

Michał Piepiórka

(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza)

Na wschód od fabuły, na zachód od dokumentu, czyli *Na północ od Kalabrii*

Konstruowanie rodzajów filmowych przez odbiorców i instytucje

Współczesny widz filmowy stoi przed trudnym, o ile nie niemożliwym zadaniem. Gdy ogląda audiowizualny przekaz, coraz trudniej jest mu jednoznacznie stwierdzić, czy ma do czynienia z fabułą, czy z dokumentem. Zmącenie tych dwóch rodzajów filmowych oraz coraz mniejsze przywiązanie twórców do jednoznacznych kategorizacji spowodowały zagubienie dzisiejszego odbiorcy. Widz niejednokrotnie nie jest w stanie przyporządkować danego tekstu do właściwego rodzaju. Dodatkowo sprawę komplikują filmy fabularne, które korzystają z estetyki dokumentów, aby zwięźle odbiorcę przyzwyczajonego do utożsamiania pewnych formalnych chwytów z kinem niefikcyjnym. Filmowcy tworzący *mockumenty* stawiają pytanie o zasadność jednoznacznego rozdzielania filmów dokumentalnych i fabularnych. Ponadto, swoimi filmami problematyzują definiowanie dokumentów poprzez cechy audiowizualnych tekstów. Definicje takie są dla widzów nieużyteczne. Zazwyczaj nie posiadają oni wystarczającej wiedzy, aby móc zweryfikować dane elementy filmu. Nawet osoby z odpowiednio wysokimi kompetencjami audiowizualnymi mogą mieć takie same problemy z prawidłowym przyporządkowaniem co laik. Widz jest skazany na własne arbitralne sądy – zapośredniczone przez kulturę, w której partycypuje – bądź etykiety proponowane przez instytucje klasyfikujące audiowizualne teksty.

Problemem jest także kwestia zasadności definitywnego rozdzielania dokumentu i fabuły. W sytuacji, gdy nawet sami filmowcy wycofują się z jednoznacznych deklaracji, czy ich filmy są dziełami niefikcyjnymi, czy fikcyjnymi, również teoretycy powinni poddać tę kwestię problematyzacji.¹ Należy więc spróbować stworzyć definicję, która będzie poręczna – da widzowi użyteczne narzędzie, pozwalające jednoznacznie zakwalifikować oglądany tekst do danego rodzaju. Definicja taka nie może jednak opierać się na nieweryfikowalnych dla odbiorcy

cechach dokumentu i zakładać esencjonalną różnicę między dwoma rodzajami filmowymi. Trzeba zastanowić się więc, jakie sprawdzalne dla widza warunki spełniają filmy klasyfikowane jako dokumenty. Wydaje się, że warunków tych należy szukać poza tekstem – w procedurach oznaczania. Centrum naszego zainteresowania przy doszukiwaniu się różnic między rodzajami powinno przesunąć się z tekstu na praktyki odbiorców i instytucji.

Filmem, który posłuży za przykład problematyzacji różnicy między dokumentem i fabułą oraz kłopotów z jednoznacznym przyporządkowaniem audiowizualnego tekstu będzie *Na północ od Kalabrii* (2009) Marcina Sautera. Nazwisko reżysera było utożsamiane do tej pory z filmami dokumentalnymi. Jego dzieła brały udział w konkursach Krakowskiego Festiwalu Filmowego i zawsze były opatrywane etykietą: „dokument”. Jednak jego pełnometrażowy debiut posiada elementy, które utrudniają jednoznaczną klasyfikację.

Problemy współczesnego widza filmowego

Wracając do tytułu artykułu, jeżeli „na północ od Kalabrii, na wschód od fabuły i na zachód od dokumentu”, to właściwie gdzie? Gdzie znajduje się przestrzeń akcji filmu, czyli Chełmsko Śląskie? Jeśli spojrzeć na mapę Polski, miejscowość tę odnajdziemy pod Wałbrzychem, nieopodal granicy z Czechami. Czy jednak filmowe Chełmsko Śląskie faktycznie istnieje? Czy to, co widzimy w obrazie Sautera, możemy spotkać w rzeczywistości? Przecież jednym z ważniejszych bohaterów jest burmistrz miasteczka, którego rzeczywiste Chełmsko nie posiada, bo już dawno utraciło prawa miejskie.² Fakt ten, jak i inne elementy filmu, sprawiają, że przyporządkowanie dzieła Sautera do kategorii dokumentu staje się problematyczne. Jaki więc jest to rodzaj filmowy? Jak uporać się z tym pytaniem, zadawanym coraz częściej, nie tylko podczas oglądania produkcji członka grupy Paladino?

Z analizowanym filmem wiąże się historia, która, paradoksalnie, komplikując jego klasyfikację, proponuje możliwe rozwiązanie. Otóż film miał swoją premierę podczas Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w 2009 roku, gdzie był prezentowany w sekcji „Panorama”. Reżyser zapytany po projekcji, czy tym filmem rozpoczyna nowy, fabularny okres swojej twórczości, a zamyka działalność dokumentalną, odpowiedział, że tak – teraz ma zamiar skupić się na filmach o podobnym profilu do *Na północ od Kalabrii*. Produkcja była więc odbierana i dyskutowana jako fabuła, wszak została zaprezentowana na festiwalu filmów fabularnych. Nie było to przeszkodą, aby rok później dzieło Sautera wzięło udział w konkursie filmów dokumentalnych na Krakowskim Festiwalu Filmowym. Co więcej, podczas spotkania z twórcą obraz odbierano właśnie jako dokument. Choć zauważano ogólneciążenie ku fabularyzacji, film bez problemu wpisano w długą tradycję polskiego dokumentu kreacyjnego z Wiszniewskim, Piwowskim i Królikiewiczem na czele, i w ten sposób uporano się z rodzajowym przyporządkowaniem. Problem miała tylko osoba, która widziała film zarówno w Gdyni, jak i w Krakowie – więc jak, dokument to czy fabuła?

