

Co to jest dokument i czy pytanie to ma jakiegokolwiek znaczenie? (Na marginesie Pięciu nieczystych zagrań Larsa von Triera i Jørgena Letha)

ABSTRACT. Koschany Rafał, *Co to jest dokument i czy pytanie to ma jakiegokolwiek znaczenie? (Na marginesie Pięciu nieczystych zagrań Larsa von Triera i Jørgena Letha)* [What is a document and does this question have any significance? (In the context of *The Five Obstructions* by Lars von Trier and Jørgen Leth)]. „Images” vol. XXI, no. 30. Poznań 2017. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 5–15. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2017.30.01.

The article is an attempt to interpret *The Five Obstructions*, a film by Lars von Trier and Jørgen Leth that is a documentary record of a real meeting between the two directors, and of the project they undertook. According to plans, Leth was supposed to make five new versions of his film *The Perfect Human* from 1967. The result of Trier and Leth's cooperation represents a hybrid of genres, difficult to classify by means of standard categories. Most of all, however, the film is self-referential, and therefore, the article discusses different aspects of documentary work in general, including the originality of a work of art, the issue of difference and repetition, the situation of the creator, and the concept and status of a work of art. Ultimately, the interpreted film provides a potential starting point for formulating a thesis on the documentary as a set of artistic conventions and rules for creatively engaging art and reality.

KEYWORDS: documentary, fiction, self-reference, intertextuality, Lars von Trier, Jørgen Leth

W opowieści o *Pięciu nieczystych zagraniach* wszystko zaczyna się od spotkania dwóch reżyserów: Larsa von Triera oraz zaproszonego przez niego do pewnej gry słynnego duńskiego dokumentalisty i eksperymentatora Jørgena Letha. Co ciekawe, jest to spotkanie von Triera, byłego studenta (rocznik 1956), i Letha – jego nauczyciela, mistrza, mentora (rocznik 1937). Punktem wyjścia owej gry stała się etiuda *Doskonały człowiek* Letha z roku 1967 (*Det perfekte menneske*; *The Perfect Human*), której pięć kolejnych wersji (raczej reinterpretacji niż remake'ów) ma teraz reżyser wykonać. Za każdym razem inne zostają mu postawione warunki, ograniczenia, nakazy, zakazy, przeszkody (tytułowe: *De Fem benspænd*; *The Five Obstructions*). Sfilmowane i przytaczane w pressbooku i wywiadach wypowiedzi odautorskie sugerowały, że mniejsze znaczenie w tym projekcie miało odrabianie trudnych zadań domowych, większe zaś – starcie dwóch osobowości. Oto Jørgen Leth – reżyser znany z perfekcjonizmu, przejrzystej formy, konsekwentny w swoich wyborach w całej bogatej twórczości, i po drugiej stronie Lars von Trier – reżyser słynący ze stawianych sobie wyzwań, ograniczeń, nakazów, ciągle poszukujący. Konfrontacja i odrębnych wizji

**Spotkanie, czyli gra
się rozpoczyna**

świata, i odrębnych metod filmowania, i wreszcie odrębnych poglądów na kino dokumentalne.

Pozostawiam jednak na marginesie wszelkie, skądinąd ciekawe, kwestie związane z „pojedyńkiem osobowości”, „zamianą ról”, „terapeutycznym wymiarem” spotkania i całego projektu, w ramach którego fobie, perwersje i kompleksy von Triera oddziaływać miały na twórczą zapaść i depresję Letha, a przede wszystkim na jego perfekcyjny styl i stabilną osobowość (oczywiście podług miary przykładanej przez von Triera). Krótko mówiąc, Jørgen Leth poddany zostaje swoistej psychoterapii, ma pokonać własne słabości, ma stać się bardziej człowiekiem niż „doskonałym człowiekiem” ze swojego starego filmu i utartych na jego temat poglądów, człowiekiem bardziej „banalnym”, zdystansowanym wobec filmowanej rzeczywistości. Młodszy reżyser wyraźnie mówi do starszego: to ma być terapia, a nie sztuka filmowa i prześciganie samego siebie. I jeszcze ważniejsze stwierdzenie: filmy powinny zostawiać piętno, naznaczać. Nie ma chyba wątpliwości, że akurat to „ograniczenie” w stu procentach sprawdza się w twórczości samego von Triera. Jego filmy rzeczywiście naznaczają, a co najmniej – nie pozostawiają nikogo obojętnym. Czasem środki, którymi reżyser swój cel osiąga, są nie do zaakceptowania, są etycznie podejrzane, ale – w obliczu dość wyjąłowanej z emocji rzeczywistości i zobojętnienia na wartość sztuki – być może jest to jedyny sposób, by zatrzymać widza w salach kinowych i sprowokować do rozmowy. W tym sensie *Pięć nieczystych zagrań* to kolejny – po *Dogmie 95* – manifest von Triera.

