal istnieje. Fałszuje się sztukę i dla sztuki, jak austriacki pianista i kompozytor Friedrich Gulda, który 28 marca 1999 roku podał mediom informację o swojej śmierci, gdyż kilka dni później miał się odbyć w Salzburgu jego koncert zatytułowany *Resurrection Party*, czy jak polska artystka Zuzanna Janina ⁷, która w 2003 roku zamieściła w prasie stołecznej swój

nekrolog i zaaranżowała własny pogrzeb. Od czasu do czasu ktoś próbuje zachwiać naszą wiarę w uznane fakty, dowodząc, że człowiek nigdy nie stanął na Księżycu, albo twierdząc – jak historyk hobbysta Heribert Illig⁸ – że historia 300 lat średniowiecza została wymyślona, a Karol Wielki nigdy nie istniał, czy jak niejaki Udo Walendy, który próbował podważyć fotograficzne świadectwa nazistowskich zbrodni, „udowadniając”, że są to fotomontaże i sfotografowane rysunki.

Na przełomie XX i XXI wieku odnotowano liczne fałszerstwa naukowe (np. gwiazda niemieckiej medycyny prof. Mertelsmann zmyślał rezultaty badań naukowych) i dziennikarskie. W kwietniu 1983 roku niemiecki magazyn „Stern” zaprezentował światu *Dziennik* Hitlera jako rewizję niemieckiej historii. Po zbądaniu okazało się jednak, że to falszyfik zawierający całe passusy znanych mów Hitlera ozdobione anegdotami. Dzienniki napisał i sprzedał reporterowi „Sterna” handlarz militariami Konrad Kujau. Utrzymywał się on zresztą z malowania kopii dzieł Dalego i Chagalla, które podpisywał nazwiskami mistrzów i swoim własnym. Z kolei w 2003 roku wybuchł skandal, kiedy okazało się, że 27-letni wówczas Jayson Blair, reporter „New York Timesa”, przez lata sfalszował tuziny artykułów. Wymyślał wywiady i fakty, a teksty innych podpisywał jako własne⁹. Falszowy dokument filmowy, zaplanowany jako fałszerstwo, pojawił się stosunkowo późno. Jednak rekonstruowanie, inscenizowanie, podrabianie w filmie dokumentalnym to bardzo stara i złożona historia.

Dokumentalne manipulowanie rzeczywistością

*Nie ma sensu pytać, czy mass media w wykrzywiony sposób przekazują istniejącą rzeczywistość i jak to robią; one tworzą opis rzeczywistości, konstrukcję świata i to jest rzeczywistość, w której społeczeństwo się orientuje*¹⁰.

Nawet *Nanook z Północy* (1922) Flaherty’ego, który – jak zakładano – miał pokazywać życie Eskimosów, tak naprawdę pokazywał, jak żyli Eskimosi, kiedy „obserwowała” ich kamera. Zmanipulowane obrazy we wczesnych filmach były wykorzystywane do zwiększenia autentyzmu. Inszenizowano te sceny, których kamera nie mogła z różnych względów uchwycić. Także wtedy, gdy film nie rozwijał się w wybranym kierunku, dokumentaliści uzupełniali go fałszywymi ujęciami. Praktyka ingerowania, manipulowania, inscenizowania czy rekonstrukcji jest stara jak kino dokumentalne. Inszenizował Flaherty, Joris Ivens (*Borinage*, 1934) i Grierson (*Poławiacze śledzi/Drifters*, 1929). Sama obecność kamery jest formą ingerencji w rzeczywistość, gdyż ludzie w jej obecności zachowują się inaczej¹¹. Nie mówiąc już o montażu i o tym, że oko kamery wybiera jedne obrazy, pomijając inne.

Filmy, które w powszechnej świadomości funkcjonują jako dokumentalne, podlegały różnym ingerencjom. Krzysztof Kieślowski w *Życiorysie* (1975) wybrał bohatera w castingu, wymyślił mu nazwisko i życiorys, namówił prawdziwą komisję kontroli partyjnej, aby z całą powagą sądziła bohatera, i wprowadził do niej aktora. Zaś w filmie *Pierwsza miłość* (1974) sam nasał na bohaterów milicjanta, którego poinstruował, jak ma się zachowywać. Ten rodzaj oszustwa Mirosław Przyłipiak nazwał „inscenizacją złożoną”, w której *inscenizuje się całe*

sytuacje, albo wprowadza się w tkankę rzeczywistości np. aktora, którego rolą jest „wzburzyć” rzeczywistość, „nacisnąć” ją, „uruchomić”, ujawnić jej rzeczywiste oblicze¹². Praktyki tego typu mają usprawiedliwienie, uzależnione od przyjętej definicji filmu dokumentalnego. Przyłipiak uznał, że takie inscenizacje są uprawnione, jeżeli element fikcjonalny, zaprogramowany przez ekipę, pełni rolę pomocniczą, oddziałuje na rzeczywistość, która sama jest prawdziwa i nieinscenizowana. Nie są natomiast dopuszczalne takie sytuacje, w których elementy fikcjonalne, wprowadzone przez ekipę, stają się nośnikiem przesłania filmu¹³. Życiorys jest więc nadużyciem, jeśli potraktujemy go jako portret filmowy głównego bohatera. Jeżeli zaś uznamy go za film o mechanizmach działania komisji kontroli partyjnej, inscenizacja jest uprawniona, gdyż bohater i jego życiorys (fikcjonalne) są tylko katalizatorami wyzwalającymi rzeczywiste reakcje prawdziwych ludzi. Techniczne ograniczenia we wczesnych latach filmowania ułatwiały wybór¹⁴. W klasycznym dokumencie *Nocna poczta* (1936) Basila Wrighta wszystkie sceny z pracownikami sortującymi listy w pociągu pocztowym były nakręcone w studio, bo tylko w ten sposób można było uzyskać zdjęcia dobrej jakości. Podobnie jak niektóre sekwencje w *Poławiaczach śledzi* (1929) Johna Griersona¹⁵. Istnieje oczywiście cała skala dokumentalnego oszukiwania, od drobnych interwencji (reżyserowanie, powtórki), przez częściową dramatyzację, łączenie zdjęć różnych wydarzeń, by sprawiały wrażenie jednego, montowanie zdjęć zrealizowanych w różnym czasie, by sprawiały wrażenie równoczesnych, nakłanianie bohaterów do odgrywania pewnych ról, aż do całkowitego fabrykowania postaci i wydarzeń. W dobie nowych, zhybrydizowanych formatów coraz częściej powraca dyskusja o tym, co w dokumencie jest dozwolone, a co już nie jest jego odmianą. Zdaniem Winstona *rzeczywiste problemy etyczne z dokumentem zależą od stopnia i natury interwencji, a nie od jej braku lub obecności*¹⁶. Griersonowskie twórcze podejście do rzeczywistości¹⁷ będzie się posuwać jeszcze dalej naturalną koleją rzeczy. Nie tylko dlatego, że *każdy dokument wymaga starannej selekcji i montażu większości lub całego nagranego materiału, zdobytego z wyraźną intencją zintegrowania go z dokumentalnym komentarzem, mającym swój układ formalnych narracyjnych wymagań*¹⁸, ale także dlatego, że wymaga tego sytuacja, w jakiej znalazł się współczesny dokument i dokumentalista (pośpiech, niski budżet, presja tworzenia dokumentalnej rozrywki, działanie w bardzo konkurencyjnym środowisku, wskaźniki oglądalności). Mimo rosnącego doświadczenia publiczności z formatami *reality*, dokument ciągle pozostaje jednym z *trzeźwych dyskursów*¹⁹ i choć rozszerza zakres technik, czasem pożyczonych nawet od fikcji, ciągle rości sobie prawo do bycia postrzeganym jako forma nawiązująca kontakt z „realnym światem”. Kiedy więc staje się dokumentalnym oszustwem? Brytyjski Kodeks Produkcji w punkcie 3.71 mówi, że rekonstrukcje w programach faktualnych muszą być jako takie rozpoznawalne dla widzów, a stworzony przez BBC *Producer's Guidelines*, że *zawsze muszą być... zrobione zgodnie z prawdą i ze świadomością tego, co jest naprawdę widzom znane. Nic znaczącego, co nie jest znane, nie powinno być wymyślane bez poinformowania o tym fakcie. Rekonstrukcje nie powinny nadmiernie dramatyzować wydarzeń we wprowadzający w błąd lub sensacyjny sposób. Rekonstrukcje powinny być łatwe do rozpoznania, tak by nikt nie został oszukany. Dla osiągnięcia tego celu konieczne może być np. powtarzanie oznakowań*²⁰.

