

Lokalność, wspólnota i współczesny polski film dokumentalny

Współcześnie niefikcjonalne przekazy audiowizualne odbieramy inaczej niż w czasach PRL-u. Zmniejszyło się zaufanie do filmów dokumentalnych, w dużej mierze przez namnożenie się różnorodnych obrazów rzeczywistości. W sytuacji, gdy istnieje wiele punktów widzenia na jedną sprawę, trudniej jest stworzyć globalną wspólnotę wierzącą w obiektywizm danej filmowej reprezentacji rzeczywistości. Filmowcy zdający sobie sprawę z utraty wiary w obiektywizm filmów dokumentalnych, zaczęli tworzyć dokumenty performatywne (termin Billa Nicholasa), które mają podkreślać subiektywność ferowanych przez siebie sądów. Ich zadaniem jest wytwarzanie wspólnoty w rozumieniu Richarda Rorty'ego, dla której dane przedstawienie będzie miało wartość obiektywnego obrazu świata. Prawda współczesnych dokumentów jest więc ważna lokalnie – jedynie dla danej grupy ludzi. Inni mogą negocjować dane przedstawienie i stworzyć własne, które również będzie istotne jedynie dla danej wspólnoty. Współczesne polskie filmy dokumentalne wyzwoliły się z binarnej opozycji propaganda władzy – „obiektywizm” demaskujących dokumentalistów, ale utraciły przy tym wiarę w spójny obraz rzeczywistości.

* * *

Dzisiejsza recepcja filmowych przekazów niefikcjonalnych diametralnie różni się od tej, z którą mieliśmy do czynienia jeszcze kilkadziesiąt lat temu. Szczególnie dobrze widać to na przykładzie Polski. Przełom roku 1989, paradoksalnie, spowodował zmniejszenie zaufania do dokumentalnych przekazów. W PRL-u opozycja społeczeństwo – władza manifestowała się również w wytwarzaniu audiowizualnych reprezentacji rzeczywistości: po jednej stronie znajdowała się oficjalna telewizja i regularnie wyświetlane w kinach Polskie Kroniki Filmowe, po drugiej natomiast byli dokumentaliści, którzy próbowali przedstawić w swoich filmach odkłamany obraz życia we współczesnej Polsce. Te dwie narracje były dominujące i zagarniały całą wideosferę. Nie było możliwości stworzenia i upowszechnienia własnych, „małych” narracji przez obywateli, choćby przez ograniczenia techniczne. W takiej sytuacji społeczeństwo musiało czerpać wizje rzeczywistości z serwowanych im obrazów. Media były orężem władzy, a niektóre filmy dokumentalne domeną obywateli, gdyż starały się informować ich o nieprzedstawionej w oficjalnych kanałach rzeczywistości. W sytuacji, gdy mieliśmy do czynienia z deficytem filmowych reprezentacji rzeczywistości, a te które istniały, powstawały w kanałach oficjalnych (związanych z władzą bądź z profesjonalnymi twórcami), łatwiej było opowiedzieć się po którejś ze stron – bo funkcjonowały tylko dwie. Brakowało różnych punktów widzenia na jedną sprawę – obraz rzeczywistości był w dużej mierze czarno-biały¹. Nie

¹ Dobrym przykładem odwrócenia proponowanego przez władzę obrazu rzeczywistości były na gruncie polskiego filmu dokumentalnego filmy z „Czarnej serii”, o których Małgorzata Fiejdasz pisała, że „miały charakter antytezy w stosunku do socrealistycznych filmów, powielał[y] tamten język wypowiedzi filmowej, z tą różnicą, że przedstawiał[y] rzeczywistość w krytycznym, a nie optymistycznym świetle” (M. Fiejdasz, „Czarna seria” w polskim filmie dokumentalnym, „Kwartalnik Filmowy” 1998, nr 23, s. 45).

było miejsca na stworzenie własnej filmowej reprezentacji – wybór ograniczał się do dwóch opozycyjnych obrazów, z czego jeden wydawał się programowo przekłamany, a drugi w oczywisty sposób prawdziwy, gdyż był przeciwstawiony oficjalnemu. Sytuacja ta wywierała wpływ także na filmowców, którzy również mocniej wierzyli w siłę swoich produkcji.

Współcześnie, wraz z multiplikacją obrazów rzeczywistości, rozszczerzone zostało zaufanie do filmowych dokumentów. Przestały być ważne globalnie – stały się reprezentatywne jedynie dla grup ludzi – twórców i niektórych odbiorców, którzy uznali dane przedstawienie za wiarygodne i zgodne z własnym obrazem rzeczywistości. Obiektywizm filmu dokumentalnego stał się zjawiskiem funkcjonującym jedynie lokalnie. To znaczy, że dany niefikcyjny przekaz może być w tym samym czasie wiarygodny dla jednych i zupełnie nieprawdziwy dla innych. Dlatego kategoria lokalności stała się dzisiaj niezwykle istotna w dyskursie dotyczącym kina niefikcyjnego.

Kategoria lokalności na gruncie refleksji o filmie występuje przede wszystkim w dwóch aspektach: presji „globalnego Hollywoodu” na lokalne kinematografie oraz antropologicznych rozważań na temat kina etnograficznego, relacji zewnętrznego i wewnętrznego obserwatora wobec podglądanych wspólnot. Kinematografia hollywoodzka z wypracowanymi na jej gruncie praktykami producenckimi i gatunkami jest dla Marcina Adamczaka niezbędnym kontekstem rozważań na temat kina polskiego. Twierdzi on, że

nie sposób opisać „strategii twórczych” w polskim kinie po 1989 roku, nie opisując wnikliwie ich europejskiego oraz światowego (hollywoodzkiego) kontekstu. Polskie kino po 1989 roku jest fenomenem peryferyjnym lub półperyferyjnym, przynajmniej do schyłku pierwszej dekady XXI wieku, jawiąc się jako skromna „manufaktura”. Strategie i dyskursy, instytucjonalne wzorce oraz logika funkcjonowania filmowego świata powstają gdzie indziej².

Oczywiście, nie jest to problem jedynie polskiej kinematografii, tyczy się on całego świata, gdyż Hollywood jest fenomenem globalnym. Adamczak, rozważając problem kina europejskiego, zauważył, że filmowa Europa to raczej archipelag niezależnych, narodowych kinematografii, niż wspólne zjawisko mogące być przyczynkiem do skonstruowania jednoczącej, europejskiej tożsamości. Jedyny element, który spaja porozrzucane wysepki narodowych kinematografii europejskich państw to właśnie pierwiastek zaczerpnięty z „globalnego Hollywoodu”.

Nie oznacza to, że lokalne kinematografie biernie kopiują hollywoodzkie wzorce i unifikują się. Iwona Morozow, pisząc o dwóch największych, zaraz po amerykańskiej, kinematografiach – bollywoodzkiej i nollywoodzkiej – dowodzi, że mamy w ich ramach do czynienia raczej z globalizacją niż totalizującą amerykanizacją. Hollywoodzkie wzorce produkcyjne i narracyjne standardy są mieszane z wartościami istotnymi lokalnie. Morozow napisała, że:

Hollywood udowodniło światu, jak potężnym środkiem jest kino, które jako element kultury może stać się źródłem tożsamości, dzięki swojemu medialnemu wymiarowi docierać do szerokiego grona odbiorców, jednak sama idea kina/filmu, przemieszczając się w inne miejsca, wywołała potrzebę posiadania własnej tradycji filmowej, która przedstawiałaby i wiązała się z lokalnym kontekstem, pokazując różnorodność kulturową³.

