

Zelig jako docufiction

ABSTRACT. Hendrykowski Marek, *Zelig jako docufiction* [*Zelig as docufiction*]. „Images” vol. XXI, no. 30. Poznań 2017. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 77–89. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2017.30.06.

This close-reading analysis and interpretation examines the original form of Woody Allen’s masterpiece *Zelig* (1983). The author combines a film studies approach with an investigation of epistemological and semiotic reflections on moving images. The author emphasises that more than three decades ago Allen gave to a wide audience a critical, sceptical and ironic vision of the “documentary” (esp. regarding the “truth”) status of moving pictures. This study also introduces also important terminological distinction between “mockumentary” (“fake-documentary”) and a contrasting category, that is, “documentary fiction” (also called “docufiction”), giving an instructive and precise definition of both.

KEYWORDS: cinema, documentary, fiction, docufiction, mockumentary, narration, narrative, moving image, reality, truth

Nakręcony ponad trzy dekady temu *Zelig* Woody’ego Allena (1983), ze zdjęciami autorstwa Gordona Willisa, stał się w świecie filmowym wydarzeniem artystycznym wielkiego formatu. Na dobrą sprawę zrewolucjonizował podejście do filmu montażowego i do użycia materiałów archiwalnych w ramach fikcji ekranowej[1]. W przeszłości tysiące filmowców próbowały na różne sposoby godzić i łączyć ze sobą pierwiastki dokumentalne i fikcjonalne, ale przed Allenem i Willisem nikomu nie udało się tego dokonać w sposób równie finezyjny, frapująco biegły warsztatowo, a przy tym niezwykle spektakularny i nośny poznawczo.

Nie ulega wątpliwości, iż ze względu na reprezentowany rodzaj filmowy *Zelig* należy do sfery twórczości fabularnej, a nie dokumentalnej. Fabularnej, owszem, ale wielce nietypowej – skrajnie wychylonej w stronę poetyki dokumentu, z której autor czerpie pełnymi garściami. Film ten rozgrywa się od początku do końca pomiędzy rodzajami – jego żywioł stanowi pogranicze filmu fikcji i filmu faktów. To fikcja, ewidentnie, jednak taka, która czyni wszystko, aby wziąć ją za obraz niefikcjonalny, czyli dokument. Wszelako nietypowy to dokument, który spreparowano i wykreowano metodami kina fikcji. Dokument udawany, podrobiony, niby-dokument, całkowicie zanurzony w pozorach filmowego dokumentu – w materii fikcjonalnej. Stąd bierze się umowna i zarazem paradoksalna nazwa tego gatunku – docufiction.

[1] Funkcję reżysera montażu pełniła przy *Zeligu* ze znakomitym rezultatem stała montażystka Allena, Susan E. Morse.

Wprowadzenie

Wstępne ustalenia

Spróbujmy rozpoznać tę złożoną kwestię w świetle dwóch całkowicie sprzecznych z sobą stwierdzeń. Zdanie pierwsze: realia rażąco odstają od fikcji. I drugie: realia nie odstają rażąco od fikcji. Otóż w przypadku gatunków takich jak docufiction czy mock-documentary (mockumentary) oba te zdania wchodzą w grę, znajdują zastosowanie i wydają się wiarygodne. Dlaczego? Ponieważ i tu, i tam w granicach danego przekazu poruszamy się na styku filmu faktów i filmu fikcji, krążąc od początku do końca pomiędzy biegunami kinowej *Dichtung* i *Wahrheit*.

Nie jest to bynajmniej sytuacja czysta. Wprost przeciwnie. Po obu stronach nieustannie przekraczanej granicy kwitnie swoisty przemysł: mockumentary potrzebuje do życia fikcji (ergo zmyślenia), a docufiction – pierwiastków dokumentu. Jak to zazwyczaj na pograniczu, mamy do czynienia z prowadzoną w obie strony kontrabandą. Przemycany towar niewiadomego pochodzenia jest niepewny, wyprodukowany i zdobyty pokątnie, po stronie nabywcy istnieje ryzyko lipy. Wyobraźnia widza powołuje przez to do istnienia specyficzny, oparty na daleko idącej umowności, styl dwubiegunowego odbioru z umownie ograniczoną wiarygodnością.

W przypadku docufiction stawką w grze prowadzonej z widzem jest umownie wiarygodna niewiarygodność przekazu, słowem – wytwarzanie, uprawianie i komunikowanie fikcji przebranej w dokumentalny kostium i osiągnięcie tą drogą pozorów faktualności. Fikcja wspiera tu nie dokument, lecz wrażenie dokumentu. Nie chodzi o substancję przekazu (autentyzujący opowieść found footage), ale o jego funkcję. *Zelig* nie udaje dokumentu, lecz – zgodnie z duchem gatunku docufiction – żongluje i bawi się jego pozorami.

W przypadku mock-documentary natomiast przekaz ekranowy rozwija się i funkcjonuje w odmienny od tamtego sposób. W taki mianowicie, by – mistyfikując realne – osiągnąć optymalną wiarygodność tego, co przedstawione. Inaczej niż w przypadku od początku do końca fikcjonalnej docufiction, stawką w grze z adresatem stają się w mock-dokumentacie udatnie sugerowane pozory faktualności, które można by określić mianem zmyślenia wyposażonego w optimum filmowego autentyzmu. Ściśle biorąc: iluzji autentyzmu, który został wykreowany za pomocą konwencji przedstawieniowej dokumentu, i które przemysłnie i konsekwentnie maskuje cały czas swą fikcjonalność.

