

# Tomasz Rachwald

(Uniwersytet Jagielloński)

## ***Metody dokumentalne w filmie. Recenzja książki***

Jakkolwiek dobrze rozumiany obowiązek wymaga od badacza zdefiniowania obiektu swojego zainteresowania, skomplikowany przypadek filmu dokumentalnego zdaje się zniechęcać do tego rodzaju działań. Tym bardziej godna uznania jest skrupulatność, z jaką podjął się zadania Mirosław Przyłipiak w *Poetyce kina dokumentalnego*. W pierwszym rozdziale swojej książki ten uznany autor, po dokonaniu krytycznej oceny istniejących już definicji, opracował nową propozycję. Pozwolę sobie przytoczyć ją w całości, żeby zobrazować poziom skomplikowania problemu:

Film dokumentalny 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 podporządkowania rzeczywistości, w którym funkcja autoteliczna względem warsztatu lub tworzywa filmowego, o ile istnieje, nie może przytłumić i zdominować funkcji przedmiotowej.<sup>1</sup>

Już w drugim wydaniu książki (2004) Przyłipiakowi przyszło skonfrontować powyższą definicję – skonstruowaną poprzez włączenie w obręb opisywanego zjawiska możliwie największej liczby jego odmian – z programem *Big Brother*, który pojawił się w Polsce wkrótce po opublikowaniu pierwszej wersji tekstu<sup>2</sup>. Ów sensacyjny wówczas, kopiowany wielokrotnie później format reality show jawił się jako nowa forma praktyki quasi-dokumentalnej; realizował jedynie część wytycznych wskazanych przez Przyłipiaka. Odpowiednio trudne do uwzględnienia w definicji będą kolejne programy telewizyjne, takie jak *Pamiętniki z wakacji*, *Trudne sprawy* i *Miłość na bogato* – fikcje fabularne realizowane przy udziale improwizujących aktorów-amatorów, albo polska edycja *Jersey Shore*, zupełnie pozbawiona obecnego w oryginale szkieletu fabularnego<sup>3</sup>. Ciągłe pojawianie się nowych programów realizowanych przy zastosowaniu pewnych form dokumentalności prowadzić może, jak uważam, do konieczności regularnego modyfikowania, skądinąd przemyślanej, definicji Przyłipiaka.

Dagmara Rode i Marcin Pieńkowski, redaktorzy *Metod dokumentalnych w filmie*, uciekają od niebezpieczeństw budowania definicji. Odmienność spojrzenia na problem zawiera się w tytule książki. Opublikowane artykuły umieszczone są poza kontekstem dyskursu o określonym gatunku filmowym, jakim bywa dokument; zamiast tego podejmuje się problem stosowania przez twórców metod prezentacji „wycinka świata kompletnego” w filmach, których tożsamość ontologiczna może być niejasna. Szeroko widziane zagadnienie opisywane jest na przykładach nieraz odległych od siebie czasowo: należą do nich wczesne trawelogi, kino lat 60., dokumenty Michaela Moore’a i Marcina Koszałki. Książka eksploruje przy tym formy dalekie od Griersonowskiej praktyki „gatunku użytkowego, podporządkowanego funkcji edukacji społecznej” (Przylipiak).

Kwestia funkcjonalności jest istotna, kiedy o dokumencie rozmawia się, biorąc pod uwagę okoliczności, w jakich był on początkowo definiowany. Cytowany już Przylipiak zwraca uwagę, że dokument jako jedyny gatunek filmowy doczekał się urzędowej definicji, uchwalonej w 1948 roku w Pradze; nie dodaje, prawdopodobnie uznając że jest to jasne, jaką wagę ideologiczną miał Światowy Kongres Dokumentalistów we wspomnianym miejscu i czasie. Filmy o znaczeniu edukacyjnym miały, jakoby, grać znaczącą rolę w misji formowania nowego, powojennego społeczeństwa, a funkcja propagandowa dokumentu była nie mniej istotna niż funkcja informacyjna, a niejako wręcz z nią tożsama. Dziś okazuje się, że upowszechniony sposób rozumienia filmu dokumentalnego, wytworzony w minionej epoce, nie przystaje do większości jego późniejszych form. Mówienie zaś o „metodach dokumentalnych” zamiast o gatunku filmowym wskazuje, że wrażenie autentyczności filmu niefikcjonalnego to kwestia sprawności warsztatowej, nie zaś jego cecha definicyjna. Co za tym idzie: lepiej być może mówić o metodach niż wskazywać palcem cechy wspólne zbioru nazwanego „dokumentem”.