Po premierze obraz był szeroko komentowany, także przez polskich krytyków, ale chyba zbyt szybko przypięto mu kilka łątek. Być może stało się tak ze względu na dominującą w nim postać von Triera – inicjatora projektu, którego już wówczas nazywano wielkim manipulatorem, hochsztaplerem i skandalistą kina. I tak na przykład Janusz Wróblewski w „Polityce” nazwał *Pięć nieczystych zagrań* „pomnikowym wzorem postmodernizmu w kinie” [1], podczas gdy dystans czasowy pozwala raczej stwierdzić, że wręcz przeciwnie – ewentualnie to raczej ironiczna i przemyślana refleksja nad postmodernistycznymi praktykami, prowadzona już na metapoziomie przez dwóch wybitnych reżyserów. Natomiast zdecydowana większość recenzji skupiała się na wątkach pojedynku mistrzów i wzajemnie motywowanej terapii.

W *Odysei filmowej* (2011) Marka Cousinsa wspólny obraz von Triera i Letha umieszczony jest na tle przemian dokumentu – jako symboliczny punkt dojścia od umownie, oczywiście, liczonego jego początku, czyli *Nanuka z Północy* (1922) Roberta J. Flaherty’ego. Pozycję taką otrzymuje zaś z dwóch powodów. Po pierwsze dlatego, że dzięki odwołaniu do słynnego *Człowieka doskonałego* Letha nowy, zrealizowany z von Trierem film stanowi wyraziste, kłamrowe spięcie sporego odcinka czasu w historii dokumentu i w historii nad nim refleksji (klam-

[1] J. Wróblewski, *Pięć nieczystych zagrań* [recenzja filmu], „Polityka” 2004, nr 46, s. 64.

ra: 1967–2003). Po drugie dlatego, że tytułowe przeszkody, których *de facto* jest przecież więcej niż pięć, to w tej podwójnej historii (praktyki i refleksji) pewien przegląd zadań, trudności i ograniczeń, przed jakimi zawsze stali zarówno dokumentaliści, jak i badacze ich pracy i osiągnięć.

Tytułowe odwołanie do prowokacji, którą Jonathan Culler umieszcza w swej *Teorii literatury (Co to jest literatura i czy pytanie to ma jakiegokolwiek znaczenie?)*, pozwala oczywiście skorzystać z ustaleń badacza, ale przede wszystkim sprawdzić ich ewentualną przydatność w innym kontekście[2]. Kontekst ten, a więc konkretny film i przykładowa do niego teoria, nie jest, rzecz jasna, przypadkowy: *Pięć nieczystych zagrań* Larsa von Triera i Jørgena Letha zarówno w sposób immanentny, jak i wyraźnie sformułowany to przecież na wskroś autoteliczna refleksja na temat statusu filmowego dokumentu: jego tematów, granic, etycznych problemów. Nie ma takich argumentów, które jednoznacznie i obiektywnie pozwalałyby potwierdzić, że mamy tu do czynienia z jedną z najciekawszych i najistotniejszych autorefleksyjnych wypowiedzi na temat filmu dokumentalnego, na pewno jednak można spróbować odpowiedzieć na kilka pytań, które do takich stwierdzeń by przybliżały.

Problematyka *stricte* genologiczna, związana z analizowanym filmem, powinna być rozważana na dwóch poziomach – chodzi o gatunkowość *Pięciu nieczystych zagrań*, a także o to, co ten obraz mówi o dokumencie w ogóle. I tak sam film od czasu premiery sprawiał krytykom i teoretykom genologiczny kłopot – zarówno ze względu na immanentną kolażowość, jak i nadrzędną dla całości ramę. Ważny wydaje się już sam fakt uznania tej kwestii za problem do rozstrzygnięcia: pytania o gatunek nie pojawiały się tu przecież w celu zaspokojenia potrzeb szerokiego odbiorcy, który domagałby się pewnego uporządkowania i nakierowania na sposób odbioru, ale raczej traktować je trzeba w kategoriach konieczności uporania się z zadaniem postawionym przez twórców. Oprócz oczywiście najogólniejszej formuły używanej przez dystrybutora, pisma branżowe i portale filmowe („film dokumentalny”), w recenzjach i interpretacjach pojawiały się także opisowo traktowane odwołania do szeroko rozumianej pograniczności rodzajowej i gatunkowej, między innymi skojarzenia z „prywatnym kinem”[3], *reality show*[4] czy reportażem: „rodzaj reportażu, tak zwany *making off* – dokumentacja realizacji produkcji filmowej, czyli film o tym, jak się robi film”[5]. Cytowana autorka, eksploatując w swej interpretacji formułę „laboratorium działań twórczych”, określiła von Triera nawet jako „genetyka filmowego”[6].

Głosy i gatunki,
czyli gra w dokument

[2] Por. J. Culler, *Co to jest literatura i czy pytanie to ma jakiegokolwiek znaczenie?*, w: idem, *Teoria literatury*, przeł. M. Bassaj, Warszawa 1998.

[3] A. Kołodyński, *Pięć nieczystych zagrań* [recenzja filmu], „Kino” 2004, nr 11, s. 58.

[4] A. Piotrowska, *Nieczysta gra*, „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 45, s. 13.

[5] A. Hirszfild, „*Pięć nieczystych zagrań*” jako pięć powtórzeń przebranych. „Laboratorium działań twórczych” Larsa von Triera, „Sztuka i Filozofia” 2009, nr 34, s. 87.

[6] Ibidem, s. 79.