Mamy więc dwa spowinowaczone z sobą gatunki pograniczne. Różnica, jaka je dzieli, nie stanowi dychotomii. Nie oznacza całkowitego przeciwstawienia między nimi – ani w zakresie substancji (*resp.* charakteru użytego tworzywa), ani też zastosowanych metod realizacji. Odmienny jest tylko kierunek dążenia. Docufiction jest wyprawą z ekwipunkiem dokumentalnym w stronę bieguna kina fikcji, zaś mockumentary – wyprawą z ekwipunkiem zmyślenia (*ergo* fikcji) w stronę bieguna kina dokumentalnego. Kwestia parodystycznej wymowy pewnej liczby mockumentów pod względem poetyki zbliża je poniekąd do sfery fikcji paradokumentalnej, ale w aspekcie przynależ-

ności do rodzaju nie przesądza tego, że funkcjonalnie mają pozostać dokumentami[2].

„Można chyba zaryzykować twierdzenie” – pisze Katarzyna Mąka-Malatyńska w odniesieniu do charakterystyki kina Siergieja Dworcewoja – że kino to „opiera się na wzajemnym przenikaniu obu filmowych rodzajów: dokument czerpie z fabuły, a fabuła z dokumentu”[3]. Spróbujmy pójść tym obiecującym tropem, stawiając pytanie o fenomen poetyki tak zwanej docufiction. A wraz z nim o różnicę, jaka istnieje pomiędzy tą specyficzną odmianą międzyrodzajową kina a często z nią mylonym, odmiennym przypadkiem, jaki stanowi mock-documentary, czyli łże-dokument.

Robocza definicja pojęcia docufiction, którą niniejszym sporządzamy, mogłaby brzmieć następująco: docufiction stanowi taką odmianę utworu filmowego, w której dla wykreowania fikcjonalnego przekazu użyto i zastosowano środki wyrazu i konwencje przedstawieniowe kina dokumentalnego z jednoczesną sugestią ze strony nadawcy i domniemaniem po stronie odbiorcy, iż przekaz ten, choć w istocie fikcjonalny, może być umownie uważany za quasi-dokumentalny. Fikcja zatem w przebraniu dokumentu. Jak widać, nie jest to definicja całkowicie odcinająca i separująca docufiction od wszelkich innych odmian gatunków filmowych eksploatujących międzyrodzajowe pogranicza dokumentu i fikcji.

„Dokumentalny” zaś – w szczególnym przypadku, jaki stanowi *Zelig* – oznacza w domyśle tyle, co zarejestrowany na taśmie, niesfalsyfikowany, adekwatny wobec rzeczywistości, do której się odnosi, wiarytelnie poświadczony przez zabieg jej faktycznego odfotografowania i dzięki temu wiarygodny. „Wiarygodny” – znaczy zaś w interesującym nas przypadku tyle, co zasługujący na zaufanie adresata przekazu w kwestii jego *a priori* zakładanej i co rusz ewokowanej w rozmaity sposób przez nadawcę wiarygodności. Ujmując rzecz w telegraficznym skrócie: docufiction to takie ekranowe zmyślenie, które czerpie inspirację i środki wyrazu z poetyki dokumentu, nie udając wszelako, że nim rzeczywiście jest.

Nasuwa się w tym miejscu kluczowe dla naszych rozważań pytanie: czy termin ‘docufiction’ jest wyrażeniem synonimicznym wobec terminu ‘mock-documentary’? W świetle powierzchownego ujęcia wydaje się, że tak, i w grę wchodzi określenia synonimiczne. Ewentualna różnica między nimi mogłaby wynikać ze stopnia sfingowania obrazu realności. Spróbujmy głębiej rozważyć tę – istotną i, jak się okaże, doniosłą terminologicznie – kwestię, sięgając w celu jej rozstrzygnięcia do podstaw genologii filmowej. Dylemat ten dotyczy w gruncie rzeczy

[2] Pisała o tym Beata Kosińska-Krippner w artykule: *Parodystyczna natura przywłaszczeń kodów faktualnych i konwencji w mock-dokumentach*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 56, s. 47–72.

[3] K. Mąka-Malatyńska, *Metoda dokumentalna w filmie fabularnym na przykładzie filmu „Tulpan” Siergieja Dworcewoja*, w: *Pogranicza dokumentu*, red. M. Jazdon, K. Mąka-Malatyńska, P. Pławuszewski, Poznań 2012, s. 153.

odmienności relacji zachodzącej między funkcją estetyczną a funkcją poznawczą przekazu kinematograficznego.

Oba pojęcia łączy m i ę d z y r o d z a j o w o ść jako funkcja semiotyczna przekazu. Zarówno docufiction, jak mock-documentary (synonimiczne określenia: mockumentary, mockument, lże-dokument) eksplorują bowiem każde na swój sposób pogranicze rodzajów filmowych. W przypadku docufiction w grę wchodzi jednak coś więcej, a mianowicie: zabieg wymiany wartości (poznawczych, estetycznych etc.), które niosą współobecne i współdziałające z sobą – połączone w symultaniczną całość wyższego rzędu – film faktów i film fikcji.