Czy analiza filmowego tekstu pozwoli nam rozwiązać postawiony problem? *Na północ od Kalabrii* opowiada o mieszkańcach Chełmska Śląskiego przygotowujących się do festynu. Obserwujemy sympatycznego pół-Francuza i pół-Kalabryjczyka prowadzącego zajęcia z francuskiej kuchni, w których biorą udział miejscowe kobiety. Jest sekcja teatralna przygotowująca przedstawienie *Żołnierza królowej Madagaskaru* Juliana Tuwima i grupka młodzieży kręcącej film *science-fiction* o locie na księżyc. W końcu obserwujemy na ekranie mężczyznę zbijającego scenę, księdza prawiącego w niedzielę kazanie i burmistrza, który wszystkiego dogląda. Film jest mozaiką rozmów, krótkich scen i przeplatających się wątków – w większości spina je finałowy festyn, do którego jednak, przez złe warunki atmosferyczne, nie dochodzi. Które sceny zostały faktycznie podpatrzone i mogą zostać zaliczone do dokumentu, a które specjalnie zaaranżowane na potrzeby filmu? Mają z tym problem także komentatorzy piszący o *Na północ od Kalabrii*. Tadeusz Sobolewski osadził film na „ziemi nocy”, gdzieś między „czystym” dokumentem i w pełni wykreowaną fabułą.³ Andrzej Luter nazwał go filmem dokumentalnym, w którym widać wyraźnie aranżację reżyserską, a Sautera kreatorem prawdy, który nie stara się przekonać, że kamera nie istnieje, a to co pokazuje, to samo życie.⁴ Takie wyjście z sytuacji nikogo jednak nie satysfakcjonuje i niczego nie wyjaśnia. Analiza warstwy wizualnej nie daje nam możliwości oddzielenia scen spełniających definicję dokumentu od tych, które się w niej nie mieszczą. Chcąc dociec, czy film można zaliczyć do grupy dzieł niefikcyjnych czy fabularnych, albo przynajmniej, które elementy są fikcją, a które faktem, musimy szukać dalej.

Mirosław Przyłipiak jest autorem jednej z najciekawszych definicji dokumentu, która szczegółowo wskazuje elementy, jakie musi posiadać film, aby można było zaliczyć go do tego rodzaju. Przyłipiak zwraca uwagę na szereg punktów niezbędnych: znaczenia nominalne prezentowanego świata muszą być tożsame ze źródłowymi, podobnie jak indeksalne odtworzenie czasu i przestrzeni w ramach ujęcia. Reżyser, jeżeli już ingeruje w rzeczywistość, może to zrobić jedynie, zaznaczając ten fakt w strukturze filmu bądź w celu przywrócenia stanu rzeczywistości, jaki istniał przed pojawieniem się ekipy filmowej, bądź by wyzwolić prawdę zachowań osób filmowanych. Dokument musi w swojej strukturze naśladować właściwy człowiekowi sposób porządkowania rzeczywistości, w której funkcja autoteliczna nie może zdominować funkcji przedmiotowej.⁵ Definicja ta zdaje się wyczerpywać cechy filmów zaliczanych do kina dokumentalnego. Jednak mimo swojej szczegółowości nie może być dla odbiorcy probierzem tego, co dokumentalne. Skupia się bowiem jedynie na tekście – cechach filmu, które muszą zaistnieć, by można było mówić o kinie niefikcyjnym. Zwykły widz czy nawet specjalista nadal staje bezradny wobec oglądanego filmu. Aby móc potraktować definicję Przyłipiaka jako użyteczne narzędzie, musiałby posiadać pełną wiedzę o procesie produkcji filmu. Tylko ona daje możliwość weryfikacji, czy znaczenia nominalne pokrywają się ze źródłowymi, czas i przestrzeń zostały odtworzone indeksalnie w ramach ujęcia, a reżyser ingerował w rzeczywistość jedynie, aby przywrócić stan przed przybyciem ekipy bądź by wydobyć prawdę. Inaczej mówiąc, odbiorca musiałby uzyskać pełną wiedzę od realizatorów o przebiegu tworzenia, by móc sprawdzić, czy film realizuje

definicję. Oczywiście koniecznym byłoby poczynienie dodatkowego założenia, że twórcy mówią prawdę i niczego nie ukrywają. Dlatego w rzeczywistości jedyną osobą, która w sposób w pełni kompetentny może zweryfikować wymienione przez Przyłipiaka elementy, jest sam reżyser. Problem ten nie wynika jedynie z faktu, że definicja skupia się tylko na tekście filmowym. Definicja ta nie rozwiewa wątpliwości widzów z tego względu, że została ufundowana na niewypowiedzianym założeniu o potrzebie posiadania wyczerpującej wiedzy o ukazywanej rzeczywistości. Z takim przypadkiem mamy jednak do czynienia niezwykle rzadko.