Ciekawie wobec tego wypadła umieszczenie na początku opisywanej przeze mnie książki tekstu Billa Nicholasa, który skądinąd nie unikał definiowania obiektu swoich zainteresowań. Co ważne ponadto, wyłączał z jego zakresu wszystkie formy niefikcjonalne powstałe przed latami 20. (o czym w opisywanym tomie informuje Michał Pabiś-Orzeszyna). Redaktorzy *Metod dokumentalnych...* postępują niejako wbrew jego wytycznym, zajmując się nadzwyczaj obszernie okresem kina atrakcji. Nichols w *Typach filmu dokumentalnego*, prowadząc swój wywód chronologicznie – od Flaherty’ego, Ivensa, przez Pennebakera, Roucha, do Forgácsa – podkreśla, że jego podział nie wyraża przekonania o zastępowaniu gorszych metod odzwierciedlania rzeczywistości lepszymi. Jednoznaczne odcięcie się od apriorycznego założenia o niekończącym się postępie formy filmowej daje tu podstawę do badań ciągłej obecności metod wypracowanych jeszcze w okresie początków kina. Mówi tymczasem o postępującej samoświadomości medium, którego użytkownicy, w miarę zmian priorytetów, coraz chętniej kierowali uwagę widzów na swoje metody pracy.

Przyzwyczajenie, aby zaczynać historię dokumentu od Flaherty’ego i Griersona, jest trudne do przewyciężenia. W kończącym tekst wykresie, obrazującym

zmiany w kinie dokumentalnym, punkt odnoszący się do lat 20. Nichols oznacza hasłem „fikcyjne narracje dotyczące wyobrażonych światów”. Z kolei podręcznik *A New History of Documentary Film* Jacka Ellisa i Betsy McLane, wydany w 2005 roku, zawiera wprost wypowiedzianą we wstępie inspirację myślą Griersona i wyrażone jasno przekonanie, że dokument wywodzi się z powstającej w latach 20. twórczości autorów z Ameryki Północnej, Wielkiej Brytanii, Francji i Holandii (co czyni zawarte w tytule wspomnienie „nowej historii” dokumentu cokolwiek interesującym)<sup>4</sup>. Do tego, co było wcześniej, autorzy odnoszą się jako do „przeddokumentalnych korzeni” (pre-documentary origins). Konsekwencje są dość znaczące: odwoływanie się do Griersona jako do pioniera oznacza ustawianie go w charakterze wzorca, wobec którego dokonuje się porównań; filmom niepasującym do wzorca grozi w najlepszym razie marginalizacja. W gorszym wypadku – wysunięcie poza kategorię dokumentu, jak to miało miejsce wobec wczesnych form niefabularnych.