Formalnie rzecz biorąc, na obraz von Triera i Letha składają się fragmenty filmów dokumentalnych, etiud, impresji oraz film animowany, a także nagrane cyfrową kamerą rozmowy dwóch reżyserów, które stanowią „fabularną” i kompozycyjną ramę. O ile w drugim znaczeniu rama nie sprawia większych kłopotów interpretacyjnych (okala poszczególne części, spina je w całość, stanowi rodzaj szkieletu), o tyle jej „fabularność” wymaga już bardziej szczegółowego wyjaśnienia (stąd cudzysłów), biorąc pod uwagę nadrzędną kategorię dokumentu, od której widz – na zasadzie swoistego prze-sądu – zaczyna spotkanie z filmem. Zatem w odniesieniu do układu zdarzeń, które mają swój obiektywny wymiar w przedfilmowych zdarzeniach (lub tylko sprytnie przez autorów obiektywizowanych – w postaci udostępnionych publiczności wymiany listów, opowieści o idei spotkania i pozostałych elementach genezy), na ramę tę składają się: punkt wyjścia (idea „pojedyńku”), punkty spotkań (przy okazji omawiania kolejnych „nieczystych zagrań”) oraz punkt dojścia (klamra i piąte spotkanie, do którego włączyć należy rozmowę telefoniczną Letha i von Triera, a potem pokaz zrealizowanego przez tego ostatniego filmu, w którym do końca zacierają się granice pomiędzy ramą a ostatnim „nieczystym zagranieniem”). W każdym razie – jeśli można użyć pewnej intuicyjnej kwalifikacji – całość okazuje się bardzo intrygującym dramatem, który dałoby się interpretować na wiele sposobów, także w oderwaniu od jego oficjalnych gatunkowych przyporządkowań.

Dla samego Letha udział we własnym filmie (dokumentalnym) nie był czymś nowym, mimo całej odmienności nowej sytuacji, ale także w twórczości von Triera *Pięć nieczystych zagrań* jest zagranieniem nieoczywistym tylko z pozoru[7]. Od samego początku właściwie pograniczne rodzajowe było przez niego eksploatowane, a w opinii większości krytyków kolejne twórcze podejścia do nowych gatunków, w celu ich dekonstrukcji, stało się swego rodzaju twórczym imperatywem. W myśleniu gatunkowym autora *Europy* nie chodziło nigdy o zabawę kinem, udowodnienie artystycznej biegłości, wykazywanie się erudycją *etc.* Kolejne eksperymenty stanowiły poważne i precyzyjne operacje na formie, zacieranie gatunkowych śladów, łamanie konwencji, „przepisywanie” ich na nowo – z jednoczesnym pozostawieniem wyraźnych szwów dokonywanej dekonstrukcji. Przede wszystkim trzeba przypomnieć tu liczne próby przekraczania granicy fikcji i dokumentu we wczesnej *Epidemii*[8], a także ówczesny punkt dojścia na drodze w wyznaczaniu samemu sobie kolejnych komplikacji formalnych, czyli manifest *Dogmy* oraz jego filmową realizację – *Idiotów*. W wielkim skrócie i adekwatnie do propozycji zawartej w niniejszym szkicu podsumowuje to znaczący tytuł tekstu Wojciecha Orlińskiego: *Fabuła jako dokument*[9].

[7] Na marginesie warto zauważyć, że dla reżysera, znanego z licznych fobii i kompleksów, „aktorski” udział w filmie musiał być nie lada wyzwaniem.

[8] Por. K. Chmielecki, *Lars von Trier: odnowienie wiary w siłę kreacji, realizmu i ideologii*, w: *Autorzy*

kina europejskiego VI, red. A. Helman, A. Pitrus, Warszawa 2011, s. 531.

[9] W. Orliński, *Fabuła jako dokument*, „Gazeta Wyborcza” z dnia 9.04.1999, s. 16.

W kontekście gatunkowego pomieszania *Pięciu nieczystych zagrań*, hybrydycznej natury tego filmu i jego dwóch, z jednej strony – bohaterów, z drugiej – reżyserów, którzy mimo różnicy wieku i osiągnięć *anno domini* 2003 są wielkimi indywidualnościami kina, inspirujące może być odwołanie do teorii głosów Billa Nicholasa. Na wstępie swojej propozycji typologii dokumentów wyróżnia on filmy autorskie („własny, niepowtarzalny głos”), „podczas gdy wspólne głosy służą teorii gatunku”[10]. W przypadku omawianego obrazu kolejny raz wpadamy w zastawioną przez Letha i von Triera gatunkową pułapkę, którą można by określić jako wielogłosowość – i to w podwójnym znaczeniu. Najpierw wielogłosowość ze względu na dwóch równorzędnych autorów, których dzieło powstało nie tylko jako efekt twórczego porozumienia w kwestii podziału pracy i kompetencji, lecz także jako (nawet jeśli to tylko kwestia umowna) efekt założonego sporu. Owa paradoksalna sytuacja podwójnej reżyserii sprawia, że „autorskość” w tym filmie się duplikuje, a jednocześnie zostaje podana w wątpliwość, a nawet podważona. Następnie ujawnia się efekt wielogłosowości rozumianej jako „wielogatunkowość”, na którą składają się i rama, i oryginalny film Letha z 1967 roku, i pięć wszystkich jego reinterpretacji, czasem bardzo od siebie, jak już zaznaczyłem, formalnie odmiennych. Jawna, dwupoziomowa wielogłosowość polega więc na graniu konwencjami i zacieraniu gatunkowych granic. Ostatecznie chodzi nie o wielogłosowość jako hasło powtarzających się realizacji w całej sieci rodzaju czy gatunku, ale rozumianą raczej jako temat, który w samym filmie zostaje poddany pod dyskusję.