Lata 90. XX wieku przyniosły odkrycia (zwłaszcza w Wielkiej Brytanii) prawdziwie fałszywych, a raczej sfalszowanych programów faktualnych. Miesiącami nagłówki gazet krzyczały: *Czy możemy wierzyć we wszystko, co oglądamy w telewizji? Nowy skandal z podrabianym dokumentem w Channel 4, Vanessa Shaw oszustwem, Czy te filmy zatopia Channel 4? Fabrykowane ujęcia „rutyną” w telewizyjnych programach przyrodniczych*. Wcześniej zdarzało się to sporadycznie i dotyczyło zbyt nachalnego poprawiania rzeczywistości w celu zaspokojenia dramatycznych potrzeb opowiadanej w filmie historii, jak np. w *Białym pustkowiu* (Disney, 1959), gdzie okazało się, że rzekome samobójstwo setek lemingów zostało zmontowane, a lemingi wcale nie rzucały się z klifu do oceanu, ale były zaganiane do rzeki ²¹. W 1998 roku wybuchł skandal po ujawnieniu w „Guardian”, że *The Connection* (1996) – dokument o przemyśle narkotyków, który był szeroko rozpowszechniany na świecie, zyskał uznanie i wiele nagród – był w dużej mierze oszustwem. Zwiastuny programu obiecywały wstrząsające rewelacje. Miał on rzeczywiście wszystkie zewnętrzne oznaki dobrze udokumentowanego filmu dokumentalnego. Jednak statutowy organ kontrolujący telewizję komercyjną w Wielkiej Brytanii – The Independent Television Commission (ITC) – stwierdził, że w *The Connection* miało miejsce przynajmniej 16 różnego rodzaju naruszeń Kodeksu Produkcyjnego, przede wszystkim sfabrykowanie dużej części materiału. Zaczęto ujawniać kolejne fałszerstwa. W dokumencie *Rouge Males* (1998), który miał ukazać działanie czarnego rynku budowlanego, rolę przedsiębiorców grali koledzy reżysera, a scena, w której dwaj mężczyźni kradną palety z placu budowy, była zrekonstruowana; w *docusoap* pt. *Driving school* głównej bohaterce przedstawiono budzik, by wyglądało, że przed testem ćwiczyła o 5 rano, choć tak naprawdę miało to miejsce kilka godzin później; w filmie *Daddy's girl* (1998) o relacjach między ojcem i córką odkryto, że jednym z „ojców” był w rzeczywistości starszy od dziewczyny pokazywanej jako „córka” jej chłopak. Popularny „confessional talk” *The Vanessa show* został zdjęty z anteny, gdyż okazało się, że wykorzystuje podstawionych gości. Odkryto, że w filmie *Chickens: Too Much, Too young* (1997) o młodych męskich prostytutkach z Glasgow kluczowe sceny zostały zainscenizowane, a jednym z klientów okazał się członek ekipy. Błędem dokumentalistów posądzonych w latach 90. o fałszerstwa było to, że wprowadzali do swoich filmów rekonstrukcje, świadomie manipulowali materiałem i nie przyznawali się do tego. John Corner napisał: *Jest tylko jeden rodzaj oszustwa, który zdobył swoje własne respektowane miejsce w filmie i telewizji* ²². Miał na myśli mock-dokument (*mock-documentary*), czyli film w całości bazujący na idei inscenizacji (bez oszukańczego zamiaru), za to problematyzujący doświadczenie odbiorcze lub z premedytacją mający sprowokować krytyczne zaangażowanie widzów.

Definicja i cechy charakterystyczne mock-documentary

W niniejszym tekście posługuję się terminem mock-dokument, nieco spolszczonym z angielskiego *mock-documentary*, który najlepiej moim zdaniem oddaje naturę tego podgatunku i prawdopodobnie ostatecznie przyjmie się w światowej literaturze filmoznawczej ²³. Ponieważ samo rozpoznanie mock-dokumentu i jego opis mogą nastroczać wielu problemów, nie chcę wprowadzać dodatkowego za-

mieszania polskim tłumaczeniem. Według definicji słownikowej słówko *mock* znaczy: wykpiwać, wyśmiewać, przedrzeźniać, oszukiwać, drwić; to także imitacja, pozorny, upozorowany, naśladowający, sztuczny, udawany, (zrobiony) dla zabawy, żartu, na niby²⁴. Na język polski *mock-documentary* można by przetłumaczyć jako *pozorny dokument*, *pseudodokument* albo *dokument imitowany*, ale terminy te nie oddają w pełni charakteru formy, podobnie jak – dość bliski sedna, ale mogący mieć zbyt jednoznaczne asocjacje – termin *żart dokumentalny* lub *komeidia dokumentalna*. Być może nie najlepsze, ale najbliższe tematowi byłoby określenie: *parodia filmu dokumentalnego* lub *dokument parodiowy*, gdyż słowo *parodia* kojarzy się nie tylko z kpiną i udawaniem, ale też – z tak istotną w tym wypadku – refleksywnością i krytyką. Intrygujące i zabawne byłoby także określenie *fikcyjny dokument*. Natomiast moim zdaniem najmniej fortunnym – a używanym czasem w polskim piśmiennictwie²⁵ – jest tłumaczenie *mock-documentary* jako *falszywego dokumentu*, gdyż termin ten nie tylko zawiera element opisu nieoddający w pełni cech charakterystycznych formy i wprowadza niepotrzebnie element oceniający, ale przede wszystkim dotyczy zupełnie innych – opisanych w poprzednim rozdziale sytuacji. Słowo „falszywy” jest jednoznacznie nacechowane pejoratywnie, zaś głównym celem *mock-dokumentu* nie jest oszustwo, wprowadzanie w błąd, pozostawienie widza ze sfalszowaną wiedzą i nieprawdziwymi informacjami. Falszstwo nie jest tu celem, a jedynie środkiem. Celem jest refleksywność, do której pobudza widzów *parodia*, *krytyka* i *dekonstrukcja*, osiągnąć m.in. za pomocą żartów, manipulacji i mistyfikacji.

Na marginesie dokumentu rozwijają się teksty fikcjonalne, które zmieniając rangę, stanowią komentarz do dyskursu faktualnego²⁶, wprowadzają w nim zamieszanie lub go obalają. Dla określenia tego typu tekstów używano różnych terminów: *faux documentary*²⁷, *pseudo-documentary*, *mocumentary*, *cinéma vérité with a wink*, *cinéma un-vérité*²⁸, *blackcomedy presented as in-your-face documentary*, *docu-comedy*, *spoof documentary* i *quasi-documentary*²⁹, *fake documentary*. Agnes Varda ukuła termin *documenteur* (gra słowa *documentaire* – dokument i podobieństwa brzmieniowego słowa *menteur* – łgarz, w znaczeniu fikcyjny). John Corner używa terminu *mockumentary*. Według jego definicji w *mockumencie naśladowane są dokumentalne środki i sparodiowane dla osiągnięcia komicznego efektu. Humor „mockumentu” pochodzi zazwyczaj... z naśladowania powagi dokumentalnego dyskursu, połączonego z zaangażowaniem w konkretny dojrzały do komicznej analizy temat*³⁰. Najprawdopodobniej po raz pierwszy określenie *mockumentary* pojawiło się w połowie lat 80., kiedy reżyser Rob Reiner użył go w wywiadzie do opisanego swojego filmu *This is Spinal Tap*. Terminem *mock-documentary* posłużyli się Jane Roscoe i Craig Hight, autorzy pierwszej obszernej monografii tej formy filmowej, którzy zaproponowali próbną typologię tendencji występujących na obszarze *mock-documentary*³¹. Swoją decyzję badacze uzasadnili faktem, iż w terminie tym zawarta jest sugestia genezy *mock-documentary* w naśladowaniu (kopiowaniu, reprodukowaniu) innej formy już istniejącej i w próbie skonstruowania (a raczej zrekonstruowania) formy filmowej, która – jak można mniemać – jest widzom znajoma. Drugi powód wyboru tego terminu przez autorów studium wynikał z faktu, że słowo *mock* (m.in. oszukiwać, imitować) ma też inne znaczenie – przedrzeźniać, robić coś na niby, dla żartu, wykpiwać, a zatem sugeruje, iż w tę formę ekranową niejako wpisane jest parodiowanie gatunku

dokumentalnego. Wcześniej terminu tego użył Derek Paget ³², ale w odniesieniu do filmu dokumentalnego, i Bill Nichols ³³, nawiązując zarówno do tekstów fikcjonalnych, jak i niefikcjonalnych. W przeciwieństwie do nich Roscoe i Hight ograniczyli definicję *mock-documentary* wyłącznie do tekstów fikcjonalnych, które przywłaszczają sobie kody i konwencje dokumentalne (całkowicie lub częściowo) w celu zaprezentowania fikcyjnego tematu.

Naśladujący różne techniki dokumentalne mock-dokument jest tekstem fikcyjnym, który by zmienić rangę, wyglądu i brzmienia jak dokumentalny i który demonstrując, jak łatwo i z powodzeniem można podrobić formę dokumentalną, zarówno efektywnie obala specjalny status dokumentu, jak i sugeruje nową relację między publicznością i gatunkiem, wystawiając na próbę umiejętności widzów związane z rozróżnianiem prawdy i fikcji. Programy dokumentalne, których powstaniu towarzyszy chęć zafałszowania rzeczywistości, wprowadzenia widza w błąd bądź gdy sygnał wysłany przez twórcę nie jest dość czytelny, nie są mock-dokumentami.

Powodami realizowania mock-dokumentów jest niewątpliwie chęć zabawy z formą filmową, żart, który ma sprowokować refleksywność widzów, oraz chęć zakwestionowania aktualnego krajobrazu medialnego. Poza tym są one niedrogie w realizacji, są też efektownym sposobem opowiadania i znakomitym ćwiczeniem stylu dla młodych filmowców. Mock-dokument (stopnia 1.) może być parodią i w niezamierzony sposób refleksywnie wykorzystywać konwencje dokumentalne, nie dekonstruując jednak formalnych aspektów dokumentu, ale za to czasami za cel parodii wybierając pewne aspekty tematu. Mock-dokument (stopnia 2.) może być satyrą krytykującą pewne aspekty kultury, a przy tym koncentrować się na mechanizmach dokumentalnego reprezentowania, a mock-dokument (stopnia 3.), reprezentujący „wrogi” zapożyczenie konwencji dokumentalnych może dekonstruować formę dokumentalną, poddając ostrej krytyce dominujące modele dokumentalnej praktyki i recepcji.

