

# Wiesław Godzic

---

## «Docudrama», czyli świadkowanie między trudnymi i łatwymi przyjemnościami

---

Kultura Popularna nr 2 (44), 4-27

---

2015

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Wiesław Godzic

**Docu-  
drama,  
czyli świadkowanie  
między trudnymi  
i łatwymi przy-  
jemnościami**

Związki mediów z ich użytkownikami (zarówno wytwórcami, wytwórcami-widzami, jak i widzami) w ostatnich dwudziestu pięciu latach wolnej Polski od 1989 do 2014 roku były postrzegane niekiedy jako prostackie, a na pewno pozbawione finezji. Dla wielu obserwatorów to daleko idące uproszczenie. Zgódźmy się na łagodniejszą wersję opinii: przejście od chaosu realnego socjalizmu po drugiej rewolucji Solidarności w 1989 roku, kulminującej obradami Okrągłego Stołu, do chaosu gospodarki rynkowej zawierało wiele dramatycznych i finezyjnych zwrotów, obfitowało w szereg zdumiewających narracji. Znaczną część polskiej transformacji medialnej wyznaczają trendy mające swoje źródła poza Polską i poza jakąkolwiek kulturą etniczną. Mam na myśli fakty globalne związane z rewolucją mediów cyfrowych i wpływające na nowe praktyki używania mediów i komunikowania się ludzi między sobą. Staliśmy się – według niektórych uczestników sfery medialnej: zbyt szybko i przez to chaotycznie – takimi samymi Europejczykami jak pozostali. Jako argument zasadniczy powtarza się przekonanie, że bawią nas, straszą i zaciekawiają te same historie, co starszych członków Unii Europejskiej. Ale nie wszyscy chcą dostrzec, że media stały się bardzo istotnym elementem gospodarki narodowej i tym samym gry ekonomicznej. Na skutek działania mediów powstaje ponadto niebezpieczeństwo zaciemniania wyborów ideologicznych i łączenia ich ze sferą ekonomiczną.

Można zaryzykować twierdzenie, że historia polskiej docudramy zaczyna się od przełomu Okrągłego Stołu, po upadku muru berlińskiego w 1989 roku. Te wydarzenia historyczne – przynoszące wolność i samostanowienie narodom Europy Centralnej i Wschodniej – były decydujące dla ukształtowania zupełnie nowej koncepcji telewizji w przestrzeni społecznej. Historia polskiej telewizji do lat 90., zarówno autorstwa Andrzeja Koziela (2003), jak i Jarosława Kończaka (2008), uznaje ten polityczny przełom za decydujący w zakresie programowania telewizyjnego. Żaden z nich nie przytacza jednak ani jednego przykładu docudramy od lat 50, czyli początków telewizji. Docudram nie zauważa uniwersytecka historia telewizji Pokornej-Ignatowicz (2003) oraz krytyczne przekrojowe opracowanie stanowiące syntetyczny opis głównych gatunków TV: *30 najważniejszych programów TV w Polsce* (Godzic, 2005). W tym artykule będę uzasadniał tezę o słabym funkcjonowaniu docudramy w pierwszych czterdziestu latach polskiej telewizji, przy tym najważniejszą przyczyną takiego stanu rzeczy były czynniki polityczno-społeczne, a nie samodzielne wybory w obrębie samego medium. Co więcej – na przełomie XX i XXI wieku nastąpiła erupcja docudramy – telewizywnie i stacje nadawcze epatowali grą z rzeczywistością, jaką prowokował i proponował ten gatunek. Jednocześnie trzeba zauważyć, że krótki złoty wiek docudramy był reprezentowany na ogół przez tematykę wojenną, bardzo poważną w zakresie treści, a nawet eschatologiczną. Wydaje się, że od czasu rozprzestrzenienia się reality shows (*Big Brother* w Polsce zaistniał w 2001 roku) i rozrywkowych gatunków z przedrostkiem „docu”, docudrama stawała się coraz mniej popularnym gatunkiem. Nadal widzowie znajdzie jej klasyczne reprezentacje zrealizowane z wysokim kunsztem i zachęcające do refleksji – co rzadkie w dzisiejszej praktyce telewizyjnej. Jednocześnie uważam, że przyszłość docudramy będzie polegała na zawłaszczaniu jej głównego nurtu przez *fake-* i *mockdocumentary* – agresywne formy zabawowego i ironicznego kontaktu z rzeczywistością. Ta rywalizacja będzie trwała, ale nie ma wątpliwości, że zwycięży gorsza i prostsza forma.

W przedstawionym poniżej tekście zajmę się polską docudramą, nowym i wieloznacznym gatunkiem telewizyjnym, który zajmuje dość wysokie miejsce w rankingach oglądalności. Docudrama jest dla Polaków gatunkiem

**Wiesław Godzic** – profesor zwyczajny, filmoznawca i medioznawca. Związany z Uniwersyte-tem Śląskim (do 1983) i Jagiellońskim (do 2003), obecnie jest wykładowcą w Uniwersytecie Humanistycznym Społecznym (SWPS), kierownikiem Katedry Mediów Audio-wizualnych. Zajmuje się semiotyką i retoryką przekazów medialnych. Stypendysta Fundacji Kościuszkowskiej, Central European University, Getty Foundation i Deutscher Akademischer Austauschdienst oraz norweskich fundacji rządowych. Wykładał m.in. w Cleveland State University, Rochester University w USA, Middlesex University w Londynie oraz w Bergen i Trondheim w Norwegii. Redaktor naczelny kwartalnika „Kultura Popularna” od 2002 roku. Ostatnio wydał *Znani z tego, że są znani*. *Celebryci w kulturze tabloidów* (WAIp, 2007) oraz zredagował podręcznik akademicki *Media audio-wizualne* (WAIp, 2010) i wraz ze Zbigniewem Bauerem *E-gatunki*. *Dziennikarz w nowej przestrzeni komunikowania* (Poltext, 2015). Jego *Kuba i inni*. *Twarze i maski popkultury* (Sedno, Warszawa) ukazała się wiosną 2013 roku.

dwuznacznym, jak większość zjawisk medialnych związanych z niedawną burzliwą przeszłością, skutkującą zmianą ustroju. Obecnie głos ma wiele pokoleń o zbyt wielu odmiennych interesach w zakresie polityki historycznej, a „Zachodnia Europa”, symbol wolności, z trudem może wyobrazić sobie funkcjonowanie sfery społecznej zniewolonej przez funkcjonowanie rygorystycznej cenzury politycznej i działalność tajnej policji politycznej. Z tych powodów stabilny nurt docudramy nie mógł powstać w Polsce wcześniej niż po przełomie 1989 roku – w rzeczywistości zaś znacznie później ze względu na możliwość dotarcia do archiwów oraz preferencje większej części publiczności telewizyjnej. Dla niej – paradoksalnie – czas odzyskania wolności stał się okresem uczestniczenia w dynamicznej rozrywce, jak opisał ten stan Neil Postman (1986). Musiał minąć czas uwodzenia przez konsumpcjonizm, ale także czas gry z rzeczywistością, jaką proponował reality show. Dojrzała polska docudrama stała się więc gatunkiem, który zdobył swoją publiczność w Polsce znacznie później niż w innych krajach europejskich.

Poniżej zwracam uwagę na konteksty przemian medium telewizyjnego w Polsce ze szczególnym akcentowaniem stosunku do rzeczywistości. Pytam o to, jaką rolę pełnił film dokumentalny w całokształcie przekazów audio-wizualnych – przede wszystkim dlatego, że była to rola bardzo ważna pod względem społecznym. Interesować mnie będą komercyjne gatunki telewizyjne nastawione na grę z rzeczywistością – gdyż to na jej tle, nierzadko przeciwko niej, funkcjonowała docudrama. Po takim przygotowaniu pola badawczego skoncentruję się na analizach trzech typów docudramy i bliskich jej gatunków, dla których najbardziej istotnym komponentem jest zarówno sposób użycia języka dokumentu filmowego/telewizyjnego, jak i świadomość bliskości materiału fotograficznego i rzeczywistości prefilmowej.

## Telewizja polska i jej problemy – tło dla docudramy

Epoką „paleotelewizji” nazwali włoscy krytycy, Francesco Casetti i Roger Odin, okres od początku telewizji do lat 70. Rozumieli przez to przyjęcie retoryki mistrza i nauczyciela przez jej instytucje. Zadanie paleotelewizji polegało na pouczeniu mas i realizowaniu funkcji pedagogicznej zbudowanej na zasadzie dystansu. Natomiast „neotelewizja” stanowiła retoryczną propozycję, która polegała na koncentracji telewizji na samej sobie i własnych środkach wyrazowych. W tym modelu retorycznym telewizja mówiła wyłącznie o sobie, a nie o świecie (Casetti i Odin, 1994: 117–136). Z kolei podobny okres krytyk brytyjski John Ellis uznał za lata niedoboru: kanałów było niewiele (zaledwie kilka w poszczególnych krajach europejskich) i realizowały one wizję nadawcy państwowo-publicznego. W latach 80. nastąpiła radykalna zmiana tego modelu – stacji było coraz więcej, a nawet tak dużo, że śledzenie ich programu przekraczało możliwości przeciętnego telewidza. Od samego początku medium telewizyjne polegało na przekazie indywidualnym lub domowo-rodzinnym, jakkolwiek z powodów polityczno-propagandowych, kulturowych albo finansowych przez jakiś czas dominowała forma publicznego oglądania tv. Wraz ze wzrostem zysków z reklam stacje telewizyjne zaczęły same produkować lub zamawiać programy, zostawiając sponsorom i reklamodawcom miejsce na promocję swoich produktów w różnych miejscach telewizyjnego strumienia (Ellis, 1982).

Przez wiele lat telewizja w Polsce funkcjonowała jako edukacyjno-artystyczna nowinka. Pierwsze regularne audycje zostały nadane w połowie lat 50., a zalew radzieckich aparatów odbiorczych (z czasem też rodzimej produkcji) spowodował, że oglądanie jedyne go programu telewizji stało się bardzo ważną aktywnością kulturalną Polaków. Powstał pierwszy, ambitny w formie i niebanalny, talk-show, emitowane były programy satyryczno-rozrywkowe i liczne seriale telewizyjne. Wśród tych ostatnich publiczność szczególnie zasmakowała w wojennym serialu o przygodach „naszego człowieka w niemieckim mundurze”, porucznika Hansa Klossa (*Stawka większa niż życie*). Temat historii II wojny światowej eksploatował także serial *Cztery pancerni i pies*. Opowieść o załodze czołgu Rudy 102 obfitowała w liczne odniesienia do rzeczywistości historycznej – z zachowaniem realistycznych nazw batalii i scenografii. Jednocześnie serial opowiadał historię zakłamaną, jeśli chodzi o stosunki polsko-rosyjskie. Nie wspomniano na przykład o zamordowaniu przez Stalina polskich jeńców w Katyniu, o licznych gwałtach i grabieżach „wyzwoleńczej” Armii Czerwonej – natomiast wiele przykładów podkreślało polsko-radzieckie braterstwo broni, męstwo i przyjaźń. Być może na tym przykładzie sformułować można – na pozór paradoksalną, ale daleką od banału – uwagę, że człon dokumentalny w docudramie musi być wyposażony w nieskrępowaną wolność interpretacji i oceny zjawisk historycznych. Projekt docudramy szwankuje, nawet przy najlepszych umiejętnościach dramatyzowania, jeśli jego odniesienie do zdarzeń historycznych jest z gruntu fałszywe. To znaczy: jeśli najeźdźca i gwałciiciel jest przedstawiany jako dobroczyńca i przyjaciel.