Drugi poziom refleksji dotyczy już nie tylko skomplikowanego systemu wewnętrznych powiązań gatunkowych filmu *Pięć nieczystych zagrań*, ale odnosi się do ogólniejszej, autotematycznej refleksji na temat dokumentu w ogóle[11], w rozmaitych jego uwikłaniach intertekstualnych i międzygatunkowych, a także w ramach szerszej dyskusji związanej z konstytutywnymi problemami filozofii sztuki, takimi jak kwestia oryginalności, różnica i powtórzenie, kondycja twórcy i pojęcie dzieła sztuki, w tym oczywiście – dzieła sztuki filmowej.

Interesujący jest sam fakt potraktowania jednego filmu jako punktu wyjścia do stworzenia pięciu następnych. Jak już wspomniałem, to właściwy początek fabularnej i psychoterapeutycznej idei przedsięwzięcia, „wewnętrzna” historia i gra, jednakże na poziomie autotematycznym nie pozostaje przecież bez znaczenia, czym *Doskonały człowiek* Letha jest – zapisanym w historii kina[12] krótkometrażowym filmem dokumentalnym, o bardzo specyficznej problematyce i formie[13]. Co

**Autotematyzm,
czyli gra
o najwyższą stawkę**

[10] B. Nichols, *Typy filmy dokumentalnego*, przeł. M. Heberle, D. Rode, w: *Metody dokumentalne w filmie*, red. D. Rode, M. Pieńkowski, Łódź 2013, s. 14.

[11] Konrad Chmielecki w swym monograficznym opracowaniu twórczości von Triera umieszcza film w kontekście wyodrębnionego wątku autotematycznego (por. K. Chmielecki, op.cit., s. 536–537).

[12] Chodzi o miejsce nie tylko w historii duńskiego dokumentu, chociaż *Pięć nieczystych zagrań* z całą pewnością przyczyniło się do utrwalenia pozycji – i filmu z 1967 roku, i samego reżysera.

[13] Por. J. Olszewski, *Tako rzeczce Jørgen Leth*, „Kino” 2008, nr 5, s. 19.

prawda w samym filmie *Pięć nieczystych zagrań* można etiudę Letha obejrzyć, ale mocno zdekomponowaną, bowiem kolejne fragmenty cytowane są wyłącznie w odpowiednim kontekście rozmów bohaterów i nowych propozycji reinterpretacyjnych starego filmu. Zatem, gwoli przypomnienia: trwająca niecałe trzynaście minut historyjka przedstawia, zgodnie z inicjalną zapowiedzią głosu zza kadru, „doskonałego człowieka” i „jego podstawowe czynności”. Obserwujemy kolejno mężczyznę, który zapala fajkę, kobietę układającą włosy, tego samego mężczyznę ubierającego się, tę samą kobietę podczas wykonywania makijażu – i tak dalej. Para bohaterów wykonuje czynności należące do rytuałów codzienności, a wszystko to komentowane jest niczym scenki w filmie przyrodniczym (zwłaszcza fragmenty dotyczące części ciała, skóry, dotyku, które dodatkowo wzmocnione są dużymi zbliżeniami kamery na przykład uszu, oczu, ust). Najczęściej zaś powtarzane przez głos pytanie brzmi: o czym myśli doskonały człowiek? Niektóre czynności wybijają się jednak z codziennego repertuaru i przedstawione są tak, by podkreślić sztuczność sytuacji lub jej absurd, rozumiany jednak bardziej jako swego rodzaju chwyt poetycki, a nie sygnał nieprawdopodobieństwa. Oto mężczyzna tańczy, następnie improwizuje dziwną piosenkę podczas jedzenia czy też tworzy muzyczną kompozycję za pomocą pstryknięć palców obu dłoni (tu zostaje przez bohatera powtórzone zdanie, iż „ma on dzisiaj nadzieję doświadczyć czegoś, czego sens zrozumie w ciągu kilku najbliższych dni”).