Przedmiotem gry komunikacyjnej toczącej się przez cały czas między autorem a widzem (nadawcą przekazu i jego adresatem) jest w przypadku docufiction nie spreparowany dokument, lecz i l u z j a t o ż s a m o ść i obu zaangażowanych rodzajów filmowych, na jednakowych prawach współuczestniczących w przekazie. Iluzja ta ewokuje podobieństwo między nimi, ale bynajmniej nie przesądza o tożsamości docufiction i mock-documentu.

Zasadnicza różnica między nimi sprowadza się tylko do tego, iż lże-dokument konsekwentnie zaciera wszelkie ślady fikcyjności, pozorując prawdę i projektując wiarygodność przekazu, podczas gdy docufiction umiejętnie swoją fikcjonalność wykorzystuje i ogrywa. W tym sensie gatunek docufiction zawiera w sobie czynnik a u t o r e f l e k s y w n y, którego obecności i ważnego udziału odmówilibyśmy przekazom spod znaku mock-documentary, z zasady swojej stawiającym na absolutnie jednoznaczne przypisanie do rodzaju dokumentalnego, przy jednoczesnym udziale zmyślenia i fikcji. Ta ostatnia teza jest o tyle dyskusyjna, o ile w praktyce dzisiejszej nietrudno o przykłady wiązania z sobą obu tych gatunków przekazu, co czyni dzielącą je podstawową różnicę dystynkcją wątpliwą i problematyczną.

W przypadku gatunku mockumentary starannie przestrzegana w nim poetyka dokumentu, owszem, na różne sposoby uwiarygodnia ekranowy przekaz, ale, w przeciwieństwie do docufiction, skwapliwie i z autorską premedytacją unika demaskującego ją kontaktu z „lustrem” autorefleksywności. Mockument „chce” być nie-fikcją, dokumentem (a więc przekazem nie-fikcjonalnym) *tout court*. Docufiction natomiast – bywa nim niekoniecznie i tylko na prawach autorskiej gry z konwencją, której pośrednictwo na różne sposoby eksploatuje i ogrywa.

Wspólne dla nich obu jest to, że i docufiction, i mockumentary na równi operują z a a w a n s o w a n ą stylizacją na d o k u m e n t, umiejętnie i kunsztownie sięgając po szeroką paletę właściwych mu środków wyrazu, rozmaitych chwytów, sygnałów gatunkowych i cech charakterystycznych. Stylizacja stylizacji jednak nierówna. Nie chodzi bowiem o samą obecność czynnika stylizacji, lecz o f u n k c j ę, jaką zabiegi stylizacyjne pełnią w danym przekazie.

W tym momencie *a contrario* daje o sobie znać zasadnicza różnica między jednym a drugim zastosowaniem. W syntetycznym skrócie można by ją opisać następująco: poetyka docufiction posługuje się swo-

isście aranżowanymi w przekazie elementami fikcjonalnymi, podczas gdy mockumentary w swej postaci radykalnej konsekwentnie trzymają się z dala od pierwiastka fikcji, kamufluje ją i unika wrażenia umowności filmowego przekazu, dążąc do pełnego przekonania adresata o absolutnej, stuprocentowej niefikcjonalności (*resp.* wiarygodności) wszystkiego, co pojawia się na ekranie.

Rzutuje to w zasadniczy sposób na styl odbioru filmu. Łże-dokument i docufikcja, choć wydają się podobne, stawiają na dwa odmienne style odbioru (odczytania przekazu). Instrukcja „obsługi” obu wpisanych w przekaz modeli odbioru przedstawia się różnie. W przypadku docufiction to, co oglądasz, i to, co słyszysz, może być zarówno fikcją, jak i nie-fikcją. W przypadku mock-dokumentu to, co oglądasz, i to, co słyszysz na ekranie, traktuj jako przekaz niefikcjonalny. Allen jako autor *Zeliga* doskonale zdaje sobie sprawę z tego, że w przekazie, nieważne w tym momencie – fikcjonalnym czy dokumentalnym, działa – jak wspaniale ujął to niegdyś André Bazin w słynnym eseju *Ontologia obrazu fotograficznego* – „irracjonalna siła, jaką ma fotografia, siła, która zmusza nas do wierzenia w jej realność” [4].

Mock-dokument jako projekt poetyki odbioru nie zostawia marginesu dla niepewności widza. Mówiąc „margines”, mamy na myśli takie pole manewru interpretacyjnego, w którym jest miejsce na ambiwalencję, wzajemne przenikanie się, oscylację, wymianę znaczeń i grę komunikacyjną między oboma rodzajami. W przypadku mockumentary całość pola percepcyjnego zostaje zajęta i opanowana przez nadawcze dążenie do wykreowania pełnej iluzji na pozór faktualnego (czytaj: dokumentalnego) charakteru przekazu – w istocie swej fikcyjnego. Czy o coś takiego chodziło Allenowi?

Leonard Zelig jest postacią stuprocentowo fikcyjną. Niemniej taką, która została wykreowana z wiarygodnego materiału rzeczywistości. Mamy tu piętrową umowę między autorem a adresatem filmu: Zelig jest tworem wyobraźni, który w swoim wyobrażeniu został maksymalnie uprawdopodobniony i uwiarygodniony do granic możliwości, a jednocześnie wykreowany przez aktora, na dodatek będącego autorem opowieści o nim. Gdzie tu więc miejsce na dokument? Otóż, miejsca jest nadal sporo. W fikcyjną czasoprzestrzeń tej historii zostało bowiem wprowadzonych bardzo wiele elementów autentyzujących przekaz na sposób uważany powszechnie za „filmowy” (ergo atrakcyjny dla widowni).