Cechami mock-dokumentów są m. in.: „gadające głowy” opowiadające o minionych wydarzeniach (rodzina, przyjaciele, znajomi, współpracownicy bohatera), fragmenty filmów „archiwalnych”, realizowanych w stylu *cinéma vérité*, w których kamera podąża za głównym bohaterem (bohaterami) uczestniczącym w rozmaitych wydarzeniach, wypowiedzi ekspertów, artefakty i fragmenty autentycznych kronik filmowych z epoki, komentujący głos z offu, zdjęcia artykułów prasowych dotyczących tematu filmu lub nagłówki gazet, napisy informacyjne. We fragmentach w stylu *vérité* trzymana w ręku kamera najczęściej trzęsie się i drży, oświetlenie jest nierówne, jakość dźwięku bardzo słaba, za to gra aktorów zawsze znakomita (nieprofesjonalny od strony technicznej wygląd wspomaga, bowiem aurę wiarygodności). Nieodzownym elementem mock-dokumentu są sygnały wysyłane podczas całego filmu przez realizatora, swoiste „mrugnięcia” pozwalające widzowi odkryć fikcyjny status filmu. Bardzo ważne dla ostatecznego rozpoznania przez publiczność statusu filmu są napisy końcowe, zarówno te informujące o obsadzie, które ujawniają, że osoby sprawiające wrażenie autentycznych postaci były grane przez aktorów, jak i różne żartobliwe dopiski, które ostatecznie podważają udawaną powagę filmu.

Sukces mock-dokumentu zależy od wiary widzów w jego założenie. Iluzję wiarygodności często potwierdzają napisy ukazujące się podczas filmu i podwa-

żają napisy końcowe. Bardzo rzadko publiczność ma szansę zorientować się w statusie filmu, rozpoznając aktorów (jak np. w *Zeligu*), bo mock-dokument unika rozpoznawalnych twarzy. Rozpoznanie powinno nastąpić dzięki sygnałom wysyłanym przez autora w trakcie filmu, a ostatnią szansą na to są napisy końcowe. Manipulacje u początków filmu dokumentalnego służyły zwiększeniu wiarygodności, manipulacje mock-dokumentalne mają uwiarygodnić film podczas odbioru, ale na koniec wyraźnie zakwestionować wiarygodność przekazu i zawsze pozostawiać widza z pytaniem o realność tego, co zobaczył. Jeśli nabierze się na żart, wtedy sam stanie się obiektem satyry.

Konteksty mock-dokumentu

Istotnym kontekstem w rozważaniach nad mock-dokumentem jest – zdaniem Roscoe i Highta – m.in. kulturowe umiejscowienie dokumentu, a co za tym idzie – definicja filmu dokumentalnego; związki dokumentu z nauką (kontekst ten wyjaśnia genezę i strukturę pewnych nawyków odbiorczych, co ma istotne znaczenie przy realizacji, jak i rozpoznawaniu cech mock-dokumentu); problem rejestracji rzeczywistości i odbiorczej wiary w „prawdomówność” kamery oraz kwestia materialności dokumentalnych reprezentacji. Rozwój *mock-documentary* skutecznie kwestionuje kulturowy status form dokumentalnych. Roscoe i Hight zwrócili uwagę, że dokument zawiera wezwanie do akcji w znaczeniu, iż wystawione na sprzedaż reprezentacje nie tylko dostarczają informacji o świecie społecznym, ale mogą i powinny ten świat zmieniać. W ten sposób dokument staje obok „trzeźwych dyskursów”³⁴, czyli takich nie-fikcyjnych systemów, jak prawo, nauka, medycyna i polityka, które mają siłę instrumentalną. Ten potencjał dokumentu przeniesiony do kontekstu mock-dokumentalnego może implikować niezwykle istotne zagadnienia etyczne. Roscoe i Hight przypuszczają nawet, że prowokacja, jaką wyraża mock-dokument, w zamierzeniu nie jest skierowana wyłącznie do samego dokumentu, ale być może także do rozleglejszego kulturowo obstawania przy „trzeźwych dyskursach”. Mock-dokument drwi z głównych zasad (doktryn) klasycznego dokumentu; w szczególności z wiary w naukę (i naukowych ekspertów) i w zasadniczą uczciwość referencyjnego obrazu.

Prekursorzy mock-dokumentu

Tendencja mock-dokumentalna rozwinęła się najprawdopodobniej ze sporadycznego przywłaszczania elementów formy dokumentalnej w obrębie pojedynczych tekstów fikcyjnych i z zainteresowania podobnymi zapożyczeniami pojedynczych twórców. Można przyjąć, że całkiem niedawno – na fali ostatnich transformacji gatunku dokumentalnego i rosnącego od drugiej połowy XX wieku bogactwa tendencji wśród form fikcyjnych i faktualnych mediów – forma ta rozwinęła się w tak znaczącej liczbie i różnorodności, że może tworzyć definiowaną i wyróżniającą się grupę tekstów. Jane Roscoe i Craig Hight pokazali niektóre istotne wątki w obrębie mediów kinowych i telewizyjnych (zwłaszcza w USA i Wielkiej Brytanii), które doprowadziły do rozwoju tego dystyngtywnego typu tekstu. Australijsko-nowozelandzki tandem wskazał prawdopodobnych „prekursorów” mock-dokumentalnych form, czyli te fikcyjne kinowe i telewizyjne



Forgotten Silver, reż. Costa Botes, Peter Jackson (1995)

teksty, które wyrosły wprawdzie z rozmaitych intencji reżyserskich, ale najprawdopodobniej posłużyły za precedens zarówno reżyserom (zachęcanym do przywłaszczania estetyki dokumentalnej na terenie filmowej fikcji), jak i publiczności późniejszych mock-dokumentów (wyrażającej zgodę na poszerzający się zakres technik filmowych używanych do budowania głównego nurtu fikcjonalnego kina i telewizji). Niebagatelną rolę odegrało tu rosnące „doświadczenie” widzów, fakt, że publiczność coraz bardziej zdaje sobie sprawę ze skonstruowanej natury wszystkich form medialnych i jest skłonna zgadzać się na transgresję gatunków (włączając te, które naruszają „granice” między faktem i fikcją, jak mock-dokument). Znaczące elementy tego, co później mogło się pojawić jako mock-dokument, zawierała audycja radiowa Orsona Wellesa *Wojna światów*. Wyemitowana 30 października 1938 roku nowatorska wersja radiowa powieści H. G. Wellsa z 1897 roku, była skonstruowana z serii newsów i wywiadów ze spanikowanymi naoczными świadkami rzekomej inwazji Marsjan. Dla wielu słuchaczy wykonawcy byli tak przekonujący, że na wschodnim wybrzeżu Stanów Zjednoczonych wybuchła panika. Welles był zmuszony przeprosić odbiorców, ale twierdził, że podczas audycji pojawiło się wystarczająco wiele sygnałów, dzięki którym mogli oni rozpoznać fikcyjność słuchowiska. Welles, przeceniając ich doświadczenie odbiorcze stworzył, z czysto dramatycznych powodów, niezamierzoną mock-dokumentalną mistyfikację.

Za telewizyjnych prekursorów mock-dokumentu Roscoe i Hight proponują uznać m.in. brytyjski *Latający Cyrk Monty Pythona* i amerykański *Saturday Night Live*. Nadawany początkowo w Wielkiej Brytanii pod koniec lat 60. i na początku lat 70. *Latający Cyrk Monty Pythona* spopularyzował wiele innowacji w komedii telewizyjnej. Stosował prostą formułę komediową, która sprowadzała się do tego, by rozpocząć od jakiejś bezsensownej sytuacji i doprowadzić ją do logicznej konkluzji bez względu na to, jak absurdalny będzie rezultat. Głównym obiektem programu były kody i konwencje dokumentalne, gdyż oferowały natychmiast rozpoznawalne formy telewizyjne. Neale i Krutnik twierdzą, że ważnym rezultatem parodiowania form telewizyjnych było *obnażanie konwencjonalnych środków*, skuteczne obalanie konwencjonalnych znaczeń reprezentowania przez zwracanie uwagi na ich konstrukcję³⁵. Parodiując model dyskursu faktualnego,



Forgotten Silver, reż. Costa Botes, Peter Jackson (1995)

typowego dla BBC, seria podważała założenia kulturowe kryjące się za jego akceptacją ze strony publiczności brytyjskiej. Prezenter siedzący za biurkiem na środku pola, wywiady z „przeciętnymi ludźmi”, symulacje czarno-białych kronik filmowych Pathé Gazette, postacie publiczne przedstawiające racjonalnie brzmiące wyjaśnienia absurdalnych zachowań i zjawisk – wszystko to tworzyło pewien istotny stopień samorefleksywności. Na liście prawdopodobnych prekursorów znalazły się też amerykańskie seriale dramatyczne z lat 80., będące wzorem nowego stylu fikcjonalnego przedstawiania charakteryzującego się technikami bezpośrednio pochodzącymi z obserwacyjnego modelu dokumentu. Styl zapoczątkowany przez *Posterunek przy Hill Street (Hill Street Blues)* – policyjny dramat o fikcyjnym rewirze policyjnym został później skopiowany przez seriale dramatyczne, jak *Ostry dyżur (ER)* czy *Policjanci z Nowego Jorku (NYPD Blue)*, a rozwinięty m.in. przez *Homicide: Life on the Street* czy krótką brytyjską serię *This Life*. Jak opisuje Thompson³⁶, twórcy wzorowanego na dokumencie *The Police Tapes Posterunku przy Hill Street* upodobniali go do niskobudżetowego dokumentu, używając kamery „z ręki”, stosując nagłe cięcia oraz ujęcia, które uwzględniały zmiany ostrości lub w których bohaterowie nagle zasłaniali sobą oko kamery, zaś w pozbawionej muzyki ścieżce dźwiękowej stosując zachodzące na siebie, chaotyczne rozmowy między postaciami.