Sprawę komplikuje dodatkowo kategoria *mockumentu*. Według Agnieszki Ogonowskiej konstytutywną cechą tego typu filmów jest prowokowanie widza do podjęcia krytycznej obserwacji podsuwanych obrazów. Ich niezwykła współczesna popularność wytworzyła nową wrażliwość, którą można nazwać wrażliwością „epoki po *mockumentach*”. Dzięki niej bardziej świadomie podchodzimy do filmów dokumentalnych. Ich autorytet się zmniejsza – musimy uważniej kontrolować to, co jest nam podawane jako reprezentacja rzeczywistości. Nasz stosunek do obrazów staje się coraz bardziej krytyczny, odbieramy je ze świadomością, że ktoś może nas próbować oszukać – domagamy się dowodów na faktyczność oglądanej reprezentacji. Paradoksalnie, większą czujność zachowujemy wtedy, gdy twórcy nie zdradzają się z jakąkolwiek inscenizacją. Dzięki czerpaniu z estetyki znanej z kina dokumentalnego, tekst filmowy może symulować przynależność do niefikcyjnego rodzaju, mimo że w pełni sytuuje się po stronie fabuły. Jak pisze Ogonowska, *mockument* „w całości (...) opiera się na idei inscenizacji”⁶, wykorzystuje więc nasze przyzwyczajenia, dzięki czemu działa uwrażliwiająco – daje nam nauczkę, byśmy następnym razem wykazali się większym sceptycyzmem. Jednak krytyczna lektura audiowizualnych tekstów wymaga od nas posiadania szeregu kompetencji, dzięki którym możemy, choć niekoniecznie musimy, poprawnie odczytać wskazówki sugerujące fikcyjność przekazu symulującego bycie dokumentem. Według Ogonowskiej wskazówki te można odnaleźć zarówno w samym tekście, jak i poza nim.

Rola odbiorcy

Aby odnaleźć zawarte w tekście wskazówki, niezbędne jest posiadanie odpowiednio wysokiego, jakby powiedział Pierre Bourdieu, „kapitału kulturowego”. W *Dystynkcji* francuski socjolog pisał, że „spotkanie z dziełem sztuki w żaden sposób nie przypomina miłości od pierwszego wejrzenia (...) akt afektywnego zjednoczenia (...) stanowiący o przyjemności umiłowania sztuki, zakłada akt poznania, operację odcyfrowania, złamania kodu, która implikuje zastosowanie w praktyce poznawczego dziedzictwa, kulturowej kompetencji”⁷. Bez niej pozostaniemy odbiorcą naiwnym, który nie będzie potrafił w pełny sposób percypować dzieła, bo nie odniesie go do specyficznej historii określonej tradycji artystycznej. Jest to niezwykle istotne w przypadku filmów, które nas zwodzą – sugerują, że są czymś, czym nie są. Naszą jedyną bronią jest wiedza, dzięki której możemy odkryć za-

stawioną na nas pułapkę, choć nie zawsze jesteśmy w stanie tę wiedzę osiąść lub poprawnie wykorzystać.

W przypadku *Na północ od Kalabrii* istnieją elementy tekstu, które sugerują fikcyjność przedstawionego świata – aby je odkryć potrzebujemy jednak owego kulturowego kapitału. Pierwszym z elementów jest wspomniana już postać burmistrza, który w rzeczywistości nie istnieje. Wskazówkami są również cztery inne postaci: kucharz prowadzący warsztaty z gotowania, ksiądz, mężczyzna zbijający scenę oraz sympatyczny rudzielec podrywający miejscowe dziewczyny. Kucharz to w rzeczywistości Thierry Paladino – twórca filmów dokumentalnych, członek zespołu Paladino, do którego należy również Marcin Sauter.⁸ Ksiądz jest postacią całkowicie fikcyjną: gra go Marcin Janos Krawczyk, również dokumentalista, ale bardziej znany z kreacji księdza w serialu *Plebania*. Z kolei mężczyzna montujący scenę oraz rudzielec to bohaterowie wcześniejszego filmu Sautera *Kino objazdowe*. Aby odkryć te fikcyjne wtręty, należy posiadać wiedzę o innych tekstach kultury, które zostały wprzęgnięte w intertekstualną grę zaprojektowaną przez reżysera. Termin zaproponowany przez Julię Kristevę⁹ jest niezwykle użyteczny przy okazji analizy filmu Sautera – na nim właśnie w dużej mierze opiera się żonglerka fikcją i faktem. Reżyser puszcza do widza oko – sugeruje, że jego świat nie jest do końca rzeczywisty. Jednak aby widz odpowiednio odczytał komunikat, musi znać inne filmy, do których nawiązuje *Na północ od Kalabrii*. Jadwiga Hučková zalicza nawet Sautera do dokumentalistów, którzy opierają swoje dzieła właśnie na pewnym porozumieniu z widzem, zasadzającym się na nieustannym odwoływaniu się do znanych już filmów.¹⁰

Ryszard Nycz i Henryk Markiewicz, analizując kategorię intertekstualności, wskazali na szczególną rolę kompetencji odbiorcy w procesie ustalania finalnego znaczenia percypowanego dzieła. Markiewicz definiuje intertekstualność jako „ujawnioną w samym tekście relację proto/arche/tekstu, skłaniającą do wzięcia go pod uwagę w recepcji tekstu. Dzięki temu uwydatniają się, rozjaśniają, modyfikują, wzbogacają pod względem semantycznym i artystycznym określone aspekty czy składniki tekstu”¹¹, a następnie podkreśla, że stopień nasycenia tekstu intertekstualnością jest uzależniony od kompetencji odbiorcy. Podobnie rzecz ujmuje Nycz, dla niego intertekstualność jest w pełni zależna od odbiorcy, który odkryje bądź nie związki percypowanego tekstu z tekstami wcześniejszymi.¹² Tekst sam nie znaczy – dopiero skonfrontowany z konkretnym odbiorcą, który posiada określony kapitał kulturowy, zostaje wzbogacony o znaczenia. W przypadku filmu Sautera rzecz idzie również o rodzajowe przyporządkowanie. Widz nieposiadający odpowiednich kompetencji potrzebnych do odczytania intertekstualnych gier nie zauważy, mówiąc słowami Katarzyny Majewskiej, „autoironii autocytatu”¹³, umieszczenia w filmie dwóch, wspomnianych już, bohaterów – mężczyzny zbijającego scenę i rudzielca. Nie znaleźli się oni w Chełmsku Śląskim przypadkowo – zostali zaangażowani w organizację festynu i produkcję filmu przez Sautera, który poświęcił im swój wcześniejszy film. Ich obecność jest dla kompetentnego widza jasną wskazówką, że prezentowany świat balansuje na granicy fabuły i dokumen-