Kinematografie te, kolejno indyjska i nigeryjska, nie poprzestają na kopiowaniu amerykańskich wzorców. Wplatają w zestandaryzowane struktury lokalne tradycje tańca, wspólnotowe mity, legendy i wierzenia, które, co warto podkreślić, Hollywood następnie chętnie wykorzy-

² M. Adamczak, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku. Przeobrażenie kultury audio-wizualnej przelotem stuleci*, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2010, s. 14.

³ I. Morozow, *Z Hollywood do Nollywood, czyli tam i z powrotem*, „Palimpsest” 2012, nr 2, s. 163.

stuje we własnych produkcjach⁴. Międzynarodowe przepływy w ramach kultury filmowej nie są więc jednostronne, a kinematografie narodowe, dzięki podkreślaniu kulturowej odrębności, starają się konstruować własną, lokalną tożsamość, która, w dużej mierze, jest wartością istotną politycznie. Wspólnoty więc konstytuują się dzięki sięganiu po to, co ważne lokalnie i co odróżnia je od zamerykanizowanej, globalnej kultury filmowej.

Innym rodzajem refleksji dotyczącej lokalności w filmie jest dyskusja na temat kina antropologicznego i relacji obserwatora do podglądanej wspólnoty. Centralnym zagadnieniem jest kwestia adekwatności audiowizualnego opisu. Adam Nobis zwrócił uwagę na fakt, że „antropolog i antropologia to wytwory określonej kultury. Dlatego o innych kulturach czy o kulturze w ogóle antropolog myśli w kategoriach ukształtowanych w swojej własnej kulturze”⁵, więc w każdym sądzie zawiera się to, co dla badacza lokalne – normy i wartości, konstytuujące wspólnotę, w której on funkcjonuje. Nie oznacza to, że problem rozwiązuje się przy wytwarzaniu audiowizualnej reprezentacji własnej wspólnoty. Tu również nie może być mowy o poznawczej obiektywności, tym razem z powodu zmniejszenia dystansu do opisywanego zjawiska⁶. Napięcie między wnętrzem a zewnątrz zanalizował Sławomir Sikora na przykładzie weselnego wideofilmowania. Wskazał on, że:

perspektywa zewnętrzna pozwala widzieć w większości filmów ślubnych zestaw konwencjonalnych powtórzeń, dla uczestników — a [...] także twórców — film weselny może stanowić namiastkę rytuału, w którym powtórzenia nie wywołują nudy, bowiem czerpią z mocy rytuału angażującego również emocje⁷.

Film weselny oglądany przez uczestnika będzie więc czymś zupełnie innym, niż ten sam obraz oglądany przez osobę obcą – nieznaną ani Państwa Młodych ani weselników. Jednak, jak wykazała Karolina Julia Dudek, filmy weselne nie są fenomenami jedynie lokalnymi, coraz częściej czerpią one z globalnego rezerwuaru filmowych motywów: zarówno poprzez stylizowanie kadrów na sceny z popularnych filmów czy ich literalne cytowanie dzięki wmontowywaniu fragmentów⁸. Film antropologiczny znajduje się w podwójnym klinczu: z jednej strony refleksja nad nim jest zdeterminowana przez brak możliwości obiektywnego obrazowania rzeczywistości, a z drugiej – przez problem relacji obserwator – wspólnota.

Lokalność jest wykorzystywana w odmienny sposób przez współczesnych twórców filmów dokumentalnych. Widzą w niej raczej wspólnotę mentalną niż geograficzną, w której oni sami percypują i która determinuje ich widzenie rzeczywistości. Wspólnoty te konstytuują się dzięki współdzielonej wiedzy. To ona określa sposób postrzegania świata, co przekłada się na ich audiowizualne reprezentacje rzeczywistości. Dokumentaliści ci przedkładają, mówiąc za Richardem Rortym, solidarność nad obiektywizm, a raczej sprowadzają obiektywizm do solidarności⁹. Nie starają się szukać powiązań między swoimi reprezentacjami a rzeczywistością z pominięciem tego, co wspólnotowe. Nie postulują relacji prawdziwości między światem a tekstem. Raczej opierają swoje przedstawienie właśnie na tym, co lokalne – podkreślają, że ich wizja świata jest

⁴ Tamże, s. 167.

⁵ A. Nobis, *Film dokumentalny i jego status poznawczy w antropologii społeczno-kulturowej*, „Studia filmoznawcze” 2005, nr 26, s. 54.

⁶ S. Sikora, *Kłopoty ze zbyt bliską kulturą albo antropologia na własnym podwórku. Przypadek filmowy*, www.lib.pia.org.pl/Content/4632/Strony+od+antropolog_wobec_ost-8_Sikora.pdf (dostęp: 7.07.2012).

⁷ Tamże.

⁸ K.J. Dudek, *Globalny kontekst lokalności – filmy weselne*, [w:] W. Kuligowski, A. Pomieciński (red.), *Różne kultury, różne globalizacje*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2010, s. 109-132.

⁹ R. Rorty, *Obiektywność, relatywizm i prawda*, tłum. J. Margański, Warszawa: Fundacja Aletheia, 1999, s. 37.

adekwatna jedynie na gruncie kultury, którą reprezentują. Nie identyfikują oni prawdy jako zgodności z rzeczywistością, a jedynie jako zgodność z wiedzą, którą dzielą członkowie danej grupy ludzi. Właśnie dlatego jeden film może być obiektywny dla jednej wspólnoty i zupełnie niewiarygodny dla drugiej – wszystko sprowadza się do tego, co lokalne. O ile strategie bollywoodu, nollywoodu czy jakiegokolwiek innej kinematografii narodowej mają na celu tworzenie własnej tożsamości lokalnej, tak część współczesnych dokumentalistów próbuje konstruować tożsamość (własną czy innego) ważną lokalnie – która będzie reprezentatywna dla danej wspólnoty na gruncie posiadanej przez nią wiedzy. Dzięki temu przełamują dylematy wnętrza i zewnątrz filmowców-antropologów oraz ich niepokoje o obiektywizm.

Jednak sprowadzanie obiektywizmu do wiedzy danej wspólnoty jest domeną współczesnych dokumentalistów, przed 1989 rokiem polscy twórcy mieli ambicje pokazywania prawdy uniwersalnej – przeciwstawionej państwowej propagandzie. Marcel Łoziński, Wojciech Wiszniewski czy Krzysztof Kieślowski to nieliczni z tych, którzy dzięki metaforze¹⁰ starali się obejść cenzuralne zakazy. Ich celem było przede wszystkim informowanie – ukazywanie ukrywanych przez władzę stron polskiej rzeczywistości. Dzięki mówieniu nie wprost mogli przemycać treści niezgodne z linią partii – a to dawało zarówno realizatorom, jak i widzom poczucie mówienia prawdy. W sytuacji, gdy istniały jedynie dwa sposoby mówienia o sytuacji społecznej – jeden przekłamany przez propagandę, a drugi programowo starający się z nią walczyć – również odbiór był bipolarny: władza w sposób konieczny musiała kłamać, a dokumentaliści mówić prawdę. Brakowało pluralizacji w wideosferze – dostęp do sprzętu nagrywającego był ograniczony i ściśle reglamentowany, a obrazy podlegały kontroli państwa – nie było lokalnych odmian audiowizualnego postrzegania rzeczywistości, za własne często uważano po prostu to, co stało w sprzeczności z przedstawieniem oficjalnym. Dodatkową legitymizacją było „napiętnowanie” filmu przez odesłanie go „na półkę” – czyli niedopuszczenie do projekcji. Jeżeli dany obraz był kierowany przez decydentów do archiwum, musiał ukazywać coś, co było dla nich niewygodne – a im bardziej coś stało w większej sprzeczności z punktem widzenia władzy, musiało być prawdziwsze.