Warto wspomnieć o powstaniu w 1970 roku drugiego programu polskiej tv: był on rewelacyjny i oryginalny na tle ówczesnych programów europejskich. Obfitował w liczne pionierskie gatunki i formy: turnieje miast w czasie rzeczywistym, atrakcyjne intelektualnie programy rozrywkowe i satyryczne. To był początek neotelewizji w Polsce.

Trzeba zdecydowanie podkreślić, że dopiero w latach 70. komunistyczne władze zaczęły wykorzystywać na znaczną skalę perswazyjną i propagandową funkcję telewizji. W szczególności dotyczyło to publicystyki i informacji – z czasem *Dziennik Telewizyjny*, główny magazyn informacyjny, stał się synonimem wiadomości kłamliwych lub przemilczanych. Wolnościowy przełom Solidarności stawiał telewizję po stronie struktur władzy – niezadowolone społecznie zwrócone było przeciwko tej propagandowej maszynie. Liczne napisy na murach „Telewizja kłamie” znaczyły także, że właśnie od tego medium społeczeństwo oczekuje szczególnej troski o prawdziwość reprezentacji i komentowania zdarzeń.

Lata 80. można uznać za stracone dla rozwoju tego medium w Polsce. Stan wojenny spowodował zatrzymanie wielu projektów artystycznych, zwolnienie licznych oryginalnych twórców: telewizja stała się zakładem zmilitaryzowanym, zarządzanym przez komisarza. Jasnym światłem na tej mapie był serial *Alternatywy 4* Stanisława Barei (ukończony w 1983 roku, emitowany od 1986). W satyryczny sposób przedstawiał życie mieszkańców nowo wybudowanego budynku na warszawskim Ursynowie – łącząc w tym zjadliwym wizerunku większość nonsensów i bolączek socjalistycznego systemu ekonomicznego i upadku tradycyjnych wartości w powojennej Polsce. Przełom 1989 roku oznaczał wyzwania polityczne (pierwsze częściowo wolne wybory), ekonomiczne (zasadnicza i rewolucyjna zmiana ustroju gospodarczego) oraz zapowiadał powstanie wolnych mediów. Wszystkie te czynniki bardzo silnie oddziaływały na telewizję (w 1992 roku zaczęła funkcjonować nowa ustawa dotycząca mediów, powstały nowe instytucje kontrolne, między innymi Krajowa Rada Radiofonii i Telewizji). Lata 90. były czasem

potężnego chaosu w zakresie estetyki telewizyjnej. Widzowie szybko uczyli się reagowania na silnie skodyfikowane gatunki, równie szybko powstawały ich polskie odpowiedniki: sitcomy, teleturnieje, rozmaite seriale i *variety shows* o satyrycznym charakterze. Polacy stali się idealnymi konsumentami, gdyż odzyskaną polityczną wolność zaczęli postrzegać jako wolność konsumpcji: śledzili i lubili reklamy, oglądali ich zestawy na specjalnych pokazach. Jedną z często wypowiedzianych motywacji brzmiała: należy nam się – po latach szarzyzny i bylejakości – odrobina luksusu. Ten luksus zapewniały amerykańskie gatunki telewizyjne i liczne seriale.

Nie było wśród nich docudram, bo spojrzenie historyczne wymaga czasu i refleksji: odkrywaniem białych plam nieodległej historii zajmował się od 1999 roku Instytut Pamięci Narodowej (niejednokrotnie krytykowany za nadmierne i jednostronne kształtowanie polityki historycznej). Ponadto otwarcie archiwów, zniesienie cenzury i atmosfera porewolucyjna wskazywały główny kierunek działań filmowców i realizatorów telewizyjnych: to filmy dokumentalne miały opisywać zdarzenia i zjawiska z niedawnej przeszłości. Głównym tematem było rozliczenie z komunistyczną przeszłością, ale silne było także zauroczenie łatwością dostępu do sfotografowanej i zapisanej przeszłości. W tym okresie powstało kilka filmów o radzieckiej zbrodni w Katyniu, powstaniu warszawskim, wojnie polsko-bolszewickiej czy wywózce Polaków na Sybir. Jednakże nie był to czas dla docudram: polski telewizor bardzo wyraźnie odgraniczył „docu” od „drama” – zajmując się osobno jednym i drugim, sugerował, że może przyjść czas na ich artystyczne połączenie.

Nic nie wskazywało na radykalny zwrot w telewizji na początku 2000 roku. Stacje komercyjne funkcjonowały zaledwie od kilku lat – Polsat od 1994 roku, TVN od 1997 roku – a już zaczęły ustalać wzorce produkcji i odbioru. W tym momencie pojęcie *reality* zostało zawłaszczzone przez reality show. W marcu 2001 roku w atmosferze skandalu wystartowała w TVN polska edycja *Wielkiego Brata – Big Brother*, pierwsza w tej części Europy. Jeśli wierzyć na słowo uczestnikom, prawie wszyscy byli nastawieni na zabawę, zaś część z nich sądziła, że z tej hedonistycznej rozrywki można w przyszłości uzyskać jakieś korzyści dla siebie. *Big Brother* od samego początku nie funkcjonował jedynie w obiegu medium telewizyjnego, zbliżał się bowiem do granic medialnych konwergencji. Ogromne zainteresowanie internautów stroną www powodowało przeciążenia łączy i rozliczne skargi fanów, którzy nie mogli zapoznać się z najnowszymi wiadomościami lub szczegółami życiorysu uczestników (szczegółowe odniesienia do warunków realizacji *Wielkiego Brata – Big Brother* w Polsce można znaleźć w dwóch książkach: Godzic, 2001; Godzic, 2004).

Po latach od pierwszej emisji *Wielkiego Brata* można stwierdzić, że największa korzyść, jaką przyniósł, polegała na zainicjowaniu pewnego rodzaju kulturowego dyskursu. Od wielu lat nie rozmawiano tak zażarcie o sprawach ważnych dla całej kultury i kondycji Polaków. To, że taką dyskusję spowodował kontrowersyjny program telewizyjny ma drugorzędne znaczenie. Edward Mischczak, dyrektor programowy TVN i ojciec chrzestny tego projektu, twierdził nawet, że reality show podobny jest do

[...] popularnej wersji teatru Kantora. I choć może nie był to teatr, a bardziej wesołe miasteczko, to na pewno była to opowieść o dzisiejszych Polakach, oczywiście z udziałem aktorów prowincjonalnych, amatorów. Jedyną różnicą polega na tym, że w tym „teatrze telewizyjnym” nie ma reżysera i nie wiadomo, jak się skończy spektakl. (Mischczak, 2001)

Z reżyserem czy bez niego, z udziałem profesjonalnych aktorów czy też natuszczyków – to mniej ważne. Istotne jest, że medium telewizyjne zbliżyło się do rzeczywistości: co więcej, prawdopodobnie gdyby nie medium, nie odkryto by jej. Ale też po trzęsieniu ziemi spowodowanym przez *Wielkiego Brata* stawiano sobie pytania, czy rzeczywiście jesteśmy gotowi na myślową reakcję wobec takiej realności: może lepiej jej nie ruszać, bo – jak przekonują fizycy – w wielu przypadkach agresywne narzędzia fałszują badaną sytuację. Tym bardziej, że *Big Brother* stał się początkiem programów-klonów spod znaku *trash TV: docusoaps, reality i talent shows, mock-documentaries*. Rzeczywistość medialna przestała być tym, czym była do tej pory. Badacze uważają, że w nielicznych przykładach zbliżających się do docudramy można dostrzec szereg trafnych i prawdziwych obserwacji społecznych – przykładem jest *Epilog norymberski* z 1971 roku. Natomiast współczesne odmiany tego formatu, czyli *docu-scripted*, stanowią jej tabloidową imitację: pełno w nich sztucznych problemów i papierowych dialogów, a jedynym powodem ich istnienia są niskie koszty produkcji w porównaniu ze średnią widownią (Kozieł, 2015).

## Dokument w filmie i telewizji – droga do docudramy?

Z nazwiskiem Johna Griersona wiąże się funkcjonowanie wizji dokumentu filmowego rozumianego jako aktywność obywatelska i edukacyjna; pojmowanego jako przekaz wiarygodny i rzetelny – taki, który pokazuje widzom, jak godnie żyć (choć nieraz na negatywnych przykładach). Paradoxem polskiego rozumienia filmowej tradycji dokumentalnej było to, że nawiązanie do Griersonowskiego rozumienia świata przedstawionego nie było ani silne, ani szczególne. A wydaje się, że takie być powinno. Polska po drugiej wojnie światowej była nie tylko państwem okaleczonym, zdewastowanym i poddanym sowieckiej dominacji w sferze polityki i ekonomii, lecz także przechodziła rewolucję demograficzną. Setki tysięcy rodzin przenosiły się z biednych wsi do szybko rozrastających się uprzemysłowionych miast. Film dokumentalny zaczął być postrzegany przez odbiorców jako gatunek propagandowy służący socjalistycznej władzy – gdy tymczasem przed wojną był on domeną ekspresji artystycznej i awangardowej.

Oczywiście, istniały intrygujące wyjątki – Kazimierz Karabasz, jeden z seniorów współczesnego dokumentu (urodzony w 1930 roku), portretował mieszkańców małych miast i przysiółków, wykazując duży zasób empatii wobec swoich bohaterów. Widz tych filmów odczuwa, że reżyser nie tylko współczuje bohaterom, gdy znajdują się w trudnej sytuacji lub nie mogą podjąć decyzji, lecz także kibicuje ich społecznym praktykom przystosowania się do nowych warunków. Jego *Rok Franka W.* (1967) stanowił niezwykle z formalnego punktu widzenia dokument psychologiczno-obszerny. Niespełna dwudziestolatek prosi o przyjęcie do Ochotniczego Hufca Pracy, popularnej po wojnie, częściowo zmilitaryzowanej instytucji edukacyjnej. Proces nagrywania trwał kilkanaście miesięcy i został podzielony na pory roku. Bohater przechodził proces osławiania się z kamerą – towarzyszyła mu ona w trakcie różnych czynności: ciężkiej pracy fizycznej, spędzania wolnego czasu z kolegami czy randek z dziewczętami. To nie jest w żadnym stopniu kamera interwencyjna – w istocie nie czujemy jej obecności. Można zaryzykować twierdzenie, że zakres jej działania przechodzi od obserwacji (z czasem o tej

podstawowej jej funkcji zapominamy) do kreacji postaci. Bohater zmienia pozycję: z obiektu inwigilacji do podmiotu interakcji człowieka i kamery. Bardzo dobrze użytym środkiem wyrazowym stało się odczytywanie przez Franka fragmentów swojego pamiętnika. W ten sposób widz do wielu zdarzeń przejawia silnie pogłębiony stosunek podmiotowy: nie dość, że widzi reakcję bohatera na zdarzenia, to ponadto słyszy jego głos odczytujący ich interpretację i ocenę. Niekiedy dochodzi do semantycznych kolizji, gdy zdarzenie inaczej interpretujemy na podstawie przekazu obrazowego, a inaczej – głosu.

