

Rafał Grzenia

Identyfikacja z figurą autora w kinie dokumentalnym

Panoptikum nr 7 (14), 50-58

2008

Artykuł został 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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Identyfikacja z figurą autora w kinie dokumentalnym¹

Film dokumentalny czerpie swoją moc z wciąż nie do końca wyjaśnionej iluzji prawdziwości. Obcowanie z filmami dokumentalnymi, szczególnie innymi niż dążące do obserwacyjnego ideału, rodzi nie tylko szereg wątpliwości co do referencyjnych możliwości kina, ale także zdziwienie wydajnością mechanizmu wytwarzającego iluzję referencyjności. Chciałbym zaproponować ujęcie energii dokumentalizmu poprzez kategorię projekcji-identyfikacji, popularnej w refleksji nad kinem fabularnym.

Zanim przejdę do omówienia mechanizmu identyfikacji i podmiotów, które ją budują, pozwolę sobie jeszcze poczynić zastrzeżenie dotyczące jej treści. Materiał kina dokumentalnego, w moim rozumieniu, jest postrzeganie rzeczywistości. Dokument symuluje ludzkie postrzeganie w jego kulturowym kształcie, a symulacja ta stanowi główny temat filmu. Postrzeganie i kino dokumentalne łączy kilka oczywistych podobieństw, które zarazem kino to konstytuują: kontakt ze światem zorientowany poznawczo, podmiotowość i ludzka perspektywa, czytelność, elementy czystej percepcji oraz porządkujących je racjonalnych struktur, ciągłość czasowa. Film dokumentalny całkowicie odbiegający od wzorca postrzegania przestaje być odbierany jako dokument. Iluzja postrzegania budowana jest przede wszystkim na podmiotowości, stanowiącej nerw większości problemów związanych z kinem dokumentalnym, jego istotą, definicjami, granicami. Jakkolwiek podczas bezpośredniej percepcji rzeczywistości istnieje tylko jeden podmiot odpowiedzialny przed samym sobą i za referencyjność, i za przebieg postrzegania, w wypadku przekazu czy zapośredniczenia postrzegania podmiot ulega rozwarstwieniu. Tym samym powstaje pole dla gry pomiędzy podmiotami i ewentualnych nadużyć – podmiot odleglejszy od rzeczywistości postrzeganej niejako żeruje na tym, który jest jej bliższy, obciążając go swoimi obowiązkami percepcyjnymi i nierzadko pograżając się w biernym *voyeryzmie*. Omówienie historii refleksji nad podmiotem w kinie dokumentalnym przekracza ramy tego tekstu, niezbędne są jednak dwa wstępne rozstrzygnięcia. Po pierwsze, idąc tropem uwagi Marka Hendrykowskiego², trzeba zauważyć, iż wraz z rozwojem gatunku figura autora filmu dokumentalnego staje się coraz mniej istotna. Eksponowana wyraźnie czy to przez Balazsa, czy Wiertowa, potem w refleksji krytycznej zanika. Od całkowitego zaniku wybawia ją jedynie – i tutaj drugi wniosek – utożsamienie podmiotu z figurą kamery, popularne od zarania myśli filmowej (czytelne na przykład u Epsteina, Balazsa, Wiertowa i formalistów rosyjskich³). Istotą tego zabiegu jest jednak zniesienie ciężaru subiektywności i zaakcentowanie mechanicznego i obiektywnego czynnika, to znaczy przesłonięcie podmiotu aktem rejestracji.

Tyle uwag wstępnych. Mechanizm projekcji-identyfikacji nie został jak dotąd w pełni opisany w kontekście kina dokumentalnego, podczas gdy w jego analizie obfituje teoria filmu fabularnego, z której ustaleń można z powodzeniem skorzystać w odniesieniu do

dokumentalizmu, odnotowawszy wcześniej różnicę w statusie podmiotu postrzegania. Identyfikację⁴ w kinie fabularnym rozpatruje się w kilku grupach problemowych, ja zaś chciałbym odwołać się tutaj do dwóch z nich. Po pierwsze, badacze tego procesu stawiają pytania o rodzaj przekazu łączącego podmioty, po wtóre – o rodzaj i istotę drugiego podmiotu.

