

TA FASCYNUJĄCA PRZESTRZEŃ POMIĘDZY. NOTATKI NA MARGINESIE KSIĄŻKI *MOCKUMENTARY. PRÓBA OKREŚLENIA ISTOTY ZJAWISKA*¹

AGNIESZKA WNUK

Instytut Literatury Polskiej, Uniwersytet Warszawski
Institute of Polish Literature, University of Warsaw
agnieszka.wnuk@o2.pl

Spoglądając wstecz na historię kina, a także obserwując zaskakującą różnorodność współczesnych gatunków filmowych, dostrzegam przede wszystkim ogromny potencjał tego medium. I choć od samego początku sztuka filmowa była – na co wskazywał między innymi Jurij Łotman² – i nadal nie przestała być sztuką masową, to muszę przyznać, że okazała się przy tym wynalazkiem niezwykle egalitarnym. Jednym zapewnia wyzwania intelektualne (przykładem *Koń turyński* w reżyserii Béli Tarra), drugim – rozrywkę, którą nie pogardzą przecież i ci pierwsi. Kino pobudza do refleksji, śmieszy, wywołuje grozę lub łyzy, odpręża, zapełnia czas, ogłupia... I nawet tak z pozoru mało wymagający gatunek, jakim jest horror, może się okazać formą na tyle pojemną, by stać się punktem wyjścia do artystycznego eksperymentu i nośnikiem ambitniejszych treści, czego świetnymi przykładami wydają się ostatnie produkcje w rodzaju *Mother!* w reżyserii Darrena Aronofsky'ego czy *Ghost Story* Davida Lowery'ego.

Książka Tomasza Baldzińskiego i Doroty Dłużniewskiej-Urban poruszyła we mnie czułą strunę związaną właśnie z tym mniej, zdawałoby się, ambitnym nurtem kina, a mianowicie z filmem grozy. Podobnie do wielu

¹ Zob. T. Baldziński, D. Dłużniewska-Urban, *Mockumentary. Próba określenia istoty zjawiska*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk i M. Werner, Warszawa 2017.

² Zob. J. Łotman, *Semiotyka filmu*, tłum. J. Faryno, T. Miczka, Warszawa 1983, s. 184.

współczesnych widzów jestem bowiem zdania, że dobry horror potrafi odprężyć skuteczniej niż niejedna komedia. O tym zresztą, że umiejętnie zbudowane napięcie prowadzi do wywołania w odbiorcy dzieła uczucia strachu (i litości, rzecz jasna), a w logicznym następstwie – do duchowego oczyszczenia, wiedział już Arystoteles. Nie bez powodu śmiech i strach stały się głównymi siłami napędzającymi dwa kluczowe gatunki literackie starożytności: komedię i tragedię. Co znamienne, po oba te pierwiastki – pierwiastek strachu i pierwiastek śmiechu – wciąż chętnie sięgają twórcy rozmaitych tekstów kultury, w tym filmowcy. Z kolei gatunki w rodzaju *horror comedy* jedynie potwierdzają to, że na styku przeciwnych żywiołów, w tej fascynującej przestrzeni pomiędzy, powstają niekiedy zaskakujące kombinacje form i estetyk, które mogą przyciągnąć rzesze widzów przed ekrany kin i monitory komputerów, a dla znawców stanowić wdzięczny przedmiot badań.

Kino spod znaku *mockumentary* to dla mnie doskonały przykład udanego mariażu sprzeczności – w tym wypadku przede wszystkim fikcji i dokumentaryzmu, choć przykłady przytoczone przez Baldzińskiego i Dłużniewską-Urban jasno sugerują, że równie istotnych komponentów jest w paradokumentach dużo więcej, a same produkcje znacznie się od siebie różnią. W jednych górę zdecydowanie bierze rabelaisowski żywioł śmiechu (*vide* parodie z Sashą Baronem Cohenem w roli głównej), w drugich zaś – równie potężny żywioł strachu, jak w filmach z gatunku *found footage*, *survival found footage* i innych nawiązujących do formuły dokumentu. Te dwa bieguny nie wyczerpują jednak możliwości wynikających z połączenia dokumentaryzmu z fikcją. Gdzieś między nimi mieści się chociażby mniej oczywista odnoga mockumentu spod znaku fantastyki naukowej, z bardzo ciekawym reprezentantem – *Dystryktem 9* w reżyserii Neilla Blomkampa.