O ile można by krótko stwierdzić, że „doskonałość”, „idealność” „perfekcyjność” to ważne kwestie w próbie interpretacji egzystencjalnej i antropologicznej filmu, odnoszącej się do jego tematyki, o tyle strona estetyczna wymaga nieco bardziej szczegółowego komentarza. Zwłaszcza że sam temat, przedstawiony na zasadzie montażu scenek niby wyjętych z życia, ale niekoniecznie układających się w ciąg przyczynowo-skutkowy, samych w sobie czasem dość abstrakcyjnych czy asemantycznych, właśnie przez ten surrealistyczny ton zostaje nieco stłumiony. Strona wizualna zdecydowanie wybija się tutaj na pierwszy plan – zarówno ze względu na bohatera i bohaterkę, ich wygląd i codzienne praktyki, jak i ze względu na sposób filmowania. Kadry są wysmakowane, w przemyślany sposób skomponowane, ale największą siłą oddziaływania ma zastosowana czarno-biała taśma, właściwie nie w roli koloru, wraz ze wszystkimi odcieniami szarości, ale wyrafinowanego systemu graficznego. Ze względu na swą formalistyczną z ducha precyzję i formalną „czystość” *Doskonały człowiek* do dziś pozostaje jednym z ciekawszych dokonań filmowej awangardy powojennej. Cały ten kontekst – oraz osobisty stosunek von Triera do filmu Letha – ważny jest w celu pokazania, w jaki sposób *Doskonały człowiek* staje się pretekstem do uruchomienia interpretacyjnego łańcucha, którego kolejne ogniwa związane są z wyżej zaznaczonymi problemami z zakresu filozofii sztuki.

Po pierwsze zatem, przyjęć należy założenie, że – zgodnie z „listami intencyjnymi” – projekt nie jest „dziecięcą zabawą” (do tego frag-

mentu listu Letha nawiązę pod koniec artykułu), stylistyczną wprawką, popisem dwóch wirtuozów kina – ale poważną grą o najwyższą stawkę. Jak napisał jeden z krytyków: „Kino to dla niego [von Triera] zabawa na śmierć i życie – sam jest w niej panem-iluzjonistą i ofiarą” [14]. I tak – jeśli za nadrzędną metodę, która zostaje poddana refleksji i praktycznym próbom, uznamy intertekstualność, pojawi się w konsekwencji seria istotnych pytań: o stosunek autora do własnego utworu, o jego interpretacyjną potencjalność (ile nowych „tekstów” jest on w stanie wygenerować?), wreszcie o relację samego dzieła sztuki do jego kolejnej (re)interpretacji. I z rozmów między twórcami wynika, i same efekty pracy Letha to udowadniają, że w szeregu kolejnych „tekstów” każdy następny jest interpretacją – oryginału, ale także poprzedniego zadania, którego w pięciokrotnym procesie twórczym nie można przecież pominąć (choćby z tego względu, że każda następna realizacja musi być inna od poprzedniej/poprzednich). Pięć kolejnych zadań oraz pięć kolejnych efektów zadanej pracy – przyczyniają się do ożywienia zastygłego w kanonie dzieła, ale także uświadamiają, jak w ogóle odbywa się ruch myśli w obrębie takiego kanonu.

Po drugie, z samej idei projektu wynika, że jednym z problemów nałożonych na opowiedzianą historię jest pojęcie szeroko rozumianej oryginalności, przede wszystkim oryginalności tego pierwszego, jedyne filmu Jørgena Letha. Zostaje on poddany swoistemu recyclingowi, intertekstualnym obróbkom, w dodatku przez samego autora (oprócz ostatniego przypadku). Pomijając inicjalną sytuację i potraktowanie działań Letha jako wyniku porozumienia czy aktu prowokacji, uznać można, że sama praca nad kolejnymi wersjami *Doskonałego człowieka* i jej wymierne efekty, czyli kolejne filmy, to przykład wyjątkowej autointekstualności, w ramach której twórca poddaje rewizji swoje dawne dzieło i czyni je materiałem do stworzenia następnego. Praktyka twórczego poprawiania, przepisywania czy multiplikowania jest oczywiście znanym w historii sztuki procederem, natomiast tutaj mamy przykład dodatkowo autotematyczny: reduplikacja jest jawna i opatrzona odpowiednim komentarzem (pewną analogię gestów znaleźć można w relacji, zawartej już w samych tytułach, dwóch tomów Tadeusza Różewicza: *Zawsze fragment* i *Zawsze fragment. Recycling*).

Po trzecie, co wiąże się z poprzednim wątkiem, bardzo wyraźna jest tu także refleksja dotycząca i gatunku, i dzieła sztuki w ogóle, poświęcona kategoriom powtórzenia i różnicy [15]. Tak jak mechanizm powtórzenia i różnicy pozwala zachować ciągłość gatunku czy – szerzej – struktury, których konstytucja opiera się na grze standaryzacji i innowacji, znanego i nowego, tak – szerzej – charakteryzuje większość procesów zachodzących w historycznych przemianach sztuki. Rzecz

[14] P.T. Felis, *Pięć nieczystych zagrań* [recenzja filmu], „Film” 2004, nr 11, s. 68.

[15] Por. propozycję Aleksandry Hirszfelfd, która projekt von Triera – sfilmowany w *Pięciu nieczystych*

zagraniach – interpretuje zgodnie z koncepcją różnicy i powtórzenia Gilles’a Deleuze’a (A. Hirszfelfd, op.cit.).

jasna, wzmiankowana zasada jest tak wyraźnie widoczna w *Pięciu nieczystych zagraniach* dzięki wyborowi utworu inicjalnego – filmu, którego idea w znacznej mierze zawiera się w grze formą, głównie wizualną i językową. Zasadne wydają się więc przywołania eksperymentów grupy OuLiPo, różnego rodzaju „ćwiczeń stylistycznych” w praktyce twórczej Raymonda Queneau, które oprócz komponentu zabawy miały przecież zasadniczy cel nadrzędny – między innymi sprawdzania granic języka i literackich konwencji.