Ekranowe sygnały wiarygodności nieustannie informują adresata, że ktoś taki naprawdę istniał. Czyni się to w sposób nader przewrotny, sugerując od czasu do czasu, że wszystko, co dotyczy szczegółów biografii tajemniczego Zeliga, pozostaje nie do końca wiarygodne i pewne: włącznie z jego nazwiskiem i nowojorskim rodowodem. Ekranowy oznajmiacz – na modłę kroniki aktualności pełniący funkcję komentatora

Bohater i inni

[4] A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, w: idem, *Film i rzeczywistość*, przeł. B. Michałek, Warszawa 1963, s. 15.

i lektora zza kadru – przez cały czas prowadzi jednak z widzem grę w wiarygodny dokument, podsuwając mu co rusz to nowe argumenty i dowody na faktyczne i niezaprzeczalnie realne istnienie tytułowego bohatera.

Początkowo nikomu nieznany Leonard Zelig z czasem zostaje otoczony galerią słynnych ludzi XX wieku, do których należą między innymi: prezydent Stanów Zjednoczonych Calvin Coolidge, Al Capone, sławny pilot, który jako pierwszy przeleciał Atlantyk – Charles Lindbergh, Charlie Chaplin, Marion Davies, James Cagney, Josephine Baker, Francis Scott Fitzgerald, William Randolph Hearst, papież Pius XI i in. Nie tylko sam zyskuje sławę celebryty, ale – dzięki maestrii zastosowanych chwytów montażowych – wchodzi w sytuacyjną interakcję z postaciami powszechnie znanymi w Ameryce i na świecie. Zabieg ten pozwala optymalnie uwiarygodnić istnienie osoby Zeliga – w charakterze *sui generis* „faktu społecznego”.

Co więcej, czynią to również naoczni świadkowie – niektórzy na swój sposób zafascynowani fenomenem, o którym film opowiada. Owi świadkowie dzielą się na tych, którzy komentują przygody Zeliga na gorąco, czyli w dobie ówczesnej („pan Zelig to prawdziwy gentleman”), oraz na tych, których rozgłos i opiniotwórczy autorytet został zaangażowany w dobie dzisiejszej. Stąd Allen sięgnął po zabieg poniekąd ryzykowny, a w istocie z premedytacją obmyślany i przeprowadzony, a mianowicie sfilmowane w kolorze (w przeciwieństwie do czarno-białej reszty) wypowiedzi przed kamerą autentycznych osób, luminarzy kultury amerykańskiej: Susan Sontag, krytyka literackiego i społecznego Irvinga Howe’a, autora powieści epistolarnej *Herzog*, noblisty z Chicago Saula Bellowa oraz psychologa, psychoanalityka i psychiatry Brunona Bettelheima, autora przetłumaczonego na wiele języków studium *Cudowne i pożyteczne. O pożytkach i wartościach baśni*[5].

Historia człowieka-kameleona Leonarda Zeliga rozgrywa się na przestrzeni kilkunastu lat. Początek sławy, jaką zyskuje bohater, przypada na szalone lata dwudzieste, a kres – na kontrastowo odmienny okres początku lat trzydziestych. Allen doskonale zdawał sobie sprawę z zanikającej czytelności obu kontekstów w oczach współczesnej widowni. Dlatego postarał się o – rozrzucone po całym filmie – sygnały ważności organizujące odautorski komentarz: zarówno na temat przypadku Zeliga i zmiennych losów jego biografii, jak i na temat społeczno-historycznych kontekstów, w których rozgrywa się akcja. Tą drogą w opowieści o Zeligu na zasadzie przeseł konstrukcyjnych pojawia się szereg wspomnianych przed chwilą komentarzy, wypowiedzianych do kamery przez autorytety w osobach słynnych reprezentantów współczesnej kultury amerykańskiej: zarówno artystów, jak i uczonych.

Aby zredukować wrażenie przepaści między światem sprzed dziesiątków lat a współczesnością, Allen wprowadza dodatkowo fik-

[5] B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. D. Danek, Warszawa 1985. Książka Bettelheima, podobnie jak filozoficzne

rozważania Susan Sontag o fotografii, głęboko koresponduje z ideami filmu *Zelig*.

cyjną postać Dr Eudory Nesbitt Fletcher w wieku podeszłym (w tej roli wystąpiła nie, jak można by oczekiwać, poddana odpowiedniej charakteryzacji Mia Farrow, lecz mało znana aktorka Ellen Garrison), komentującej zdarzenia, jakie rozegrały się w przeszłości. Niczym w powieści szkatułkowej, autor dodał w roli naocznego świadka „z epoki” jeszcze jedną fikcyjną postać, mianowicie: siostrę Eudory Fletcher, wyraźnie dystansującą się od sławnej niegdyś siostry.

Leonard Zelig nie jest więc jedyną fikcyjną postacią analizowanego filmu. Oprócz niego oraz zajmującej się nim Dr Fletcher występuje galeria innych figur będących twórcami autorskiej wyobraźni, obmyślanymi jednak i skonstruowanymi przez Allena w taki sposób, by niczym nie naruszyć poczucia prawdopodobieństwa w oczach widza. Zwłaszcza w świadomości widowni amerykańskiej, ale nie tylko, postaci drugoplanowe i epizodyczne wpisują się w koherentny obraz Ameryki dekady lat dwudziestych i początku lat trzydziestych.