Wszystko to miało uwydatnić „prawdziwość” serialu. Najbardziej oczywistymi prekursorami telewizyjnymi są wspomniane zabawne, fałszywe wstawki w telewizyjnych wiadomościach nadawanych 1 kwietnia, w których dziennikarze celowo odsuwają wymagania faktualnego dyskursu, przy zachowaniu „newsowej” formy, a publiczność akceptuje transgresję tegoż dyskursu. Wśród potencjalnych kinowych prekursorów Roscoe i Hight wymieniają m.in. film Stanleya Kubricka z 1963 roku *Dr Strangelove (Or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb)*. Film „*Dr Strangelove*” został włączony na listę genealogiczną prekursorów jako reprezentatywny dla stylu kinowej satyry, która jest ważnym elementem formy mock-dokumentalnej. Użycie w nim estetyki dokumentalnej przywodzi też na myśl skłonność do krytyki społecznej, która jest ważnym – nie do końca uświadomionym – elementem mock-dokumentalnych intencji³⁷. Na liście tej jest też zaczynający się od przedstawienia rzeczywistych postaci historycznych

film Orsona Wellesa *F jak fałszerstwo* (*Vérité et mensonges*, 1974) – samorefleksywny „dokument” o ludziach, którzy oszukali „ekspertów” z dziedziny kultury. Ostatnie pół godziny – jak wyjawia Welles – jest fantazją. Są tam też dokonania filmowe Roberta Altmana, zwłaszcza z lat 70., w których reżyser przeanalizował, zakwestionował i rozszerzył zakres technik przedstawiania w amerykańskim kinie – i przy okazji dostarczył wielu inspiracji dla twórców mock-dokumentu. Filmy, w których Altman zakłócał hollywoodzką tradycję realistycznej narracji w opowiadaniu historii, to *M.A.S.H* (1970), *McCabe i pani Miller* (1971), *Długie pożegnanie* (1973), *Nashville* (1975), *Buffalo Bill i Indianie* (1976) i *Health* (1979). Styl jego filmów sprawia wrażenie *podstuchanej i przelotnie, pośrednio zobaczonej rzeczywistości* i czasami jest niezwykle bliski symulacjom obserwacyjnego stylu przedstawiania stosowanym w wielu mock-dokumentach. Altman jest również autorem mock-dokumentalnej serii *Tanner’88* (1988), nadawanej podczas wyborów prezydenckich w 1988 roku i pokazującej aktora (Michael Murphy) odtwarzającego rolę kandydata (Tanner), obok rzeczywistych kandydatów politycznych. Na liście prekursorów znaleźli się też Martin Scorsese z takimi filmami, jak *Ulice nędzy* (1973), *Taksówkarz* (1976), *Wściekły byk* (1980) i *Chłopcy z ferajny* (1990), w których starał się zmienić konwencjonalny hollywoodzki styl realistyczny, wykorzystując szybko poruszającą się kamerę z ręki, co sprawia wrażenie „przyłapywania” ludzi, czarno-białą taśmę, napisy na ekranie i estetykę *vérité*. Z kolei praca kamery w takich filmach, jak *Salvador* (1986), *Pluton* (1986), *Wall Street* (1987), *Urodzony 4 lipca* (1989), *JFK* (1991) i *Nixon* (1995) wskazuje, że Oliver Stone również widzi dramatyczny potencjał stylu *vérité*. W *Salvadorze* wykorzystał m.in. ujęcia z kroniki filmowej i napisy, a styl *vérité* posłużył mu do wytworzenia atmosfery napięcia. W *JFK* nagrane amatorską kamerą taśmy Zaprudera z zapisem zabójstwa Kennedy’ego złął z elementami stylu *vérité* (wykorzystującego czarno-białe symulacje obserwacyjnego materiału), a nawet z czarno-białymi rekonstrukcjami kolorowego filmu Zaprudera³⁸. Steven Spielberg również znacząco wpłynął na rozwój tej tradycji filmowej, wykorzystując styl *vérité* w *Liście Schindlera* (1993) i *Szeregowcu Ryanie* (1998). Roscoe i Hight wspominają o wpływie na rozwój formy mock-dokumentalnej włoskiego neorealizmu, filmów francuskiej Nowej Fali i wielu filmów zrealizowanych w ostatnich dwudziestu latach przez reżyserów z Ameryki Łacińskiej, czyli wszystkich działań, które do pewnego stopnia wyrażały zewnętrzne sprzeczności wobec realistycznego, narracyjnego modelu propagowanego przez główny nurt kina amerykańskiego.

Jako najnowsze przykłady europejskich prac podają m.in. *Królestwo* (1994) i *Przełamując fale* (1996) Larsa von Triera, wykorzystujące w dużym stopniu pracę kamery „z ręki”, naturalne oświetlenie, zdjęcia plenerowe, długie, niezorganizowane sceny zbudowane wokół improwizacji głównych aktorów (*Przełamując fale*), czy też subtelnie odwołujących się do mock-dokumentu w użyciu wywiadów z fikcyjnymi postaciami *Idiotów* i prac pozostałych członków Dogmy 95. Bardzo wyraźny związek z mock-dokumentem mają fikcyjne wywiady i fałszywe audycje informacyjne wykorzystywane jako substytut bezpośredniego zwrotu postaci do kamery. Fałszywe wywiady występują m.in. w komedii romantycznej *Kiedy Harry poznał Sally* (1989) – sześć „dokumentalnych” starszych par opowiada o tym, gdzie się poznały i jak długo trwają ich związki, a na koniec Harry

i Sally stają się siódmą i ostatnią parą. Z kolei w *Czerwonych* (1981) Warrena Beatty umieszczono „wywiady” z działaczami lewicy, przeprowadzane tak, jakby byli oni autentycznymi postaciami, które opowieść Reeda, amerykańskiego nacownego świadka rosyjskiej rewolucji 1917 roku zaopatrzyły w tło. Bardziej złożonym przykładem użycia wywiadów w filmie fabularnym jest *Brooklyn Boogie* (1995) – sequel *Dymu* (1995), którego fikcyjne sceny rozgrywające się wokół prowadzonego przez Auggie’go sklepu tytoniowego na Brooklynie są przeplatane wywiadami z prawdziwymi mieszkańcami Brooklynu i urywkami autentycznych kronik filmowych. Jeśli zaś chodzi o fałszywe programy informacyjne, to Roscoe i Hight przywołują *March of Time* – kronikę filmową otwierającą *Obywatela Kane’a* (1941) Orsona Wellesa, komunikaty obrony cywilnej i przerywające wiadomości wypowiedzi przedstawicieli władz w *Nocy żywych trupów* (1968), które dostarczają informacji o ataku zombie, pojawiające się przez cały film telewizyjne programy informacyjne w *Dniu niepodległości* (1996) – historii inwazji obcych na Ziemię. Interesującym przykładem jest tu również nowozelandzki cykliczny, nadawany ponad 40 lat program informacyjny dla rolników *Country Calendar*, od czasu do czasu nadający fałszywe doniesienia (*spoofs*) o rozwoju rolnictwa lub pomysłach racjonalizatorskich, np. raport o zdalnie sterowanym owczarku, całodobowym drapaniu owiec, alternatywnej metodzie strzyżenia owiec za pomocą uderzania fal i łagodnej muzyki.

Z mock-dokumentami spokrewniona jest również metoda włączania sekwencji z „domowych filmów wideo” w fikcjonalne fabuły, np. w filmach *Wściekły byk*, *Paryż*, *Texas* (1984), *Sokół i koka* (1985) i *Peeping Tom* (1960), nadających dawnemu życiu dokumentalny charakter. Na końcu listy znalazły się filmy, które wykorzystwały rozmaite innowacje techniczne oparte na rejestracji cyfrowej. Dla mock-dokumentu najważniejsza jest możliwość budowania przekonujących rekonstrukcji dokumentalnego materiału filmowego lub integrowanie fikcyjnych postaci z historycznymi obrazami (np. w filmie *Forrest Gump* z 1994 roku, który demonstruje możliwości manipulowania audiowizualnymi nagraniami historycznych wydarzeń przy użyciu efektów specjalnych i obala prawowitość historycznego „dowodu” dostarczonego przez audiowizualne teksty, wymazując linię między przeszłością a teraźniejszością, między społecznymi aktorami a fikcyjnymi postaciami).