W prekursorskim ujęciu problemu z 1930 roku Bela Balazs⁵ wyróżnił dwa rodzaje identyfikacji: fizyczną i duchową. W późniejszej refleksji krytycznej przyjęło się mówić o identyfikacjach percepcyjnej i psychologicznej, istota podziału nie uległa jednak zmianie. Identyfikacja fizyczna (percepcyjna) według Balazsa polega na spojrzeniu na świat przedstawiony w filmie z pozycji aktora. Inaczej mówiąc, widzowi zostaje przekazana całość lub część percepcji aktora zanurzonego w pewnej materialnej rzeczywistości. Aktor widzi i słyszy, a za pomocą iluzji wytwarzanej przez kamerę widz podąża za jego doznaniem, odnosząc wrażenie, że znajduje się wewnątrz opisywanego świata. Dla dalszych rozważań istotne jest, iż widz nie identyfikuje się ze światem lub przedmiotami, ale z osobą je percypującą, i to osobą rzeczywistą, wchodzącą z otoczeniem w realny stosunek – z aktorem, a nie z bohaterem filmu. Inaczej dzieje się w wypadku identyfikacji duchowej (psychologicznej), odnoszącej się do bohaterów filmu i, według Balazsa, prowadzącej do utożsamienia się widza z ich stanem psychicznym. Treścią przekazu identyfikacyjnego są więc tutaj fenomeny psychiczne wynikłe z oddziaływania fikcyjnego świata filmu fabularnego na zfikcjonalizowane postaci. Tak rozumiana identyfikacja sytuuje widza już nie wobec procesu postrzegania świata, ale wobec rezultatów postrzegania. Uzyskana w ten sposób iluzja polega na wywołaniu u widza wrażenia, iż znajduje się on wewnątrz postaci ustosunkowanych wobec świata czy też, precyzyjniej, nieustannie się do świata ustosunkowujących. Już samo rozróżnienie identyfikacji percepcyjnej i psychologicznej ustala charakterystyczną filmową hierarchię identyfikacyjną. Otóż pierwsza z identyfikacji musi poprzedzać lub choćby stanowić bazę dla drugiej. Identyfikacja percepcyjna jest materią kina, a jej przerwanie oznacza koniec odbioru filmu. Identyfikacja psychologiczna, podtrzymywana przez swą poprzedniczkę, zawsze występuje równoległe z nią, jednakże nie zachodzi bezustannie, choć jej zaistnienie w każdym filmie jest konieczne, do czego wrócę za chwilę. Problem prymarności i sekundarności rodzajów identyfikacji w oczywisty sposób wiąże się z pytaniami o podmiot, z którym utożsamia się widz. Najbardziej rozpowszechnione mniemanie głoszące, iż identyfikacja dokonuje się przede wszystkim z bohaterem filmowym, nie tłumaczy w pełni natury podmiotu. Świat przedstawiony nie jest przecież w całości, jeśli w ogóle, postrzegany przez bohatera. Widz doświadcza rzeczywistości sfilmowanej także i wtedy, gdy perspektywa bohatera nie jest zaznaczona, sugerowana, a czasem (najczęściej na początku filmu) w ogóle wyodrębniona. Podobnie fenomeny psychiczne, szczególnie jeśli rozszerzyć je o zjawisko nadawania znaczeń, zazwyczaj wypływają ze źródła innego niż bohater.

We wczesnej krytyce kina fabularnego namysł nad głównym podmiotem identyfikacji skoncentrowany był z kolei na (zapewne zapożyczony z refleksji dokumentalnej) figurze kamery. Przełomowe okazały się w tym kontekście dopiero ustalenia Baudry'ego i Metz'a, którzy odebrali omawianym przez siebie głównym podmiotom walor osobowy. Dla Baudry'ego⁶ prymarną, podstawową identyfikację stanowi identyfikacja z czynnikiem umożliwiającym zaistnienie sytuacji odbioru filmu. Czynnikiem tym jest organizacja filmu wedle pewnego logicznego wzorca zwanego podmiotem transcendentnym, zbudowanego w oparciu o funkcjonowanie realnych podmiotów, czyli o szeroko pojęte ludzkie doświadczenie. Tak ujęta identyfikacja będzie więc zasadniczo identyfikacją