Teoretyczną ramę książki zdają się tworzyć teksty powstałe przynajmniej przed dziesięć laty (co zdaje się jest przeciętnym czasem, w jakim do Polski docierają tłumaczenia ważnych tekstów z zagranicy). Introduction to documentary Nicholasa, z którego pochodzi klasyfikacja typów filmu dokumentalnego, wyszło w 2001 r.; artykuł Alison Griffiths o trawelogach pochodzi z 1999 r., natomiast uwagi Jaya Ruby’ego o refleksywności były bieżącym komentarzem do praktyk dokumentalnych z lat 70.; do tego dołącza przedruk artykułu Stefana Czyżewskiego z 2003 roku, który pierwotnie ukazał się w tomie *Czas i przestrzeń (w) fotografii. Prace naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie*. W wypadku tekstów o dokumencie, jak to określa Pabiś-Orzeszyna, „przed Nanukiem”, logicznym punktem odniesienia stały się badania zapoczątkowane przez uczestników konferencji w Brighton w 1978 roku. Zwrot w badaniach historii wczesnego kina dotyczył przede wszystkim filmu fabularnego, z przyczyn, jak za Gunningiem tłumaczy Pabiś-Orzeszyna, praktycznych: gigantyczne ilości nieopisanych, a może wręcz niemożliwych do opisanego filmów, zmusiły badaczy do odsunięcia tematu na później i zajęcie się tymczasem rzeczami, które można uporządkować.

Tymczasem świadomość znacznej przewagi ilościowej filmów dokumentalnych nad fikcjonalnymi w okresie „kina atrakcji” nie powinna nikomu umknąć. Około siedemdziesiąt procent zbiorów BFI to filmy dokumentalne – jak podaje autor *Dawno temu przed Nanukiem* za Frederickiem Raphaellem. Włączenie trawelogów, aktualności i filmów lokalnych do historii kina dokumentalnego zdaje się stać w sprzeczności z przekonaniem Nicholasa i wielu innych, którzy jego początki ustanawiają prawie cztery dekady po tym, jak Thomas Edison opatentował kineoskop. Autorzy tomu są jednak konsekwentni, pierwszą część *Metod dokumentalnych w filmie* konstruując tak, aby dać wrażenie ciągłości między wczesnymi formami niefikcjonalnymi, a późniejszymi dokumentami. I tak w *Świat światu* pokazujemy Alison Griffiths podjęła temat zastosowania wczesnych trawelogów do badań etnograficznych, Michał Pabiś-Orzeszyna przedstawił trudności, przed

jakimi staje badacz wczesnych filmów, Łukasz Biskupski zaś opisał swoje podejście do badania archiwaliów na przykładzie funkcjonowania aktualności w Łodzi przełomu XIX i XX wieku<sup>5</sup>.

Ciągiem dalszym tej refleksji stają się teksty o filmach powstających w latach 60. i później. Yuriko Furuhashi zestawia japońskie filmy krajobrazowe z wczesnymi aktualnościami, Paweł Sołodki wiąże filmy mondo z ekscytującymi widowiskami egzotyki trawelogami (autor nawiązuje do pracy Alison Griffiths). Refleksja ta może być prowadzona dalej; choć podobna teza nie jest zapisana wprost, siła perswazji zawarta w logice następujących po sobie tekstów wpływać może też na odbiór arcydzieła Mirosława Przyłipiaka, poświęconego *A Time for Burning* (1967, reż. Barbara Connell, Bill Jersey)<sup>6</sup>. Aczkolwiek w pierwszym rzędzie ów tekst zdaje się funkcjonować jako refleksja odnosząca się do płynności wyznaczonych przez Nicholasa granic między dokumentem obserwacyjnym a uczestniczącym, pozwala on również na zadanie pytania o funkcjonowanie kina bezpośredniego w środowiskach przez nie portretowanych, w zestawieniu z filmami lokalnymi.

O ile pierwsza część książki uzupełnia klasyfikację Nicholasa o zjawiska sprzed debiutu Flaherty'ego, druga jej połowa stanowi uzupełnienie uwag badacza na temat refleksyjności kina dokumentalnego. Umieszczenie tekstu Jaya Ruby'ego po uwagach Przyłipiaka daje wrażenie pewnej chronologicznej ciągłości. Zarazem funkcjonuje jako krytyczny komentarz do ujawnionych przez polskiego autora metod manipulowania dokumentalnym materiałem, który zgodnie z filozofią kina bezpośredniego pozbawiony dodatkowego komentarza powinien być odbierany „taki, jakim jest”. Pozorność obiektywizmu *direct cinema*, podważonego już przez Nicholasa, ostatecznie zostaje zdemaskowana poprzez Stefana Czyżewskiego, którego tekst zdaje się być wyrazem zwątpienia w możliwość wiernego odtworzenia rzeczywistości tak przez fotografię, jak i przez ruchomy obraz. Po dotarciu do tego momentu w rozpoznaniu subiektywności wrażenia realizmu w filmie redaktorom pozostaje przedstawić przypadki refleksyjnego użycia metod dokumentalnych przedstawiania rzeczywistości ekranowej.