Reżyser po czterdziestu latach postanowił odszukać swojego bohatera – dokument *Pan Franciszek* (2006) pokazuje dalsze dzieje junaka. Praca w piekarni, zajmowanie się ogródkiem i utrzymywanie licznej rodziny (cztery córki i syn) składają się na dalszą fabułę, tym razem popartą licznymi zdjęciami i filmami z uroczystości rodzinnych, a nie fragmentami pamiętnika. Sędziwy reżyser we współczesnych nam czasach z pokorą zastanawia się, o czym i w jaki sposób powinien dzisiaj mówić dokumentalista. W jego przekonaniu musi on wybierać pomiędzy tym, co jest zbyt skomplikowane, a tym, co wydaje się banalne (Rozmowy istotne: Kazimierz Karabasz, 2010). Zauważmy, że w tej konstrukcji – tekst podstawowy/powtórzenie z tą samą osobą po latach – odnajdujemy podstawową zasadę docudramy, jeśli uznać wcześniejsze zdarzenie za źródło historyczne, zaś budowanie na nim interpretacji przez tych samych aktorów społecznych jako tworzenie (wątlej w tym przypadku) fabuły.

Specyfika polskiego podejścia do problematyki prawdy dokumentalnej dotyczy także tego, że oczywiste w gruncie rzeczy uznanie misji dokumentu jako działania odkrywającego „prawdę”, łączyło się nierozdzielnie z polityką. Pamiętajmy: Polska była po 1945 roku państwem pozbawionym wolności dokonywania wyborów, a jednocześnie polskie społeczeństwo ma silne tradycje wolności jednostki. Ważne miejsce na polskiej scenie zajmuje spotkanie forum twórców krakowskiego Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie w 1971 roku. Nowa generacja twórców – Krzysztof Kiesłowski, Marcel Łoziński, Marek Piwowski, Grzegorz Królikiewicz – bardzo wyraźnie zaznaczyła swoją pozycję na tej mapie. W ich wypowiedziach przebijało nieco idealistyczne pragnienie wyrażania prawdy o współczesnych im czasach. Co więcej – sami twórcy nakładali na siebie obowiązek, wynikający z ich misji społecznej, poszukiwania i opisywania wszystkich obszarów współczesnego życia – także tych najbardziej bolesnych. W gruncie rzeczy był to idealizm typu politycznego, zaistniały w kilka miesięcy po tragicznych wydarzeniach w Stoczni Gdańskiej w 1970 roku, gdy w trakcie zamieszek milicja zastrzeliła bezbronnych robotników. Żądanie wówczas prawa tworzenia filmów o takich zjawiskach było przejawem determinacji środowiska filmowego, ale świadczyło także o postrzeganiu medium raczej jako narzędzia do walki o wartości niż instrumentu do chłodnej deskrypcji zdarzeń. W latach 70. rozpowszechnione było określenie „świata nieprzedstawionego” (taki tytuł nosiła książka dwóch literatów, Adama Zagajewskiego i Juliana Kornhausera z 1974 roku), pojmowanego jako rozległy obszar, który nie mógł być, głównie ze względów politycznych, objęty refleksją artysty czy naukowca.

Ponadto filmowcy, zajmujący miejsce w pierwszym szeregu bojowników o wysoką jakość kultury i wartości w życiu społecznym, zorientowali się, że do świata polityki nie mają dostępu i prawdopodobnie nigdy go rzetelnie nie przedstawią. Dlatego jedna z dróg zastępczych prowadziła przez maksymalne wykorzystanie aktorów społecznych w kreacyjnym filmowaniu faktów zasadniczo rzeczywistych. Powstały filmy właściwie pozbawione ingerencji reżyserskiej, ale pomimo tego metodę tę trudno nazwać było obiektywną.



W *Próbie mikrofonu* (1980) Marcela Łozińskiego opiekun zakładowego radiowęzła stara się zainicjować i nagrać dyskusję na temat zarządzania instytucją. Okazuje się, że zdecydowana większość jego rozmówców to koniunkturaliści nie posiadający własnego zdania. Widzimy zmagania ambitnego radiowca ze skostniałym systemem biurokratycznym. Zadajemy jednak pytanie, czy między nami a miotającym się bohaterem jest jeszcze jakaś instancja? Uświadamiamy sobie, że działa reżyser, który w jakimś zakresie (jakim?) instruował bohatera. W efekcie tych retorycznych działań widz nie jest pewny, czy autentyczne zachowania (a takimi wydają się na pierwszy rzut oka) pracownika z mikrofonem w dłoni nie były wcześniej sugerowane przez reżysera, a nawet czy nie były ćwiczone po wielokroć. Zrealizowany w tym samym czasie film Krzysztofa Kieślowskiego *Z punktu widzenia nocnego portiera* (1977) pokazywał bardzo wyrafinowaną i perswazyjną interpretację przy zachowaniu (iluzji?) obiektywizmu i wyważenia racji w przedstawionym świecie. Bohaterem jest portier-służbista, który wyjaśnia reżyserowi swoje poglądy (bliskie faszyzmowi) na stosunki społeczne. Można powiedzieć, że reżyser zaledwie filmuje autentyczne wypowiedzi, ale można też domniemywać, że zostały one wydobyte z potoku innych – w istocie tworząc na etapie montażu jednoznaczna interpretację zachowania. Podobnie jak w przypadku Wojciecha Wiszniewskiego, którego dokument kreacyjny zatytułowany *Wanda Gościńska. Włóknianka* (1975) pozornie pozwala bohaterce mówić: mówić, co chce w sposób oszczędny. Gościńska, usytuowana frontalnie do kamery, beznamiętnym tonem opisuje swoje sukcesy przodowniczkii pracy socjalistycznej. Jednak nie jej ordery, które otrzymała, nie zaszczyty spotkań z władzami, których doświadczyła, przykuwają uwagę widza. Widz (jakiś szczególny? czy każdy?) – pomimo sensu wypowiedzianych przez nią słów – rozumie, że było to życie zmarnowane i pozbawione głębokiej satysfakcji.

Jednym z najważniejszych filmów dla polskiej tradycji dokumentalnej stał się – paradoksalnie – film fabularny, nagrodzony w Cannes głośny *Człowiek z marmuru* (1976) Andrzeja Wajdy. W tym polskim *Obywatelu Kanie* zastosowano cztery porządki diegetyczne sygnalizowane opozycją: barwny – czarno-biały. Taka struktura wprowadza poważne zamieszanie w przekonanie widza na temat wiarygodności dotychczasowych schematów poznawczego wartościowania. Okazuje się, że czarno-białe zdarzenia wcale nie są dokumentem (jak sugeruje historia sztuki filmowej), lecz inscenizacją. Z kolei ujęcia barwne (do tej pory przynależne do fabuły) pokazują „jak było naprawdę”. Film Wajdy funkcjonował w pewnym zakresie jako ekspiacja filmowców za przejawy koniunkturalizmu w komunistycznym okresie, za mówienie nieprawdy. Jeszcze dobitniej pokazał to dokument (kreacyjny?) Marcela Łozińskiego *Ćwiczenia warsztatowe* (1987). Ekipa telewizyjna realizuje na terenie uniwersytetu sondaż i pyta studentów o cechy ich generacji. Wypowiedzi prezentują obraz straconego pokolenia, pozbawionego szans na przyszłość, głęboko sfrustrowanego. W połowie filmu kamera odwraca się o 180 stopni – a dotychczasowe wybrane obrazy prezentowane są z nieco innym podkładem dźwiękowym. Dźwięk jest właściwie ten sam tylko nieco wyprzedza obraz lub opóźnia się. Rezultatem jest powstanie odmiennej treści w stosunku do tej pierwszej (właściwej?): młodzież jest radosna i patrzy na świat z optymizmem.

Wydaje się, że ilekroć mowa o znaczeniu wypowiedzi audiowizualnych uznawanych za dokumentalne, tylekroć myślimy o zakresie ich kreacyjności. A może w *Ćwiczeniach warsztatowych* powinna istnieć jeszcze jedna rama, która mogłaby zmienić kwalifikacje dotychczasowych? A może znaczenia

już istniały, tylko trzeba je powołać do życia? W wywiadzie dla tygodnika „Polityka” Krzysztof Kiesłowski na pytanie „Wszystko Pan to wymyślił?”, dotyczące filmu *Personel* (1975), ukazującego trudne, niejasne relacje w grupie pracowników, odpowiedział: „Wszystko. Nie, przepraszam, nic nie wymyśliłem. Bo wszystko gdzieś było, widziałem takich ludzi, słyszałem intonację i trzeba było tylko to wszystko zebrać” (Zawiśliński, 2005: 153). Po przełomie Solidarności reżyser był przekonany, że wolność daje wprawdzie większe szanse, ale powoduje, że wymagania odbiorców są większe. Wtedy też powstała jedna z najważniejszych polskich deklaracji dotyczących dokumentu, wyartykułowana przez Kiesłowskiego:

To, o czym piszę, nie jest ucieczką od konwencji realistycznej; to jest kierunek, który mógłbym określić najkrócej: głęboko zamiast szeroko, do środka a nie na zewnątrz [...]. Szukam sposobu, żeby oglądający ludzie mieli uczucia podobne do moich – uczucia bezsilności, współczucia, żalu, które przyprawiają mnie o fizyczny ból, kiedy widzę mężczyznę płaczącego na przystanku tramwajowym, kiedy obserwuję tych, którzy chcieliby być tak blisko z innymi, a są tak daleko [...]. (Zawiśliński, 2005: 205–206)

Dokument jako gatunek o uczuciach, a reżyser jako akuszer tych stanów? Jeśli chcemy przywołać drugi obszerny kontekst dla dyskusji nad docudramą – czyli kwestię funkcjonowania zasady dokumentalizmu we współczesnych mediach – to spróbujmy określić jego problemy.

Lata 80. – a szczególnie ich koniec – zaznaczyły się radykalną zmianą technologiczną. Droga taśma filmowa została zastąpiona taśmą magnetyczną, której w dodatku można było używać wielokrotnie. Kamery stały się lżejsze, bardziej poręczne – proces tworzenia filmów zmienił się w bardziej demokratyczny. Ta sytuacja miała także złe strony: dokumentaliści nie musieli czekać na zdarzenia – po prostu kręcili, licząc na to, że wszystko co najbardziej istotne i niepowtarzalne wyłowią na stole montażowym. W tym czasie Polska stała się królestwem pirackich kopii filmów na kasetach VHS. Razem z sąsiednimi krajami postkomunistycznymi przechodziliśmy wówczas przyspieszoną lekcję konsumpcjonizmu, oglądaliśmy wszystko co się dało na zdartych taśmach magnetycznych – i masowo kupowaliśmy w biednym kraju magnetowidy za równowartość miesięcznych zarobków.

Dla produkcji filmów dokumentalnych nastąpił również bardzo ważny moment przejścia – od estetyki filmowej do telewizyjnej. Polska telewizja (wyłącznie publiczna, gdyż do połowy lat 90. nie miała konkurenta komercyjnego) zaanektowała ten obszar, wyznaczając standardy estetyczne dokumentu. Nie miał on dla siebie miejsca w kinach, chociaż pojedyncze sale kinowe przeznaczone wyłącznie dla tego rodzaju filmów istniały w Warszawie jeszcze w latach 80. Pozostawały projekcje festiwalowe i oczywiście telewizja. Finansując te produkcje (w całości lub częściowo), żądano od twórców atrakcyjności i aktualności. Lata 90. – przede wszystkim narodziny ideologii i praktyki konsumpcjonistycznej – w taki też sposób zostały ironicznie zobrażowane w filmach Marii Zmarz-Koczanowicz, Marcela i Pawła Łozińskich, Andrzeja Fidyka.