Postawmy pytanie: czy byłaby różnica, gdyby akcja *Zeliga* działała się, dajmy na to, przed rokiem 1914? Na pierwszy rzut oka – to żadna różnica i żaden problem. Materiałów z początków kina jest przecież w archiwach pod dostatkiem. Zrealizowany w roku 1947 słynny film montażowy Nicole Vedrès zatytułowany *Rok 1900* (tytuł oryginalny *Paris 1900: La Belle Epoque: 1900–1914*), dowodnie przekonuje, iż tylko w samych archiwach francuskich – nie mówiąc o reszcie świata – istniało i nadal istnieje niezliczone mnóstwo dokumentalnych zdjęć filmowych, które można by wykorzystać do stworzenia fascynującego obrazu epoki fin-de-siècle'u[6].

A jednak różnica pomiędzy *Paryżem 1900* a *Zeligiem* istnieje – i to przepastna. Przede wszystkim w pierwszym z tych filmów nie użyto ani metra taśmy z materiałami fingowanymi. Wszystkie wykorzystane w nim zdjęcia to jeden w drugi same autentyki. Stąd *Paryż 1900* przemawia do wyobraźni widza poprzez kunsztownie opracowaną poetykę kalejdoskopu dokumentalnego, oferując mu w ciągu blisko dwóch godzin projekcji feerię bezcennych archiwaliów ilustrujących uroki minionego świata. Podczas gdy *Zelig* – również sięgając po dokumentalne materiały filmowe – z całą konsekwencją zmierza w przeciwnym kierunku.

Żywiłem docufiction w wydaniu Allena, jak zresztą każdej innej, okazuje się nie z pietyzmem potraktowany dokumentalizm, lecz – oparta na ciągłej dwuznaczności – przewrotna gra prowadzona z widzem, będąca źródłem efektu komicznego. Owa ambiwalentna rozgrywka polega na celowym zawieszaniu pewności i nieustannym kwestionowaniu dokumentalnej wiarygodności przekazu przez autora. Fikcja zatem, czy dokument? – Pytanie zasadne, ale w przypadku *Zeliga* nie da się tych biegunów całkowicie rozdzielić, choć przeciwieństwo ich

Zapis dokumentalny epoki

[6] Filmowi Nicole Vedrès *Paryż 1900* poświęcił piękny esej analityczny André Bazin, *W poszukiwaniu straconego czasu: „Paryż 1900”*, przeł. B. Micha-

łek, w: idem, *Film i rzeczywistość*, Warszawa 1963, s. 26–28.

obu z natury rzeczy nadal działa i obowiązuje w procesie komunikowania. Pierwiastek dokumentalny – umiejętnie wybrany i pomysłowo aranżowany – konweniuje tu, współistnieje i współpracuje z pierwiastkiem fikcyjnym.

I nie sposób tych obu pierwiastków jednoznacznie od siebie oddzielić. Co czasem udaje się w ramach pojedynczego ujęcia, zawodzi na wyższym poziomie sceny. Proporcji udziału fikcji (*Dichtung*) i dokumentu (*Wahrheit*) w *Zeligu* nie da się także kwantyfikować (mniej dokumentu, więcej fabuły lub odwrotnie). Zmyślenie żywi się tutaj materia dokumentalną, zaś dokument uprawdopodobnia to, co zmyślane. Jedno i drugie wydaje się równie wiarygodne i zarazem niewiarygodne. Jednoznaczność świata przedstawionego – zastępuje całościowo zaprogramowana i zainscenizowana przez Allena niejednoznaczność *docufiction*. Ani to więc dokument, ani wykreowana środkami filmowymi „czysta” fikcja, finezyjnie obmyślana i kunsztownie wystylizowana na przekaz dokumentalny. Mamy tu jedno i drugie – demonstrowane w połączeniu i w percepcyjnej osmozie. Dwa w jednym – *zecz by možna, watch and go*.

Poznawczo-artystyczny rezultat tych zabiegów ma kapitalne znaczenie dla projektowanego odbioru filmu. Dzięki nim nic, co pojawia się na ekranie, nie jest dla widza jednoznacznie wiarygodne i do końca „prawdziwe”, ani też – absolutnie fikcyjne jako wytwór cudzej wyobraźni sfilmowany na prawach stuprocentowego zmyślenia. Łącząc w łudząco jednorodną całość zdjęcia dokumentalne i fikcyjne, a także nakładając na siebie i wmontowując jedno w drugie (*vide*: sceny z fikcyjnym bohaterem w centrum sfilmowanych niegdyś i prezentowanych w kronikach aktualności pamiętnych zdarzeń historycznych oraz pośród sławnych tego świata), autor *Zeliga* miesza i przewrotnie kojarzy z sobą oba filmowe rodzaje.

Negując zaś całkowitą rozdzielność filmu fikcji i filmu faktów i na każdym kroku podważając ich rzekomo oczywistą odrębność, uruchamia prowadzony na różnych poziomach przekazu *autorefleksywny* dyskurs nad amfibolią relacji zachodzących między światem realnym (to znaczy należącym do uniwersum rzeczywistości spoza przekazu) a światem zmediatyzowanym (kosmosem znaków werbalnych, wizualnych, audialnych, audiowizualnych etc.), który go przedstawia i reprezentuje. Innymi słowy – złożonością paradoksalnej więzi pomiędzy tym, co rzeczywiste, a tym, co ułudnie „rzeczywiste”.