Podział mock-dokumentów według Roscoe i Highta³⁹

Jane Roscoe i Craig Hight zaproponowali podział filmowych tekstów mock-dokumentalnych na trzy stopnie, w zależności od typu relacji, jaki dany tekst buduje z dyskursem faktualnym⁴⁰, podkreślając płynność tego pogrupowania. Stopnie wzajemnie się nie wykluczają, gdyż w zależności od zdolności widzów do rozpoznania, uznania i docenienia fikcjonalnej natury mock-dokumentalnych tekstów i typowo parodystycznej natury przywłaszczeń faktualnych kodów i konwencji pojedyncze teksty mogą u różnej publiczności uaktywniać różne stopnie refleksywności, a pojedynczy widzowie, oglądając mock-dokument, mogą nawiązywać do różnych interpretacji. Zaproponowany model, obserwujący mock-dokument w punkcie przecięcia się intencji filmowców, natury i stopnia tekstowych przywłaszczeń dokumentalnych kodów i konwencji oraz stopnia refleksywności wzbudzonej u jego publiczności, składa się z parodii, krytyki i dekonstrukcji.

Stopień 1. – parodia, obejmuje fikcjonalne teksty, które używając dokumentalnych kodów i konwencji w celu sparodiowania pewnych aspektów kultury popularnej nie kryją swojej „fikcjonalności”, ich refleksywność nie jest uwypuklona, a kwestionowanie natury samego dokumentu względnie tłumione. Publiczność nie jest wyraźnie zachęcana do zastanawiania się nad samymi faktycznymi środkami przedstawiania, natomiast oczekuje się od niej, że doceni komiczne elementy tekstu. Do tej grupy zalicza się filmy zgodnie z trzema głównymi tendencjami tekstowymi: nostalgiczna rama obejmująca fikcyjny temat, „mock-rockdokument” i „mock-docu-soap”.

Estetyka dokumentalna jest tu przywłaszczana głównie z powodów stylistycznych, tzn. służy ewokowaniu humoru, np. przez pełne powagi prezentowanie, analizowanie i śledzenie wyraźnie fikcyjnych postaci i wydarzeń. Humor tych tekstów – przynajmniej częściowo – wynika z kontrastu między racjonalnym i irracjonalnym, między poważną formą a absurdalnym lub komicznym tematem.

Parodia często komentuje formy kulturowe gotowe do ośmieszenia, których obieg już się wyczerpał, jednak „dokumentalne” analizy problemu w tekstach stopnia 1. nie wykazują tendencji do wyraźnej krytyki tematu i ostatecznie umacniają jego status kulturowego punktu orientacyjnego, przybierając silnie nostalgiczny ton w prezentowaniu fikcyjnych reprezentacji epoki lub kulturowego idiomu; np. w filmie *The Rutles* (1978) nostalgiczną ramą jest przywiązanie do mitologii Beatlesów, w *Zeligu* (1983) – poczucie utraty „niewinności” przez Amerykę lat 20., a w *Forgotten Silver* (1995) – pojawienie się mitów kulturowych. Oprócz wyżej wspomnianych filmów autorzy monografii zaliczyli też do tej grupy m.in. filmy *Man with a Plan* (1996), *This Is Spinal Tap* (1984) i *Waiting for Guffman* (1996). Jedną z wczesnych „nostalgicznych” prób mock-dokumentalnych jest film w reżyserii Erica Idle’a i Gary’ego Weisa *The Rutles*, czyli historia zespołu The Rutles będąca parodią popularnych dziejów kariery Beatlesów, a prezentowana przez bezradnego dziennikarza przeprowadzającego wywiady z fikcyjnymi (granymi przez członków zespołu *Latającego Cyrku Monty Pythona* i *Saturday Night Live*) i autentycznymi postaciami (m.in. Mick Jagger) oraz parodystyczne rekonstrukcje archiwalnych materiałów. Humor wynika tu z zasady konfrontowania racjonalnego z irracjonalnym, np. „kamiennej twarzy” reportera z nonsensownością jego wypowiedzi. Film używa klasycznego modelu dokumentu objaśniającego: ma narratora, wywiady, materiały archiwalne, napisy identyfikujące lokalizacje i daty oraz artefakty jako oznaki obecności historycznej narracji. Celem mock-dokumentalnej formy jest tu sparodiowanie eksploatacji mitu Beatlesów jako kulturowego fenomenu, a nie dekonstruowanie go czy analizowanie sposobu, w jaki legenda ta została rozmyślnie skonstruowana, m.in. przez samą grupę. Film ukazuje rekonstrukcje znanych publicznych momentów z historii Beatlesów: pozorne odtworzenie ich telewizyjnych występów, filmów, konferencji prasowych, fotomontaże okładek ich albumów z członkami Rutles w miejscu Beatlesów, rekonstrukcje znanych fotografii Beatlesów i innych znanych odniesień ikonicznych, które uwypuklają mitologię Beatlesów.

Do tekstów stopnia 1. zalicza się też komentującego aspektu kultury amerykańskiej nostalgicznego *Zeliga* Woody’ego Allena. Mający zdolność do transformacji fizycznej Leonard Zelig staje się osobistością Ameryki lat 20., stawianą



Man Bites Dog, reż. Rémy Belvaux (1992)

obok najważniejszych kulturalnych i politycznych figur tamtych czasów. Z wyjątkiem „współczesnych wywiadów” film jest białocarny, włącza rozmaite materiały audiowizualne z epoki, zręcznie łącząc sceny archiwalne ze spreparowanymi, narrację prowadzi tu tradycyjnie męski głos z offu. W rolach profesjonalnych ekspertów wystąpili Susan Sontag, Irving Howe, Saul Bellow, Bricktop, Bruno Bettelheim, John Morton Blum, którzy grając samych siebie, parodiują swój własny retoryczny styl. Z kolei *Man with the Plan* Johna O'Briena – kronika kampanii wyborczej do kongresu kandydata Freda Tuttle, śpiewającego farmera z Tunbridge w Vermont – jest parodią amerykańskich wyborów i nostalgiczną fantazją nawołującą do powrotu do mniej bezosobowego systemu politycznego. Większość postaci w filmie gra samych siebie. Obraz uwypukla swoją fikcyjność, pokazując – obok typowych dla obserwacyjnego modelu dokumentu wywiadów – np. scenę, w której pies Freda uruchamia kamerę i rejestruje randkę swojego pana. *Man with the Plan* jest przykładem mock-dokumentu, który za sprawą okoliczności pozatekstowych zmienił swój status wobec rzeczywistości (Tuttle faktycznie zrobił polityczną karierę, wykorzystując popularność, jaką przyniósł mu film). Natomiast przypisany przez Roscoe i Highta do pierwszego i drugiego stopnia mock-dokument *Forgotten Silver* (reż. Costa Botes i Peter Jackson, Nowa Zelandia, 1995), który ogłasza odnalezienie od dawna zapomnianego nowozelandzkiego pioniera

kinematografii Colina Mckenzie, wykorzystuje ekspozycyjny, interaktywny i obserwacyjny model prezentowania jego biografii, przez wywiady z lokalnymi osobistościami, „wdową” po McKenziem i ekspertami filmowymi, włączając Leonarda Maltina oraz prezentując zdjęcia z wyprawy reżyserów w głąb nowozelandzkiego buszu podjętej w celu odkrycia miejsc związanych z największym niemym eposem McKenziego *Salome*. Z kolei *This Is Spinal Tap*, nazwany przez Roscoe i Highta modelowym mock-rockumentary⁴¹, używa modelu mock-dokumentalnego do skomentowania muzyki heavy metalowej. Film będący zapisem amerykańskiej trasy promującej w 1982 roku płytę zespołu Spinal Tap, tworzy wiarygodny świat społeczny dla fikcyjnej grupy, znakomicie demonstrując ambiwalencję wobec tematu, co jest kluczowym aspektem parodii. Jak każdy rock-dokument ma sceny ustalające status grupy wśród słuchaczy oraz gatunek muzyczny, jaki reprezentują i styl ich występów, sceny rozmów z fanami grupy, sceny koncertu i przygotowań technicznych oraz wywiady z członkami zespołu, a także czarno-białe zdjęcia z dzieciństwa muzyków, zdjęcia miejsca koncertu i postaci (fikcyjnych) reprezentujących przemysł płytowy oraz sekwencje parodiujące archiwalne materiały filmowe.

Ciekawostką jest, że zespół Spinal Tap do pewnego stopnia zaczął egzystować poza filmem. Wystąpił z koncertem w USA, a także w programie *Saturday Night Live*, nagrał album i wideoklipy, ma oficjalną stronę internetową i rzeczywistą publiczność⁴². Z kolei *Waiting for Guffman* (1996) Christophera Guesta, należący do mock-soap-documentary, uznany przez Roscoe i Highta za klasyk mock-dokumentu, opowiada o produkcji musicalu dla uczczenia 150. rocznicy powstania miasteczka Blaine. Film naśladuje telenowelę dokumentalną i śledzi powstawanie musicalu od pierwszych przesłuchań do premiery. Pod prostą opowieścią kryje się ostra satyra na amerykańskie małomiasteczkowe „wartości”: frustracja artystyczna, mierność i tłumiona seksualność klasy średniej. W kontekście mock-dokumentów stopnia 1. interesującym zagadnieniem są aspekty pozatekstowego wpływu tych filmów, ukazujące przykłady „komplikowania” ich statusu ontologicznego przez samą publiczność. Do stopnia 1. należy też *Bierz forę i w nogi* (1969) Woody’ego Allena, film śledzący „karierę” niedorzecznego przestępcy z New Jersey Virgila Starkwella (Woody Allen) – biograficzny mock-dokument, który korzysta z konwencjonalnej narracji ekspozycyjnej i wywiadów (z krewnymi i znajomymi Virgila), by sparodiować rozmaite konwencje gatunkowe amerykańskich filmów gangsterskich i więziennych, oraz *Mężowie i żony* (1992) Allena, wykorzystującego interaktywny model dokumentu połączony z estetyką *cinéma vérité* (w regularnych odstępach czasu postacie udzielają wypowiedzi do kamery). Do mock-dokumentów stopnia 1. Roscoe i Hight wśród wielu innych filmów zaliczyli m.in. *Curse of the Blair Witch* (reż. Daniel Myrick, Eduardo Sanchez, USA, 1999), *Children of the Revolution* (reż. Peter Duncan, Australia, 1996), *The History of White people in America* (reż. Harry Shearer, USA, cz. I – 1985, cz. II – 1986), *The Simpsons – Behind the Laughter* (reż. Mark Kirkland, USA, 2000), *South Park – Chef: Behind the Menu* (reż. Jennifer Heftler, Lisa Page, USA, 1998) i *Unauthorized Biography: Milo- Death of a Super Model* (reż. Andrea Black i Russel Firestone, USA, 1997).