To, co polscy twórców dokumentów wyrażali w swoich dziełach, współbrzmiało z wieloma teoretycznymi koncepcjami. Co więcej, refleksja nad filmem dokumentalnym przesunęła się w stronę telewizji – mowa o dokumencie

zrobionym przez telewizję, dla potrzeb telewizji lub będącym hybrydą gatunkową. Gdy rozpatrujemy sytuację telewizyjną, musimy określić zasadniczą sytuację epistemologiczną dokumentu, zawierającą się w pytaniu „Czy kamera kłamie?”. Postmodernizm już dawno zdekonstruował pogląd, że „kamera nie może kłamać”. Co więcej: widz *Truman Show* (1998), *Ed TV* (1999) czy polskiego *Show* (2003) został pozbawiony jakichkolwiek złudzeń, że kamera telewizyjna może mówić prawdę.

Zwróćmy jednak uwagę na liczne próby opisu dokumentu jako takiego, nie zaś dokumentu w opozycji do innych rodzajów dyskursu audiowizualnego, dokonywane przez amerykańskiego badacza Billa Nicholasa. W pracy *Ideology and the image* (1983) dzielił dokumenta na „tłumaczący” rzeczywistość (bazujący głównie na retoryczności swoich przedstawień) oraz „obserwacyjny” (związany z kinem bezpośrednim). Uważał, że bardzo istotny jest sposób adresowania, a więc szczególny wymiar retoryki – co jest przedmiotem wielu reżyserskich refleksji i rozstrzygnięć. Interesujące spojrzenie na relacje dokumentu filmowego i telewizyjnego przedstawia z kolei Brytyjczyk, John Corner. W swojej przełomowej pracy *The art of record*, wyliczając klasyczne funkcje filmu dokumentalnego, uznaje, że do tak zarysowanego obszaru trzeba dodać te koncepcje, które dostrzegają jeszcze jedną funkcję: dokumentu jako popularnej rozrywki, „która robi użytek z rzeczywistości” (*popular factual entertainment*). Tu znajdują się między innymi dokumentalne mydlane opery (docu-soap), ale także częściowo docudrama (Corner, 1999).

Pytanie o przemianę dokumentu, gdy spotyka się on z obszarem rozrywki, dotyczy autorytetu (albo władzy) dokumentu. Często jest ona wykorzystywana i zapożyczana przez inne programy, ale działa to także w drugą stronę: do dokumentu przenikają niedokumentalne sposoby spojrzenia (spojrzenie dramatyczne, spojrzenie reklamowe, spojrzenie muzycznego wideo) – co znacznie rozszerza reguły dokumentu (Corner, 1999). Te rozrywkowe elementy bardzo silnie rozwinęły się w obrębie produkcji dokumentalnej. I tak na przykład, dzięki *Big Brotherowi*, który upowszechnił tę zasadę jako główną w programie, wyraźna prezentacja własnej osoby nie jest uznawana za fałszowanie naturalnego zachowania, lecz postrzegana jako performatywna możliwość zaprezentowania siebie jako takiego. To jest niewątpliwa cecha docusoap, ale czy także docudramy? Warto przypomnieć to pytanie w części analitycznej. Mówi się, że niewielu badaczy podziela koncepcję dokumentu jako „dyskursu normalności i trzeźwości”. Myślę, że coraz więcej w nim alkoholu i narkotyków.

Coraz częściej badacze dochodzą do wniosku, że w dokumencie telewizyjnym można odkryć prawdę w seriach mini- i mikroanaliz, a także że żadna inna forma medialna nie jest w stanie osiągnąć takiego stanu, w którym udział rozrywkowego szkieletu nie musi przeszkadzać, a nawet może pomagać wyrazistości przekazu (Rollinson, 2001). Ponadto część badaczy opowiada się za tym, żeby nowy typ dokumentu balansującego między obiektywizmem a subiektywizmem, między starym a nowym rozumieniem prawdziwości przekazu zapoczątkował refleksję nad nowym rozumieniem prawdy (epistemologicznej i etycznej?) – pojmowanej szeroko, a nie tylko na użytek estetyki czy konkretnie mediów audiowizualnych (Bruzzi, 2000:54). Brzmi to atrakcyjnie: koncepcja wydaje się pociągająca, jakkolwiek nie jestem pewny, czy tak pojmowana kategoria rzeczywistości, to znaczy zdolności wyjaśniania realności odbioru telewizyjnego, może być rozumiana wyłącznie jako balansowanie między światem codziennego doświadczenia a idealistycznym obrazem. Odbiór telewizyjnych obrazów jest – z natury tego medium – czynnością dokonującą włączenia wszystkiego, co dotychczas uznawane było za

fikcyjne i idealne, do tego, co swojskie, zwyczajne i w dodatku – bliskie. Być może powinniśmy operować nie jedną niewiadomą, lecz dwiema. Pierwszą jest obraz medialny i jego status, drugą zaś – nasze poczucie rzeczywistości. Nie ona sama, lecz nasze – widzów – przekonanie, że świat istnieje: na ekranie, obok ekranu, z drugiej strony ekranu i we wszystkich kierunkach. Powstaje pytanie, czy jest to jeden świat, czy wiele rozłącznych, czy są one rozmaite, ale powiązane ze sobą? To także pytanie widza, uczestnika reality show, widza docudramy.

O ile do lat 90. w Polsce znajdziemy niewiele rodzimych docudram, to tym bardziej trzeba zwrócić uwagę na kilka intrygujących realizacji bliskich tej formule realizacyjnej. *Epilog Norymberski* najpierw był spektaklem Teatru Telewizji, zrealizowanym w 1969 roku przez Jerzego Antczaka i grupę znanych aktorów. Po roku od premiery, a po dwudziestu pięciu latach od zakończenia II wojny światowej, polscy widzowie zobaczyli wersję filmową. Była przejmująca: aktorzy odtwarzali role ofiar w scenach o olbrzymim ładunku emocjonalnym. Narrator (grany przez Andrzeja Łapickiego, najbardziej popularnego aktora tamtych lat) w bardzo oryginalny sposób kontrolował wypowiedzi i udzielał głosu uczestnikom prawdziwego spektaklu. Jednak po kilkudziesięciu latach widzowie dowiedzieli się o zasadniczym fałszu tej relacji. Na przykład: zredukowano liczbę sędziów, stroniczo przedstawiano racje Amerykanów, gloryfikowano zaś i fałszowano udział Rosjan. Historycy (na przykład Paweł Wieczorkiewicz w popularnym kanale tvp Historia) twierdzili, że polska wersja procesu norymberskiego w żadnym zakresie nie pokazywała tego, że w istocie „zbrodniarze rosyjscy osądzali zbrodniarzy niemieckich”.

Od 1983 do 2005 roku realizowane były w tvp 2 *Sensacje XX wieku* Bogusława Wołoszańskiego. Ten bardzo popularny serial historyczny, dbający zarówno o historyczne detale, jak i o aurę prezentowanych czasów, rozpoczął się w latach trwania stanu wojennego i wszechwładnej cenzury. Był więc materiałem propagandowym i propanstwowym, a jednak został przyjęty przez widzów z sympatią. Mniej istotne dla większości z nich były przekłamania faktów historycznych, a bardziej – niekonwencjonalny sposób przedstawiania wydarzeń i procesów historycznych. Tematami były relacje o agentach wywiadu i opowieść o astrologu Himmlera. Redaktor Wołoszański potrafił stworzyć unikalny retoryczny związek z odbiorcą – jego opinie bazowały na sensacyjnym charakterze faktów, lecz jednocześnie narracja prowokowała do pytań z obszaru historiozofii: czym jest historia w życiu narodów, kto odpowiada za jej sukcesy i porażki i jaka jest rola jednostki w tych procesach. Seria cieszyła się powodzeniem: w 2015 roku zapowiedziano kolejne dziesięć odcinków. Bogusław Wołoszański stał się instytucją polskiej docudramy, w 2007 roku rozpoczęła się emisja jeszcze innej realizacji: 13 odcinków *Tajemnicy twierdzy szyfrów*. To bardzo widowiskowy cykl ukazujący walkę wywiadów w czasie II wojny światowej na terenie Dolnego Śląska, zrealizowany z dużym rozmachem w pięknych śląskich plenerach i zamkach.

W ciągu ostatnich piętnastu lat można zauważyć odwrót od tematów związanych z II wojną światową, jakkolwiek nadal interesują one starszą widownię, która sama przeżyła ten czas lub otrzymała relacje z pierwszej ręki. *Historia Kowalskich* (TVP 2, 2008) była wstrząsającą rekonstrukcją spalania przez oddział ss 34 mieszkańców wsi za ukrywanie Żydów w 1944 roku. Zaczęły powstawać dramatyzacje zdarzeń społecznych i politycznych, które jak dotąd znajdowały się w sferze zainteresowań dziennikarstwa śledczego. Na przykład w 2010 roku powstała rekonstrukcja nie do końca wyjaśnionej tragicznej śmierci posłanki Barbary Blidy podczas jej zatrzymania przez tajne

służby (TVP 2, *Wszystkie ręce umyte. Sprawa Barbary Blidy*). Nie można nie zauważyć przykładów szczególnego nurtu biodokumentu. *Kiedys będziemy szczęśliwi* (2011, TVP HD) składało się z serii mikroreportaży o marzeniach młodych ludzi we współczesnej Polsce, tworzących retoryczną formę filmu w filmie. W efekcie telewidz nie jest przekonany, którą ramę odniesienia do rzeczywistości przychodzi mu rekonstruować; kto jest aktorem społecznym, a kto profesjonalnie gra amatora. Świetne realizacje *Takiego pięknego syna urodziłam* (1999) Marcina Koszałki i *Jestem zły* Grzegorza Packa (2000) należą do gatunku biodokumentu, który – zezwalając na swobodne filmowanie przez amatorów – prowadził bezwzględnie grę z realizmem świata przedstawionego.

Daje się zauważyć ponadto unikalna tendencja rozwoju polskiej docudramy. Wiąże się ona z tradycją wielkiego szacunku dla munduru wojskowego i powstaniem cywilnych grup rekonstrukcyjnych – złożonych często z młodych ludzi, którzy odwzorowują rzeczywiste mundury, akcesoria militarne i odtwarzają plany realnych bitew. W fabularyzowanym dokumencie o obronie poczty gdańskiej w pierwszym dniu napaści Niemiec hitlerowskich w 1939 roku (*14 godzin. Pierwsi w walce*, 2013) w zasadzie nie korzystano z nielicznych materiałów dokumentalnych, gdyż były niemieckie (!). Obroncy poczty byli polskimi aktorami, zaś najeźdźców niemieckich odtwarzali członkowie Samodzielnej Grupy Odtworzeniowej Pomorze. Program oscylował na granicy autentyczności, a właściwie różnych możliwości jej rozumienia. Z jednej strony – wyrazista była prawie amatorska praca pirotechników, jak i odtwarzanie scen przez Polaków grających Niemców. Z drugiej zaś – w tej amatorszczyźnie widz widział ogromne pokłady autentyzmu, zwłaszcza gdy zachęcano go do upodobnienia za wszelką cenę do bohaterów sprzed siedemdziesięciu lat.

Natomiast w przypadku wielkich produkcji telewizyjnych aktywność i kreatywność publiczności rządzą się innymi prawami. Trudne przyjemności przechodzą na stronę łatwych: częściowo pochodzących z odkrycia i iluminacji znaczeń, a w większym stopniu z zabawy i rozrywkowego poczucia wspólnoty śmiechu. Wydaje mi się, że w przypadku docudramy bardzo istotne jest funkcjonowanie chwiejnej równowagi między trudnymi (bo to przecież dokument i rzeczywistość) i łatwymi aspektami przyjemności (bo forma jest rozrywkowa).