Oczywiście, taki bipolarny podział wideosfery czasu PRL-u jest schematem uproszczonym – nie istniały jedynie dwie antagonistycznie nastawione do siebie grupy wytwarzające sprzeczne obrazy. Nie oznaczało to również, że oficjalne media jedynie przekłamywały rzeczywistość, a „opozycjni” dokumentaliści za wszelką cenę starali się ich kłamstwa demaskować. Nie mniej jednak narracje władzy i dokumentalistów były dwiema dominującymi. Przy słabnącym zaufaniu do władz, obywatele uciekali się do alternatywnych źródeł wiedzy – jednym z nich były filmy dokumentalne, które niejednokrotnie trafiały jednak na „półkę” i nie mogły być publicznie pokazywane. Ta sytuacja nie sprzyjała filmowej autorefleksji, a przykłady takich autotematycznych filmów Marcela Łozińskiego, jak *Próba mikrofonu* czy *Ćwiczenia warsztatowe*, miały na celu raczej zdemaskowanie metod manipulowania mediami przez władzę niż zmierzenie się z własnymi ograniczeniami dokumentalisty.

Współcześnie – między innymi dzięki namnożeniu się reprezentacji rzeczywistości i jednoczesnemu funkcjonowaniu w wideosferze obrazów jawnie ze sobą sprzecznych¹¹ – utraciliśmy

¹⁰ Status metafory w filmach dokumentalnych czasu PRL-u był inny niż po 1989 roku. Jak pisał Mirosław Przyłipiak, korzystanie z metafory w czasach PRL-u nie wynikało w pełni z artystycznych przesłanek, było często jedyną możliwością mówienia o niektórych sprawach w danej sytuacji politycznej (M. Przyłipiak, *Polski film dokumentalny po roku 1989*, „Kwartalnik filmowy” 1998, nr 23, s. 63). Metafora miała więc rolę głównie informacyjną, a mniej estetyczną. Dzięki niej dokumentaliści chcieli mówić o sprawach, o których mówić nie było można. Przekazywali wiedzę o rzeczywistości, której widzowie nie mogli zdobyć w oficjalnych mediach. Była jedynym przekątnikiem, przez który filmowcy mogli wyrażać zakazane przez władzę treści. Dopiero po 1989 roku metafora nabrała cech czysto estetycznych i została powiązana z wyborem artystycznym.

¹¹ Za przykład niech posłużą tak zwane „filmy smoleńskie” – zupełnie odmienny wydźwięk mają filmy Ewy Stankiewicz i Jana Pospieszalskiego (*Solidarni 2010* i *Krzyż*) i choćby dzieło Artura Żmijewskiego (*Katastrofa*).

wiarę w jeden właściwy obraz świata; nie mamy wspólnego audiowizualnego wroga, przeciwko któremu powinniśmy wytwarzać obrazy demaskujące jego przekłamania. Dzisiaj niemal każdy produkuje obrazy na własną rękę i posiada własny sprzęt nagrywający, który może wykorzystać do stworzenia własnej prezentacji. Wszystkie one są indywidualnymi, a przez to arbitralnymi, manifestacjami naszego sposobu obserwowania rzeczywistości. Także u profesjonalnych filmowców wzrosła samoświadomość ograniczeń dziedziny, w której tworzą – odrzucili oni mrzonki o możliwości stworzenia obiektywnego filmu dokumentalnego. Dlatego dokumentaliści stawiają często na eksponowanie elementów subiektywnych. Nie ukrywają, że ich dzieła to autorskie konstrukty, nieroszące sobie prawa do przeźroczystości i głoszenia prawdy obiektywnej. Ich filmy nie mają funkcji czysto informacyjnych, a metafory nabierają cech spektakularnych – oddalają się od rzeczywistości, aby stworzyć własny obraz świata, a nie obiektywnie go reprodukcja czy omijać cenzuralne zakazy.

Dokumentaliści, tworząc swoją wizję rzeczywistości, nie starają się przekonywać odbiorców, że jest ona jedyną, ani nawet najwłaściwszą. Ma być ona jedynie najbardziej odpowiednia dla twórcy na gruncie jego wiedzy, wspólnoty czy kultury, w której funkcjonuje. Filmy współczesnych dokumentalistów stają się argumentami w procesie perswazyjnego przekonywania do własnej wizji świata, która może stać się jedynie punktami wyjścia do dyskusji o rzeczywistości. Rezygnują z uniwersalistycznego przekonania o własnej obiektywności, wewnątrznie zakładają polemikę.

Podobnie kategorię obiektywizmu rozpatrywał wspomniany już Richard Rorty. Miałaby się ona realizować na gruncie wspólnoty, która posiada podobne przekonania i może o nich dyskutować. Napisał on, że:

dla pragmatystów pragnienie obiektywności nie jest pragnieniem wyrwania się z ograniczeń wspólnoty, ale najzwyczajniej pragnieniem możliwie najbardziej intersubiektywnego porozumienia, pragnieniem poszerzenia w największym stopniu odniesienia owego „my”¹².

Filozofia ta podnosi rangę lokalności i jednostkowości, która dysponuje własną wizją rzeczywistości, bez pretensji do jej uniwersalności. Prawda jest domeną wspólnoty, którą moglibyśmy nazwać kulturą, realizuje się jedynie na gruncie dialogu, który możemy podjąć z „innym”. Rorty uważał, że istnieje tylko dialog i tylko „my”, w przeciwieństwie do prawd obiektywnych, realizujących się na gruncie każdej wspólnoty. Postulował, aby zamienić termin „obiektywność” na rzecz „niewymuszonego porozumienia”, które będzie konsekwencją społecznego dialogu konstytuującego tezy na temat naszej wiedzy o rzeczywistości. Nasze przekonania względem świata ograniczają się do przekonań grupy, do której przynależymy.

Teoria Rorty’ego zbieżna jest z tezami Stanley’a Fisha. Dla amerykańskiego literaturoznawcy interpretacja jest domeną danej „wspólnoty interpretacyjnej”, której członkowie podzielają przekonania względem interpretowanego zjawiska:

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 wyniku¹³.

Więcej o „filmach smoleńskich” napisał Mirosław Przyłipiak w artykule „Polityka, pamięć i tożsamość narodowa. Polski film dokumentalny wobec katastrofy smoleńskiej” (M. Przyłipiak, *Polityka, pamięć i tożsamość narodowa. Polski film dokumentalny wobec katastrofy smoleńskiej*, [w:] M. Dopartowa, M. Oleszczyk (red.), *Kino: obiekt uczuć czy przedmiot badań. W dialogu z myślą filmową i twórczością Rafała Marszałka*, Kraków: Dop Art, 2012, s. 221-249).

¹² R. Rorty, dz. cyt., s. 37-38.

¹³ S. Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka*, tłum. zbiorowe, Kraków: Universitas, 2008, s. 81.

Nie oznacza to popadnięcie w relatywizm. Fish tłumaczył, że zawsze istnieje odczytanie dosłowne, choć jest zmienne i nie zawsze znaczy to samo: „słowa [...] zawsze znaczą tylko jedną rzecz, choć ta jedna rzecz nie zawsze jest tą samą rzeczą”¹⁴.