Stopień 2. – krytyka, obejmuje teksty rozwijające możliwości satyryczne formy w celu poddania krytyce jakiegoś aspektu kultury popularnej, wyraźnie

uwypuklające swoją fikcjonalność, by pobudzić publiczność do refleksji nad kulturową lub polityczną pozycją swoich tematów i wyraźnie wykorzystujące ukrytą refleksywność formy wobec faktualnych technik. Cechuje je „ambiwalentne” przywłaszczanie dokumentalnych kodów i konwencji: wprowadzając zapożyczają je, ale włączają również wyraźniejsze komentarze na temat samych praktyk stosowanych w mediach, zwłaszcza faktualnych. Ich intencją nie jest jednak angażowanie publiczności w całkowitą krytykę form dokumentalnych. Refleksywność wobec faktualnego dyskursu teksty te rozwijają na trzy sposoby: skrywając krytykę praktyk medialnych, oferując rozmyślnie uwypuklaną krytykę aspektów kultury i generując refleksywne interpretacje w wyniku sukcesu, jaki odniosły jako żartobliwe mistyfikacje. Skrywające krytykę mock-dokumenty przyjmują dokumentalną estetykę, ale włączają także różne stopnie krytyki wobec praktyk medialnych, jak np. odcinek *Ostrego dyżuru (ER)* zatytułowany *Ambush* (reż. Thomas Schlamme, USA, 1997), który zawiera krytykę reality tv. W odcinku zrealizowanym na żywo kamerami „z ręki” (fikcyjna) ekipa dokumentalistów spędziła jeden dzień w chicagowskim szpitalu ratunkowym ze stałymi postaciami serialu. Ci fikcyjni dziennikarze z relity tv starali się zebrać sensacyjne materiały z pracy szpitala. W pierwszych scenach kamerzyści wyjaśniali stałym postaciom serialu, jak film będzie wyglądał, zaś stali bohaterowie często spoglądali do kamery, czasami wpadali na nią i machali do niej. Innym kluczowym tekstem jest *Bad News Tour* (1983), telewizyjna parodia rock-dokumentu, eksplorująca napięcia właściwe każdej współpracy między dokumentalistą i tematem, a tym samym podważająca pozory, że dokumentalista zawsze przyjmuje neutralną i nieinterwencyjną pozycję wobec tematu. Z kolei *The Games* (reż. Bruce Permezel, Australia, 1998) jest mock-dokumentalnym serialem, satyrą na polityczne i ekonomiczne machinacje za kulisami Olimpiady w Sydney w 2000 roku. „Ekipa dokumentalistów” rejestruje osiągnięcia związane z organizacją olimpiady, ale jej skrywanym celem jest zebranie nieoficjalnych informacji dotyczących np. problemów budżetowych, korupcji etc. Następną grupą tekstów to filmy nacechowane poważniejszym zastosowaniem komentarza politycznego, jak *Bob Roberts* (reż. Tim Robbins, USA, 1992), w którym satyryczny komentarz na temat faktualnych mediów jest integralną częścią jego krytyki szerszego systemu politycznego. Film opowiada o ostatnim etapie pensylwańskiej kampanii, kandydującego na senatora Boba Roberta, któremu w podróży przedwyborczych towarzyszy brytyjski dziennikarz „Terry Manchester”. Teksty stopnia 2. z założenia starają się zdeorientować publiczność co do ich faktualnego statusu zwłaszcza te, które skutecznie posługują się żartobliwą mistyfikacją. Czasem mogą zainicjować interpretacje refleksywne wobec faktualnego dyskursu, w wyniku zdemaskowania ich fikcjonalnego statusu. Sam tekst, jak i wydarzenia pozatekstowe zachęcają publiczność do przyjmowania faktualnego modelu odczytywania tekstu, a kwestionowanie ontologicznego statusu tego tekstu jest pozostawione widzom pod rozważę.

Kluczowymi – zdaniem autorów – filmami są tu *Alien Abduction – Incident in Lake County* (reż. Dean Alioto, USA, 1998) i omawiany wcześniej *Forgotten Silver* (1995). Oba są przykładami telewizyjnych „dokumentów”, których podawanie się za programy faktualne zostało wsparte przez instytucje nadawcze. Refleksywny potencjał tych tekstów pochodzi zatem z udanego oszustwa, a w szczególności wynika z kontekstu stworzonego dla ich odbioru, włączając

pozatekstowe wskazówki umyślnie stworzone przez filmowców i instytucje nadawcze.

Refleksywność tych tekstów była generowana przez specyficzny kontekst recepcji, jak i przez formę lub zawartość samego tekstu. Roscoe i Hight zauważają, że publiczność jest zdolna do zaangażowania się w mock-dokument na rozmaitych poziomach, od zrozumienia dla bardziej powierzchownych poziomów parodii do otwartego uznania dla nieodłącznej refleksywności tej formy. Dlatego włączyli do tej sekcji także przykłady niemalże przypadkowej refleksywności, wynikającej z konfrontacji tekstów stopnia 2. z publicznością niebędącą w stanie rozpoznać ich fikcyjności. *Forgotten Silver*, omawiany już jako tekst stopnia 1., znalazł się tu ze względu na swój status niezamierzonego żartu. Filmowcy oznajmili publicznie, że nie chcieli, by widzowie uwierzyli w ich historię (od dawna zapomnianego domniemanego pioniera sztuki filmowej, niejakiego Colina McKenzie), a wręcz przeciwnie – umieścili w samym tekście wiele wskazówek podkreślających jego fikcyjność. Jednakże znacząca grupa nowozelandzkiej widowni po pierwszej emisji filmu była zdezorientowana albo dała się złapać na wyrafinowaną symulację formy dokumentalnej (film podkreślał znaczenie odkrycia tej postaci, prezentował fragmenty jego filmów, artykuły ze starej prasy na temat jego dokonań i wskazywał na duże znaczenie McKenziego dla światowej historii kina), wspieraną autorytetem autentycznych ekspertów, m.in. Jonathana Morrisa z nowozelandzkiego archiwum filmowego czy historyka filmu Leonarda Maltina, którzy grali... ekspertów rozprawiających m.in. o technicznych szczegółach odkryć McKenziego. Film był zaplanowany jako parodia aspektów historii kinematografii, a zwłaszcza hołdowania rozmaitym mitom kulturowym w społeczeństwie nowozelandzkim, ale spora część widzów – oprócz tych, którzy rozpoznali parodię i albo byli oburzeni ⁴³, albo zaakceptowali żart – odczytała go jako poważny dokument. Nie bez znaczenia był zapewne fakt, że film wyemitowano w telewizji publicznej w paśmie zarezerwowanym dla najlepszych filmów dokumentalnych, że w związku ze stuleciem kina powszechnie znane były inicjatywy władz nowozelandzkiej kinematografii mające na celu popularyzowanie narodowych i lokalnych osiągnięć w tej dziedzinie (film był sponsorowany przez Komisję Filmową ⁴⁴ i publiczną organizację New Zealand On Air) i że jego emisję poprzedziła reklama i artykuły w poważnej prasie ogłaszające sensacyjne odkrycie. Nie mówiąc już o tym, że w pamięci widzów była jeszcze zapewne kilka lat wcześniejsza akcja poszukiwania w całym kraju starych filmów, nadzorowana przez archiwum narodowe, do czego autorzy *Forgotten Silver* nawiązali na początku filmu.