W rezultacie, po czwarte, abstrahując od oceny (von Triera czy widzów) kolejnych reinterpretacyjnych propozycji Letha – osobnego znaczenia nabiera owa nowa całość, czyli film *Pięć nieczystych zagrań*. Oprócz rozmaitych aspektów autotematyczności, autoteliczności, intertekstualności, szczególnie istotna wydaje się kwestia kondycji twórcy. Pięć wersji tego samego filmu, niezależnie od możliwych obostrzeń i ich kombinacji (zresztą przy okazji filmu III, w którym von Trier daje całkowitą wolność, Leth mówi, że przeszkody pozwalają mu jednak efektywniej pracować) – to także badanie granic wytrzymałości reżysera, jego inwencji i wyobraźni. Oto portret artysty, który pracuje „na zamówienie” (choć w ramach przyjacielskiego układu), działa pod presją czasu, przeżywa kryzys twórczy itd. Zamiast kolejnych odsłon seansu terapeutycznego, od którego wszystko się zaczęło, obserwujemy więc także *work in progress*, warsztat, wraz ze wszystkimi przynależnymi mu już nie tylko przeszkodami, ale także „dopuszczeniami”: improwizacją, intuicją, pochopnością decyzji, próbami i błędami, wreszcie „nieczystymi zagraniami”, ale w sensie – korzystając ze skojarzeń tkwiących w polszczyźnie – niedoskonałości, „zabrudzonych” efektów wykonania kolejnych zadań.

Fikcja – dokument – rzeczywistość. Zasady gry

Zasygnalizowałem, że kontekst (auto)terapeutyczny filmowego spotkania interesuje mnie mniej, ale nie można go pominąć zupełnie, skoro stał się punktem wyjścia dla całej sytuacji i stanowi jej ramę. Przede wszystkim nie można pominąć tego wątku względem konsekwencji, jakie wynikają dla autotelicznego wymiaru filmu. Nawet jeśli włączymy w tę interpretację pewną umowność projektu, nawet jeśli film nadrzędny (rama) to tylko seria zagranych scenek – nie ma wątpliwości, że główna warstwa obrazu oparta jest na osobistej rozgrywce, a w każdym razie tak chcieli to pokazać dwaj reżyserzy. Trudno ostatecznie stwierdzić, czy im się to udało, bowiem byłoby to jednoznaczne z orzekaniem na temat dokumentalności bądź fikcjonalności efektu całego przedsięwzięcia (albo-albo). Tymczasem właśnie balansowanie między „albo” i „albo” okazuje się najbardziej twórcze dla autorów i jednocześnie inspirujące dla widzów.

I tak z jednej strony mamy dokumentalny zapis spotkania Triera i Letha oraz procesu produkcji poszczególnych filmów i uznajemy, że biorą one swój początek w rzeczywistości. Wierzmy w wypowiedziane terapeutyczne cele i intencje, w czym pomagają materiały okalające film, wskazujące na jego genezę zaczepioną w biografii obu reżyserów, i co wypowiedziane jest *expressis verbis* na samym początku analizowanego

utworu. Wszystko to przemawia na rzecz dokumentalnego charakteru *Pięciu nieczystych zagrań*[16].

Z drugiej strony zaś, sytuacja odbiorcza zmienia się w obliczu oczywistego faktu, iż obaj panowie przystąpili do dzieła wspólnie, świadomie, za obopólną zgodą, a potem podpisali je jako autorzy. Nie ma tu elementu prowokacji, mistyfikacji czy swoiście pojętej psychodramy, o których rozpisywali się krytycy, maleje więc ostatecznie poczucie rzeczywistości. Pewna umowność wpisana w film, przebieg kolejnych scen-zadań, napięcie związane z mnożeniem trudności – odsyłają nas do skojarzeń z fikcją czy też jej konwencjonalnymi przedstawieniami. Paradoksalnie, im mniej wierzymy w „czystość intencji”, im bardziej projekt jawi się jako „zagrany” – tym bardziej zbliżamy się do poczucia „nieczystego zagrania”.

Ujmując rzecz skrótowo, film ten pokazuje wyraźnie, że dokument bierze się z rzeczywistości i jest jej najbliższy, jednakże jako opowiedziana całość podlega podobnym do tworzenia fikcji procedurom obróbki, co w konstruktywistycznych teoriach wielokrotnie udowodniano[17]. Oba te rodzaje – fikcja i dokument – funkcjonują więc w swoich przegródkach na zasadzie pewnej umowności. A zatem: czy kwestie esencjalnej przynależności filmu do – na przykład – nadrzędnej kategorii dokumentu ma jakiegokolwiek znaczenie? Czy też raczej powinniśmy pytać o funkcje: jakie film ma znaczenie dla nas?, w jakiej konsytuacji go oglądamy (na przykład w kinie)?, czego oczekujemy?, co wiemy o rzeczywistości, którą przedstawia?, w jaki sposób ślady granic międzyrodzajowych i międzygatunkowych pozacierali sami twórcy?, jak wreszcie „oficjalna” przynależność gatunkowa filmu (na przykład nadana przez dystrybutora), jego czas trwania (na przykład pełny metraż), jego schemat kompozycyjny wpływają na odbiór? W ten sposób odwołuję się do zaproponowanego tytułu niniejszego tekstu, w którym pozwoliłem sobie pożyczyć od Cullera prowokacyjne pytania, na które można przecież także odpowiadać w kontekście *stricte* filmoznawczym[18].