Andrzej Szahaj we wstępie do polskiego wydania zbioru esejów amerykańskiego literaturoznawcy nazwał go „zwolennikiem kulturalizmu”, choć zauważył, że słowo „kultura” pada u niego stosunkowo rzadko, a zastępuje je wyrażeniem „milcząca wiedza”. Kultura ta, podobnie jak kontekst wypowiedzenia, jest elementem wpływającym na ukonstytuowanie się danej interpretacji, która – jak pisze Fish – „is the only game in town”¹⁵.

Rorty w podobnym duchu analizował kategorie prawdy i obiektywizmu, które również, według niego, przynależą do danych wspólnot i tylko na ich gruncie mają szansę się zrealizować. Jednak nie oznacza to, że posiadają wartość absolutną, ich wartość jest sprowadzona do porozumienia, które – jak pisał Rorty – osiąga się „raczej perswazją niż siłą”. Istotną kategorią jest więc w jego filozofii etnocentryzm, a raczej anty-antyetnocentryzm, który jest warunkiem koniecznym w dyskusji na temat wiedzy, gdyż – według Rorty’ego – konstytuuje się ona właśnie na gruncie zbiorowości, w której partycypujemy:

Być etnocentrycznym, znaczy dzielić ludzkość na tych, względem których należy uzasadniać swoje przekonania, i na całą resztę. Pierwsza grupa – czyli *ethnos* – obejmuje tych, którzy podzielają czyjeś przekonania przynajmniej na tyle, by możliwa była owocna rozmowa. W tym sensie etnocentrykiem staje się każdy, kto angażuje się w toczący się spór – bez względu na to, jak bardzo realistyczna jest retoryka obiektywności, jaką eksponuje w swojej nauce¹⁶.

Dlatego uważał, że zasadniczym pytaniem jest to, czy „filozofowie w ogóle mają się do czego odwoływać, prócz tego jak *my* obecnie żyjemy, co *my* obecnie robimy, w jaki sposób *my* obecnie rozmawiamy – do czegokolwiek poza naszą znikomą chwilą w światowej historii”¹⁷. Spór odnośnie odpowiedzi na to pytanie dzieli reprezentacjonistów i społeczno-praktycznych filozofów języka. Ci drudzy „mit umysłu” zastępują gramami językowymi i praktycznymi schematami języka, dzięki którym wspólnota radzi sobie ze światem. A poznanie rozumieją nie jako relację między umysłem a przedmiotem, lecz jako akt porozumienia osiągnięty na gruncie dialogu.

Filozofia Rorty’ego zbudowana jest wokół wspólnotowości i solidarności, a co za tym idzie subiektywnie rozumianej obiektywności, a raczej subiektywnie rozumianego „niewymuszonego porozumienia”. Jeżeli na gruncie jakiejś grupy jest zgoda co do przekonania o pewnym stanie rzeczy, to możemy uznać, że jest to wiedza obiektywna dla członków owej grupy. Teza ta bardzo dobrze współbrzmi ze współczesnymi filmami dokumentalnymi. Dla dokumentalistów, którzy porzucili pojęcie obiektywnej prawdy, istotny jest subiektywny punkt widzenia, reprezentatywny dla danej lokalności, która stara się przekonać o swoich racjach „raczej perswazją niż siłą”. Wartości dialogu, które odnalazł Amerykanin w filozofii pragmatycznej i językowych kompetencjach społeczeństw, współczesny dokument realizuje na gruncie tak zwanego dokumentu performatywnego.

Termin ten wprowadził Bill Nichols na określenie jednego z typów dokumentalizmu. Rozróżnia on sześć ich modeli: dokument poetycki – charakterystyczny dla lat 20. XX wieku, wyjaśniający – rozwijający się równoległe z poetyckim, obserwacyjny – lata 60., partycypacyjny – również charakterystyczny dla lat 60., refleksywny – lata 80. i performatywny, który został

¹⁴ Tamże, s. 38.

¹⁵ Tamże, s. 119.

¹⁶ R. Rorty, dz. cyt., s. 49.

¹⁷ Tamże, s. 237.

zapoczątkowany na przełomie lat 80. i 90.¹⁸. Choć każdy z tych modeli przyporządkowany jest do konkretnego okresu w dwudziestowiecznej historii kinematografii, to ich elementy można odnaleźć na przestrzeni całych dziejów dokumentu. Cechy charakterystyczne dla ostatniego z nich można więc zaobserwować we wcześniejszych filmach. Jednak dokumenty, które w pełni można nazwać performatywnymi, powstały stosunkowo niedawno i właśnie ten model jest najbardziej popularnym we współczesnej kinematografii. Uważam, że również niektóre polskie współczesne filmy niefikcyjne można zaliczyć do dokumentów performatywnych.

Według Nicholasa dokumenty performatywne stawiają pytanie o naszą wiedzę o świecie. Czy lepiej jest ją opisać w terminach abstrakcyjnych, bazujących na generalizacjach i typach, tak jak robi się to na gruncie zachodniej filozofii, czy być może lepszym byłoby bazować na konkretności i doświadczeniu osobistym, co charakteryzuje poezję, literaturę i retorykę? Twórcy dokumentów performatywnych stawiają na doświadczenie jednostkowe i poprzez nie starają się opisać złożone procesy społeczne. Punktem wyjścia jest więc subiektywna wizja świata zdeterminowana przez doświadczenie osobiste. Punktem zero jest konkret, lecz swoiście rozumiany. Nie jest to konkret charakterystyczny dla kina bezpośredniego¹⁹, gdzie ważne było kogo i co się przedstawia, gdyż wierzono w rolę kamery jako świadka, obiektywnie relacjonującego wydarzenia. Konkretność w dokumencie performatywnym ma moc synekdochy, ma stać się kroplą wody, w której można zaobserwować ogólniejsze zjawiska, które tak naprawdę stanowią sedno sprawy. Prezentowany przykład jest jedynie subiektywną wizją, która ma wartość o tyle, o ile jest głosem pewnej zbiorowości. Stąd tak wielki nacisk Nicholasa położony na rolę lokalności i jednostkowości przy charakteryzowaniu tego modelu kina dokumentalnego.

W tym też miejscu rozważania Nicholasa zazębiają się z filozofią Rorty'ego. Dla amerykańskiego filozofa wiedza o świecie konstituuje się w dialogu wewnątrz danej wspólnoty, dla członków której pewne rozwiązania i sądy są sensowne i właściwe. A poznanie sprowadza się do operacji językowych i perswazji wyrażonej w dialogu i porozumieniu. Na gruncie dokumentu performatywnego dane przekonania również zawierają się w doświadczeniu pewnej lokalności, czego realizator nie ukrywa. Wręcz przeciwnie, wypukla te elementy, które świadczą o osobistym charakterze przedstawionej wizji rzeczywistości. Sam film wreszcie można potraktować jak rortiańską perswazję, poprzez którą autor stara się dowieść swoich racji w kontakcie z „innym”. Dokument przestaje być przekazem obiektywnych prawd ważnych uniwersalnie, a staje się głosem wspólnoty, dla której pewne wartości i sądy mają istotne znaczenie. Wspólnota niekoniecznie musi być zdefiniowana i stała. Może to być społeczność homoseksualistów, anarchistów, fundamentalistów bądź wielbicieli znaczków pocztowych. W ramach tych grup są przecież podgrupy, które mają własną wizję siebie i swojej wspólnoty i mają prawo nie zgodzić się na zaproponowany przez kogoś obraz. Dlatego dokument performatywny zawsze jest głosem osobistym, który może znaleźć sprzymierzeńców tworzących wspólnotę. Jest punktem zapalnym, wokół którego tworzy się dyskusja nad zaproponowaną wizją świata. W tym zawiera się jeden z sensów jego działaniowego (performatywnego) charakteru.