z pewną konstrukcją psychiczną czy kulturową, związaną z sytuacją postrzegania, której dwupoziomowość – aspekt patrzenia oraz aspekt tworzenia znaczeń – Baudry szczególnie podkreśla. Metz⁷ utożsamia podmiot transcendentny z figurą samego widza jako ogólnoludzkimi wzorcami postrzegania zdeponowanymi w odbiorcy filmu. Inaczej mówiąc, obserwując obraz filmowy, widz identyfikuje się z samym sobą jako widzącym, zdolnym do widzenia. Obie przytoczone koncepcje identyfikacji wspierają się na równoległe zachodzącej podidentyfikacji widza (lub jego oka) z kamerą, reprezentowaną w czasie seansu przez projektor. Dana rzeczywistość, którą wcześniej „percypowała” kamera, jest więc dzięki istniejącemu w psychice widza odwołaniu do jego własnych czy ogólnoludzkich aktów percepcji ponownie postrzegana na mocy identyfikacji z punktem widzenia kamery czy projektora. Pracę owej kamery organizuje nie tyle podmiot, co pewne mechanizmy ludzkiego postrzegania, tworzenie odbywa się więc wewnątrz widza percypującego obrazu projektora. Dla obu badaczy, jak widać, bardziej niż podmiot postrzegania interesujące jest zjawisko iluzji postrzegania.

Z wybranymi przeze mnie aspektami identyfikacji w kinie fabularnym wiąże się pewna ogólna struktura tego kina. Fikcyjny świat opisywany przez film fabularny niemal w całości składa się z elementów znaczących, uporządkowanych według czytelnych dla widza schematów fabularnych. Schematy te są częścią doświadczenia zarówno ogólnoludzkiego, jak i jednostkowego, wywołują je zaś figury bohaterów filmowych. Sieć identyfikacji, w jaką wplątany zostaje odbiorca filmu fabularnego, pozornie składająca się z szeregu identyfikacji z poszczególnymi postaciami świata przedstawionego, w rzeczywistości w znacznej mierze stanowi identyfikację z wzorami ludzkich zachowań. Identyfikacja z wzorcem postrzegania, pozornie będąca identyfikacją z postrzegającą kamerą, jest jedynie jednym z elementów szerszej pojętej sieci identyfikacji fabularno-postrzeniowych. Taka konstrukcja przyznaje prymat elementowi projekcji oraz ogranicza przekaz (do struktury fabularnej) w procesie identyfikacji. Związek z realnym światem czy to podmiotu zwanego wcześniej drugim, czy samego przekazu, jest wysoce problematyczny, gdyż w zasadzie mamy tu do czynienia z czystymi tworam i myślowymi (psychicznymi) osadzonymi w fikcyjnym świecie zbudowanym, by potwierdzić prawdziwość owych tworów. Prawdopodobieństwo obrazu jest więc równoznaczne z prawdopodobieństwem fabuły filmowej, a problem prawdy odnosi się do trafności myśli, konkluzji, stanów emocjonalnych, których nośnikami są schematy fabularne, nie zaś do świata rzeczywistego.

Zupełnie inaczej przedstawia się sytuacja w kinie dokumentalnym. W odróżnieniu od filmu fabularnego w filmie dokumentalnym sytuacja wyjściowa jest całkowitym nieuporządkowaniem znaczeń, chaos zaś najbardziej elementarnym wrażeniem widza. Struktury fabularne organizujące film dokumentalny ani nie posiadają tak wyrazistej formy jak w kinie fabularnym, ani w całości nie budują przedstawionego świata. Nie można więc powiedzieć, że uporządkowanie znaczeń poprzedza film, że struktury fabularne ustalają jego zasadniczy kształt. W wyniku tego ważniejsze staje się tworzenie znaczeń w czasie filmu i porządkowanie rzeczywistości filmowanej. Kosztem struktur fabularnych rozrasta się struktura postrzegania, a proces niejako zastępuje rezultaty⁸. Pojmowana ogólnie identyfikacja w kinie dokumentalnym nasila się w stosunku do opisywanej wyżej. Po pierwsze, wzmocnieniu ulega jej przekaz, gdyż postrzegany jest realny świat. Tematem filmu staje się akt postrzeżenia naśladujący jak najdokładniej, inaczej niż w filmie fabularnym, prawdziwy akt postrzegania znany widzowi z codziennego życia. Status dokumentalizowania nadaje owemu postrzeganiu walor poznawczy. Można powiedzieć, że miejsce fikcji postrzegania, świadomej zresztą dla widza, zajmuje iluzja

postrzegania już nieświadomiona lub świadoma jedynie w części. W ramach tej iluzji, którą dalej będę nazywał postrzeganiem filmowym, świat jest za pośrednictwem kamery postrzegany na nowo, pozornie bez uprzednich założeń, wnioski zaś płynące z tego postrzegania wydają się formułowane w umyśle patrzącego i słuchającego widza.