Przyjrzyjmy się dokładnie trzem popularnym realizacjom filmowym i telewizyjnym – reprezentują one różne metody radzenia sobie polskich filmowców z otaczającą ich rzeczywistością.

## **Powstanie warszawskie (2013) – posklejana i pokolorowana rzeczywistość**

Polska historia stanowi pasmo wielkich wojen, bitew, powstań i inicjatyw dyplomatycznych, które były skazane na tragiczny finał już w momencie rozpoczęcia ich realizacji. Począwszy od końca XVIII wieku, kiedy Polska zniknęła z politycznej mapy Europy, zagrabiona i podzielona przez sąsiadów, aż do zakończenia I wojny światowej i uzyskania niepodległości, w tej części Europy mało było pragmatycznego pozytywizmu, zaś dużo tragicznego bohaterstwa. Szczególne miejsce przypadło powstaniu warszawskiemu, patriotycznemu zrywowi młodzieży w sierpniu 1944 roku.

W czasie dwumiesięcznych walk kręcono kronikę powstańczą. Film, który powstał na tej bazie, nazywany jest w dołączonych do płyty DVD materiałach „pierwszym na świecie dramatem wojennym *non-fiction*” i „prawdziwym obrazem powstania”, a niewątpliwie stał się nieprawdopodobnym wyzwaniem dla teorii dokumentu. Wyzwaniem nie tylko dlatego, że zmusza do postawienia pytania, czy *non-fiction* oznacza *fact*, czy jeszcze coś innego, lecz także dlatego, że możemy w nim znaleźć połączenie kilku strategii retorycznych przedstawiających stosunek filmowca do rzeczywistości.

Powstanie warszawskie rzeczywiście zdarzyło się w określonym czasie i przestrzeni, w czasie jego trwania ekipa filmowców robiła zdjęcia filmowe – oglądamy je tak, jak ogląda się niekwestionowany dokument. Film został zmontowany z sześciu godzin oryginalnych kronik nakręconych przez powstańczą ekipę filmową. Ale nie można zapomnieć, że liczny zespół konsultantów i filmowców pracował na tym materiale ponad siedem miesięcy. W sumie obiektem pracy rekonstruktorów stało się 1200 ujęć, na co poświęcono 1440 godzin koloryzacji, 648 tysięcy minut rekonstrukcji – a efektem, jak głosi opis dystrybutora na okładce płyty DVD, jest „niespotykany dotąd realizm”.

Mamy więc do czynienia z materiałem dokumentalnym. To wydaje się nie podlegać dyskusji – chociaż zawsze warto pytać o kwestie „nie podlegające dyskusji”. Okazuje się na przykład, że – ciągle jesteśmy na poziomie materiału – część ujęć była inscenizowana. Filmowcy w 1944 roku – słyhać ich głosy – instruowali filmowanych, w jaki sposób powinni się zachowywać. Powody powtarzania ujęć były oczywiste – tak tworzy się film (jakikolwiek). Inne jednak były powody ucieczki przed zainscenizowanym bądź prawdziwym atakiem niemieckich żołnierzy. Niekiedy obawiano się o bezpieczeństwo powstańców-aktorów, w innych przypadkach zastanawiano się, czy funkcja propagandowo-znaczeniowa jest dostatecznie wyrazista.

Po latach taśmy zostały odnalezione, pokolorowane i nawleczone na skromną nić fabularną. Stworzono z tego materiału – w sposób arbitralny, czego nie trzeba dodawać – historię dwóch braci, realizujących film w czasie powstania. Bardzo czytelne wydaje się więc wpisanie tego „nadzwyczaj realistycznego materiału” do gatunku (subgatunku) metafilmów: filmów o tworzeniu filmów, których ojcami chrzestnymi są Dziga Wiertow i Walter Rutman. Filmowców-braci nigdy nie widzimy w kadrze, słyszymy natomiast ich rozmowy z filmowanymi powstańcami. Bracia ponadto są jedną z najważniejszych instancji kontrolujących narrację w dokumencie – głosem narratora typu *voice-over*. Starszy uczy młodszego realizatorskiego fachu, chłopcy piszą listy do matki – wszystko to wiemy z ich głosów spoza ekranu – relacji zasadniczo wymyślonych, fabularnych. Jakkolwiek o prawdziwi filmowcy przyciągali uwagę powstańców, to ciekawość na obszarze stworzonym dla widza domaga się nie dość że uporządkowania zdarzeń, to ponadto wpisania w ich zmienną dramaturgicznie strukturę. Tak więc *Powstanie warszawskie* nie tylko wykracza poza dokument, lecz także śmiało wkracza w sferę fabularyzacji.

Nakręcone i pokolorowane taśmy miały poważny mankament: były pozabawione dźwięku. Część wypowiedzi powstańców zrekonstruowano z ruchu ich warg. Tak więc powstańcy zwracający się do filmujących ich operatorów mówią to, co w rzeczywistości mówili, ale innym głosem – współczesnego aktora. Dochodzi jednak do sytuacji bardziej skomplikowanych i niejasnych: oto filmowany jest przemarsz grupy bojowej i słyszymy pytanie (autentyczne w świecie 1944 roku, odczytane z ruchu warg) skierowane do filmowców: „Co robicie?” Ci odpowiadają (autentyczne, nadal możliwe do odczytania

z ruchu warg): „Filmujemy powstanie”. Po chwili grupa przemieszcza się: nie widać twarzy i ust, ale pomimo tego braku widz słyszy buńczuczną odpowiedź, która ukazuje stosunek powstańców do filmowców: „A my robimy powstanie!”. Powstaje pytanie, czy ta kwestia została dodana przez ekipę współczesną samowolnie, ale w zgodzie z intencją filmowców (tworzy wówczas fabułę i ideologię jednocześnie), czy też w istocie dokonano nieistotnego cięcia technicznego. Niezależnie od odpowiedzi w tym i licznych podobnych przypadkach mamy do czynienia z dokumentem manipulowanym w dobrej wierze.

Silny i autorytarny głos lektora (szczególnie pod koniec filmu) tworzy jeszcze jedną płaszczyznę: powtarzane są wielokrotne stwierdzenia, że widzowie zobaczą prawdę. Co jest tutaj prawdziwego? Poszczególne części odzieży powstańców, które przeszły drogę od filmu czarno-białego do zrekonstruowanego kolorowanego? Dźwięk: częściowo zrekonstruowany, częściowo dodany przez scenarzystę i głównego realizatora? Czy jakąś szczególną superprawdę zawiera konstrukcja fabularna całości – całkowicie wymyślona po sześćdziesięciu latach? Czy film fabularny nie wygrałby z tym „prawdziwym dokumentem”? Czy dokument ma prawo rościć sobie pretensje do bycia lepszym, czyli bliższym rzeczywistości? Odpowiedź zależy od tego, kogo spytamy. Jeśli będą to – na przykład – Dziga Wiertow, Lew Kuleszow, Michael Moore i Jan Komasa, realizator *Powstania warszawskiego* – nie otrzymamy odpowiedzi pozytywnej.

## **Czas honoru (od 2008) – serial dramatyczny, który chciałby – z jakiś powodów – być docudramą**

*Czas honoru* jest serialem telewizyjnym opowiadającym o żołnierzach polskiego państwa podziemnego: Związku Walki Zbrojnej, następnie Armii Krajowej w czasie okupacji niemieckiej i Delegatury Sił Zbrojnych po wojnie (nazwanych cichociemnymi). Według notatki na stronie Wikipedii jest to:

Serial inspirowany historią polskich dywersantów, którzy w czasie II wojny światowej przechodzili w Anglii szkolenia, by wrócić do okupowanej przez Niemców Polski z misją konspiracyjnej walki o niepodległość. Serial porusza też zmagania niemieckiego wywiadu i kontrwywiadu wojskowego Abwehry oraz nazistowskiej służby bezpieczeństwa Reichsführera ss (SD), a także tajnej policji państwowej (Gestapo) z Oddziałem II Komendy Głównej Związku Walki Zbrojnej/Armii Krajowej oraz infiltrację zwz/ak przez niemieckie służby wywiadowcze (Abwehra i SD). Dodatkowo zaznaczona jest działalność sowieckiego wywiadu wojskowego GRU i sowieckich organów NKWD. (Wikipedia: Czas honoru)

Premiera *Czasu honoru* miała miejsce w telewizji publicznej (TVP 1) w 2008 roku: akcja dotychczasowych sześciu serii (ponad osiemdziesiąt odcinków) toczy się w Warszawie, na terenie Generalnego Gubernatorstwa i w wielu krajach

ówczesnej Europy, wykorzystane zaś zostają liczne wydarzenia historyczne związane z działalnością oddziałów Armii Krajowej, na przykład:

- zamach na Igo Szyma, dyrektora Theater der Stadt Warschau;
- akcje bojowe mające na celu likwidację niemieckich grup wywiadowczych;
- nieudany zamach w Krakowie na ss-Obergruppenführera Wilhelma Koppego;
- „afery hotelu Polskiego” – prowokacja Gestapo przeciwko Żydom;
- „akcja góral” – uprowadzenie samochodu bankowego z pieniędzmi;
- liczne akcje odbijania polskich więźniów z rąk niemieckich służb.

Charakterystyczny jest sposób wykorzystania faktów historycznych przez scenarzystów – zasadniczo scenariusz się z nimi zgadza, ale wszelkie niezgodności mogą wynikać z tego, że są one traktowane jako inspiracje. Tak więc zamach na Franza Kutscherę – dowódcę ss i Policji na Dystrykt Warszawski Generalnego Gubernatorstwa – nazwano w serialu akcją przeciwko Peterowi Klausowi Schoebblowi (postaci fikcyjnej). Jakkolwiek nie ma w tych przypadkach konsekwencji: odcinek *Oflag VII A Murnau* przedstawia oswobodzenie niemieckiego obozu jenieckiego dla oficerów polskich podczas II wojny światowej, ulokowanego w konkretnym bawarskim mieście, przez jeden z oddziałów armii amerykańskiej (12 Dywizji Pancerniej gen. mjr. Rodericka R. Allena).

Z kolei w przypadku tortur na Pawiaku, największym hitlerowskim więzieniu w Warszawie, użyto nazwy zapewne dlatego, że jest ona powszechnie znana w Polsce (tytuł odcinka 22 brzmi *Strzały na Pawiaku*). Co więcej: nie można realizatorom zarzucić braku dbałości o szczegóły, na przykład:

Ukazana w filmie scena zmuszania więźniów do gimnastyki na gorącym żużlu miała miejsce naprawdę i była przedmiotem rozprawy w powojennym procesie ss-Standartenführera Ludwiga Hahna oraz strażnika więziennego z Pawiaka ss-Rottenführera Thomasa Wippenbecka. (Wikipedia: Czas honoru)

Można zaryzykować stwierdzenie, że serial *Czas honoru* stanowi dla Polaków w każdym wieku rodzaj popularnej encyklopedii II wojny światowej. Serial opowiada o porwaniu i moskiewskim sądzie szesnastu przywódców Polski Podziemnej; o słynnym przetrzymywaniu w jednej celi żołnierzy AK z oprawcami hitlerowskimi; o licznych i szczegółowych epizodach walk w czasie powstania warszawskiego. W tym sensie staje się *biblia pauperum*. Widzowie odpowiadają „Tak, znamy, znamy” i o choczko oglądają nową wersję dobrze znanych historii. Tym bardziej, że zachowano – tam gdzie pozwalały na to warunki – autentyczność lokalizacji. Wiele scen dzieje się w Warszawie oraz pod Warszawą, w miejscach historycznych – w ten sposób spełnia się pragnienie filmu dokumentalnego, aby sceny rozgrywały się w aurze prawdziwego otoczenia.