Być może uwaga, że kwestia konwencji podczas pewnego porządkowania (rodzajowego czy gatunkowego) towarzyszy filmoznawcom, twórcom, a zapewne także świadomej publiczności coraz częściej, nie zasługiwałaby na szczególną eksplorację w przypadku pojedynczego filmu, gdyby nie fakt, że za projektem stoi Lars von Trier, który – całkiem prawdopodobnie – postąpił tu jak przy innych okazjach swoich

[16] Przywołać tu trzeba kontekst popularnych dziś technik terapeutycznych i psychoterapeutycznych, w ramach których proponuje się aktywną formę filmowania jako pracy z pacjentem – w różnych celach i z użyciem rozmaitych (dostępnych) narzędzi, począwszy – wcześniej – od kamery VHS, przez kamery cyfrowe, do telefonów komórkowych. Funkcjonująca w literaturze przedmiotu nomenklatura różni się nieco, jednak najczęściej stosowanymi określeniami są *video-based therapy* lub, szerzej, *film-based therapy*. Por. *Video and Filmmaking as Psychotherapy: Research*

and Practice, ed. by J.L. Cohen, J.L. Johnson, P. Orr, New York 2015.

[17] Por. m.in.: N. Goodman, *Jak tworzymy świat*, przeł. M. Szczubiałka, Warszawa 1997; A. Łebkowska, *Między teoriami a fikcją literacką*, Kraków 2001; R. Koschany, *Fikcja i teoria fikcji w perspektywie konstruktywizmu*, w: *Konstruktywizm w humanistyce*, red. A. Pałubicka i A.P. Kowalski, Bydgoszcz 2003.

[18] Por. także: M. Hendrykowski, *Dokument – fikcja – realizm. Teoria wobec praktyki*, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 75–76, s. 96.

kolejnych wyzwani: nakręcił film w znanej, oswojonej formule – i jednocześnie, za jednym zamachem, zdekonstruował ją. Zresztą z powodzeniem można tu także przywołać i Jørgena Letha:

Badanie granicy między fikcją a rzeczywistością zawsze bardzo mnie interesowało. W swojej twórczości staram się ją gmatwać, przedstawiać w zupełnie nowym świetle. Najbardziej lubię, gdy te same moje filmy próbuje się odczytywać zarówno w perspektywie fabuły, jak i dokumentu. Niezależnie jednak od tego, na jaką klasyfikację gatunkową się zdecydujemy, robię je zawsze w sposób bardzo osobisty^[19].

Historia światowego dokumentu miała do czynienia z wieloma już przypadkami wręcz manifestującymi pograniczność rodzajową i gatunkową, a także z wieloma mistyfikacjami i „nieczystymi zagraniami”, jednakże film von Triera i Letha okazuje się w tej historii – jako rozegrany właśnie na obu poziomach jednocześnie: opowiedzianej historii i autotelicznej refleksji – wypowiedzią zupełnie wyjątkową.

Pięć nieczystych zagrań jako gra

Rozstrzygnięciom dotyczącym konwencjonalności pogranicza rodzajów i gatunków filmowych, połączonym z rozważaniami z zakresu filozofii sztuki i ontologii fikcji, w kontekście *Pięciu nieczystych zagrań* w sposób oczywisty towarzyszy pojęcie gry, wykorzystywane zresztą przeze mnie we wcześniejszych partiach tekstu. Na przykład w liście Letha do von Triera, będącym odpowiedzią na zaproszenie do projektu^[20], mowa jest o grze pojętej jako „nie dziecięca zabawa, lecz rozgrywka pełna pułapek i zdradliwych wiraży”. Spośród wielu teorii, w których sztukę ujmuje się jako kulturowe zjawisko nieodłącznie związane z mechanizmami gry, najbardziej adekwatna wydaje mi się propozycja Hansa-Georga Gadamera^[21], dzięki której – przy okazji „fabuły” filmu Letha i von Triera, wraz z jego genezą, paratekstami i (polskim) tytułem, prowokującym do kolejnych „gier słownych”^[22] – udaje się coś powiedzieć o wielopoziomowej grze, w jaką przez dwóch grających ze sobą reżyserów wciągnięty zostaje widz.

Właściwie większość Gadamerowskich postulatów i charakteryzowanych przez niego konstytutywnych cech sztuki jako gry można by rozpatrywać na dwóch poziomach grających ze sobą stron: von Triera i Letha jako specyficznych odbiorców filmu *Doskonały człowiek* oraz widzów oglądających film *Pięć nieczystych zagrań* (będący przecież także swoistą rejestracją gry). Wśród owych cech pojawiają się więc: powtórze-

[19] *Jak filmować bogów?*, z J. Lethem rozmawiają P. Czerkawski i M. Sobczak, „Kino” 2011, nr 5, s. 26.