tu. Ich obecność nie jest semiotycznie neutralna. Podobnie jak obecność Janosa Krawczyka w roli księdza, powtarzającego swoją kreację z serialu *Plebania*. Odbiór tych komunikatów zmienia nasz ogląd filmu i jego rodzajowe zaszeregowanie. Nie uznamy go za czysty dokument – elementy te wprowadzają niepokój, który każe nam przyjąć postawę sceptycyzmu.

Nie oznacza to, że w ten sposób prawidłowo i jednoznacznie ustalimy rodzaj filmowy każdego audiowizualnego tekstu. Odnajdując pozostawione przez reżysera tropy sugerujące fikcyjność filmu, nie będziemy mogli zarejestrować fragmentów *stricte* dokumentalnych – spełniających definicję zaproponowaną przez Mirosława Przyłipiaka.¹⁴ Nie zawsze starczy nam również kompetencji, aby autorską grę podjąć. Jeżeli w takim stopniu od indywidualnych kompetencji widza zależy przyporządkowanie danego filmu do konkretnego rodzaju, zdaje się, że należy wykluczyć możliwość jednoznacznego rozstrzygnięcia tej kwestii poprzez analizę tekstu. Przypadek *Na północ od Kalabrii* wskazuje na fakt, że rodzajowe przyporządkowanie filmu jest raczej problemem jednostkowego odbioru – dla niektórych będzie to dokument, dla innych fabuła.

Nie oznacza to jednak, że nie jest możliwe jednoznaczne ustalenie rodzaju danego audiowizualnego tekstu – choć będzie się ono zmieniać w zależności od czasu historycznego i kontekstu. Tę pozorną sprzeczność rozwikłuje Stanley Fish. Twierdzi on, że zawsze istnieje dosłowne odczytanie tekstu, choć jest zmienne i nie zawsze oznacza to samo: „Słowa (...) zawsze znaczą tylko jedną rzecz, choć ta jedna rzecz nie zawsze jest tą samą rzeczą”.¹⁵ Uważa on, że każdy tekst jest wieloznaczny, nie posiada jednego uniwersalnego odczytania niezależnego od kontekstu. Podobnie twierdził Roland Barthes. W tekście *Śmierć autora* pisał, że należy uśmiercić figurę Autora, aby narodził się Czytelnik. Postać Autora widział jako ostateczną instancję nadającą tekstowi znaczenie: „Przydać Autorowi tekst to zaopatrzyć ów tekst w hamulec bezpieczeństwa, to obdarzyć go ostatecznym znaczeniem”.¹⁶ Barthes uważał, że teksty nie posiadają „poprawnego” odczytania, którego broniłby autorytet Autora, dowodził, że interpretacja jest domeną czytelnika, który obdarza tekst swoim własnym sensem.

To podmiot lektury jest ostateczną instancją nadającą znaczenia i rozstrzygającą gatunkowe i rodzajowe przyporządkowanie tekstu. Nie czyni tego jednak zupełnie niezależnie. Fish uważa, że każde odczytanie jest uzależnione od czasu i miejsca, w którym następuje. Jest zdeterminowane przez kontekst do tego stopnia, że w danym momencie możliwe jest tylko jedno poprawne odczytanie. Nie tylko czynniki zewnętrzne determinują sposób lektury, również wiedza odbiorcy wpływa na sens tekstu, a przede wszystkim „wiedza wspólna”, którą Andrzej Szahaj we wstępie do wyboru esejów amerykańskiego literaturoznawcy nazwał kulturą. Sensy uzależnione są od norm nadanych przez społeczeństwo, są domeną wspólnot interpretacyjnych, w ramach których możliwe do zaakceptowania jest jedno właściwe odczytanie. Nie jesteśmy w stanie sami nadać znaczenia niezależnego od kontekstu czy jakiejś wspólnoty interpretacyjnej: „Znaczenia nie są własnością ani ustalonych i trwałych tekstów, ani też niezależnych czytelników, ale wspólnot

interpretacyjnych, które są odpowiedzialne zarówno za kształt działań czytelnika, jak i za teksty powstające w ich wyniku”.¹⁷ Interpretacje zależą więc od kultury, nie są stałe i na zawsze niezmiennie – determinują je miejsce, czas czy wiedza, jaką dysponuje wspólnota interpretacyjna.

Stąd teza Janet Staiger (postulującej historyczno-materialistyczne badania nad recepcją filmu), że „gatunki mogą (...) zostać przededefiniowane nie na podstawie cech tekstu, ale w wyniku aktywności widza podejmowanej w kontekście czynników wypływających na historyczny wymiar definicji gatunkowej”.¹⁸ Odnosi się to również do przyporządkowania tekstu do danego rodzaju filmowego: „Uznanie, że coś jest fikcyjne lub niefikcyjne, może kryć się w decyzji widzów o użyciu – lub nie – kodów referencyjnych zakładających odpowiedzialność między ruchomymi obrazami a światem rzeczywistym”.¹⁹ Różnica jest wytwarzana przez podmioty zdefiniowane przez kontekst i posiadaną wiedzę. Przyporządkowania gatunkowe i rodzajowe nie są dane raz na zawsze, choć w określonym momencie historycznym są w pełni ukonstytuowane.