Szczególną rangę zyskuje w ten sposób percepcja widza, która staje się percepcją prawdziwego bytu, wprawdzie niebezpośrednią, lecz pozornie równą bezpośredniej. Zbliżenie z realnym doświadczeniem uwidacznia się najczęściej w pracy kamery, zarówno w rodzaju jej ruchu, jak i względnej stałości przestrzennej perspektywy (braku jej zmian w wyniku montażu ujęć zdejmowanych z różnych kamer czy kamery poruszającej się). Ma to swe źródło w braku konieczności dramaturgii wydarzeń czy ich tempa oraz w odrzuceniu pozoru postrzegania świata poprzez aktorów. Analogicznie, na ważności zyskuje porządkowanie rezultatów percepcji: poza oczywistą nową rolą formowania chaosu świata postrzeganego zmianie ulega aspekt techniczny, czyli rodzaj porządkowania. Porządkowanie przybiera kształt realnego aktu, funkcjonując według niewyraźnych schematów, pozornie wypływając bezpośrednio z doświadczenia i przebiegając chronologicznie. Przy czym, na koniec, podmiot percypujący jest podmiotem porządkującym, a utożsamienie to scala proces postrzegania.

W ślad za wzrostem wagi elementu postrzegania w strukturze filmu zmienia się oczywiście charakter podmiotów przez film ten uruchamianych. Rozluźnienie struktur fabularnych osłabia identyfikację widza z bohaterami zarówno na poziomie ich sieci, jak i pojedynczych związków. Trudno na przykład w filmie dokumentalnym o konflikty pomiędzy kilkoma bohaterami, trudno o zmienne wartościowanie poczynań bohaterów dokonywane i przez widza, i przez współbohaterów, trudno o jednoznaczność, typowość bohaterów. Sieć wzajemnych powiązań między bohaterami jest tutaj nieporównywalnie rzadsza niż w filmie fabularnym. Odbija się to na jakości poszczególnych identyfikacji. Postacie są mniej czytelne psychologicznie, nie zestawia się ich ze sobą na zasadzie kontrastu czy dopełnienia, więc identyfikacja z nimi wymaga większego wysiłku. Bardzo często poznajemy je jedynie za pomocą słów (na przykład podczas dialogu z medium reżyserskim) niezobrazowanych czynnościami, tak iż identyfikacja psychologiczna nie znajduje oparcia w identyfikacji percepcyjnej. W rezultacie, w porównaniu z identyfikacjami znanymi z kina fabularnego identyfikacje te najczęściej znacznie mniejszą uwagę przywiązują do przyjęcia i wykorzystania przekazu, a bardziej skupiają się na zrozumieniu podmiotu, czyli bohatera.

Nie zmienia to faktu, iż identyfikacje z bohaterem w kinie dokumentalnym istnieją, czasem odgrywając ważną rolę w strukturze całego filmu. Być może to na ich przykładzie najbardziej widoczny jest przemożny wpływ czy to filmu fabularnego, czy naturalnej ludzkiej potrzeby odbioru przekazów sfabularyzowanych na film dokumentalny. Widz kształtuje bowiem identyfikacje analogicznie do przyjętych w kinie fabularnym i bez związku z identyfikacjami rzeczywistymi, zachodzącymi między dwojgiem ludzi. Manifestuje się to najpełniej w braku etyki identyfikacyjnej, w przychylności wobec oczywistego *voyeryzmu*, w łatwości wyłączenia postaci z obrębu świata rządzonego zasadami i sytuacji owocujących skutkami. Byt postaci filmu dokumentalnego nieustannie przesuwany jest ku fikcji, modelowi, figurze, co w odniesieniu do otoczenia nie dokonuje się wcale lub dokonuje się z mniejszą siłą i prędkością. Zarazem to wokół postaci najczęściej organizuje się świat, podobnie jak w filmie fabularnym, całkowicie przecież antropocentrycznym. W rezultacie, identyfikacje z bohaterem w dużej części filmów dokumentalnych można nieomal w pełni opisać przy użyciu narzędzi badawczych wypracowanych przez badaczy kina fabularnego, czyniąc kilka tylko zastrzeżeń,