[20] Oba listy publikowane były w *pressbooku* przy okazji premiery i dostępne są na stronie Gutek Film, dystrybutora w Polsce, pod adresem: <http://gutefilm.pl/film/piec-nieczystych-zagran/> [dostęp: 10.04.2017].

[21] Por. H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993; por. także: M. Calvo, *Film w perspektywie Gadamerowskiej koncepcji sztuki*, „Sztuka i Filozofia” 1997, nr 14.

[22] Celowo zastosowana została w nim terminologia futbolowa, o czym można przeczytać na stronie polskiego dystrybutora, a także w polemice Pawła Bravo (który, jak się okazuje, w tłumaczeniu tytułu miał swój udział) z Janem Topolskim (por. P. Bravo, [list do redakcji], „Kino” 2005, nr 2, s. 28; J. Topolski, *Pięć przymusów, czyli traktat o istocie nie tylko kina*, „Kino” 2004, nr 12, s. 62).

nie, komunikacja, współuczestnictwo czy wyzwanie, a nawet zasada samopoznania dzięki obcowaniu ze sztuką uzyskuje tu swoją reprezentację (co prawda zaprawioną *stricte* terapeutycznym aspektem). Najciekawszy jest jednak problem tożsamości dzieła, które u Gadamera pozostaje niezmiennie mimo poruszania się w rytm dialektyki pytania i odpowiedzi, zbliżania i oddalania, dystansu i osvajania, wreszcie – mimo ciągłej, wielokrotnej i koniecznej reinterpretacji w ramach ponawianego aktu uczestnictwa.

Być może różnica pomiędzy Gadamerowską wykładnią gry a regułami gry (nieczystymi zagraniami?) von Triera wynika z odległości epok: modernistyczna zasada niezawodnego koła hermeneutycznego kłóci się z postmodernistyczną, uświadomioną niewiarą we wszelkie utopie sztuki i uczestnictwa w niej. Nie chodzi oczywiście o to, że *Doskonały człowiek* Letha staje się pod koniec całego projektu innym, zdekonstruowanym filmem. Chodzi o to, że wszystko, co wydarzy się po drodze procesu dekonstrukcji i reinterpretacji, ostatecznie pozwala wrócić do punktu wyjścia i spojrzeć na historię jeszcze raz. Historię tego jednego filmu, ale także – jak w *Odysei filmowej* – historię rodzajowo-gatunkowych komplikacji jako istotnego tła w rozwoju dokumentu w ogóle.

- Calvo M., *Film w perspektywie Gadamerowskiej koncepcji sztuki*, „Sztuka i Filozofia” 1997, nr 14
- Chmielecki K., *Lars von Trier: odnowienie wiary w siłę kreacji, realizmu i ideologii*, w: *Autorzy kina europejskiego VI*, red. A. Helman, A. Pitrus, Warszawa 2011
- Culler J., *Co to jest literatura i czy pytanie to ma jakiegokolwiek znaczenie?*, w: idem, *Teoria literatury*, przeł. M. Bassaj, Warszawa 1998
- Felis P., *Pięć nieczystych zagrań* [recenzja filmu], „Film” 2004, nr 11
- Gadamer H.-G., *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. K. Krzymieniowa, Warszawa 1993
- Goodman N., *Jak tworzymy świat*, przeł. M. Szczubiałka, Warszawa 1997
- Hendrykowski M., *Dokument – fikcja – realizm. Teoria wobec praktyki*, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 75–76
- Hirszfeld A., *„Pięć nieczystych zagrań” jako pięć powtórzeń przebranych. „Laboratorium działań twórczych” Larsa von Triera*, „Sztuka i Filozofia” 2009, nr 34
- Jak filmować bogów?*, z J. Lethem rozmawiają P. Czerkawski i M. Sobczak, „Kino” 2011, nr 5
- Kołodźński A., *Pięć nieczystych zagrań* [recenzja filmu], „Kino” 2004, nr 11
- Koschany R., *Fikcja i teoria fikcji w perspektywie konstruktywizmu*, w: *Konstruktywizm w humanistyce*, red. A. Pałubicka, A.P. Kowalski, Bydgoszcz 2003
- Łebkowska A., *Między teoriami a fikcją literacką*, Kraków 2001
- Nichols B., *Typy filmy dokumentalnego*, przeł. M. Heberle i D. Rode, w: *Metody dokumentalne w filmie*, red. D. Rode, M. Pieńkowski, Łódź 2013
- Olszewski J., *Tako rzeczce Jørgen Leth*, „Kino” 2008, nr 5
- Orliński W., *Fabula jako dokument*, „Gazeta Wyborcza” 1999, 9.04
- Piotrowska A., *Nieczysta gra*, „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 45
- Topolski J., *Pięć przymusów, czyli traktat o istocie nie tylko kina*, „Kino” 2004, nr 12
- Video and Filmmaking as Psychotherapy: Research and Practice*, ed. by J.L. Cohen, J.L. Johnson, P. Orr, New York 2015
- Wróblewski J., *Pięć nieczystych zagrań* [recenzja filmu], „Polityka” 2004, nr 46

BIBLIOGRAFIA



Fot. Sebastian Buttny