W ten sposób *Zelig* podaje w wątpliwość i stawia na nowo nie tylko kwestię ontologicznej odmienności obu rodzajów filmowych, ale i wydobywa na jaw podstawowy dylemat ich hipotetycznej wiarygodności w procesie komunikowania. To pierwsze – a więc kwestia ontologicznej odmienności wykorzystanych materiałów zdjęciowych – bywa ważne dla twórcy filmowego i badacza, drugie – czyli domniemana (milcząco przyjęta i uznana) wiarygodność percypowanych obrazów – ma swoje bezpośrednie przełożenie na ekranowy przekaz i jego odbiór.

Miarą niewiarygodnej wręcz wiarygodności *Zeliga* jest niezwykle wyśrubowany, wyprowadzony na wyżyny ówczesnych możliwości kina (mówimy przecież o produkcji z roku 1983!, czyli sprzed ponad trzech dekad) kunszt stylizacji. Dokonana systemowo i polifonicznie, składa się ona z serii wyborów i kombinacji, ogarniających swoim zasięgiem wszystkie poziomy audiowizualnej konstrukcji przekazu: od najniższych (na poziomie zabiegów mikrostylizacyjnych), po najwyższe (czyli takie, gdzie w grę wchodzi nie jego pojedyncze części, lecz rozmaite wielopoziomowe operacje makrokompozycyjne).

Wszystkie piętra filmowej konstrukcji zostały w inscenizacji, zdjęciach, montażu obrazu i dźwięku etc. przez twórców połączone w organicznie spójną, wielopoziomową całość. Nie wierzymy własnym oczom i uszom. Jak to możliwe? I to bez użycia technologii komputerowej! Wszelkie poszczególne zabiegi i operacje: inscenizacyjne, dokumentacyjne, reżyserskie, operatorskie, scenograficzne, aktorskie, charakteryzacyjne, montażowe, dźwiękowe, laboratoryjne związane z obróbką materiałów zdjęciowych itp.) składają się w sumie na *a n a l o g o w y*, co warto szczególnie w tym miejscu podkreślić, efekt optymalnie wysokiej autentyzacji wszelkich ekranowych obrazów.

Bohater tego filmu Leonard Zelig to niemal wzorcowy przeciętny Amerykanin, żyjący w pierwszej połowie ubiegłego stulecia. Pomysł, aby zagrał go sam Woody Allen, okazał się strzałem w dziesiątkę i kluczem do sukcesu nie dlatego, że gra go sławny filmowiec, popularny aktor i wyśmienity komik, ale dlatego, że od pierwszej chwili staje się on w oczach widza figurą fikcjonalną, a mimo to – osobnikiem na swój sposób całkowicie wiarygodnym w świetle okoliczności jego istnienia w charakterze reprezentanta własnego społeczeństwa.

Na styku dwu rodzajów filmowych i za sprawą ich wzajemnego przenikania się daje tu o sobie znać pierwszorzędnie ważny dla wymowy i przesłania filmu paradoks: na naszych oczach fikcja ekranowa wchodzi w prawa dokumentu, uzurpuje sobie jego prerogatywy, przejmuje inicjatywę w granicach całego przekazu, podmienia i zawłaszcza dokument, zaczyna go zastępować, aż wreszcie zupełnie wypiera go z pola widzenia, nie dając się – przynajmniej w wyjściowym założeniu przyjętej konwencji – podważyć i zakwestionować, mimo jawnej oczywistości bycia zmyśleniem.

Docufiction tym różni się od mockumentu, że niejako bezwstydnie nie kryje i nie zacierą swej fikcyjności. Leonard Zelig jako modelowa sylwetka everymana jest tworem wyobraźni, lecz także (jedno bynajmniej nie wyklucza drugiego) wizerunkiem idealnie wpisującym się w rzeczywistą historię samego siebie i dziejowych okoliczności, w których przyszło mu żyć.

Opowieść o Zeligu ma również swój rozległy wymiar intertekstualny z odniesieniami do literatury i filmu. Wymiar ten ewokuje serię intrygujących i zarazem wielce zaszczepnych skojarzeń z arcydziełami sztuki XX wieku. Przychodzi na myśl *Człowiek bez właściwości* Roberta Musila, *Burzliwe życie Lejzorka Rojtszwańca* Ilji Erenburga

i *Wystarczy być* Jerzego Kosińskiego (wraz ze starszą o cztery lata od *Zeliga* ekranizacją tej powieści w reżyserii Hala Ashby'ego, 1979). Zaś w świadomości polskiego widza dochodzą do tego jeszcze co najmniej dwa kolejne skojarzenia. Pierwsze z nich dotyczy historii przedwojennej kariery Nikodema Dyzmy opisaną przez Tadeusza Dołęgę-Mostowicza, a drugie – zmiennych kolei życia niejakiego Jana Piszczyka przed wojną, podczas wojny i po wojnie, ukazanych w mikropowieści Jerzego Stefana Stawińskiego *Sześć wcieleń Jana Piszczyka* (1959) oraz w *Zezowatym szczęściu* Andrzeja Munka (1960)[7].

Powróćmy jednak w tym miejscu do najważniejszej dla tych analitycznych rozważań, kluczowej kwestii poetyki docufiction w *Zeligu*.