bazujących głównie na opisywanym wyżej osłabieniu działaniu mechanizmu. Po pierwsze, ograniczeniu zawsze podlega percepcyjny aspekt identyfikacji (z racji pojawienia się ważniejszego od bohaterów podmiotu, istniejącego w dodatku w ramach struktury postrzegania), aspekt zaś psychologiczny staje się mniej widoczny z braku prostych reguł. Najczęściej głębia penetracji psychologicznej przyjmuje skrajne wartości i albo ogranicza się jedynie do zapoznania z kilkoma myślami (zwerbalizowanymi) postaci, albo pozwala niezwykle silnie współodczuwać z bohaterem, z mocą, jak się zdaje, w kinie fabularnym niespotykaną. Po drugie, jak już wcześniej zauważyłem, związek obu aspektów nie ma podobnej mocy jak w wypadku filmu fabularnego. Po trzecie, pewnym zmianom ulega sam trójstopniowy mechanizm poszczególnych identyfikacji. Pozbawiona jest ona w zasadzie etapu rozpoznania postaci, od którego winien rozpocząć się cały proces. Rozpoznanie zachodzi automatycznie w czasie przywołania struktur odbioru przynależnych filmowi dokumentalnemu, równocześnie staje się możliwością i jej realizacją. Nie ma więc mowy o wyborze identyfikacji, jest ona bardziej zamaskowana niż identyfikacja z bohaterami i po prostu narzucona. Z kolei drugi etap identyfikacji, czyli zrozumienie i współodczuwanie, przebiega podobnie jak w odpowiedniku fikcyjnym, po wstępnym określeniu charakteru identyfikacji, i polega na ufnym przyjmowaniu przekazu. Brak możliwości wyboru, o którym wspomniałem przed chwilą, uniemożliwia trzeci etap – wartościowania.

O ile przyjmemy, że pewien potencjał identyfikacyjny jest stały, wskazać należy, gdzie przemieścił się ów widoczny w kinie dokumentalnym ubytek siły identyfikacji z bohaterem w stosunku do jego fabularnego odpowiednika. W dokumentalizmie więc widza z bohaterami oraz z przypisaną im perspektywą oglądu świata fikcyjnego jeśli nie całkiem zastępuje, to przynajmniej podporządkowuje sobie więc widza z samą wyimaginowaną płaszczyzną, zarazem widzącą i porządkującą oraz prezentującą bohaterów i świat prawdziwy; płaszczyzną, powiedzmy, oka czy obiektywu. Opis owej więzi jest punktem, w którym rozchodzą się drogi teorii obu rodzajów kina. Dla badacza filmu fabularnego, co wcześniej opisałem na przykładzie koncepcji Baudry'ego i Metz'a, podmiot leżący poza widzem inny niż bohaterowie faktycznie nie istnieje, jest on bezosobową realizacją mechanizmu odbierania obrazów przez człowieka i porządkowania ich, naśladującą realną sytuację patrzenia na świat. Siłę takiemu ujęciu daje wewnętrzna spoistość całego prezentowanego w trakcie filmu fabularnego świata oraz faktyczny brak związku owego świata z rzeczywistością. Świat ten, nie będąc prawdziwym, staje się jedynie reprezentacją pewnych zasad organizacji, pozbawioną roszczeń co do innych niż umowne związków z rzeczywistością. Dlatego nie jest on postrzegany, nie zachodzi bowiem ku temu ani potrzeba (z powodu jego uporządkowania), ani możliwość (z powodu uświadomionej fikcyjności). Mechanizm postrzegania, podobnie jak mechanizm doświadczenia, pełni tutaj jedynie funkcję pomocniczą dla stworzenia możliwości odbioru obrazów ilustrujących pewną fabułę. W wypadku filmu dokumentalnego działają zupełnie inne mechanizmy odbioru. Widz nie znajduje oparcia w siatce identyfikacji z bohaterami, a za ich pośrednictwem z fabułami, postrzeganiu jego zostaje poddana zupełnie inna niż fikcyjna i uporządkowana materia. W wyniku tego na pierwszy plan wysuwa się identyfikacja z punktem widzenia, perspektywą postrzegania, a w tym także porządkowania chaotycznego świata przedstawionego. Ów punkt widzenia jest zarazem gwarancją prawdziwości tego, co przedstawiane w filmie, oraz podmiotem nadającym temu kształt analogiczny do rzeczywistej sytuacji postrzegania. Następuje przeobrażenie podmiotów: z reżysera wariantu pewnej struktury w pośrednika ludzkiego realnego aktu postrzegania. Ta zmiana statusu odzwierciedla się w strukturach odbioru. W nowej sytuacji trudno o tak łatwe jak w kinie fabularnym utożsamienie drugiego podmiotu

z samym widzem czy jego kulturowo uwarunkowaną zdolnością percepcyjną. Dycho-
tomia nadawcy i odbiorcy, którą zaciera fabularność, w wypadku formowania przekazu
o świecie rzeczywistym niepodlegającym kulturowym uporządkowaniom staje się wi-
doczna.