Również John Fiske wskazywał na aktywną rolę widza w tworzeniu sensów i odczytań tekstów, które są zawsze uwikłane w kulturę. Odbiorca z jednej strony jest kreatorem znaczeń, z drugiej podporządkowuje się społeczno-historycznym uwarunkowaniom. Fiske twierdził, że „odczytanie tekstu jest rzeczą skomplikowaną, a złożoność tekstów popularnych wiąże się w tym samym stopniu z ich użyciem, co z ich wewnętrzną strukturą. Gęsto spleciona struktura wzajemnych relacji, od których zależy znaczenie, jest kwestią społeczną, a nie tekstową: nie tworzy jej w zakresie autor, tylko odbiorca; pojawia się ona, gdy społeczne zależności czytającego stykają się z dyskursywną strukturą tekstu”.²⁰ Korzystając z teorii trzech rodzajów odczytań Stuarda Halla, można powiedzieć, że widz filmowy, a także każdy inny konsument kultury popularnej, nie musi odbierać komunikatu na sposób dominująco-hegemonistyczny, a negocjowany bądź nawet opozycyjny.

Hall w tekście *Kodowanie i dekodowanie* analizującym zagadnienie komunikacji zauważył, że zachodzi ona dzięki dwóm działaniom. Strona nadająca komunikat koduje go, po czym odbiorca go dekoduje. Kodowanie nazywa „strukturą znaczeniową 1”, a dekodowanie „strukturą znaczeniową 2”, i twierdzi, że nie są one ze sobą w pełni tożsame – kody nadawcy i odbiorcy nie muszą być do siebie symetryczne. W takiej sytuacji odbiorca nie będzie percypował komunikatu w taki sposób, w jaki nadawca go zaprojektował.²¹ To otwiera furtkę stwierdzeniu, że kodowanie nie determinuje dekodowania, a co za tym idzie zezwala odbiorcy na swobodę interpretacji komunikatu. Choć producent zawarł w swoim produkcie odczytanie, które Hall nazywa hegemonicznym, odbiorca nie jest jego niewolnikiem. Może, negocjując, wytworzyć sens odmienny od producenckiego bądź swój własny, jawnie do niego opozycyjny.

Przytoczone rozważania teoretyków odnoszą się również do oddzielenia filmu dokumentalnego od fabularnego. Decyzja o odpowiednim przyporządkowaniu jest ulokowana po stronie odbiorcy, a nie nadawcy tekstu. Widz na gruncie swojej

kultury – wiedzy, kompetencji i sytuacji społeczno-historycznej – dokonuje interpretacji tekstu audiowizualnego, czego konsekwencją jest również jego rodzajowe oznaczenie. Odbiorca nie kieruje się wytycznymi proponowanymi przez Przyłipiaka, gdyż nie posiada niezbędnej ku temu wiedzy. Rozstrzyga sprawę samodzielnie na gruncie „wspólnoty interpretacyjnej”, do której przynależy. Dlatego cechy tekstu nie mogą stać się ostatecznymi kryteriami, gdyż ich interpretacja jest kulturowo zmienna.

Analiza tekstu zakłada więc dużą dozę dowolności – sensy tekstów są płynne i zależne od „wspólnot interpretacyjnych”. Zdaje się, że tego typu rozstrzygnięcia – jednostkowe, subiektywne i zdeterminowane kulturowo – ma na myśli Marek Hendrykowski, pisząc o łatwości, z jaką widz za każdym razem może ocenić, czy to co widzi jest dokumentem, czy fabułą.²² Uważa on, że chcąc uchronić się przed manipulacją ze strony nadawcy przekazu, wystarczy przyjąć postawę sceptycyzmu. Wydaje się jednak, że krytyczny sceptycyzm to za mało. Z pewnością jest to niezbędne minimum podczas recepcji dzieła sugerującego bycie dokumentem, lecz postawa ta nie zagwarantuje nam ochrony przed błędnym przypisaniem filmowego rodzaju. Nadawca zawsze ma przewagę nad widzem, dysponuje całym wachlarzem środków, dzięki którym może manipulować obrazem rzeczywistości. Widz z kolei, nawet zachowując pełny sceptycyzm, nie posiada broni, która ustrzeże go przed filmowym oszustwem. Autor jest zawsze krok przed nim – zawsze może symulować wymienione przez Przyłipiaka cechy filmów dokumentalnych, przez co widz może błędnie zinterpretować audiowizualny tekst.

Hendrykowski uważa, że prawda w dokumencie to kategoria użyteczna w refleksji filmoznawczej, choć nie twierdzi, że należy ją traktować zerojedynkowo. Na zasadzie: pełna prawda – całkowita fikcja. Prawda według niego to kategoria stopniowalna – może być jej więcej lub mniej. Należałoby zadać jednak pytanie, jaki jest pożytek z tej kategorii, jeżeli rozstrzygnięcia zawsze są arbitralne i jednostkowe, a co za tym idzie niekoniecznie muszą pokrywać się ze stanem faktycznym. O ile taki w ogóle jest możliwy do ustalenia. Widz zawsze pozostaje bezsilny w kontakcie z tekstem dokumentu, gdyż nie posiada pełnej wiedzy o przedstawianej rzeczywistości i procesie produkcji.