Charakterystyczna dla tej realizacji wydaje się reakcja internautów na oficjalnej stronie TVP I. W zakładce zatytułowanej „Błędy serialu” możemy przeczytać utyskiwania na „złe trzymanie broni (za magazynki), złe odznaczenia na mundurach, zmianę imion”, na niepełne profile psychologiczne postaci. Są one jednak rzadkie i w bardzo niewielkim stopniu dotyczą błędów w przedstawianiu wydarzeń historycznych. Wydaje się, że widz ma do czynienia z fabularyzowanym telewizyjnym dokumentem, który – opierając się zasadniczo na historycznych faktach i w pewnym stopniu zamierzając



dokonać pewnej współczesnej ich interpretacji – tworzy jednocześnie wyraźną i stabilną nić narracyjną. Gdy zapytamy, jak to jest zrobione, okaże się, że odpowiedź daleka jest od banału.

Każdy odcinek (posiadający własny tytuł) poprzedza czarno-biała czołówka z flagą biało-czerwoną (to jedyny element kolorowy). Czołówka przedstawia kolaż szybko następujących ujęć, zawierających zarówno wojenne sceny przemocy, jak i miłosne – te dwie sfery przenikają się. Potem następuje bardzo krótkie (kilkunastosekundowe) przypomnienie zdarzeń z ostatniego odcinka, a następnie pojawia się informacja zawierająca czas i miejsce aktualnych zdarzeń. Ponadto w każdym z odcinków pokazano zestaw czarno-białych fotografii, które ożywają i stają się kolorowym tłem dla świata przedstawionego serialu. Zdarza się także odwrotna sytuacja: świat sztuczny, inscenizowany dla celów filmowych nagle zostaje zamrożony i przechodzi w czarno-białą autentyczną fotografię. Często o zmianie miejsca i czasie zdarzeń informuje głos autokratycznego lektora, któremu zdarza się oceniać rzeczywistość.

Wymienione środki wyrazowe dążą do spełnienia dwóch przeciwstawnych celów. Po pierwsze: chodzi o uprawdopodobnienie świata przedstawionego serialu jako świata prawdziwego i rzeczywistego – takiego, który wyjaśnia i interpretuje to wszystko, co miałyby zrobić postaci w świecie czarno-białym. Z dyskusji o błędach serialu wynika, że zdecydowana większość odbiorców sądzi, że kolor wiarygodnie wyjaśnia sceny czarno-białe. Jednocześnie – po drugie – panuje powszechne przekonanie, że kolorowe sekwencje oznaczają sztuczność w przeciwieństwie do autentyzmu sekwencji czarno-białych (tak jak w przypadku *Człowieka z marmuru*). Empatia widza kierowana jest do tego pierwszego świata, gdy ten drugi zawładną logiką.

Tworzona jest więc sytuacja związana z aspektem perswazyjnym, budowaniem u odbiorcy silnego przekonania, że te dwie postawy nie wykluczają się, a nawet współpracują – każda na swój sposób – w celu stworzenia przekonania o wiarygodności i autentyczności przedstawionego świata. Ich wzajemne uczuciowe potwierdzanie i logiczne zaprzeczanie tworzą wrażenie, że „The Events You Are About to Witness Are True”. Tymczasem kłopotliwe staje się określenie „bycia świadkiem” – tę kwestię stara się rozwikłać trzeci z moich przykładów.

Wreszcie pamiętajmy, że wrażenie rzeczywistości, o czym pisali francuscy psychoanalitycy przed laty, dotyczy wszystkich stron układu komunikacyjnego – chociaż w tym przypadku wydaje się należeć do realizatora lub widza, bądź do jednego i drugiego w różnym zakresie. Zatrzymajmy się przy sytuacji pośredniej. Oto fragment dziennikarskiej relacji z planu serialu:

Na plan przychodzi Weronika Humaj (21 lat, studentka szkoły teatralnej, znana m.in. z serialu *Baron*, gra sanitariuszkę Irenę. Je śniadanie, potem idzie do garderoby. Wychodzi odmieniona – w białej koszuli w groszki, kamizelce i płóciennych spodniach o niespotykanym dziś kroju. Jeszcze godzina na fryzurę i makijaż, później spotkanie z reżyserem i resztą ekipy. W międzyczasie stroje sprzed 70 lat założą pozostali aktorzy. Muszą się ogolić, bo powstańcy zawsze byli ogoleni. Tyle że w 1944 r. często robili to kawałkiem szkła, bo brakowało żyłetek. Ucharakteryzowani wchodzi w Małą. Po charakteryzacji człowiek wchodzi na tę ulicę i przenosi się w inne czasy – mówi Weronika.

Można stracić rozeznanie, co jest prawdą, a co fikcją. Zwłaszcza gdy kręcimy i są strzały, wybuchy, ranni. Łatwo się w tym zatracić – dodaje Maciej Musiał (18 lat, znany z serialu *Rodzinka.pl*, tu gra powstańca o ps. Apacz, brata Ireny). (Wróblewski, 2014)

Jak widać aktorzy (nawet młodzi, raczej nieufnie nastawieni do świata) „stracili rozeznanie” w kwestii prawdziwości świata reprezentacji audiowizualnej. Takie wrażenie podtrzymywane jest w sposób paradoksalny przez młodych realizatorów – szczególnie widać to w innym współczesnym i nastawionym na młodzieżowego widza filmie *Miasto 44* (2014). Zastosowane tam elementy teledyskowej poetyki (takie jak zwolnienia akcji, miękki montaż, uduchowiona muzyka) nie są przeznaczone dla oczu i uszu odbiorcy – to wyraz ekspresji postaci scenicznych i aktorów. Spójrzmy natomiast, w jaki sposób serwowane jest danie z docudramy, jeśli zorientujemy się na szczególnie typ telewizyjnego przekazu – mianowicie: młodą i ekspansywną komercyjną stację.

## Klasyczna docudrama na usługach medium komercyjnego (*Wielkie ucieczki* TVN, 2006)

Jedną z przyczyn niejasności w zakresie gatunków telewizyjnych w Polsce jest kilkunastoletnie opóźnienie w procesie powstawania stacji komercyjnych. O ile w zachodniej części Europy miał on miejsce w latach 80., to w ówczesnej Polsce, pod rządami stanu wojennego, nie było mowy o wolności w tym zakresie. Dopiero w latach 90. powstały stacje Polsat i tvn, które stanowiły silną i wymagającą alternatywę wobec państwowo-publicznej tvp. Dotychczasowe spojrzenie na genologiczne aspekty docudramy podpowiada, że problem tego gatunku dotyczy skali i skalowania. Może powstać teleturniej, czyli *game show*, jak i *variety show*, które w zależności od nasilenia cech rozrywkowych lub edukacyjnych zbliżą się do wzorca publicznego lub komercyjnego.

Jednak w Polsce próbowano wyraźnie rozdzielić te gatunki, a powodem takiej aktywności stał się reality show *Big Brother*. Emitowany od marca do czerwca 2001 roku, jako pierwszy w tej części Europy, przyniósł ogromne zyski telewizji tvn. Jednocześnie powstał bardzo silny ruch odmowy: edukatorzy, większość intelektualistów i artystów, księża i nauczyciele zgodnie uznali, że show zagraża społecznej moralności i gloryfikuje naganne obyczaje. Odpowiedzią telewizji publicznej była seria kilkunastoodcinkowych docu-soaps, które fabularyzowały, lub częściej jedynie narratywizowały, historie bezrobotnych górników (*Serce z węgla*), alkoholików (*Ja, alkoholik*), młodych pacjentów (*Szpital Dzieciątka Jezus*) i przedszkolaków (*Przedszkolandia*). W moim przekonaniu niektóre z tych audycji znacznie przekraczały granice intymności i dobrego smaku – miały jednak tę przewagę nad komercją, że deklarowały wykonywanie misji społecznej, a nie czystej rozrywki.

W takich okolicznościach w 2006 roku rozpoczęła się emisja serialu *Wielkie ucieczki* – najpierw na antenie tvn, potem w Discovery Historia. Serial zyskał liczną widownię. Ważne jest, że stał się próbierzem zarówno umiejętności realizacyjnych zespołu (czyli sprawnego i oryginalnego posługiwania się

językiem TV), jak i dokonał kilku ważnych odkryć w zakresie dziennikarstwa śledczego. Składał się z dwóch części: jego tłem było autentyczne wydarzenie historyczne – fabularyzowane i odgrywane przez zawodowych aktorów – połączone z rozmową po latach dziennikarza z uczestnikami zdarzeń.

Jednym z powodów zainteresowania widzów serialem było umiejętne wybranie przez realizatorów czasu i charakteru zdarzeń. *Wielkie ucieczki* były ucieczkami za żelazną kurtynę – miały miejsce w Polsce od zakończenia II wojny światowej aż do wywalczenia suwerenności na początku lat 90. XX wieku. W ciągu czterdziestu lat Polacy z różnych powodów uciekali na zachód Europy. Byli to albo piloci wojskowi, albo cywilni pracownicy lotnictwa, którzy decydowali się z rodzinami lub znajomymi zbiec na drugą stronę żelaznej kurtyny (na przykład odcinki *Jarecki*, *Tempelhoff – brama do wolności*). Zbuntowani żołnierze okrętu ORP *Żuraw*, którzy sterroryzowali resztę załogi i wyszli na szwedzki ląd (*Bunt na Żurawiu*). Albo dwaj studenci w 1947 roku na małej łódce *Ramar*, którzy dopłynęli blisko szwedzkiego brzegu (*Żaglówką przez Bałtyk*). Pilot szybowca (*Kukulka*) zbudował w swoim mieszkaniu samolot, przy pomocy którego skutecznie uciekł do Jugosławii. Bardzo romantycznie wygląda historia Nikołaja Artamonowa, dowódcy radzieckiego okrętu (*Potrójny agent*). Ten „potrójny agent” zakochał się w Polce, z którą uciekł motorówką do Szwecji, stamtąd do USA – by potem pracować dla wywiadu rosyjskiego i amerykańskiego. Z kolei *Kurier* to fascynująca opowieść o bracie znanego aktora, Leona Niemczyka, który po II wojnie światowej nielegalnie przeprowadzał Polaków przez zieloną granicę, następnie został aresztowany, uwięziony i znów wrócił do tego procederu.

Wszystkie te historie są autentyczne. Co więcej: dziennikarze TVN wykonali solidnie pracę śledczą: w kilku przypadkach wzbogacili archiwum Instytutu Pamięci Narodowej, a nie tylko korzystali z nich – jak nakazywałaby logika. To oni wydobyli i opisać fakty, znaleźli powiązania między nimi, a nie tylko skorzystali z gotowych opracowań. Serial ten jest intrygujący ze względu na prowadzenie fabuły, gdyż nie próbuje tworzyć obowiązującego schematu, natomiast respektuje ludzkie wybory i wolność jednostki. W niektórych przypadkach bohaterowie ciągle obawiają się o swoje bezpieczeństwo – także dlatego, że ciążą na nich poważne oskarżenia. Dziennikarz przybywa do ich miejsc pobytu i prosi o przedstawienie własnej wersji zdarzeń – niekiedy skonfliktowanej z relacjami innych wywiadowanych. Serial kładzie nacisk na motywacje bohaterów: najczęściej składają się na to zagrożenie ze strony ówczesnych władz, jak i silne pragnienie wolności, zbudowane na podstawie wątpliwych przekonań, że po drugiej stronie żelaznej kurtyny toczy się lepsze życie (choć propaganda komunistyczna robiła swoje, a ponadto istniał deficyt obiektywnych informacji).