*Metody dokumentalne w filmie*, książka, której kształt zaczął formować się sześć lat temu, jest efektem przemyślanej pracy sporej grupy badaczy. Pomysły, które w niektórych przypadkach zaowocowały przyszłymi pracami magisterskimi i doktorskimi, złożyły się tu na spójną całość bez postawionych jednoznacznie tez. Przywołanie we wstępie Nicholasa, a następnie parokrotne wywrócenie jego tez na drugą stronę, pozostawia dużo miejsca na dyskusję wokół naszej zdolności (albo i – konieczności) sformułowania definicji filmu dokumentalnego. Przedstawione nam zostają metody badawcze i ich zastosowania. Gładki, Griersonowski monolit ulega rozdrobnieniu na kawałki, które jesteśmy zdolni przestudiować. Nadzwyczaj praktyczne posunięcie.

## Przypisy

- <sup>1</sup> M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk-Słupsk 2004, s. 49-50.
- <sup>2</sup> Holenderski *Big Brother* powstał w 1997 roku, książka Przyłipiaka wyszła w 2000, zaś pierwszy odcinek polskiej edycji programu miał premierę 4 marca 2001.
- <sup>3</sup> *Jersey Shore*, realizowany przez MTV od 2009 roku, jest *reality show* opierającym się na obserwacji umieszczonych w domu letniskowym młodych Amerykanów włoskiego pochodzenia. Istotne przy tym jest, że towarzysząca im kamera nie ukrywa swojej obecności, scenki z ich życia przetykane są nakręconymi *post factum* komentarzami bohaterów, a każdy odcinek zmontowany jest w sposób nadający wydarzeniom dramaturgii. Wyprodukowane w roku bieżącym *Warsaw Shore*, mimo generowanego przez sam format podobieństwa do oryginału, różni się od niego jednym zasadniczym szczegółem: jest totalnie pozbawione fabuły. Zmienia się tym samym w program o ludziach którzy się bardzo nudzą i w celu wypełnienia sobie czymś czasu wykonują zadania zasugerowane im przez twórców programu, bądź czynności w ich mniemaniu oczekiwane przez towarzyszącego im realizatora.
- <sup>4</sup> Nawiasem mówiąc, owa książka jest jedynym – poza tekstami z dwutomowej *Historii kina* – podręcznikiem historii filmu dokumentalnego, jaki znalazłem w bibliotece Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ. Po opisie dekady lat 20. książka nie wychodzi już do końca poza obszar kina anglosaskiego, z wyłączeniem zjawiska *cinéma vérité*.
- <sup>5</sup> W zgodzie z nową praktyką i z własną intuicją Biskupski nie pisze o kinie narodowym; decyduje się zamiast tego na przyjęcie lokalnej perspektywy miasta będącego częścią systemu gospodarczego Cesarstwa Rosyjskiego, przedkładając nad przynależność do kręgu narodowego/językowego – obecność łódzkiego kinematografu w systemie handlu produktami wczesnej kultury popularnej. Por. Ł. Biskupski, *Miasto atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku*, Warszawa 2013.
- <sup>6</sup> Tekst ów, jak informuje autor, stanie się częścią zbioru publikacji podejmującej temat *direct cinema*, zapoczątkowanego przez Przyłipiaka książką *Kino bezpośrednie (1960-1963)*. Część druga tej monografii dotyczyć ma amerykańskich dokumentów z lat 1963-1970.