Siła tych filmów tkwi w ich samoświadomej arbitralności i chęci uwypuklenia tego faktu. Według Nicholasa „dokumenty performatywne podkreślają złożoność naszej wiedzy o świecie poprzez zaakcentowanie jej subiektywnych i afektywnych wymiarów”²⁰. Dokumenty mają działać na emocje, a nie przekonywać intelektualnymi wywodami opartymi na logicznym rozumowaniu. Nie odwołują się one do twardości i obiektywności przedstawianych faktów, lecz raczej do jednostkowego użycia języka. Na gruncie polskiego dokumentalizmu można odnaleźć sporo

¹⁸ B. Nichols, *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2001, s. 138.

¹⁹ Por. M. Przyłipiak, *Kino bezpośrednie. 1960-1963*, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2007.

²⁰ B. Nichols, dz. cyt. s. 131.

przykładów filmów, które spełniają definicję dokumentu performatywnego. Można do nich zaliczyć choćby takie tytuły, jak: *Takiego pięknego syna urodziłam* i *Cały dzień razem* Marcina Koszałki, *Królik po berlińsku* Bartosza Konopki czy *Generacja CKOD* Piotra Szczepańskiego. Wszystkie one skupiają się na konkretności, aby wydobyć z nich pewne uogólnienie. Filmy Koszałki i Szczepańskiego w większym stopniu niż dzieło Konopki podkreślają swoją subiektywność, chociażby dzięki wyeksponowaniu wątków autotematycznych i autobiograficznych. Teresa Rutkowska, analizując dokumenty performatywne, zauważyła, że filmy te świadome utraty swojej niewinności, swobodnie operują dwuznacznością, ironią czy paradoksem²¹. Film Szczepańskiego posługuje się ironią, a także pastiszem stylu filmu muzycznego, Konopka bawi się konwencją zarówno filmu przyrodniczego jak i bajki. Wszystkie cztery filmy eksponują swoją subiektywność i operują raczej dyskursem trafiającym do emocjonalności niż racjonalności. Nie starają się prowadzić logicznego wywodu, za to przedstawiają sytuacje, z których widz ma wyciągać wnioski, interpretować sugestie i niejednoznaczności.

Najwcześniejszy z nich – debiut Marcina Koszałki z 1999 roku *Takiego pięknego syna urodziłam* – dąży ku uogólnieniu, marginalizując przy tym przedstawiany konkret. To, co zarejestrowane w kamerze, ma być jedynie synekdotycznym odbiciem szerszego społecznego zjawiska, jakim jest polska rodzina widziana oczami autora. Koszałka skupiając się na własnych burzliwych relacjach z rodzicami, nie chciał ograniczać się jedynie do przeprowadzenia wnikliwej analizy swojej sytuacji, zależało mu raczej na uczynieniu z niej punktu wyjścia do dyskusji o zjawisku. Dokumentalista zastosował szereg formalnych chwytów, by uwypuklić subiektywizm przekazu. Sam w licznych wywiadach zaznaczał, że jego film miał być bardziej analizą problemu, niż wiwisekcją pojedynczego przypadku. Mówił, że „to nie jest film o mnie czy o Koszałkach. To film o Nowakach, Pilchach, Piotrowskich...”²². Ponadto wielokrotnie podkreślał „filmowość” swojego dzieła i chęć zerwania z mitem obiektywizmu. Wprost deklaruje, że „pomysł tego filmu polega na prowokacji. Każda sytuacja była przeze mnie sprowokowana. Specjalnie wracałem późno do domu, specjalnie mówiłem coś, co prowokowało mamę, specjalnie zepsułem kran i światło. W dodatku leżałem na kanapie i milczałem”²³. Niczym aktor odgrywał pewne sceny, które miały na celu wydobyć ze swoich bohaterów pożądanego zachowania. Koszałka w filmie nie jest zdystansowanym obserwatorem swoich rodziców, ograniczającym się do rejestracji ich zachowań, jest elementem jak najbardziej aktywnym. Anita Piotrowska zauważyła, że swoim „nicnierobieniem” działa – prowokuje do ostrych reakcji²⁴. Koszałka w sposób modelowy spełnia definicję Nicholasa – zarówno wskazuje na subiektywizm dokumentu, jak i podkreśla emocjonalną stronę przekazu. Sam wchodzi w kadr i skupia się na własnej rodzinie, co uniemożliwia mu zachowanie dystansu.

Równie ważnym aspektem zwracającym uwagę na brak roszczenia autora do obiektywności filmowej wypowiedzi jest wyeksponowanie wątków autotematycznych. Najważniejszym bohaterem swojego filmu Koszałka czyni kamerę filmową, dzięki czemu wskazuje na nieprzeźroczystość swojego dokumentu. Kamera jest nieustannie przesuwana, przekładana, zabierana. Ciągłe wysuwa się na pierwszy plan. Koszałka – mówiąc o prowokowaniu matki – stwierdził, że najważniejszą rolę spełniła w tym procederze właśnie kamera („Gdy włączam kamerę, mama zaczyna atakować”²⁵). W podobny sposób funkcję kamery filmowej wyeksponował w filmie *Cały dzień razem*, który w zamierzeniu miał opowiadać o jednym dniu z życia pewnej Japonki.

²¹ T. Rutkowska, *W kierunku kina performatywnego. Od Luisa Bunuela do Michaela Moore’a*, „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 60, s. 106.

²² *Nie można udawać, że wszystko jest piękne*, Z Marcinem Koszałką rozmawia Remigiusz Grzela, „Kino” 2000, nr 6, s. 9.

²³ Tamże.

²⁴ A. Piotrowska, *Wiwisekcja*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 8, s. 13.

²⁵ *Nie można udawać...*, s. 9.

Koszałka wraz ze swoim operatorem Adamem Noconiem, przyjechali do Japonii, gdzie zostali zakwaterowani u pani Otake – bohaterki filmu. Równorzędnymi bohaterami są jednak sami realizatorzy, którzy nie omieszkali zarejestrować długich godzin oczekiwania na wiecznie zajętej Japonkę. Nie ukrywają swojej obecności, nie dążą do stylu zerowego, ukrywającego fakt realizacji. Wręcz przeciwnie, skierowując kamery na siebie, z jednej strony zwracają uwagę na sztuczność przedstawienia, a z drugiej oryginalnie komentują japońską kulturę. Autotematyzm u Koszałki nie ogranicza się jedynie do eksponowania wątków filmowych – zwraca uwagę na proces twórczy, którego rezultatem jest oglądany dokument. Autokomentuje stosunek reżysera do rejestrowanej rzeczywistości. Jest istotnym zabiegiem deziluzyjnym, mającym na celu podkreślenie konstruktywistycznej natury powstałego filmu.