Osobiście bardzo lubię tę charakterystyczną gałąź kina mockumentarnego, do której należą takie klasyki horroru jak *The Blair Witch Project*, *[Rec]* czy *Paranormal Activity*. A lubię je przede wszystkim za to, że spełniają warunek konieczny swojego podstawowego wzorca gatunkowego – trzymają w napięciu. Jak wszystkie porządnie skonstruowane filmy grozy wywołują to przyjemne uczucie strachu, w tym wypadku podbudowane otoczką „prawdziwości” i „dokumentalności”. Oglądając je, boję się i jak większość widzów na czas seansu ulegam iluzji, że przedstawione na ekranie mrożące krew w żyłach wypadki zdarzyły się „naprawdę”, wydają się co najmniej

„prawdopodobne” i jako takie mogą przydarzyć się każdemu, także mnie. To zaś – jak wiadomo – solidny powód do strachu.

Ta uproszczona psychologia lęku nie wyjaśnia jednak przyczyn popularności kina i, szerzej, rozmaitych tekstów kultury wdających się w romans z dokumentem. A wpływy tego romansu są przecież obopólne. Pierwiastki fabularyzacji i fikcji – wynikające chociażby z konieczności podporządkowywania zdarzeń określonym przez autora konstrukcjom i ciągom myślowym – można dostrzec chociażby w pracach historycznych, na co zwrócił uwagę przed laty Hayden White³. Gdybym miała określić, co w ostatnim czasie zaważyło na sukcesie wydawniczym takich publikacji, jak *Cztery siostry. Utracony świat ostatnich księżniczek z rodu Romanowów Helen Rappaport czy Skazani. Ostatnie dni rosyjskiej arystokracji* Douglasa Smitha, to na pierwszym miejscu wymieniałabym świadome wykorzystanie żywiołu narracyjności, który sprzyja tworzeniu interesujących fabuł, a na drugim – przesunięcie akcentów z postaci i wydarzeń pierwszoplanowych na drugo- i trzecioplanowe. Dzięki tym dwóm czynnikom losy carskiej rodziny lub całej grupy społecznej układają się w zgodną z faktami historycznymi i popartą licznymi świadectwami – ale jednak fabularną – opowieść, której bohaterami są ludzie z krwi i kości, a nie papierowe postacie z kart podręcznika do historii.

W kinie obecność żywiołu narracji jest oczywistością. Ruchome obrazy od zawsze opowiadały jakąś lub – wzięwszy poprawkę na autorski aspekt kina – czyjaś historię. Ale dopiero sprzężenie tego sugestywnego żywiołu z iluzją autentyczności przyniosło tak ciekawe efekty jak, z jednej strony, mockument, a z drugiej – cały szereg produkcji kinowych opatrzonych wygodną i pojemną, lecz oznaczającą w istocie wszystko i nic, formułą *based on true events* czy *based on true story*. Filmy „oparte na faktach” stały się wabikiem przyciągającym tłumy spragnione „prawdziwych”, choć niekoniecznie prawdopodobnych, fabuł. I mimo iż kino z samej swej natury daje widzowi iluzję współuczestnictwa w akcji przedstawionej na ekranie i wzmacnia w nim poczucie autentyczności oglądanych wydarzeń⁴, to odwołanie do „faktów”

³ Zob. H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, tłum. E. Domańska, M. Loba, A. Marciniak, M. Wilczyński, Kraków 2000.

⁴ Pisał o tym m.in. J. Łotman, op. cit., s. 48 i n.

jeszcze tę iluzję potęguje. O ileż łatwiej wtedy uwierzyć w inwazję Marsjan lub w istnienie UFO, jeśli tylko twórcy świadomie zrezygnują na przykład z etykiety *science fiction* i zastąpią ją adnotacją o „prawdziwej historii”.