Zrekonstruujemy proces przejawiania się figury autora podczas odbioru filmu do-
kumentalnego. Widz powołuje ją do istnienia w momencie, w którym rozpoznaje
w materiale wizualnym cechy filmu dokumentalnego. Proces ten ma dwa aspekty – ety-
kietowanie i sprawdzanie jego rezultatów. Informacje pozafilmowe, takie jak czołówka
czy przypisanie autorstwa znanemu dokumentaliście, powodują, że identyfikacja z figu-
rą autora zostaje uruchomiona natychmiast po rozpoczęciu filmu. Jednak w pierwszych
sekundach czy minutach jego trwania następuje weryfikacja wyjściowych założeń. Jedna
po drugiej sprawdzane są zasady wzorca podmiotowego postrzegania, znajdujące odbi-
cie w szeregu czysto formalnych wykładników dokumentalizmu. Z czasem początkowa
nieufność widza wobec narzuconej struktury odbioru słabnie. Zanim to jednak nastąpi
i utrwali się rodzaj identyfikacji widza z figurą autorską, sam autor filmu nadaje tej
identyfikacji kształt. Inny charakter przybierze ona w filmie składającym się z ciągu ujęć
obserwacyjnych uporządkowanych komentarzem autorskim, inny zaś, gdy autor wystą-
pi przed kamerą i będzie przeprowadzał wywiady z ludźmi ze świata przedstawionego.
Masa figury autorskiej może z różnym natężeniem być manifestowana w organizacji po-
strzegania oraz różnie sytuować się wobec obserwowanego świata czy wymyślonej
płaszczyzny świat ten obserwującej.

Modyfikacje wpływają na identyfikację w kilku aspektach. Po pierwsze, jako iż
znajdują odbicie w rodzaju spójności warstw obserwacyjnej i formującej znaczenia, na-
silają lub osłabiają bądź identyfikację percepcyjną, bądź psychologiczną. Tak na przy-
kład w filmach montażowych lub z użyciem komentarza obserwować można tendencję
ku zmniejszaniu wagi doświadczenia świata sfilmowanego. Z kolei w filmach z nurtu
cinéma-vérité czy *direct cinema* (przynajmniej w deklaracjach twórców) widoczne jest
akcentowanie elementu percepcji i próba ograniczenia autorskiego porządkowania jej
rezultatów, czyli głównego nośnika identyfikacji psychologicznej w kinie dokumental-
nym. Również manifestowanie związków świata z sytuacją filmowania może przydawać
percepcji walor działania i w ten sposób zmienić jej jakość. Zjawisko to najłatwiej zo-
brazować, przywołując efekt wywoływany przez spojrzenie bohatera w obiektyw ka-
mery. Podobnie ruch kamery w pewnym stopniu nasila identyfikację psychologiczną,
będąc przejawem czyjejś woli. Po drugie, wpływają na kształt figury autora i, w związku
z tym, na status całego przekazu. Wraz z nasileniem obiektywności identyfikacja z figu-
rą autorską staje się mniej świadoma, natomiast wraz z nasileniem subiektywności
– bardziej. Zostańmy dłużej przy tej kwestii, problem świadomości identyfikacji jest
bowiem dość skomplikowany. Podmiot autorski, jak wcześniej dowodziłem, dla widza
ma znaczenie jako postrzegający i porządkujący postrzeganie tak, by można było w nim
współuczestniczyć. Współuczestnictwo to zachodzi między różnie uprzywilejowanymi
podmiotami: widzem zwolnionym z trudów realnego postrzegania i figurą autorską
przejmującą przywileje takiego postrzegania. Wraz z rozpoczęciem filmu widz żąda się
możliwości kierowania percepcją i przyjmuje, najczęściej w całości, perspektywę figury
autorskiej. Zarazem ani fakt porządkowania, ani nawet istnienia figury autorskiej nie
jest uświadamiany przez przeciętnego widza. Percypowanemu przedstawieniu przypisuje
on charakter idealnej, obiektywnej wizji rzeczywistego świata. Widoczne pęknięcie
iluzji, czyli naznaczenie owej wizji ludzką działalnością, widz nieustannie maskuje przed
samym sobą do czasu, gdy jego wymagania wobec filmu (w tym również wymagania

podmiotowości) przestaną być spełniane lub gdy zajdzie konieczność wartościowania przesłoniętego procesu identyfikacji prymarnej, na przykład w wyniku zastosowania w filmie praktyk autotematycznych. W tendencji kina dokumentalnego ku nadawaniu statusu obiektywności postrzeganemu światu leży źródło uwięzienia widza w strukturach odbioru ogółu przekazów referencyjnych.