Hendrykowski podejmuje niezwykle ciekawy trop, pisząc o dokumencie i fabule jako o stałej, biegunowej opozycji porządkującej proces komunikacji. Terminy te należą do porządku kultury – są terminami konwencjonalnymi. Chciałoby się dodać, że tworzą filmoznawczy dyskurs – że przynależą właśnie do świata języka i jedynie do tego świata. Jeżeli film dokumentalny istnieje, to realizuje się w dyskursie – możemy jednostkowo i zupełnie arbitralnie rozstrzygać, co jest, a co nie jest dokumentem. Co więcej, właśnie tak czynimy, o czym świadczy przykład *Na północ od Kalabrii* i jego przyporządkowania, raz do Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych, a raz do konkursu dokumentów. Podobnie do kategoryzacji gatunkowej podchodzi Jason Mittell, który uważa je właśnie za praktyki dyskursywne.²³ Bada on, w jaki sposób dane teksty są kategoryzowane przez odbiorców czy instytucje – jak gatunek wytwarza wokół danego tekstu odbiorcze praktyki.

Alexander Pollak uważa z kolei, że „aby móc oddzielić, dla celów analitycznych, filmy dokumentalne od innych gatunków, musimy odwrócić się od technicznych czy treściowych cech filmowej reprezentacji i w zamian skupić na kontekście ich produkcji i nadawania. (...) Traktujemy film jak dokument wtedy, kiedy eksplcytnie lub implcytnie producenci i/lub nadawcy twierdzą, że jest to film dokumentalny”.²⁴ Nie należy więc gatunków i rodzajów filmowych szukać w tekście, ich analiza przynosi niezadowalające wyniki – subiektywne i arbitralne. Każda interpretacja jest ponadto wartościowa jedynie dla należących do tej samej kultury. Jedynie przyglądając się dyskursowi – sposobowi, w jaki widzowie bądź instytucje mówią o tekście – możemy uchwycić gatunek czy rodzaj. Nie oznacza to jednak, że będzie on ustalony raz na zawsze – na przykładzie *Na północ od Kalabrii* widać, że różne instytucje w różny sposób mogą je kategoryzować, a przez to determinować odbiór. Rodzaj filmowy nie jest więc domeną tekstu, a języka oraz odbiorczych i instytucjonalnych praktyk.

Rola instytucji

Podobnie uważa Bill Nichols. Rozważając, co jest uznawane za film dokumentalny w danym miejscu i czasie, należy skupić się na czterech czynnikach: instytucjach, twórcach, filmach i publiczności. Rolą instytucji jest etykietowanie. Nichols pisze, że „dokumenty są tym, co robią organizacje i instytucje, które je produkują”.²⁵ Kiedy John Grierson czy Discovery Channel nazywają swoje produkcje dokumentami, wówczas filmy stają się nimi – oczywiście poprzez dyskurs. Co więcej, Nichols uważa, że dokumentalistami stają się ci reżyserzy, którzy występują na dokumentalnych festiwalach i współtworzą środowisko dokumentalistów.²⁶ Nie dlatego występują na tych festiwalach, bo są dokumentalistami, lecz są dokumentalistami, bo uczestniczą w tych festiwalach.

Proces ten wyjaśniają na gruncie socjologii wiedzy Peter Berger i Thomas Luckmann. Na przykładzie instytucji wuja w społeczeństwie pierwotnym tłumaczą społeczne definiowanie rzeczywistości. Otóż, wuj w danym społeczeństwie posiada wiedzę, którą powinien przekazać młodszemu pokoleniu. Jednak nie dysponuje on tą wiedzą, ponieważ posiada status wuja, lecz jest wujem, ponieważ posiada tę wiedzę. Jeżeli by jej nie posiadał, automatycznie nie mógłby zostać nazwany wujem.²⁷ Tak samo dzieje się z dokumentalistami występującymi na festiwalach i ich filmami. Nie dlatego są one wyświetlane na festiwalach filmów dokumentalnych, bo są dokumentami, lecz otrzymują ten status dzięki zaistnieniu na festiwalu. To funkcja wyznacza status, a nie status funkcję.

Zależność tę przytaczani socjologowie tłumaczą faktem społecznego rodowodu rzeczywistości. To, co uważamy za wiedzę – pewną i obiektywną – jest społecznym konstruktem, efektem działań instytucji, które są typizacją działań przekształconych w nawyk.²⁸ Stwarzanie rzeczywistości dokonuje się poprzez dyskurs: „Z pomocą języka oraz aparatu poznawczego opartego na języku obiektywizuje ona [czyli wiedza – przyp. M.P.] ten świat, to znaczy porządkuje go, ustanawia-

jąc w nim przedmioty, które mogą być pojmowane jako rzeczywistość”.²⁹ Rzeczywistość zostaje wytworzona poprzez wiedzę – każdy aspekt naszego świata jest ufundowany na zdefiniowanym i kontrolowanym zasobie wiedzy. Uprawomocnienie rzeczywistości zostaje zapoczątkowane poprzez językową typizację. Jak piszą Berger i Luckmann, informacja uzyskana przez dziecko, że inne dziecko jest jego kuzynem, uprawomocnia formy zachowania wobec bliskiego. Ponadto, proces ten jest represyjny – instytucje społeczne służą kontroli. Wiąże się to z Foucaultowską diadą wiedza/władza: dzięki wiedzy sprawujemy władzę, a władza zapewnia nam dostęp do wiedzy.³⁰

Wracając do *Na północ od Kalabrii* i rodzajowego przyporządkowania tego filmu, status dokumentu bądź fabuły zostaje mu nadany właśnie dzięki dyskursowi, który mu towarzyszy, a nie dzięki jego tekstowym cechom. Zaświadcza o tym fakt, że podczas Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych był on odbierany jako fabuła, a uczestnicząc w konkursie dokumentów na Krakowskich Festiwalu Filmowym – jako dokument. I nikomu nie przeszkadzało, że te instytucjonalne typizacje są wewnątrznie sprzeczne. Według Bergera i Luckmanna instytucje niekoniecznie działają logicznie – ich procesy nie muszą do siebie pasować. Mogą nawzajem sobie przeczyć.