Przy okazji chciałabym zasygnalizować potencjalny kontekst dla dalszych badań nad mockumentem, a mianowicie ekspansję tego prężnie rozwijającego się nurtu do innych mediów audiowizualnych, między innymi do telewizji i internetu. Przykładów można wskazać tu bez liku. Z jednej strony są to cieszące się coraz większą popularnością seriale telewizyjne z gatunku *docu-crime* (np. *Gliniarze*), *court-drama* (np. *Sędzia Anna Maria Wesołowska*), *scripted-docu* (np. *Trudne sprawy*) i *hospital docu* (np. *Szpital*), w których opisane przez Baldzińskiego sygnały fikcjonalności przyjęły formę wręcz karykaturalną: nieprawdopodobne fabuły, amatorzy zatrudnieni za grosze do odgrywania ról „zwykłych” ludzi, obecność lektora komentującego akcję itp. Z drugiej strony zaś warto wspomnieć o ciekawym pomysłe wykorzystania formuły mockumentu w kabarecie, między innymi w zrealizowanym w konwencji czarnego humoru i udostępnionym na platformie YouTube miniserialu *Kryzys*, w którym wystąpił i zagrał samego siebie stand-uper Abelard Giza.

Oba przykłady są tak naprawdę dwoma biegunami tej samej tendencji, którą już przed laty zaobserwował i trafnie skomentował Stanisław Lem w jednej ze swych recenzji nieistniejących (*sic!*) książek: „właśnie potrzeba uczciwości jest tym robakiem, który wyjada nam dziś całą literaturę”⁵. Dziś powiedzielibyśmy raczej, że ten podstępny i nienasycony „robak” opanował już pozostałe rejony kultury. A w wypadku *Kryzysu* poważny styl odbioru dziwi tym bardziej, że przecież ów kabaretowy serial jest wręcz idealnym przykładem zabawy dokumentalną formą. Aż chce się zapytać: czego, jeśli nie właśnie gry, żartu i kpiny, winien oczekiwać od komika przeciętny widz⁶?

⁵ S. Lem, *Biblioteka XXI wieku*, posłowie J. Jarzębski, Kraków 2003, s. 62.

⁶ Zob. m.in. podzielone głosy odbiorców: <http://www.jegoeminencja.pl/2018/04/21/kryzys-giza/>; <https://film.wp.pl/komik-w-ruinie-abelard-giza-ludzie-pytaja-czy-nie-trzeba-mi-pomoc-6242941717649537a>; <https://rozrywka.trojmiasto.pl/Kryzys-Abelarda-Gizy-Serial-i-ciemnej-stronie-stand-upu-n123259.html> [dostęp: 30.07.2018].

Bibliografia

- Tomasz Baldziński, Dorota Dłużniewska-Urban, *Mockumentary. Próba określenia istoty zjawiska*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk i M. Werner, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2017.
- Jurij Łotman, *Semiotyka filmu*, tłum. J. Faryno, T. Miczka, Wiedza Powszechna, Warszawa 1983.
- Hayden White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, tłum. E. Domańska, M. Loba, A. Marciniak, M. Wilczyński, Universitas, Kraków 2000.
- Stanisław Lem, *Biblioteka XXI wieku*, posłowie J. Jarzębski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.

This Fascinating Space in Between. Notes on the Margin of the Book *Mockumentary. Próba określenia istoty zjawiska* [*Mockumentary. An Attempt to Define the Essence of the Phenomenon*]

The text is a commentary to the book by Tomasz Baldziński and Dorota Dłużniewska-Urban *Mockumentary. Próba określenia istoty zjawiska* [*Mockumentary. An Attempt to Define the Essence of the Phenomenon*]. The authoress focuses on the phenomenon of mixing the genres, and in particular of combining the conflicting elements of fiction and documentarism in contemporary cinema.

Keywords: mockumentary, borderline film genres, quasi-documentary, fiction, documentarism