Wiarygodna niewiarygodność

Rodzaj i gatunek filmowy to nie szuflada, lecz wiązka funkcji! Tak jest również w interesującym nas przypadku. Kategoria „film paradokumentalny” stanowi określenie bliskoznaczne wobec fikcji dokumentalnej (*docufiction*) z tą wszelako różnicą, iż w przypadku tej drugiej w grę wchodzi już nie tylko sam udział pierwiastka dokumentalnego, jako przymieszki autentyzującej przekaz, lecz autorefleksywna w swej istocie dwoistość. Ambiwalencja polegająca na nieustannym balansowaniu między biegunem filmu fikcji a biegunem filmu faktualnego.

Warto raz jeszcze zestawić docufiction z mock-dokumentem. W założeniu nadawcy mockument zmierza do ukrycia tego, co w nim fikcyjne (*ergo* „nieprawdziwe” bo sfalsyfikowane, stąd „łże-dokument”). Intencjonalnie, widz ma w nim zostać wprowadzony w błąd, wyprowadzony w pole i zdezorientowany – do końca nieświadomy udziału zmyślenia i fałszu. Oczywiście, może czytać rzecz wspaniałą, ale nieufność stylu odbioru nie leżała w intencji wirtualnego nadawcy tego typu przekazu. Mockument można więc określić jako falsyfikat, łgarstwo i szalbierstwo popełnione na konto dokumentu i wiarygodności komunikowania, jaką ten rodzaj kina społecznie wytworzył.

Od czasów przenikliwej dekonstrukcji hitlerowskich kronik propagandowych dokonanej przez Siegfrieda Kracauera myśl filmoznawcza i medioznawcza dysponuje sprawdzonymi narzędziami analizy. Co innego praktyka komunikowania za pośrednictwem ruchomych obrazów. Między biegunami filmu fikcji i filmu faktów mieszczą się pojęcia takie jak: pseudodokument, niby-dokument, paradokument, fabularyzowany dokument, fikcja paradokumentalna. Wszystkim przysługuje status przekazu z pogranicza rodzajów filmowych, w którym pierwiastek fikcjonalny, po którym rozpoznajemy fabułę, kojarzony jest na różne sposoby z faktualnością (rzekomo jednoznacznie przynależną dokumentowi).

Nowatorstwo *Zeliga* i prekursorski charakter tego filmu, jak się okazało, o całą generację wyprzedzający swoją epokę, polega na tym, iż po raz pierwszy na taką skalę i w sposób tak brawurowy jego twórcy

[7] Zob. monograficzne studium Piotra Zwierzchowskiego *Zezowate szczęście*, Poznań 2006.

dają wyraz programowemu sceptycyzmowi nie tylko względem samego dokumentu i właściwych mu obiegowych stylów odbioru, lecz przede wszystkim – wobec istnienia całkowicie bezpiecznej, oczywistej i rzekomo absolutnie pewnej granicy rozróżnialności pomiędzy filmowym dokumentem a filmową fikcją.

Specyficzną odmianę dyskursu wokół tej kwestii stanowi gatunek docufiction. Jego powinowactwo z mockumentary dotyczy pozorów zgodności użytych środków wyrazu, ale nie funkcji przekazu. Zapętlenie węzłów audiowizualnej tkaniny utworu zmierza w *Zeligu* do wzmocnienia poczucia umowności nie samego dokumentu, lecz obu rodzajów filmowych. Pasma zaskoczeń, jakie temu towarzyszą, podtrzymuje przez cały czas atrakcyjność opowieści. Nieustannie zaskakiwany przez autora adresat zostaje przez niego zaproszony nie do czynienia prostych dychotomicznych rozróżnień i rozstrzygnięć między prawdą a fałszem, lecz do kursowania między dwoma komplementarnymi względem siebie rodzajami filmowymi.

Korzyści płynące z wędrówki wyobraźni na granicy filmu faktów i filmu fikcji stanowią wartość nadrzędną przesłania dzieła Allena. Czynniki dokumentalny – podobnie, choć niejednakowo, jak w filmie paradokumentalnym – niestrudzenie wspomaga w *Zeligu* fikcję i pracuje na jej rzecz. „Trudno uwierzyć” i „nie sposób uwierzyć” miesza się i łączy w trakcie seansu z „łatwo uwierzyć”. Owa intrygująca dwoistość została osiągnięta dzięki mistrzostwu inscenizacji poszczególnych epizodów, głównie za sprawą montażu międzyujęciowego i wewnątrzujęciowego. Stąd użyte wcześniej „zapętlenie węzłów audiowizualnej tkaniny”, które sprawia, iż zanika w niej rozdział dokumentu i fikcji, prawdy i zmyślenia.

Jak się okazuje, granica taka jest wielce problematyczna, zaskakująco nieostra, z gruntu niepewna, płynna, podatna na przesunięcia i najzupełniej konwencjonalna. Przebiega ona pomiędzy dwoma odmiennymi (ale nie absolutnie przeciwstawnymi i wykluczającymi się nawzajem) rodzajami utworów/komunikatów/przekazów kinematograficznych, a została ustanowiona dawno temu – w najdawniejszych początkach kinematografii mocą niepisanej umowy opartej na domniemanej wiarygodności zapisu kamerą, ergo informacji o świecie w formie serii ruchomych obrazów.

