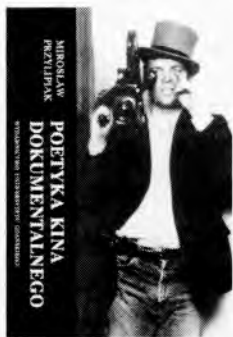


# O Poetyce kina dokumentalnego Mirostawa Przylipiaka

MIKOŁAJ JAZDON



Znaczenie wydanej w tym roku *Poetyki filmu dokumentalnego* Mirostawa Przylipiaka trudno przecenić. Pozycji poświęconych kinu dokumentalnemu jest w polskim piśmiennictwie filmowym niewiele. Ponadto książka Przylipiaka ma charakter lektury podstawowej dla badaczy tych obszarów kina. Z jednej strony przybliża najważniejsze poglądy teoretyczne dotyczące kina dokumentalnego, z których wiele było do tej pory niez-

znanych polskiemu czytelnikowi, z drugiej zaś dostarcza aparatu pojęciowego penetrującym obszary kina niefikcjonalnego. Przylipiak rozpoczyna od precyzyjnego zdefiniowania filmu dokumentalnego i przechodzi do omówienia najważniejszych modeli dokumentalizmu. W swój wywód umiejętnie wplata zarys historii kina dokumentalnego, który choć nie pretenduje do kompletności, stanowi opis kluczowych zjawisk w rozwoju światowego kina faktów. W szczególności przybliża amerykańskie kino bezpośrednie lat sześćdziesiątych, przypisując mu znaczenie przełomowe dla rozwoju światowego dokumentalizmu. Co ciekawe, na podstawie omówionych przykładów i rangi nadanej im przez piszącego można wnioskować – choć Przylipiak nigdzie nie formułuje tego wprost – że dla badacza to raczej Dziga Wiertow niż Robert Flaherty jest – jeśli nie ojcem – to patronem kina dokumentalnego.

Na początku części pierwszej zatytułowanej *W stronę teorii* Przylipiak definiuje, czym jest film dokumentalny (sam proponuje określenie: *audiowizualne przekazy niefikcjonalne*). Zwraca uwagę na mnogość definicji filmu dokumentalnego formułowanych przez kolejnych badaczy podejmujących temat kina niefikcjonalnego. Przedstawia jego zdaniem najważniejsze i najciekawsze. Ustosunkowując się krytycznie do wcześniejszych definicji, tworzy własną. W kolejnych podrozdziałach buduje ją, dodając kolejne elementy poparte solidną argumentacją. Przede wszystkim wyraźnie zarysowuje granice oddzielające film dokumentalny od fabularnego i eksperymentalnego. Zaznacza też, że jego definicja nie obejmuje form nieautonomicznych, takich jak przekazy bezpośrednie oraz telewizyjne migawki.

Przylipiak na tym nie poprzestaje. W kolejnym rozdziale *Czy kino dokumentalne naprawdę istnieje?* zmierza do pogłębionej refleksji nad tym rodzajem filmowym. Rozważa, czy w filmie dokumentalnym możliwy jest obiektywizm. *Obiektywizm nie jest immanentnie związany z dokumentalizmem, w szczególności nie jest jego wyróżnikiem. Obiektywizm jest jedną z możliwości przekazów niefikcjonalnych, tj. przekaz taki obiektywny być może, ale nie musi.* Bada relacje

między strukturą fabularną a przekazem niefikcyjnym oraz rozważa zarzut wysuwany przeciwko filmowi dokumentalnemu, jako gatunkowi „ideologicznie podejrzancemu”.

W części drugiej – *Główne modele dokumentalizmu* – autor stara się, jak sam pisze, *nie tyle skomentować wszystkie gatunki przekazów niefikcyjnych, których jest bardzo wiele, ile opisać podstawowe modele dokumentalizmu. Model jest wyznaczany przez widoczną w samych przekazach koncepcję dokumentalizmu, jego założoną funkcję, sposób kontaktowania się z rzeczywistością i z odbiorcą oraz wykorzystywane środki wyrazu*. Proponuje podział na trzy podstawowe modele dokumentalizmu: retoryczno-perswazyjny, obserwacyjny i artystyczny.