Wartością serialu jest brak jednolitego schematu realizacyjnego: niezmienna jest tylko zasada konfrontacji autentycznych zdarzeń, poznanych z dokumentów, akt sądowych i wypowiedzi postronnych osób z pamięcią aktorów społecznych – bohaterów zdarzeń.

Pierwszy odcinek (*Jarecki*) przedstawia historię lotnika, Franciszka Jareckiego, który w 1953 roku uprowadził samolot odrzutowy MiG-15 na wyspę Bornholm. Skomplikowaną wędrówkę narracyjną widz rozpoczyna od współczesnej rozmowy dziennikarza z bohaterem przybyłym po pięćdziesięciu dwóch latach do kraju. Powitanie na lotnisku jest wzruszające (a to podstawowa cecha przekazu komercyjnego) – od razu zauważalna jest silna pozycja lektora *voice-over*. Ten męski głos (we wszystkich odcinkach) funkcjonuje jak głos Boga: dozuje tyle informacji, ile uznaje za stosowne;

niekiedy wydaje się, że – jak w przypadku XIX-wiecznego narratora wszytkowiedzącego – zna przyszłe zdarzenia. Przez dłuższą chwilę widz nie wie, czego dokonał nasz bohater – tym bardziej, że po powitaniu na lotnisku wyruszamy do jego rodzinnych stron, do niewielkiej miejscowości Gdów w Małopolsce. Tam zostaje rozpoznany (raczej jego przypadek niż on sam jako osoba) jako ten, „który porwał samolot w 1953 roku”. W sepii pokazano fragmenty teatru wojennego, które ukształtowały przyszłego lotnika: Jarecki obserwuje okropności wojny – przy tym najsilniejsze wrażenie robi scena zastrzelenia przez czerwonarmistów jeńców niemieckich. Wybiera swoją pasję – szkołę lotników, lecz jednocześnie doświadcza szykan ze strony Urzędu Bezpieczeństwa. I wówczas zaznajamiamy się z całym arsenałem języka docudramy. Widzimy sceny, które po chwili okazują się majakami czy fragmentami snu. Następnie dwukrotnie zaprezentowano fragment kroniki filmowej z dawnych lat, ale uważna obserwacja sugeruje, że audytorium (czyli część przedstawionej kroniki) jest fikcyjna. Właściwie to hybrydalny stop materiału pochodzącego z lat 50. i współczesnego. Ta perspektywa wzbudza potrzebę nieustannej czujności i przybliża do formuły fake-documentary.

Z kolei *Bunt na Żurawiu* prawdopodobnie w sposób nieświadomy utrzymuje styl czarnego kina sensacyjnego tych lat. Inscenizowane zdarzenia, jedno z najstarszych w całym serialu (1951 rok), zostały zaprezentowane w formie mrocznych, dramatycznych pytań: kto zdecyduje zostać się w Szwecji po porwaniu okrętu, czyli zdradzić ojczyznę i pozostawić rodzinę w kraju w trudnej sytuacji? Tym bardziej, że pada sugestia, że inny okręt wojenny miałby zatopić niechlubnego buntownika. Z kolei *Lot 747* przedstawia inną ucieczkę, zdarzenie o prawie trzydziestu lat młodsze: kapitan rejsowego lotu polskich linii LOT porywa w stanie wojennym samolot do Berlina Zachodniego. Tym razem dziennikarze wywiadują nie tylko kapitana Czesława Kudłka, lecz także Jerzego Dziewulskiego, popularnego w mediach szefa antyterrorystów na tym lotnisku. Docudrama, dzięki takiej wymianie poglądów z obszaru psychologii i komunikacji perswazyjnej, staje się także poważnym gatunkiem edukacyjnym i popularnonaukowym.

Odcinek *Żagłówką przez Bałtyk* rozpoczyna ujęcie wzburzonego morza i tekst czytany przez lektora *voice-over*: „Bałtyk. Morze nieprzyjazne dla żeglarzy. Krótka i stroma fala. Szybko zmieniająca się pogoda. Gwałtowne sztormy”. Po czym następuje rozmowa z młodym żeglarzem, jednym ze studentów, przygotowujących się do powtórzenia wyczynu przepłynięcia przez Bałtyk w 1947 roku. To współczesny widzowi plan wydarzeń usytuowany w Polsce. Drugi wyznacza rozmowa w Australii na pokładzie luksusowego jachtu. Jego właścicielem jest jeden z uciekinierów i to on przedstawia dziennikarzowi swoją historię sprzed ponad pół wieku. Interesująca jest konstrukcja retoryczna narracji *Wielkich ucieczek*. Jej zadaniem jest na ogół przybliżenie emocjonalnych postaw bohaterów, obszaru ich wyborów i odpowiedzialności za nie. Temu służy nieustanne podkreślanie przez lektora niebezpieczeństw, zapewne z tego powodu, że dzisiejsi osiemdziesięciolatekowie nie potrafią – jak sądzi dziennikarz – właściwie ich przekazać współczesnej publiczności. Opowieści po latach pełne są kontrastów: po jednej stronie chybotał łódź – po drugiej: luksusowy jacht. Samolot budowany w mieszkaniu chałupniczym sposobem i bojowe myśliwce, które czyhają na uciekinierów.

Istnieje jeszcze jeden, bardzo trudny poziom konfrontacji: nie rzeczy czy sytuacji, ale poglądów uczestników tych wydarzeń. W odcinku *Kudłka* pan Pieniążek buduje szybkoiec, którym planuje uciec, żeby – jak twierdzi – „zagrać na nosie komunie”. Opowiada o szczególnie niemiliym

ubeku, który go prześladował. W najlepszym stylu dziennikarstwa śledczego reporter wraz z poszkodowanym, który po latach spędzonych na obczyźnie wrócił do rodzinnego miasta, poszukują funkcjonariusza. Znajdują go, ale on wypiera się złych zachowań w stosunku do dawnego uciekiniera. W tej teatralnej, rzec by można, scenie prześladowany i ofiara pozostają przy swoich zdaniach. Ale też nie są pewni znaczenia zdarzeń z przeszłości – niewiele pamiętają, a jeśli już to nie fakty, ale mgłą znaczeniową. A może moja przeszłość nie wyglądała tak, jak mnie się wydaje? – pytają samych siebie. A może tak, jak relacjonuje mój rozmówca, człowiek, podobnie jak ja, stary? Wydaje się, że docudrama konfrontacyjna (jak ją nazwę) ma duże szanse, żeby stawiać po latach ważne pytania i nie domagać się jednoznacznych odpowiedzi na nie.

John Corner pisze o brytyjskiej tradycji powojennej, polegającej na rekonstruowaniu minionych zdarzeń z udziałem profesjonalnych aktorów. Zdecydowano się na rekonstrukcję, bo zaraz po wojnie występowały kłopoty z lokalizacją, przestarzałym ciężkim sprzętem. Rekonstrukcja – z drugiej strony – wymagała (życzyła sobie, prowokowała?) dramatyzacji dla ułatwienia percepcji masowej publiczności. Uważa się, że po latach dramatyzacja stała się standardem dziennikarstwa nastawionego na dokument. Przy tym bardzo istotne jest, żeby pod tym pojęciem nie rozumieć ekscytacji słowem, ale naturalny proces „wytwarzania zdarzeń przede wszystkim na potrzeby widzów”. Skutkiem tego widzowie przestają się gapić na zdarzenia, zajmują natomiast bardziej szlachetną pozycję świadków tego, co dla nich odgrywane (Corner, 1996: 32–35). Powyższy sąd jest bardzo inspirujący – pamiętajmy jednakże o niejasnej pozycji tak określonego świadka. Jego pamięć może być krucha i niepewna, może być świadkiem z ostatnich rządów – wprawdzie był na miejscu, ale niewiele widział. Na dodatek świadek – nie kierując się złą wolą – może twierdzić coś innego, niż miało miejsce w rzeczywistości.

\*\*\*

Z mojej analizy trzech typów polskiej docudramy wynikają dwie ogólniejsze kwestie.

Pierwsza związana jest ze szczególnym polskim (choć dotyczy to większości krajów Europy Wschodniej i Centralnej) stosunkiem do polityki historycznej. Zdarzenia historyczne, przeszłe, wiążą się najsilniej z polityką. Ta zaś sfera jest chętnie podejmowana przez społeczność krajów postkomunistycznych, ale podejmowana płytko i nad wyraz uczuciowo. Mam na myśli przypadki, w których szkielet docudramy – czyli na ogół zdarzenie historyczne poddane rekonstrukcji – obarczone zostaje znacznym bagażem ideologicznym. Na przykład bardzo trudno widzowi traktować wydarzenia wojenne (związane z przemocą) jako neutralne – zazwyczaj sytuuje się on po jednej ze stron konfliktu.

To czas przeszły docudramy, gdyż coraz bardziej aktywna staje się tendencja do banalizowania i spychania na boczny tor kwestii poważnego funkcjonowania i oddziaływania tego gatunku. Polacy istotnie odczuwali głód dokumentu: dokumentaliści zdiagnozowali sytuację i stanęli na wysokości zadania, dostarczając publiczności odpowiednich produktów. Tak stało się w przypadku powołania osobnego kanału TVP Historia (od 2007 roku) i TVP Dokument (w 2012 roku). Ten ostatni został jednak zawieszony zaraz po rozpoczęciu działalności – można powiedzieć, że polscy widzowie (w ich imieniu władze) powiedzieli: „Dość, wystarczy! Lubimy wprawdzie zabawy z rzeczywistością,

ale wolimy superkomercyjne reality show, scripted-docu. Tam jest zabawa, tam łatwiej się żyje”. Te gatunki, powszechnie krytykowane za obniżanie poziomu gustów, królują w ramówkach większości stacji. Wydaje się, że dla wielu polskich widzów zainteresowanie tą formą flirtu z rzeczywistością świadczyć miałyby o ich wysokich kompetencjach odbiorczych, gdy potrafią zauważyć retorykę ironii czy pastiszu. „A poważna docudrama? Już ją mieliśmy”. Zmęczenie formą poważną, jaką na ogół jest docudrama, silnie zaznacza się w przestrzeni kulturowej.