Instytucje posiadają swoją opiniotwórczą moc dzięki autorytetowi – według Thomasa Elsaessera jest jedynie kwestią naszej „dobrej wiary”, które instytucje i dyskursywne konwencje obdarzamy zaufaniem, a które odrzucimy, jako sprzeczne z naszą wiedzą o rzeczywistości.³¹ Za każdą instytucją kryje się grupa ludzi, która podlega takim samym uwarunkowaniom jak „normalni” widzowie. Festiwalowi selekcyjnerzy poddają przedkładane im filmy takiej samej interpretacji jak inni odbiorcy – z tą różnicą, że zaliczają się do grona szczególnie uprzywilejowanych pod względem posiadanego kapitału kulturowego. Na gruncie własnej „wspólnoty interpretacyjnej” dokonują, zarazem, odrzucenia jednych filmów i zakwalifikowania kolejnych do grupy dokumentów.

Ponadto, oba występujące w praktyce festiwalowej tryby selekcji są dodatkowo zapośredniczone przez dwa rodzaje autorytetów – odmienne instytucje oraz innych twórców. Selekcyjnerzy festiwalu dokumentalnych, poszukując filmów na innych festiwalach filmów dokumentalnych, ufają, że przynależą wraz z selekcyjnerami tych imprez do jednej „wspólnoty interpretacyjnej”, podobnie kategoryzujących audiowizualne teksty. Drugi tryb selekcji – poprzez wybieranie spośród otrzymanych od twórców filmów – jest zapośredniczony przez autorytet autora. Twórca, wysyłając swój film na festiwal filmów dokumentalnych, zgłasza akces do określania swojego dzieła jako dokumentu. Selekcyjnerzy, znając wcześniejszy dorobek twórcy i kojarząc go z twórczością dokumentalną (wcześniej włączoną przez instytucje do dyskursu dokumentalnego), kolejne jego produkcje również będą oznaczać jako dokumentalne. Taki mechanizm zadziałał w przypadku *Na północ od Kalabrii* – Sauter wcześniej kojarzony z działalnością niefikcyjną ponownie został zakwalifikowany do konkursu filmów dokumentalnych.

Dzięki praktykom językowym instytucji, takich jak festiwale, dystrybutorzy, twórcy, krytycy, naukowcy, dziennikarze itp., filmy otrzymają etykiety stwierdzające ich rodzajową przynależność. Nie oznacza to jednak, że tekst w ogóle nie liczy się w tym procesie. Współcześnie daje się zauważyć proces problematyzacji rodzaju filmowego wpisywany już w samo dzieło. Dokumenty stają się metadokumentami, komentującymi własną dokumentalność. Przez to binarna opozycja fabuła/dokument, o której wspominał Hendrykowski, staje się niewystarczająca. Jednak wciąż nie wykształciliśmy dyskursywnych kategorii porządkujących te nowe filmowe teksty. Przykładem unaoczniającym problem jest również film *Droga na drugą stronę* i jego obecność w konkursie Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych. Jest to animacja opowiadająca autentyczną historię Rumuna, który zostaje niesłusznie osadzony w polskim więzieniu, gdzie umiera w konsekwencji podjętej głodówki. Reżyserka – Anca Damian – ściśle trzyma się faktów, które rekonstruuje, korzysta z autentycznych fotografii i przedmiotów bohatera. Film jest klasyfikowany jako animowany dokument, w związku z czym pojawiły się głosy kwestionujące możliwość jego udziału w konkursie fabuł. Takie filmy jak *Droga na drugą stronę* czy *Na północ od Kalabrii* domagają się stworzenia nowego słownika, który nie będzie opierał się na opozycji fabuła/dokument. Słownika, który będzie konstruować nowy, porządkujący rzeczywistość dyskurs.

Odbiorca nie musi więc konfrontować audiowizualnej reprezentacji z rzeczywistością, by móc określić rodzaj oglądanego filmu. Wystarczy, że zaznajomi się z istniejącymi już przyporządkowaniami, które mogą sobie nawzajem przeczyć – każda instytucja ma prawo do własnego oznaczenia, wpływającego na odbiór tekstu przez widza. Inną kwestią jest, komu w takiej sytuacji należy zawierzyć. Odbiorca nie posiada jednak innej możliwości niż zdanie się na werdykty instytucji bądź własne interpretacje. Zawsze są one jednak zdeterminowane przez kulturę i historycznie zmienne.

Przypisy

- ¹ Marcin Sauter, reżyser analizowanego przeze mnie w niniejszym artykule filmu *Na północ od Kalabrii*, przy okazji licznych wywiadów i próśb o kategoryzację swojego dzieła, odżegnywał się od jednoznacznych sądów, mówił: „Nie chcę go klasyfikować. My, robiąc ten film, nie zastanawialiśmy się, czy robimy dokument, czy fabułę” (spisane ze słuchu z wideo-wywiadu z reżyserem dostępnego na stronie: <http://www.stopklatka.pl/wydarzenia/wydarzenie.asp?wi=66315>, [dostęp 27.06.2012]).
- ² Zwrócił na to uwagę Tadeusz Sobolewski. Por. T. Sobolewski, *Komedia o smutnym kraju*, http://wyborcza.pl/1,76842,8683902,Komedia_o_smutnym_kraju.html#ix_zz1oFXEJtpB, [dostęp 5.05.2012].
- ³ Ibidem.
- ⁴ A. Luter, *Na północ od Kalabrii*, „Kino” 2010 nr 11, s. 90.
- ⁵ M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk-Słupsk 2004, s. 49-50.
- ⁶ A. Ogonowska, „Mock-documentary” i „faction-genre”: wyzwanie dla kina dokumentalnego i paratekstualne gry z widzem, [w:] *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, pod red. A. Gwoździa, Warszawa 2010, s. 271.
- ⁷ P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*, tłum. P. Biłos, Warszawa 2005, s. 11.