Podobną rolę odgrywa ironia zawierająca się zarówno w samym tytule filmu, jak i podejściu do tematu. Tytuł sugeruje, że dokument będzie sprawozdaniem z jednego dnia z życia, w tym wypadku Japonki, dzięki czemu dowiemy się czegoś o jej kulturze, będziemy mogli porównać z naszą, wypunktowując podobieństwa i różnice. Niczego takiego jednak na ekranie nie obserwujemy. Za to śledzimy różne zabiegi Koszałki i Noconia wobec pani Otake, która obiecała im pokazać kawałek Japonii. Jest jednak tak zaabsorbowana pracą i innymi obowiązkami, że nie znajduje dla nich czasu. I tu możemy dopatrzeć się kolejnego piętra ironicznej struktury, gdyż mimo że na ekranie nie widzimy zbyt wiele z pięknych krajobrazów Kraju Kwitnącej Wiśni, to jednak sporo dowiadujemy się o życiu Japończyków. Paradoksalnie udało się to właśnie dzięki brakowi spędzonego przez filmowców ze swoją bohaterką „całego dnia razem”. Koszałka, skupiając się na własnym oczekiwaniu na wiecznie zajętej Japonkę, uwypuklił dynamikę jej życia i zwariowany tryb pracy. Udało mu się również scharakteryzować funkcję kobiety w życiu publicznym Japończyków. Wszystko dzięki temu, że nie pokazał tego literalnie na ekranie, a jedynie zasugerował koncentrując się na długich godzinach spędzonych w mieszkaniu pani Otake, czekając na możliwość realizacji pierwotnie zaplanowanego materiału.

Deziluzyjne zabiegi autotematyczne oraz ironię łączy również Piotr Szczepański w filmie *Generacja CKOD*, opowiadającym o narodzinach i zdobywaniu sławy przez łódzki zespół *Cool Kids Of Death*. Reżyser, podobnie jak Koszałka, często zaznacza obecność kamery oraz fakt rejestracji. W pierwszej scenie, gdy przeprowadza wywiad z Kubą Wandachowiczem, liderem zespołu, słyszymy komentarze, m.in. Wandachowicz mówi: „To potem możesz sobie wyciąć”, widzimy, jak w lustrze odbija się operator kamery, który prosi: „może opuścić [roletę – przyp. M.P.], ale dotąd tylko” i dodaje: „będzie dubel... ostatni”. Przez cały film kamera jest w ruchu, przechodzi z rąk do rąk (od Szczepańskiego, przez wszystkich członków zespołu), jest dotykana, przestawiana. Prosi się o jej wyłączenie, mówi się do niej, jest powodem przepychanek i dowodem napaści. Obok członków zespołu wychodzi na pierwszy plan. I choć reżyser twierdzi, że w żadnym momencie nie dopuścił się inscenizacji, również „nie chciał udawać, że realizatora nie ma”²⁶, co zauważyła Malwina Grochowska. Dzięki temu reżyser daje znać, że jest to tylko film i nie reprodukuje rzeczywistości w skali 1:1 – jest raczej autorską wizją losów zespołu i relacji między jego członkami, niż obiektywnym sprawozdaniem z trasy koncertowej w stylu dokumentalnych filmów muzycznych, które ograniczają się do rejestrowania zdarzeń, bez podkreślania procesu rejestracji.

Ironia *Generacji CKOD*, podobnie jak *Całego dnia razem*, zawiera się już w tytule. Otóż jest nawiązaniem do tekstu lidera zespołu – Kuby Wandachowicza – opublikowanego w *Gazecie Wyborczej* pod tytułem *Generacja Nic*. Wandachowicz rozprawiał się w nim z postkomunistyczną rzeczywistością współczesnej Polski. Narzekał na wszechwładny dyktat wolnego rynku rozumianego jako drastyczne obniżanie kulturowych standardów, hołdowanie najniższemu gustom

²⁶ M. Grochowska, *Ludzie z Łodzi*, „Kino” 2004, nr 10, s. 11.

i podporządkowanie sile pieniądza. W artykule z jednej strony zawarty jest młodzieńczy bunt przeciwko zaniżaniu standardów, miernocie wypychającej rzeczy autentycznie, według autora, wartościowe. Z drugiej, słyhać niewypowiedzianą zazdrość skierowaną do tych, którym się udało, czyli tym, którzy dyktują dzisiaj społeczne gusta, a przede wszystkim dobrze zarabiają. Z buntu przeciwko opisanej rzeczywistości narodził się zespół *Cool Kids Of Death*. Teksty wyśpiewywane przez Krzysztofa Ostrowskiego, wokalisty grupy, to poetycka wersja też artykułu. Mówią o buncie przeciwko establishmentowi, który zbija fortuny na „ogłupianiu”, przynajmniej w rozumieniu autorów tekstów, społeczeństwa. *Coolkidsi* mają ambicje stać się bardami tych, którym w życiu się nie udało z powodu bezdusznego systemu, który nie pozwala im zaistnieć, mimo że są młodzi, inteligentni i nieprzeciętnie utalentowani. I wszystko jest w porządku, dopóki mają powody do frustracji. Skazą na ich wizerunku jest osiągnięty sukces. W momencie, gdy podpisali lukratywny kontrakt z wielką wytwórnią fonograficzną, tekst z piosenki „Butelki z benzyną i kamienie” o rzucaniu kamieniami w „ludzi z pierwszego rzędu” wydaje się mało autentyczny, a wraz z nim cała ich retoryka.

Szczański bardzo dużo uwagi poświęca samemu tekstowi Wandachowicza, który z początku wywindował go na szczyt, uczynił popularnym, z czasem jednak stał się niewygodnym balastem, który chciałoby się zrzucić – bo przeszkadza w lukratywnym funkcjonowaniu w mainstreamie. Jednak radykalne wycofanie się z jego też spowodowałoby całkowity upadek wiarygodności. Szczański ukazuje młodych ludzi, którzy chcieliby być buntownikami dzielącymi z innymi los „generacji nic”. Jednak do niej nie należą, bo odnieśli przecież niemały sukces. I w tym tkwi ironia. Szczański, tytułując film „Generacja CKOD”, sugeruje, że członkowie zespołu dzielą smutną dolę wielu młodych ludzi, którzy pracy nie mają, bądź mają taką, która jest poniżej ich kwalifikacji. Tak jednak nie jest – wręcz przeciwnie, dokument ukazuje powolne odchodzenie członków zespołu od też artykułu o „generacji nic”. Muzycy, choć do końca filmu mówią sformułowaniami z tekstu Wandachowicza, brzmią coraz bardziej nieautentycznie, z czego doskonale zdają sobie sprawę (Krzysztof Ostrowski zapytany, czy mają jeszcze butelki z benzyną i kamienie, odpowiada: „Gdzieś się tam jeszcze walają w piwnicy”). Zespół wciąż balansuje na cienkiej granicy oddzielającej autentyczność od fałszu, a reżyser filmu razem z nimi. Z jednej strony ukazuje członków zespołu głoszących buntownicze tezy, a z drugiej przedstawia te same osoby sprzeniewierające się im. W tytule sugeruje istnienie czegoś, co neguje w samym filmie. Współgra to z rozumieniem ironii zaproponowanym przez Haydena White’a, który twierdzi, że ironia „na poziomie metaforycznym neguje to, co na poziomie literalnym jawi się jako pozytywne”²⁷. Ironiczność wypowiedzi zakłada wysoką samoświadomość osoby wypowiadającej. Ironiczne przedstawienia zawierają w sobie przeświadczenie, że oferowana przez nie wizja świata nie jest w stu procentach zbieżna z owym światem. Ironia nie jest oznajmieniem, a komentarzem – subiektywną opinią o rzeczywistości, dlatego zarówno *Generacja CKOD*, jak i *Cały dzień razem są* raczej autorskimi wizjami rzeczywistości, niż obiektywistycznymi o niej sądami.