Niewiarygodność w wydaniu Allena zagarnia i, by tak rzec, zagospodarowuje na własny użytek to wszystko, co w kinie (a także radiu, telewizji i nowych mediach) funkcjonowało od dawna i nadal jeszcze funkcjonuje jako wiarygodne – to znaczy: naoczne, zarejestrowane przy użyciu kamery i mikrofonu, faktualne, faktograficzne, dokumentalne, traktowane jako obiektywne i adekwatne wobec realiów rzeczywistości etc. Kolejne sceny, epizody i sytuacje ekranowe przynoszą frapujący popis autorskiej pomysłowości w ich filmowej aranżacji i uwiarygodnianiu.

Istota nowatorstwa Allena, z jakim mamy do czynienia w *Zeligu*, nie polega na samym użyciu materiałów archiwalnych w filmie fikcji ani na fenomenalnie zręcznym posłużeniu się nimi, przywodzącym na myśl iście kuglarską żonglerkę archiwaliami spod znaku *found footage*

wykorzystanymi na potrzeby fikcji. I nawet nie na mistrzowskiej stylizacji dokręconego materiału na kino dokumentalne (w poetyce kronik aktualności) lat dwudziestych i trzydziestych. Rzecz w czym innym. Aby ją uchwycić, trzeba zmienić perspektywę badawczego oglądu i spojrzeć na to dzieło jako całość wyposażoną przez autora w mądre i dalekowzroczne, autorefleksywne przesłanie.

Konkluzja

Nie chodzi o takie czy inne pojedyncze rozwiązanie formalne. Głęboki sens psychospołeczny przesłania zawartego w *Zeligu* i jego zaskakująca rewelacyjność – oceniana z punktu widzenia rozwoju sztuki filmowej – okazują się pochodną funkcji semantycznej konstrukcji przekazu jako całości. Allen demistyfikuje dokument, odsłania jego kulturową umowność. Rozbija w puch bezkrytycznie traktowaną wiarygodność. Demaskuje szalbierstwo, którego ofiarą padają naiwni i łatwowierni widzowie i słuchacze. W jego filmie nie liczy się i o niczym w gruncie rzeczy nie przesądza użyte tworzywo, ważna jest jedynie funkcja znaczeniowa, jaką ono pełni.

Nie tylko bohater jest kameleonem. Kameleoniczny charakter zachowań filmowego materiału sprawia, że fikcja z łatwością upodabnia do dokumentu, a dokument zamienia się w fikcję. Nie wierz w obraz, w kontakcie z nim zachowaj należy dystans i niezbędny krytycyzm. Kojarząc i łącząc z sobą żywioł dokumentu i żywioł audiowizualnej fikcji, *Zelig* jako docufiction stanowi operację semiotyczną o doniosłych konsekwencjach socjologicznych i antropokulturowych, uruchamiając dyskurs wokół prawdziwości przekazów kursujących w obiegu świadomości ludzi XX wieku.

W formie niebywale finezyjnej i zarazem przewrotnej Woody Allen w obecności zdumionego widza obnaża i wywraca na nice iluzję „czystego” dokumentalizmu, podważając jego rzekomo immanentną prawdziwość i czyniąc ekranową fikcję dysponentem identycznych jak dokument właściwości. Popisowo zaaranżowana, zmontowana i zdemontowana na ekranie – *docufiction* w jego wydaniu służy skutecznemu zdekonstruowaniu i wyjawieniu zwykle nieuświadomianych przez ogół socjokulturowych mechanizmów indywidualnej i zbiorowej łatwowierności odbiorcy – tyleż wirtualnego, co rzeczywistego adresata przekazu, skłonnego bezkrytycznie ufać rzekomej prawdzie dokumentalnego (a więc „wiarygodnego”) obrazu filmowego.

BIBLIOGRAFIA

- Altman R., *Gatunki filmowe*, przeł. M. Zawadzka, Warszawa 2012
 Bal M., *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przeł. E. Kraskowska, E. Rajewska, Kraków 2012
 Bazin A., *Film i rzeczywistość*, przeł. B. Michałek, Warszawa 1963
 Hendrykowski M., *Semiotyka ruchomych obrazów*, Poznań 2014
 Kieślowski K., *Film dokumentalny a rzeczywistość*. Praca dyplomowa napisana pod kierunkiem prof. Jerzego Bossaka na Wydziale Reżyserii PWSFTviT w Łodzi, 1970, sygn. 01035

- Kosińska-Krippner B., *Mock-documentary a dokumentalne fałszerstwa*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54–55
- Kosińska-Krippner B., *Parodystyczna natura przywłaszczania kodów i konwencji faktycznych w mock-dokumentach*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 56
- Mąka-Malatyńska K., *Metoda dokumentalna w filmie fabularnym na przykładzie filmu „Tulpan” Siergieja Dworcewoja*, w: *Pogranicza dokumentu*. red. M. Jazdon, K. Mąka-Malatyńska, P. Pławuszewski, Poznań 2012
- Wilk E., *Kompetencja audiowizualna. Zarys problematyki*, Katowice 1989
- Zariecki W.A., *Obraz jako informacja*, przeł. L. Suchanek, „Pamiętnik Literacki” 1969, vol. 40, z. 1
- Ziomek J., *Prawda jako problem poetyki*, „Pamiętnik Literacki” 1980, LXXI, z. 4



Fot. Sebastian Buttny