- ⁸ Więcej na temat grupy dokumentalistów funkcjonujących pod szyldem „Paladino” w tekście Tadeusza Sobolewskiego (T. Sobolewski, *Kino Paladino*, „Gazeta Wyborcza” nr 105/2006, s. 22-23) i artykule Mirosława Przyłipiaka (M. Przyłipiak, *Kino Paladino, albo schytek wielkich narracji*, [w:] *Zobaczycie siebie. Polski film dokumentalny przełomu wieków*, pod red. M. Jazdona, K. Mąki-Malatyńskiej, Poznań 2011, s. 31-49).
- ⁹ Julia Kristeva zauważyła, że „każdy tekst jest zbudowany z mozaiki cytatów, jest wchłonięciem i przekształceniem innego tekstu” (J. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść*, tłum. W. Grajewski, [w:] *Bachtin. Dialog, język, literatura*, pod red. E. Czaplejewicza, E. Kasperskiego, Warszawa 1983, s. 396).
- ¹⁰ J. Hučková, *Kino wykalkulowane, czyli zabawić się na śmierć*, [w:] *Zobaczycie siebie...*, op. cit., s. 16.
- ¹¹ H. Markiewicz, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwo*, Warszawa 1989, s. 215-216.
- ¹² R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 83.
- ¹³ K. Majewska, *Intertekstualność w filmie – odmiany i egzemplifikacje*, „Studia Filmoznawcze” 1998 nr 19, s. 80.
- ¹⁴ Na co zwraca uwagę sam Przyłipiak, pisząc, że „cechy tekstualne (tj. właściwości skończonego filmu) mogą wystarczyć do wykluczenia go z rodziny dokumentalnej, natomiast nie wystarczają, aby stwierdzić jego przynależność do tej rodziny, a to dlatego, że film fabularny może »podrobić« wszystkie tekstualne cechy filmu dokumentalnego” (M. Przyłipiak, *Poetyka kina...*, op. cit., s. 27).
- ¹⁵ Stanley Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka*, tłum. zbior., Kraków 2008, s. 38.
- ¹⁶ R. Barthes, *Śmierć autora*, tłum. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999 nr 1-2, s. 250.
- ¹⁷ S. Fish, op. cit., s. 81.
- ¹⁸ J. Staiger, *W stronę historyczno-materialistycznych badań nad recepcją filmu*, tłum. I. Kurz, [w:] *Film i historia. Antologia*, pod red. I. Kurz, Warszawa 2008, s. 158.
- ¹⁹ Ibidem.
- ²⁰ J. Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, tłum. K. Sawicka, Kraków 2010, s. 126.
- ²¹ S. Hall, *Kodowanie i dekodowanie*, tłum. W. Lipnik, I. Siwiński, „Przekazy i Opinie” nr 1-2/1987, s. 61-62.
- ²² M. Hendrykowski, *Dokument – fikcja – realizm. Teoria wobec praktyki*, „Kwartalnik Filmowy” nr 75-76, 2011, s. 97-98.
- ²³ J. Mittell, *A Cultural Approach to Television Genre Theory*, „Cinema Journal” nr 40(3)/2001, s. 8.
- ²⁴ A. Pollak, *Analyzing TV Documentaries*, [w:] *Qualitative Discourse Analysis in the Social Sciences*, pod red. R. Wodak, M. Krzyżanowskiego, Hampshire 2008, s. 78.
- ²⁵ B. Nichols, *Jak możemy zdefiniować film dokumentalny?*, tłum. T. Rutkowska, „Kwartalnik Filmowy” nr 75-76/2011, s. 247.
- ²⁶ Ibidem, s. 250-251.
- ²⁷ P. Berger, T. Luckmann, *Spoleczne tworzenie rzeczywistości. Traktat z socjologii wiedzy*, tłum. J. Niżnik, Warszawa 2010, s. 104.
- ²⁸ Ibidem, s. 81.
- ²⁹ Ibidem, s. 98.
- ³⁰ Por. M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Warszawa 2009.
- ³¹ T. Elsaesser, *Kino cyfrowe: nośnik, wydarzenie, czas*, „Kwartalnik Filmowy” 2001 nr 55-56, s. 61.

Marcin Piepiórka

East of fiction, west of documentary, or 'North of Calabria'. Constructing the types of films by the viewers and the institutions.

Marcin Sauter's film - 'North of Calabria' - was shown in Panorama section of Gdynia Film Festival (festival of fiction films) and in a documentary competition at Cracow Film Festival. In the light of this fact we should consider what factors affect the classification of films into a particular type or genre. Mirosław Przyłipiak's definition lists the features a film should possess in order to qualify as a documentary. However, today there are many fiction films that use the poetics of documentary. Viewers find it more and more difficult to unambiguously assign a film to a particular type. Moreover, the viewer would have to have a complete knowledge about film production process in order to verify the definitional features of a particular type or genre. Thus, the viewers can subjectively and arbitrarily determine on their own the type of watched film or they have to trust institutions. These institutions give labels to films. Analyzing the case of the 'North of Calabria' I examine how both viewers and institutions construct the types of films.