Inną strategią performatywną posłużył się Bartosz Konopka w *Króliku po berlińsku*. Tym, co wskazuje u niego na subiektywizm i lokalną ważność ferowanych tez, to zarówno posługiwanie się pastiszem, w tym wypadku dokumentu przyrodniczego, jak i spektakularność zaproponowanej metafory. Jawi się ona jako autorski sztuczny konstrukt, który nie był wywiedziony z obserwowanej rzeczywistości, lecz został w całości wymyślony przez reżysera. Konopka przedstawia powojenne losy berlińskich królików, które zamieszkały pas zieleni pomiędzy dwoma murami. Charakterystyczny głos Krystyny Czubówny czytający komentarz pozornie wprowadza nas w przyrodniczy film o sympatycznych zwierzętach. Opowiada o ich szczęściu spowodowanym wybudowaniem ścian odgradzających je od wszelkich niebezpieczeństw, pozwalającym rozkoszować się soczystą trawą i mnożyć tak, jak to tylko one potrafią. O dramatycznych momentach

²⁷ H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, tłum. zbior., Kraków: Universitas, 2000, s. 29.

prześladowań ze strony strażników chcących ich wytepić i wreszcie o trudnym życiu wśród drapieżników po zburzeniu berlińskiego muru. Choć w warstwie literalnej oglądamy historię królików, w filmie zawarte jest zbyt dużo analogii do „ludzkiej” historii, by pozwolić sobie na taką interpretację, w której potraktujemy film jak oświatowy dokument przyrodniczy. Życie królików zostało ustrukturyzowane w taki sposób, aby przypominało życie ludzi w powojennym Berlinie, a także w całym bloku wschodnim doby komunizmu. Zwierzęta, tak jak w bajkach, nabrały cech ludzkich, po to aby łatwiej nakreślić powojenną rzeczywistość w Europie Wschodniej. Króliki, choć sympatyczne, są jedynie pretekstem do ukazania mentalności, jak mówił sam reżyser, *homo sovieticus* – człowieka ukształtowanego w systemie komunistycznym. Analizując tak jaskrawy przypadek dokumentalnej metafory, bardzo dobrze widać, że forma ta narzucona na przedstawienie posiada funkcję fabularyzującą i zbliża dokument do filmowej fikcji. Elementem, który najbardziej do niej zbliża jest w *Króliku po berlińsku* absolutyzujący komentarz, który w największym stopniu przyczynia się do zaistnienia metafory. Film Konopki bez komentarza przestałby być odczytywany jako alegoria, a stałby się filmem przyrodniczym traktującym o królikach żyjących między dwoma ścianami muru berlińskiego.

Istotne jest również to, że stworzona przez Konopkę metafora nie jest wywiedziona z obserwowanej rzeczywistości – jest sztucznym konstruktem stworzonym na doraźne potrzeby filmu poprzez odpowiedni dobór materiału archiwalnego i złączenie go z współczesnymi wywiadami i komentarzem czytany przez Czubównę. Elementy połączone w jedną całość sugerują coś, czego nigdy w rzeczywistości nie było. Losy królików nie były w pełni analogiczne do losów ludzi w tamtym okresie historycznym. Dokument Konopki jest raczej bajką – choć stworzoną z niefikcyjnych materiałów archiwalnych i ucharakteryzowaną na dokumentalny film przyrodniczy. Nie oznacza to, że nic nie mówi o historii i rzeczywistości. Bajka również potrafi ją przecież komentować, tylko na swój specyficzny sposób – poprzez fikcję i analogię. Konopka nie kryje pastiszowego i bajkowego charakteru swojego filmu – tworzy z nich czytelne znaki wskazujące na sztuczność filmu jako konstrukt i subiektywizm jego wizji historii.

Lista polskich dokumentów performatywnych nie kończy się rzecz jasna tylko na tych czterech tytułach. Są nimi również choćby: *Ballada o kozie* Konopki, *Do bólu* i *Istnienie* Koszałki, *Szklana pułapka* Pawła Ferdka czy *Kino objazdowe* Marcina Sautera i wiele, wiele innych. To bardzo różne pozycje. Wysmakowane estetycznie, wyciszone, skromne, a także ekstrawaganckie, skupione na autorskim pomysle i przewrotne. Wszystkie jednak łączy cecha samoświadomości – mniej lub bardziej wyeksponowana. Wszystkie przemawiają subiektywnością, która jest mocno wpisana w film. Nie starają się w zobiektywizowany sposób przedstawiać problemu, raczej stawiają na wyrazisty przykład, który będzie reprezentantem stanu rzeczy widzianego z punktu widzenia danej wspólnoty. Estetyzując obraz lub wydobywając szumy i „nieczystości” kamery, filmowcy podkreślają rolę medium, co wskazuje na sztuczność filmowego konstrukt. Nie boją się ukazywać własnego, autorskiego punktu widzenia, co dodatkowo podkreślają, eksponując swój realizatorski warsztat. Dużo większą rolę filmy te przywiązują do swojej powierzchni i autoekspresji niż do rzeczywistości, o której starają się mówić. Dobrze zjawisko dokumentu performatywnego scharakteryzowała Rutkowska:

Nie rezygnując z przedstawiania realności, twórcy dokumentów performatywnych godzą się więc na to, że falsyfikacja czy subiektywizacja lub sztuczność jest w sposób nieunikniony wpisana w akt tworzenia, toteż nie należy ukrywać funkcji czynnika autorskiego i rozmaitych strategii autorskich, takich jak odsłanianie, deziluzja warsztatu filmowego i zabiegów technicznych, pastiszowanie znanych konwencji, ambiwalencja statusu zdarzeń przedstawionych, uwydatnianie ich zamierzonej, celowej dyskursywności, a przede wszystkim, co budzi najwięcej kontrowersji, stawianie na ostrzu noża tak zasadniczej kwestii, jak prawda w dokumencie. Elementy gry, przedstawiania, odgrywania przed kamerą okazują się czynnikami deformującymi

i zakłócającymi dostęp do rzeczywistości, ale nie da się ich wyeliminować. Tak więc w pewnym sensie twórcy tych filmów unikają utopijnego, iluzorycznego przeświadczenia o bezinteresowności i obiektywnym obrazie na rzecz jawnej interpretacji²⁸.

Wszystkie z tych wyznaczników można odnaleźć we współczesnym polskim filmie dokumentalnym. Co więcej, zdaje się, że trudno odnaleźć współcześnie dokument aspirujący do miana sztuki filmowej, który nie korzystałby z arsenału środków wymienionych przez Rutkowską.

Współczesna utrata wiary w obiektywizm dokumentów spowodowała, że filmowcy coraz częściej świadomie manipulują obrazami rzeczywistości i dodatkowo fakt ten eksponują. Deziluzja subiektywności nie musi być ukazana wprost, ale nawet zabiegi estetyzujące czy autorskie koncepty wybijające się na pierwszy plan eksponują sztuczność i dyskursywność dokumentu. Jednak filmy, nawet jednego filmowca, mogą być w mniejszym lub większym sensie performatywne. Można to zanalizować na przykładzie dwóch filmów Koszałki – *Do bólu* i *Istnienia*. Pierwszy, bardziej tradycyjny, na pierwszy rzut oka nieposiadający żadnych subiektywizujących czy deziluzyjnych elementów. Jednak podjęty przez reżysera temat – ambiwalentny związek dorosłego syna z matką – od razu eksponuje autora, który kryje się za swoim dziełem. Dzięki trylogii (*Takiego pięknego syna urodziłam, Jakoś to będzie, Ucieknijmy od niej*), w której Koszałka przedstawił swoją rodzinę, a przede wszystkim stosunki ze swoją matką, znane jest bowiem jego zainteresowanie tematem relacji rodzinnych, przede wszystkim między synem a matką. *Do bólu* jest więc w dużej mierze powtórzeniem tego, co przedstawił w swoim debiucie. Opowiadając o 53-letnim psychiatrze Jacku i jego matce, ponownie przedstawił własną wizję rodzinnych relacji. Za pozornie klasycznym dokumentem kryje się więc autorski koncept, który subiektywizuje wymowę filmu – aby to zauważyć, trzeba jednak posiadać określone kompetencje: wiedzę o filmowym dorobku reżysera.