Takie są pragnienia polskiego telewidza, będącego nuworyszem w kontaktach z mediami; obawiającego się, żeby nie stracić niczego, co oferuje tak zwana kultura Zachodu. Wprawdzie scripted-reality wyzwalają bezkompromisowy ironiczny śmiech u większości telewidzów, lecz jednocześnie są powszechnie komentowane: rozmawia się o nich i pisze – a na ogół w biznesie medialnym chodzi właśnie o to, żeby zdobyć i utrzymać uwagę odbiorcy. Z szansami na przyszłość docudramy w Polsce jest nieco inaczej. Docudrama w zwariowanym świecie prędkości i bylejakości zaczyna odgrywać rolę gatunku poważnego, w dużym stopniu edukacyjnego; często okazuje się produktem z wyższej półki. Coraz bardziej agresywnie anektuje formułę serialu biograficznego, jak stało się to w przypadku *Anny German* z 2012 roku. Wyprodukowany przez Rosjan serial, opowiadający historię słynnej polskiej piosenkarki, która długie lata przebywała w Związku Radzieckim, zdecydowanie przekracza granicę jednej z wielu podobnych opowieści. Staje się tą konkretną opowieścią, z którą telewidz powinien się silnie identyfikować, gdyż została dość sumiennie zrekonstruowana, z dbałością o szczegóły materialne oraz aurę komunikacyjną. Anna German przestaje być piosenkarką-osobą, staje się metaforą Polski i nas wszystkich. Z kolei *Szpiedzy w Warszawie*, według bestsellerowej książki Alana Furst, są koprodukcją TVP i BBC Worldwide. Wydaje się, że także w tym przypadku opuszczamy rejony zwykłego sensacyjnego serialu historycznego i – wykraczając poza ramy precyzyjnie zrealizowanego produktu dla szerokiej publiczności – zadajemy pytania o historycznie relatywizowane pojęcie etyki. Podobnie sprawa ma się w przypadku *Gry o Nobla*, docudramy produkcji komercyjnej TVN (2008), przedstawiającej kulisy wydarzeń związanych z przyznaniem Lechowi Wałęsie pokojowej nagrody Nobla i kontrowersjami wokół jej odbioru. Podobnie, czyli jak? Można sformułować tezę, że w polskim odczuciu na mapie gatunków i subgatunków z przyrostkiem „doc”, czyli w jakiś sposób odnoszących się do tradycji dokumentalnej, docudrama zajmuje szczególną pozycję. Rozrywkę pozostawiono innym formom – łatwiejszym. Zaś ten gatunek odróżnia się wysokim kunsztem realizatorskim oraz prospołecznym i poważnym nastawieniem do prezentowanej rzeczywistości. Często związek ten nazwać można edukacyjnym (choć raczej *edutainmentem*, czyli atrakcyjnym edukowaniem).

Druga kwestia ma charakter teoretyczny i dotyczy usytuowania specyficznego gatunku telewizyjnego, jakim jest docudrama, na osi wyznaczonej przez fikcję (rozumianą jako organizowanie i kontrolowanie przetworzonego materiału rzeczywistości). Najbardziej istotne jest pojęcie bliskości do jednego z biegunów zjawiska: faktu lub fikcji – zapewne przez najbliższe lata rozwój docudramy będzie polegał na odbijaniu się od jednego bieguna do drugiego. Proponuję do tego ruchu – nieprzewidywalnego w gruncie rzeczy – dołączyć jeszcze jeden czynnik. Zwróćmy uwagę, że żaden z przedstawionych przeze mnie przykładów analitycznych nie zawierał elementów humorystycznych czy rozrywkowych. Ktoś powie: takie przykłady zostały wybrane przez analityka. Ale to tylko część prawdy. Uważam, że dla nowych konsumpcjonistycznych

społeczeństw brak elementów rozrywkowych jest istotną przeszkodą w przyswojeniu jakiegokolwiek gatunku – w tym przypadku docudramy. Czy oznacza to, że gatunek będzie powoli umierał? Nie sądzę: raczej przejdzie przez etap „documentary plus drama plus entertainment” – o ile już nie podjął takiej próby.

W moim przekonaniu wiele powyżej naszkicowanych kwestii wiąże pełne ironii i sarkazmu spojrzenie Wiktora Pielewina, którego ekscentryczne pisarstwo krytycy porównują do „Matriksa literatury współczesnej”. Rosjanin na początku swojej powieści *Ananasowy napój dla pięknej pani* pisze: „Autor niekoniecznie podziela religijne, metafizyczne, polityczne, estetyczne, narodowościowe, farmakologiczne i tym podobne oceny i opinie, wypowiedziane przez postacie, bohaterów lirycznych oraz narratorów niniejszej książki”. Ciśnie się na usta pytanie: za jakie poglądy, w takim razie, odpowiada autor? Wydaje się, że najrozsądniej byłoby nie identyfikować autora z narratorem lub postaciami – nie próbować szukać odautorskiego *porte parole*. Nie identyfikując się z kimkolwiek, autor jednak odpowiada za wszystko. Także za wybór strategii: oddalenia od/zbliżenia do dokumentu/fikcji. Chciałoby się zakończyć tę refleksję w stylu francuskiego krytyka i teoretyka filmu, André Bazina, który swój esej o ontologii języka wizualnego podsumował stwierdzeniem: „Z drugiej strony film jest językiem” (Bazin, 1963: 17). Wydaje się ono banalne jako wyraz niemocy w rozstrzygnięciu aspektów ontologii przekazów audiowizualnych; staje się wyrazem metodologicznej kapitulacji, gdy badacz sądzi, że zagadnienia można analizować krok po kroku – a nie holistycznie czy globalnie. Stwierdzenie to może nabrać metodologicznej głębi wówczas, gdy uświadomimy sobie, że zdecydowana większość analitycznych spojrzeń – także i szczególnie – na docudramę przywołuje jako decydującą instancję figurę retoryczną funkcjonującą ze względu na zamierzenia wytwórcy/nadawcy. Gdy tymczasem problemy tego gatunku – w każdym razie te analizowane powyżej – są równie intrygujące (jeśli nie bardziej), gdy spojrzeć na nie z punktu widzenia widza. Naśladując Bazina, możemy powiedzieć, że coraz bardziej słuszne wydaje się stwierdzenie: z drugiej strony docudrama jest przekazem ironicznym/perswazyjnym z woli samego widza. Zniszczenie klasycznej wiarygodności filmu dokumentalnego już się dokonało, zaczyna królować mock-documentary, zaś twórcy docudramy mogą być pewni, że w jakimś stopniu przyczynili się do tej sytuacji. Jestem daleki od rozdzierania szat: coś zanika, coś nowego powstaje – jak to we współczesnych mediach.

W brytyjskiej serii telewizyjnej *The Heroes of the War* znalazło się miejsce dla rotmistrza Witolda Pileckiego (odcinek reżyserowany przez Joshuę Whiteheada, BBC, 2013, Sky Vision for History). Dokument przedstawia sylwetkę polskiego bohatera, który jako jeden z pierwszych został dobrowolnie więźniem w obozie Auschwitz, żeby organizować na jego terenie ruch oporu i zdobyć materiały dla aliantów. Dokument jest bardzo rzetelnie przygotowany pod względem materiałowym, wywiadów udzieliło wiele znanych postaci. Widz zauważy jednak, że co pewien czas przez ekran przemyka postać ducha: trzydziestoparoletniego mężczyzny w polskim mundurze wojskowym. To bohater, Witold Pilecki – nie mówi nic, nie bierze udziału w narracji, zaś swoją obecnością poręczać ma wiarygodność przedstawianych zdarzeń. Obawiam się, że – na skutek zapętlenia i niewiedzy, czy to fikcja potwierdza rzeczywistość, czy też rzeczywistość domaga się elementu fikcyjnego, żeby być lepiej przyjęta przez odbiorców – wersja z niemym duchem może być jedynym wyjściem dla przyszłej polskiej docudramy. W niej świat przedstawiony został jako tako; jako

świat między trudniejszymi i łatwymi przyjemnościami (ze wskazaniem na te ostatnie). Świat widzów, którzy wprawdzie już zrezygnowali z zabawiania się na śmierć, lecz którym jednocześnie wydaje się, że zaliczyli lekcję docudramy. Wydaje mi się, że zbyt łatwo i ekspresowo zdobyliśmy to zaliczenie.

## BIBLIOGRAFIA

- Bazin A. (1963). *Wybór pism*. Warszawa.
- Bruzzi S. (2000). *New Documentary: A Critical Introduction*. London, New York.
- Casetti F. i Odin R. (1994). Od paleo- do neotelewizji. W perspektywie semiopragmatyki, [w:] Gwóźdź A. (red.), *Po kinie. Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, Kraków 1994.
- Casey B. i in. (2002). *Television Studies. The Key Concepts*. London, New York.
- Chapman J. (2009). *Issues in Contemporary Documentary*. Cambridge.
- Corner J. (1999). *Critical ideas of television studies*. Oxford.
- Corner J. (1996). *The art of record. A critical introduction to documentary*. Manchester, New York.
- Ellis J. (1982). *Visible Fictions*. London.
- Godzic W. (red.) (2001). *Podglądając „Wielkiego Brata”*. Kraków.
- Godzic W. (2004). *Telewizja i jej gatunki. Po „Wielkim Bracie”*. Kraków.
- Godzic W. (red.) (2005). *30 najważniejszych programów TV w Polsce*. Warszawa.
- King J. (red.) (2005). *The Spectacle of the Real*. Bristol, Portland.
- Kończak J. (2008). *Od Tele-echa do polskiego zoo. Ewolucja programu TVP*. Warszawa.
- Kozieł A. (2015). O gatunkach i formatach telewizyjnych, [w:] Godzic W., Bauer Z. (red.), *E-gatunki. Dziennikarz w nowej przestrzeni komunikowania*. Warszawa.
- Kozieł A. (2003). *Za chwilę dalszy ciąg programu... Telewizja Polska ostatnich czterech dekad 1952–1989*. Warszawa.
- Maciejewski Ł. (2005). Byłem Isaurą. „Niewolnica Isaura”, czyli stan wojenny w telewizji, [w:] Godzic W. (red.), *30 najważniejszych programów telewizji polskiej*, Warszawa.
- Mast J. (2009). New directions in hybrid popular television: a reassessment of television mock-documentary. „Media, Culture & Society”, 31, (2).
- Miszczak E. (2001). Popularna wersja Kantora, [w:] Godzic W. (red.), *Podglądając „Wielkiego Brata”*. Kraków.
- Moran A. (2009). *New Flows in,lobal tv*. Bristol, Chicago.
- Murray S. i Ouellette L. (red.) (2004). *Reality tv. Remaking Television Culture*. New York, London.
- Nichols B. (1981). *Ideology and the Image. Social Representation in the Cinema and Other Media*. Bloomington.
- Paget D. (1998). *No Other Way to Tell It: Dramadoc/docudrama on Television*. Manchester.
- Pokorna-Ignatowicz K. (2003). *Telewizja w systemie politycznym i medialnym PRL. Między polityką a widzem*. Kraków.
- Postman N. (1986). *Amusing Ourselves to Death. Public Discourse in the Age of Show Bussines*.
- Przylipiak M. (2003). Polish Documentary Film After 1989, [w:] Falkowska J. i Haltof M. (red.), *The New Polish Cinema*. Trowridge.
- Przylipiak M. (2000). *Poetyka kina dokumentalnego*. Gdańsk.
- Reeves B. i Nass C. (2003). *The Media Equation. How People Treat Computers, Television, and New Media Like Real People and Places*. Cambridge.



- Rollinson D. (2001). Documentary, Positivism, and Interpretivism. „Historical Journal of Film, Radio, and Television”, vol. 21, n. 3.
- Rozmowy istotne: Kazimierz Karabasz (2010). <http://ninateka.pl/film/rozmowy-istotne-kazimierz-karabasz> [20.02.2015].
- Wikipedia: Czas honoru. [http://pl.wikipedia.org/wiki/Czas\\_honoru](http://pl.wikipedia.org/wiki/Czas_honoru) [15.01.2015].
- Zawiśliński S. (2005). *Kieślowski. Ważne, żeby iść*. Izabelin.