Mechanizm skupienia uwagi jedynie na przekazie z pominięciem zapośredniczenia może jednak zostać częściowo unieruchomiony. Podstawowym czynnikiem będzie w tym wypadku zdolność widza do zdystansowania się wobec powszechnych schematów odbioru i wsparta o nią chęć skupienia się na podmiocie autorskim. Przy tego rodzaju staraniach widza oba postrzegania, jego i figury autorskiej, zachodzą równolegle, nie utożsamiając się jednak ze sobą. Sytuacja taka jest jednak nieomal hipotetyczna, godząc przy tym, jak się zdaje, w istotę kina dokumentalnego, a przynajmniej znacznej jego części. Jednakże o ile autorowi na tym zależy, możliwe jest takie ukształtowanie figury autorskiej i filmu, by znajdowała się ona niejako w ciągłej opozycji wobec statusu obiektywności. Posłużyć może temu kilka zabiegów o różnej sile, od pierwszoosobowego komentarza począwszy, na wprowadzeniu autora w świat przedstawiony skończywszy. Ich działanie nie sytuuje się w opozycji do formy figury autorskiej, ale jest z nią zgodne i współtworzy ją. Dlatego też rezultatem zastosowania prób subiektywizacji przekazu będzie nie tyle wywołana u widza refleksja o procesie identyfikacji, co raczej refleksja (czy grunt pod nią) o niemożności obiektywnego percypowania świata. Ponownie trzeba zauważyć, iż żaden z subiektywizujących zabiegów (poza szczególnym i wymagającym odrębnego omówienia wypadkiem praktyk autotematycznych) nie może naruszyć istnienia samej prymarnej identyfikacji, bowiem zawsze równa się to przerwaniu procesu odbioru filmu.

Wróćmy jednak do przebiegu procesu identyfikacji prymarnej. Po wstępnej fazie weryfikacji i ustalania kształtu relacji widza z figurą autora następuje faza całkowitego współuczestnictwa w postrzeganiu. Reguły narzucone przez figurę autorską zostają przez odbiorcę przyjęte jako własne i ten stan najczęściej utrzymuje się bez zmian do końca filmu. Ustalona identyfikacja widza z figurą autorską ma charakter ciągły, przy czym ciągłość ta zostaje zachowana w każdym z jej aspektów, czyli tak w warstwie percepcyjnej (związanej z obserwacją rzeczywistości), jak psychologicznej (związanej z porządkowaniem rezultatów obserwacji poprzez montaż i następstwo scen oraz z kierowaniem percepcją na przykład poprzez ruch kamery za znaczącym obiektem). Całość filmu jest postrzegana przez figurę autora. Ponadto podmiot, z którym kontaktuje się widz podczas identyfikacji, najczęściej nie występuje otwarcie jako osoba, lecz zostaje zrekonstruowany w oparciu o cechy jego postrzegania i na podstawie instynktownej realizacji pewnej struktury odbioru. W zależności od preferencji widza, a częściowo również swojego działania, autor może nasycić podmiot autorski swoją indywidualnością i zwrócić identyfikację ku podmiotowi lub też położyć jedynie nacisk na przekaz, najczęściej zobiektywizowany, i oderwać tym samym identyfikację od osobowego podmiotu. Elementarną funkcją podmiotu jest, jak się zdaje, nie tyle zaznaczenie własnej indywidualności, co zindywidualizowanie postrzegania tak, by mogło być ono współpostrzegane przez widza. Rozwijające się z czasem identyfikacje widza z bohaterami, nawet jeśli ich kształt nie został określony na początku filmu, zawsze pozostają podrzędne wobec identyfikacji prymarnej, są w niej bowiem poniekąd zawarte (to figura autora wchodzi w stosunki z bohaterami, widz jedynie otrzymuje o tym przekaz), i nie modyfikują jej istoty, a jedynie intensywność. W pewnych momentach widz może pozornie percypować świat poprzez postać, iluzja ta nigdy jednak nie osiąga takiej autonomii, jak w wy-

padku kina fabularnego. W wyraźny sposób wszystkie identyfikacje widza z bohaterami odbywają się za przewodnictwem i zgodą figury autorskiej, ich przebieg i charakter są w znacznym stopniu narzucane przez strukturę filmu, co opisywałem już wcześniej.