Z *Istnieniem* jest zupełnie inaczej. Film zrealizowany został z pełną pieczołowitością i uwrażliwieniem na stronę wizualną i symboliczną. Przyglądając się zmaganiom Jerzego Nowaka z własną śmiercią, Koszałka wydobyl z tej opowieści uogólnienie, które nie tyczy się jedynie jego bohatera. Wiele scen zostało specjalnie zainscenizowanych, jak choćby finałowa scena na basenie, w której pływający Nowak upodabnia się do wielkiego płodu. Zarówno więc w bardziej klasycznym *Do bólu*, jak i *Istnieniu* można odnaleźć elementy dokumentu performatywnego, które współcześnie opanowały bez mała całą twórczość dokumentalną, nie tylko, jak chciał tego Nichols, filmy poruszające tematy społeczne czy polityczne. Nie oznacza to jednak, że współcześnie nie tworzy się już klasycznych, obiektywizujących dokumentów, w przypadku polskich produkcji właśnie takie stanowią większość. Znaczna ich część jednak korzysta ze środków wskazanych przez Nicholasa i Rutkowską – nie mając często na celu subiektywizowania przedstawianej wizji świata, a jedynie jego wizualną estetyzację. Ważne jest więc odróżnienie dokumentów performatywnych od filmów korzystających z rezerwuaru estetyzujących chwytów. Nichols zwraca uwagę, że elementy charakterystyczne dla dokumentów performatywnych można odnaleźć również w innych, wymienianych przez niego, modelach dokumentalizmu.

Istnienie jest dobrym przykładem dokumentu performatywnego, a nie filmu wykorzystującego jedynie formalne środki do wizualnej estetyzacji, gdyż uwidacznia tendencję tego modelu dokumentu do przedkładania wartości wewnętrznych dzieła nad zewnętrzne. Tę cechę analizowanego modelu dokumentalizmu uznał za najważniejszą Mirosław Przyłipiak. Twierdzi, że typ dokumentu zaproponowany przez Nicholasa w dużej mierze tożsamy jest ze znanym z polskiej historii filmu „dokumentem kreacyjnym”, którego mistrzami byli Wiszniewski, Królikiewicz, Piwowski i Koterski. Przyłipiak pisał, że „ten rodzaj filmu dokumentalnego przedkłada funkcje i jakości ekspozycyjne nad rejestracyjno-dokumentacyjne [...] kładzie nacisk na te sposoby filmowej

²⁸ Tamże, s. 100.

ekspozycji, które nie polegają na prostym pokazywaniu rzeczywistości przed kamerą”²⁹. Oznacza to, że dokumenty performatywne odchodzą od „formułowania argumentów na temat świata zewnętrznego”³⁰ na rzecz samopredstawiania, a raczej odtwarzania. Jak napisała Stella Bruzzi dokument performatywny nie zdaje sprawy z rzeczywistości, lecz jest „dialektyczną koniunkcją realnej przestrzeni i filmowców, którzy w nią wnikają. Jest nie-fikcyjnym filmem nastawionym bezpośrednio na cele odtwarzania (performance)”³¹. Istotniejsze jest, jak się pokazuje, niż co się pokazuje. Podkreślone zostaje emocjonalne nastawienie jednostki, dzięki której pewna rzeczywistość zostaje nam przedstawiona. Przeświadczenie o niemożności ukazania obiektywnej rzeczywistości doprowadziło do przeniesienia akcentu z rzeczywistości na samo dzieło, które staje się od niej niezależne. Nie oznacza to jednak, że dokument performatywny przestaje mówić o świecie zewnętrznym i zamyka się na swoją fikcję. Wciąż istotna pozostaje indeksalna łączność z rzeczywistością, choć inaczej zostają rozmieszczone akcenty niż w „tradycyjnym” dokumencie.

Przed 1989 rokiem ważniejsza była informacyjna funkcja dokumentów od estetycznej – chciały być one „obiektywne” uniwersalnie. Dzięki małej liczbie audiowizualnych reprezentacji rzeczywistości mniejsze były kontrowersje wokół ich statusu. Oddziaływało to również na twórców, którzy stawiali przede wszystkim na przekazywanie obiektywnej wiedzy, a nie indywidualnych opinii. Choć, jak wspominał Przyłipiak, również i im nie było obce przedkładanie funkcji ekspozycyjnych nad rejestracyjno-dokumentacyjne. Jednak w przypadku twórców, takich jak Wiszniewski, nie był to wybór czysto artystyczny, lecz jedyna możliwość rzetelnego mówienia o rzeczywistości. Współcześnie, gdy nie ma cenzury i można pokazywać wszystko, można to robić również w dowolny sposób. Stąd upadek wiary w wiarygodność dokumentów – gdy mamy wiele przedstawień jednego zjawiska, nie wierzymy żadnemu, bądź zupełnie arbitralnie ufamy temu, który na gruncie naszej wiedzy w sposób najbardziej adekwatny reprodukuje rzeczywistość. Ta zmiana w kulturze pociągnęła również zmianę w praktyce filmowej, co poskutkowało pojawieniem się również na polskim gruncie dokumentów performatywnych. Nie oznacza to, że brakuje dokumentalistów, których Rorty nazwałby z pewnością „realistami” – sprowadzających solidarność do obiektywizmu, czyli wierzących w uniwersalną prawdę swoich dzieł. Zmiany we współczesnej kulturze audiowizualnej spowodowały jednak, że nie znajdują oni zbyt wielu osób dzielących ich entuzjazm.

Michał Piepiórka: doktorant w Zakładzie Badań nad Kulturą Artystyczną w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się filmem dokumentalnym we współczesnej kulturze audiowizualnej i obrazami polskiej transformacji ustrojowej.

Locality, community and contemporary polish documentries

Today, nonfiction films are perceived differently than in the times of PRL (People’s Republic of Poland). The confidence in the objectivity of documentary films has decreased, largely by the multiplication of various images of reality. In a situation where there are many points of view on one issue, it is harder to create a global community of believers in the documentary objectivity. The filmmakers who realized that a loss of faith in the objectivity of documentaries has been

²⁹ M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk – Słupsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego i Wydawnictwo Pomorskiej Akademii Pedagogicznej, 2004, s. 216.

³⁰ Tamże.

³¹ Za: T. Rutkowska, dz. cyt., s. 100.

taking place, began to create performative documentary (the term by Bill Nichols), to emphasize the subjectivity of their opinions. This type of documentary should create the community in Richard Rorty's understanding. For this community the vision of reality has a value of objectivity. The truth of contemporary documentary is important locally – only for one group of people. Others may deny this representation and create their own, which also will be relevant only for their community. Contemporary Polish documentaries freed themselves from the binary opposition propaganda of authority–objectivity' exposing documentary, but it lost the belief in a coherent image of reality.