Dla kontrastu *Alien Abduction* jawi się jako umyślna mistyfikacja, stworzona według konkretnego planu, która również rozżłościła znaczną część publiczności. Film prezentuje materiały ujawniające odkrycie dokumentalnych dowodów potwierdzających wizyty przybyszów z kosmosu na Ziemi (kasety wideo z wprowadzenia przez Obcych rodziny z Lake County w Minnesocie). Zawiera też wywiady z rzeczywistymi ekspertami od UFO i ludźmi opowiadającymi o swoich kontaktach z Obcymi. Emisję (20 I 1998) poprzedziły zapowiedzi informujące, że włączone do filmu odnalezione taśmy wideo, których ostatnie sceny pokazują jakieś dziwne istoty, stanowią swoisty testament rodziny McPherson, zaginionej od 27 listopada 1997 roku. Oba mock-dokumenty wykorzystwały kom-

binację ekspozycyjnych, obserwacyjnych i interaktywnych technik dokumentalnych i oba są interesującymi przykładami znaczenia roli, jaką telewizyjny nadawca odgrywa w konstruowaniu oczekiwań i przypuszczeń widzów – w zachęcaniu do dokumentalnego modelu odczytywania i wynikającego z tego współudziału w generowaniu mistyfikacji. Wśród wielu tytułów zaliczonych przez Roscoe i Highta do stopnia 2. znalazły się też m.in.: *An Alan Smithee Film – Burn Hollywood Burn* (reż. Alan Smithee, USA, 1998), *The Blair Witch Project* (reż. Daniel Myrick, Eduardo Sanchez, USA, 1999), *The Disappearance of Kevin Johnson* (reż. Francis Megahy, USA, 1995), *Fear of a Black Hat* (reż. Rusty Cundieff, USA, 1993), *King of Chaos* (reż. Bryn Higgins, Wielka Brytania, 1998), *Man of the Year* (reż. Dirk Shafer, USA, 1996), *More Bad News* (reż. Adrian Edmonson, Wielka Brytania, 1987), *Norbert Smith: A Life* (reż. Geoff Posner, Wielka Brytania, 1989), *The Practice* (reż. Michael Shultz, USA, 1997), *Za wszelką cenę* (*To Die For*, reż. Gus Van Sant, USA, 1995).

Stopień 3. – dekonstrukcja, obejmuje mock-dokumentalne teksty demonstrujące „wrogię” przywłaszczanie estetyki dokumentalnej. Ich cechą jest to, że nawet jeśli dotyczą różnych tematów, ich prawdziwą intencją jest krytyka założeń i oczekiwań wspierających klasyczne modele dokumentalne. Teksty stopnia 3. poddają krytyce przypuszczenia, że sfilmowane obrazy mają bezpośredni, niezapśredniczony związek z rzeczywistością, że tekst dokumentalny bazuje na specyficznej relacji etycznej między twórcą filmowym i tematem i że filmowiec jest zdolny przyjmując obiektywną, wyważoną, nieinterwencyjną pozycję wobec tematu.

Wyrażają refleksywność, która jest nieodłączną cechą mock-dokumentalnych parodii dokumentu i która w dużej mierze wyróżnia mock-dokumenty jako formy ekranowe. Wykorzystując dyskurs faktualny, prowokują widzów do uświadomienia sobie, że natura dokumentu jest częściowo skonstruowana i oczekują, że widzowie łatwo zidentyfikują ich fikcyjność.

Wczesnym przykładem tekstu, który bezpośrednio krytykuje dokumentalne modele, jest *David Holzman's Diary* (reż. Jim McBride, USA, 1967) opowiadający historię młodego filmowca, który próbuje odkryć „prawdę” o swoim życiu, utrwalając je na taśmie, chce uporządkować swoje życie, prowadząc dziennik przy użyciu kamery i magnetofonu, w efekcie jednak je rujnuje. Rzeczywistym tematem tego filmu jest jednak poziom oczekiwań dotyczących kamery, analiza natury filmu i jego relacji wobec rzeczywistości. Przyjaciół Davida mówi: *Nie rozumiesz podstawowej zasady. Gdy tylko zaczynasz coś filmować, to, co dzieje się przed twoją kamerą, przestaje być rzeczywistością. Staje się czymś innym. Staje się filmem.* Kolejny przykład to składający się z 92 segmentów mock-dokument *The Falls* (reż. Peter Greenaway, Wielka Brytania, 1980), ewidencjonujący 92 – spowodowane Raptownym i Niewiadomym Wydarzeniem RAPT⁴⁵ (Violent Unknown Event VUE) – wypadki osób, których nazwiska zaczynają się na Fall-. Film w typowy dla ekspozycyjnego modelu dokumentu prezentuje czarno-białe zdjęcia, artefakty, diagramy, rysunki, ilustracje, mapy, fragmenty kronik, amatorskie filmy wideo, wywiady, głos z offu, zeznania świadków. Język komentarza jest poważny, zawiera naukową retorykę, ale wypadki, jakie przydarzyły się ofiarom RAPT, są często rodem z Monty Pythona. W rezultacie film, który wyczerpująco opisuje zdarzenia, stopniowo okazuje się fikcją dekonstruującą sugestię, że dokumentalne kody i konwencje mogą osiągnąć bezpośredni referencyjny zwią-

zek z rzeczywistością. Stosując formę dokumentu do fikcyjnego tematu, reżyser ośmiesza ją, z premedytacją obala kody i konwencje dokumentalne, ale nie uwypukla fikcyjności filmu; stosuje jedynie zabiegi, które powodują, że im więcej publiczność dowiaduje się temat przypadków RAPT, tym bardziej przekonuje się, że nie mogły się one wydarzyć naprawdę.

Oto krótkie fragmenty czytanych w filmie przez głos z offu opisów dwóch przypadków: *Orchad Falla – młody mężczyzna płci męskiej, mówiący po kapi- stańsku, cierpiat na chroniczny ból zęba, silną anemię i niedobór szpiku kostnego. Jest ciężki jak na swój wiek. Fotografii brak. Constance Ortuist Fallaburr – kobieta płci żeńskiej, władająca językiem sakamajerskim, wiek średni (na fotogra- fii widzimy dziewczynę ze skrzydłami). Entuzjastycznie przyznaje się, że od daw- na interesuje się lotem. Po RAPT stopniowo nabrała przyziemnych kształtów, na skutek powiększonej kości ogonowej. Nękają ją wątpliwości związane z odpowie- dzialnością ptaków i na skutek przeceniania siły przyciągania ziemskiego unika lotu.* Innym przykładem w tej kategorii jest dekonstruujący gatunek dokumental- ny na różnych poziomach *Man Bites Dog (Człowiek pogryzł psa, reż. Rémy Belvaux, André Bonzel, Benoît Poelvoorde, Belgia, 1992)*, który dekonstruuje polityczno-etyczną rolę odgrywaną przez dokumentalistów, cenzurę i dyskursyw- ne ograniczenia wpisane w teksty dokumentalne oraz system wartości zbudowany przez oczekiwania publiczności wobec takich tekstów. Czarno-biały film opisują- cy współpracę niezależnej ekipy filmowej z seryjnym zabójcą Benoît Patardem (w rolach głównych wszyscy trzej reżyserzy) naśladuje klasyczny dokument ob- serwacyjny, pokazując rozwój skomplikowanej relacji Bena i ekipy. Obecność ekipy zachęca Bena do większych ekscesów, ale jego świat coraz bardziej wciąga członków ekipy, aż stopniowo stają się jego współnikami w rozbojach, morder- stwach, pozbywaniu się ciał, zbiorowych gwałtach i ostatecznie w ucieczce Bena z więzienia. Forma mock-dokumentalna posłużyła tu wyraźnie do wywołania dyskusji na temat znaczenia dokumentalnego wyglądu i obsesji na punkcie reali- stycznych programów o nadzwyczajnych lub dziwacznych postaciach (wydarze- niach). Sam tytuł zwraca uwagę na dziennikarskie poszukiwania rozrywkowych i sensacyjnych historii.

Dokumentalny „wygląd”, który – zgodnie z roszczeniami samego dokumentu i oczekiwaniami widzów – powinien nieść wiedzę, fakty i prawdę, zostaje tu zdekonstruowany i zdestabilizowany przez wybór bohatera, który poważnie roz- prawia np. o metodach pozbywania się ciał. Wątpliwości co do statusu filmu rozwiewają ostatecznie napisy końcowe, choć wcześniej pojawiało się wiele syg- nałów świadczących o fałszerstwie. Do stopnia 3. autorzy zaliczyli także takie teksty, jak *Forgotten Silver*, przypisane już wcześniej do stopnia 1. i 2. ze względu na ich status dokumentalnych mistyfikacji, czyli teksty, które wygenerowały re- flektywność wobec dokumentu bez intencjonalnego udziału filmowców.

Rozwój mock-dokumentów charakteryzuje się rosnącą złożonością przywła- szczania dokumentalnych kodów i konwencji. Teksty stają się coraz bardziej prze- konujące, co wynika zarówno z eksplozji technicznych możliwości manipulowania obrazami, jak i z poszerzenia repertuaru ujęć stosowanych przez twórców. Badają oni coraz szerszy obszar tematów i motywów i usiłują łączyć wszystkie trzy stopnie, by sprowokować wiele interpretacji. Rozwija się tendencja nakładająca na widzów zadanie rozstrzygania, które aspekty tekstów są fikcyjne. Rozwój

mock-dokumentalnej formy jest – zdaniem badaczy – zarówno symptomem, jak i przyczyną budowania coraz bardziej refleksywnej pozycji dla widzów w relacji wobec faktycznego dyskursu.