W znakomitej większości filmów identyfikacja kończy się równocześnie z filmem. W naturalny sposób wraz z wizją fragmentu świata ginie podmiot postrzegający, nie pozostawiając po sobie w pamięci widza żadnego śladu. We wspomnieniu trwa jedynie treść postrzegania oderwana od aktu. Sama identyfikacja nie zostaje poddana wartościowaniu, podobnie jak figura autorska i jej percepcja. Postrzeganie widza nie uzyskuje elementu niezależności, zarówno jego przebieg, jak i rezultaty są całkowicie zgodne z perspektywą autorską. Nie dochodzi do kulminacji procesu, który winien zacząć się już podczas trwania filmu. W momencie przerwania identyfikacji i ostatecznego zamknięcia konstrukcji przekazu, wcześniejsze próby wartościowania perspektywy autorskiej powinny doprowadzić do wspólnych wniosków. Odmienna sytuacja zachodzi, gdy podmiot autorski jest silnie zsubiektywizowany, gdyż wtedy możliwość skumulowania rodzących się podczas filmu wartościowań zwiększa się. Tak czy inaczej, efekt ten pojawia się po filmie, gdy samo postrzeganie przestaje angażować wszystkie siły intelektualne widza. Identyfikacja w tej chwili już jednak nie zachodzi.

Film dokumentalny zastawia na nas pułapkę, w którą sam jednak może wpaść. Wzbudzenie i przeprowadzenie identyfikacji z figurą autora można bowiem czytać jako nie tyle wehikuł treści filmu, co jej dopełnienie, a nawet treściowy składnik. Ostateczny kształt poszczególnej identyfikacji staje się wtedy sprawdzianem i dla odbiorcy, i dla dokumentalisty.

Przypisy

- ¹ Artykuł powstał w oparciu o fragmenty pracy magisterskiej napisanej w 2001 roku pod opieką naukową prof. Mirosława Przyłipiaka na Wydziale Filologiczno-Historycznym UG. Konieczne skróty, wstęp i zakończenie oraz fragmenty tekstu pełniące funkcję łączników dopisałem w konwencji i duchu tamtej pracy.
- ² Por. M. Hendrykowski, *Autor w kinie dokumentalnym, w: Autor w filmie. Z dziejów ewolucji filmowych form artystycznych*, pod red. M. Hendrykowskiego, Poznań 1991, s. 16.
- ³ Por. A. Kolodyński, *Tropami filmowej prawdy*, Warszawa 1981, s. 41-46.
- ⁴ Identyfikację rozumiem jako dwukierunkowy, oparty na interpretacji proces psychiczny, w rezultacie którego idee (myśli), wrażenia i uczucia zostają przeniesione w mniej lub bardziej zniekształconej formie z jednego podmiotu na drugi.
- ⁵ Poglądy Balazsa referuję za: *Słownik pojęć filmowych*, pod red. A. Helman, t. 1, Wrocław 1991, hasło: „Identyfikacja”, s. 123-124.
- ⁶ J.-L. Baudry, *Ideologiczne skutki aparatu filmowego*, przeł. A. Helman, „Powiększenie” 1985, nr 1, s. 23-25.
- ⁷ Ch. Metz, *Le Signifiant Imaginaire. Psychanalyse et Cinéma*, Paris 1977.
- ⁸ Por. A. Helman, *Film faktów i film fikcji. Dialektyka postaw i poetyk twórczych*, Katowice 1977, s. 35-39.

Summary

The paper consists of fragments from my master's thesis written under the supervision of Prof. Mirosław Przyłipiak at Polish Philology department at the University of Gdansk. The paper is an account of the 'projection-identification process' in relation to authorial subject in documentary film. The first part of the paper is based on the presumption that act of sight-perception constitutes documentary content. An important component of the act is the creation of an illusion of subjective perception. The illusion can be analyzed through the use of projection-identification mechanism, adopted from fictional films (the ideas of Balazs and Morin are briefly summarized). The adoption is based on a shift of the subject of identification from the film hero to the perceiving subject. A short comparison of the structure and mechanism of both genres aims to present the problem of differences in respective identification processes. An additional context is provided through an analysis of the role of camera in feature movie and of the transcendent subject. The second part focuses upon the relation of the author with the figure of the subject. Through a detailed analysis of the process of identification of the viewer with the figure of subject we are able to pose important questions concerning a possibility of lecture of a documentary that would be conscious and independent from the pressure of author-figure. We describe the techniques that enable the viewer to realize the ongoing identification processes and the reception techniques that enable the control of the process of viewer's identification with the author-figure.