Na początku opisuje dominujący w kinie dokumentalnym gatunek retoryczny. Swój wywód, oparty w dużej mierze na koncepcji Billa Nicholasa, kończy analizą modelowego przykładu, za jaki uznał *Szóstą część świata* Dzigi Wiertowa. W kolejnych rozdziałach i podrozdziałach przedstawia inne modele, opatrując je analizami utworów najbardziej reprezentatywnych. I tak, opisując filmy dokumentalne, w których dominuje metoda obserwacji, za przykład podaje filmy amerykańskiego kina bezpośredniego, szczegółowej analizie poddając *High School* Fredericka Wisemana, najbardziej konsekwentnego realizatora założeń tego nurtu. Osobno, choć także w nurcie dokumentalizmu obserwacyjnego, Przyłipiak rozpatruje realizacje ukrytą kamerą (zauważa, że powstało niewiele filmów posługujących się tą metodą) oraz film etnograficzny, który Karłowi Heiderowi zawdzięcza sformułowanie bardzo precyzyjnego kodeksu dla uprawiających ten gatunek dokumentalny. Temat kolejnych rozważań Przyłipiaka łączy się z pytaniem, czy film dokumentalny może być dziełem sztuki i jakie warunki musi spełnić, aby za takie został uznany. Autor proponuje kilka modeli sztuki, analizując na wstępie *Człowieka z kamerą* Dzigi Wiertowa jako *prototyp dokumentalizmu artystycznego*. Dalej wyróżnia wśród dokumentów artystycznych te, które ten prototyp spełniają (np. *Diaries* Eda Pincusa z nurtu „dokumentów osobistych”), dokumenty nawiązujące do uznanych kierunków artystycznych, dokumenty kreacyjne (Przyłipiak dostrzega tu prekursorski charakter polskich filmów z lat siedemdziesiątych, w szczególności tych sygnowanych nazwiskami Wojciecha Wiszniewskiego, Grzegorza Królikiewicza, Marka Koterskiego, Piotra Szulkina) oraz dokumenty refleksywne, ujawniające i eksponujące własną filmowość (szczególną uwagę poświęca *Kronice jednego lata* Jeana Roucha i Edgara Morina).

Na koniec w rozdziale *Przekazy niefikcyjne a telewizja* autor przedstawia, czym jest film dokumentalny dzisiaj, gdy głównym miejscem jego przekazu stała się telewizja. Przyłipiak czyni tu bardzo ważne spostrzeżenia. Akcentuje znaczenie przełomu technologicznego lat osiemdziesiątych, gdy filmy dokumentalne zaczęto realizować przy użyciu kamer elektronicznych. *Przekazy niefikcyjne pod względem technologii przestały być filmami, a stały się programami telewizyjnymi*. Jak trafnie zauważa autor, rewolucja technologiczna wywarła wpływ na metody realizacji filmu dokumentalnego i na jakość powstających filmów. Film telewizyjny ma charakter brulionu. Łatwość i brak ograniczeń w dostępie do taśmy magnetycznej sprawiają, że zasada precyzyjnego planowania struktury filmu na etapie przedzdjęciowym ustępuje praktyce nagrywania wielogodzinnego materiału, któremu dopiero podczas montażu usiłuje się nadać

w miarę spójną konstrukcję, często z nie najlepszym rezultatem. *Gorsza jakość obrazu, uproszczenie kompozycji kadru, możliwość natychmiastowego oglądu materiału w trakcie zdjęć, a także wymazania materiału nagranego i nagrania go na nowo, wszystko to nadaje rejestracji elektronicznej charakter brulionu, zapisu „na brudno”, niedokończonego, niepełnego.* Pośpiech i rutyna obowiązujące przy telewizyjnych produkcjach obniżają jakość powstających filmów dokumentalnych. Jak zauważa na koniec Przyłipiak i *transformacja technologiczna, i właściwości strumienia telewizyjnego, w ramach którego się je emituje,* mają wpływ na estetykę współcześnie powstających filmów dokumentalnych. Wysoką rangę zyskała rozmowa i wypowiedź do kamery, a wykorzystywanie materiałów archiwalnych stało się niezwykle popularne. Dziś filmy dokumentalne mówią coraz częściej o przeszłości, nie o teraźniejszości.

Ostatni rozdział *Poetyki kina dokumentalnego* zachęca do refleksji nad współczesnym kinem dokumentalnym, którego gatunki na naszych oczach mnożą się i ewoluują. Warto podsumować uwagi o tej z pasją i znawstwem napisanej książce definicją filmu dokumentalnego, którą zaproponował autor. Niech da ona przedsmak całości i stanowi zachętę do lektury.

*Film dokumentalny jest to taki autonomiczny, istniejący jako osobna całość przekaz audiowizualny, który prezentuje wycinek świata kompletnego, w którym znaczenia nominalne są tożsame ze źródłowymi, w którym istnieje dystans czasowy między momentem rejestracji a momentem odbioru, gdzie zostaje zachowana indeksalna wierność odtworzenia czasu i przestrzeni w ramach ujęcia, w którym realizatorzy nie ingerują w rzeczywistość przed kamerą albo ingerują i fakt tej ingerencji czynią elementem strukturalnym filmu, albo też ingerują w tym celu, aby przywrócić taki stan tej rzeczywistości, jaki istniał przed pojawieniem się ekipy filmowej, lub też aby wyzwolić prawdę zachowań osób filmowanych, który naśladuje w swojej strukturze konwencjonalne sposoby właściwego człowiekowi porządkowania rzeczywistości, w którym funkcja autoteliczna względem warsztatu lub tworzywa filmowego, o ile istnieje, nie może przytłumić i zdominować funkcji przedmiotowej.*

MIKOŁAJ JAZDON

Mirosław Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000.