BEATA KOSIŃSKA-KRIPPNER

Stopnie mock-dokumentalności według Roscoe i Highta

	Intencje reżysera	Konstrukcja tekstu	Rola skonstruowana dla publiczności
Stopień 1. Parodia	Parodiowanie i ukryte wspieranie kultury popularnej	„Życzliwe” i „niewinne” przywłaszczenie estetyki dokumentalnej. Klasyczny Obiektywny Argument zaakceptowany jako oznaka racjonalności i obiektywności	Docenienie parodii kultury popularnej, wspieranie popularnych mitów. Nostalgia wobec tradycyjnych form dokumentalnych. Bardziej krytyczni widzowie są w stanie rozpoznać ukrytą refleksywność
Stopień 2. Krytyka	Użycie formy dokumentalnej do stworzenia parodii lub satyry na jakiś aspekt kultury popularnej	Ambiwalentne przywłaszczenie estetyki dokumentalnej. Napięcie pomiędzy wyraźną krytyką praktyk dokumentalnych i dokumentalistów a ukrytą akceptacją gatunkowych kodów i konwencji	Docenienie parodii/satyry kultury popularnej. Różne stopnie refleksywności wobec aspektów gatunku dokumentalnego
Stopień 3. Dekonstrukcja	Krytyka pewnych aspektów kultury popularnej; analiza, obalanie, dekonstrukcja dyskursu faktycznego i jego relacji z dokumentalnymi kodami i konwencjami	„Wrogie” przywłaszczenie doku estetyki mentalnej. Dokument jako reprezentant mitycznego i problematycznego społeczno-politycznego stanowiska wobec społeczno-historycznego świata	Refleksywne docenienie parodii lub satyry na kulturę popularną. Otwarcie refleksywne stanowisko wobec dyskursu faktycznego i towarzyszących mu kodów i konwencji

¹ *Einleitung*, w: *Echt falsch. Will die Welt betrogen sein?* K&S, Wien, München, Zürich 2003. Hanes Etlzstorfer, Willbald Katzinger, Wolfgang Winkler byli organizatorami cyklu imprez (wykładów, seminariów, koncertów, przedstawień teatralnych, pokazów filmowych, wystaw, warsztatów i dyskusji) pod hasłem *Echt Falsch*, które odbywały w Linzu (Austria) od września 2003 do marca 2004.

² *Der Große Brockhaus*, vol. 8, Leipzig-Mannheim 2006, s. 737.

³ H. Etlzstorfer, W. Katzinger, W. Winkler, *Einleitung*, dz. cyt., s. 7.

⁴ W 1912 roku Charles Dowson przedstawił czaszkę, która miała dostarczyć niezbitego dowodu na istnienie „brakującego ognia”. Okazało się, że fragment czaszki pochodził od człowieka, ale z okresu średniowiecza,

- a dolna szczęką mająca około 500 lat należała do orangutana z Borneo. Falszerstwo to zostało odkryte dopiero w 1953 roku.
- ⁵ Odkryty w 1798 roku dziobak ze względu na swój niezwykle wygląd przez długi czas był uznawany za fałszerstwo. Wolpertinger zaś to kombinacje różnych wypreparowanych zwierząt sprzedawane turystom w krajach alpejskich jako autentyczne wypchane zwierzęta. Niektóre z nich wyglądają np. jak jednoroga wiewiórka z kaczym dziobem lub zając z rogami jelenia i skrzydłami.
- ⁶ Zob.: D. King, *The Commissar Vanishes: The Falsification of Photographs & Art in Stalin's Russia/Stalins Retuschen. Foto- und Kunstmanipulationen in der Sowjetunion*, Hamburg 1977.
- ⁷ Właśc. Zuzanna Baranowska. Artystka przed happeningiem *Widziałam swoją śmierć* używała pseudonimu Zuzanna Janin. Róża Fabjanowska zarejestrowała tę mistyfikację w filmie *Śmierć i sztuka* (2003), ukazując zachowanie „gości” zarówno w czasie ceremonii, jak i po niej.
- ⁸ Autor m.in. książki *Das Erfundene Mittelalter. Die größte Zeitfälschung der Geschichte i Wer hat and der Uhr gedreht. Wie 300 JahreMittelalter erfunden wurden*.
- ⁹ Podaję za: G. Heidegger, *Fabrizierte Wirklichkeit: Medien und Faelschung*, w: H. Etzlstorfer, W. Katzinger, W. Winkler, dz. cyt., s. 40-55.
- ¹⁰ N. Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, T. 2, Frankfurt am Main 1999, s. 137.
- ¹¹ M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2004, s. 22-25.
- ¹² Tamże, s. 29.
- ¹³ Tamże.
- ¹⁴ J. Corner, *Documetary Fakes*, w: *The Television Genre Book*, BFI Publishing, 2004 (I wydanie 2001), s. 128.
- ¹⁵ R. Kilborn, *Staging the real. Factual TV programming in the age of Big Brother*, Manchester University Press, Manchester and New York 2003, s. 140.
- ¹⁶ B. Winston, *Lies, Damn Lies and Documentaries*, BFI, London 2000, s. 1.
- ¹⁷ J. Grierson, *Grierson on Documentary*, Faber, London 1966 (I wydanie 1946).
- ¹⁸ R. Kilborn, *Staging the real...* dz. cyt., s. 123.
- ¹⁹ B. Nichols, *Representing reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 1991, s. 3.
- ²⁰ *BBC Producer's Guidelines: The BBC's values and standards*, BBC, London 2001, s. 45-46.
- ²¹ Podaję za: R. Kilborn, *Staging the real...* dz. cyt., s. 147.
- ²² J. Corner, dz. cyt., s. 129.
- ²³ Autorzy najnowszego opracowaniu tematu używają terminu mock-documentary. Zob.: G. D. Rhodes, J. Parris Springer (wyd.), *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, McFarland 2005.
- ²⁴ J. Stanisławski, *Wielki słownik angielsko-polski*, t. 1 A-N, Warszawa 1990.
- ²⁵ M.in. w książce Wiesława Godzica *Telewizja i jej gatunki po „Wielkim Bracie”*, Kraków 2004, s. 193-196.
- ²⁶ Dyskurs faktyczny (*factual discourse*) – zespół założeń i przewidywań, które kształtują podstawę gatunku dokumentalnego i w szczególności kulturową pozycję, na jakiej ten gatunek się znalazł.
- ²⁷ L. Francke, *When Documentary Is Not Documentary*, w: K. MacDonald, M. Cousins (wyd.) *Imaging Reality: the Faber Book of Documentary*, Faber and Faber, London 1996.
- ²⁸ D. Ansen, *Gotta Sing! Gotta Dance!: A Small Town Gets Bitten by the Broadway Bug*, „Newsweek”, 10 February 1997.
- ²⁹ S. Neale, F. Krutnik, *Popular Film and Television Comedy*, Routledge, London 1990, s. 201.
- ³⁰ J. Corner, dz. cyt., s. 129.
- ³¹ J. Roscoe, C. Hight, *Faking it: Mock-documentary and the subversion of factuality*, Manchester University Press, Manchester-New York 2001.
- ³² D. Paget, *No Other Way to Tell It: Drama-doc/Docudrama on Television*, Manchester University Press, Manchester 1998.
- ³³ B. Nichols, *Representing reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.
- ³⁴ B. Nichols, *Representing reality* dz. cyt., 1991, s. 3.
- ³⁵ S. Neale, F. Krutnik, *Popular Film and Television Comedy*, Routledge, London 1990, s. 201.
- ³⁶ R.J. Thompson, *Television's Second Golden Age: From Hill Street blues to ER*, Syracuse University Press, New York 1996, s. 67-70.
- ³⁷ J. Roscoe, C. Hight, dz. cyt. s. 85-86.
- ³⁸ F. Beaver, *Oliver Stone: Wakeup Cinema*, Twayne Publishers, New York 1994, s. 174.
- ³⁹ Zob.: J. Roscoe, C. Hight, dz. cyt.
- ⁴⁰ Badacze zastrzegli, że ich model nie dostarcza wyczerpujących lub ustalonych kategorii, ale wskazuje raczej na różnorodność relacji ustanawianych podczas przywłaszczania estetyki dokumentalnej i podsuwa pomysł na jedną

z wielu możliwości grupowania tekstowych tendencji, zważywszy na złożoność, a zwłaszcza na stopień refleksywności, jakie teksty te osiągają wobec gatunku dokumentalnego, wcielając rozmaite intencje reżyserskie, korzystając z wielu zapożyczeń z estetyki dokumentalnej i zachęcając publiczność do konkretnych interpretacji. Zastrzegli też, że ich trójstopniowy schemat w dużej mierze bazuje na szacunkowym przyjęciu preferowanych odczytań stworzonych przez te teksty.

- ⁴¹ Rockumentary to tania i łatwo dostosowująca się do promocyjnych potrzeb przemysłu płytowego forma dokumentu. Filmy te starają się pokazać skalę talentu muzycznego artystów, stosunkowo bezkrytycznie ukazać ich występy i sposób, w jaki są odbierani przez publiczność. Do klasyków rock-dokumentu można zaliczyć m.in. *Don't Look Back* (1967), *Monterey Pop* (1968), *Woodstock* (1970), *Gimme Shelter* (1970).

- ⁴² W 1993 roku powstał sequel *The Return of Spinal Tap*, zrealizowany głównie podczas reaktywującego zespół koncertu w Albert Hall w Londynie w 1992 roku, który promował ich autentyczną płytę. Publiczność na tym koncercie złożona była z rzeczywistych fanów zespołu.

- ⁴³ Były przypadki, że oburzeni widzowie telefonowali do TVNZ, informując o rezygnacji z płacenia abonamentu.

- ⁴⁴ Po emisji *Forgotten Silver* były przypadki występowania członków Komisji Filmowej z jej szeregów.

- ⁴⁵ Tłumaczenie nazwy pochodzi z polskiej wersji językowej filmu opracowanej przez TVP. Beata Szymańska z Uniwersytetu Łódzkiego w artykule *Peter Greenaway – „człowiek renesansu”* (zamieszczonym na stronie internetowej „Nowej Krytyki”: http://www.nowakrytyka.phg.pl/article.php3?id_article=246) tłumaczy tę nazwę jako Gwałtowne Nieznane Wydarzenie.

