

# O GRANICACH KREACJI WE WSPÓŁCZESNYM REPORTAŻU I DOKUMENCIE TELEWIZYJNYM

MONIKA WAWER

Instytut Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej, Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego

## ABSTRACT

### **On the Limits of Creation in Contemporary Feature Programmes and Television Documentaries**

The author considers the relation between the allowed and not-allowed creation in television documentary forms and asks the question about their boundaries. She provides not only some examples of programmes in which journalistic provocation and reconstruction of facts were used, but also those made in a traditional way. She points out the fact that the boundaries of creation in traditional feature programmes and television documentaries are little-known. She takes into consideration the question to what degree the process of preparation of facts for television narration influences the reported reality.

American television producers say that “Life is a bad television”. How to bring this statement together with the rules of non-fiction formats?

**Keywords:** television documentary, hidden camera, reconstruction, limits of creation, journalism ethics

Zazwyczaj, jeżeli dyskutuje się o nadużyciach związanych z kreacją we współczesnych formach dokumentalnych, przywołuje się dwie metody realizacji zdjęć: rekonstrukcje zwane też fabularyzacjami lub prowokacje dziennikarskie. To one w powszechnej opinii teoretyków i praktyków mogą podważać wiarygod-

✉ Adres do korespondencji: Instytut Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej, Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, ul. Prof. S. Łojasiewicza 4, 30-348 Kraków; monikawawer@poczta.onet.pl

ność formy dokumentalnej – pierwsza przez to, że udaje rzeczywistość, druga przez to, że rzeczywistość tworzy<sup>1</sup>.

Można się jednak zastanawiać, czy rzeczywiście ta właśnie dziedzina praktyki dziennikarskiej może być i jest polem nadmiernej kreacji. Reporterzy i producenci nie ukrywają przecież przed widzem, że zastosowali rekonstrukcję lub prowokację. Sam odbiorca może zatem ocenić, czy te narzędzia posłużyły do ujawnienia ważnej społecznie prawdy, czy były tylko manipulacją lub zabawą z rzeczywistością. Widz ma zatem w tym wypadku całkiem duży wgląd w pracę dziennikarza, można nawet powiedzieć, że znacznie większy niż wtedy, gdy dziennikarz stosuje standardowe narzędzia realizacji materiału.

To przecież oczywiste, że widz reportażu lub dokumentu niewiele wie o wyborach, których musiał dokonać autor, o tym, jak wyglądała dokumentacja materiału (które fakty z życia bohatera dziennikarz wybrał, a które go nie zainteresowały), dlaczego zdecydował się na taką a nie inną lokację, o jakie zachowania prosił swojego bohatera, co zdecydował się „wyciąć z surówki”. Jeżeli przyjrzeć się liczbie decyzji, które podejmuje autor każdej formy dokumentalnej, okaże się że tu właśnie kryje się prawdziwe pole do naginania rzeczywistości. A prowokacja lub fabularyzacja okazały się wyjątkowo przejrzystymi metodami realizacji zdjęć.

Warto zauważyć pewną prawidłowość, rodzaj sprzężenia zwrotnego: moda na prowokacje w materiałach reporterskich, częste stosowanie ukrytych kamer, nauczyły potencjalnych bohaterów, że dziennikarzom nie można ufać. Mogą nagrać i wyemitować rozmowę, choć nie było na to zgody. Paradoksalnie mści się to na dziennikarzach i zmusza do szukania niestandardowych sposobów realizacji. To o tym mówił Maciej Drygas, dokumentalista, zdecydowany przeciwnik ukrytych kamer, na spotkaniu z reporterami „Superwizjera” (Kraków, wrzesień 2009). Twierdził, że fakt nagrywania z ukrycia zawsze wprowadza w rozmowę z bohaterem fałsz i sztuczność, nie pozwala dziennikarzowi na zbudowanie prawdziwej relacji z rozmówcą. Jego zdaniem nawet słynny wywiad z Leszkiem Maleszką („Trzej kumple”, Anna Ferens, Ewa Stankiewicz, 2008) zyskałby, gdyby Maleszka wiedział, że jest nagrywany.

Wiadomo, że dziś w profesjonalnych redakcjach nikt nie korzysta z rekonstrukcji czy prowokacji bez konsultacji z szefami anteny, co więcej, użycie ich obwarowane jest wieloma ograniczeniami i zasadami. Powód takiej ostrożności jest oczywisty – nieudolne zastosowanie tych metod podważa wiarygodność materiału dziennikarskiego, wytwarza u widza przekonanie, że ogląda fabułę, a nie dokument.

Według klasycznego *stylebooka*<sup>2</sup> BBC:

„– Każda rekonstrukcja musi być wyraźnie zaznaczona.

<sup>1</sup> J. Bukowska: Dziennikarstwo śledcze a prowokacja dziennikarska. Kwestia odpowiedzialności karnej, [w:] M. Palczewski, M. Worsowicz (red.): Dziennikarstwo śledcze. Teoria i praktyka w Polsce, Europie i Stanach Zjednoczonych, Łódź 2006, s. 106.

<sup>2</sup> Zbiór zasad etycznych i warsztatowych, który obowiązuje w redakcji.

- Jeżeli rekonstrukcje przeplatają się w programie z materiałami oryginalnymi, należy oznaczenia powtarzać. Widzowie nie mogą mieć wątpliwości, co w danym momencie oglądają.
- Nie wolno dopuścić do zafałszowania faktów.
- Rekonstrukcja musi być zgodna z realiami i uczciwa wobec wszystkich uczestników wydarzeń.
- Rekonstrukcja powinna odzwierciedlać to, co na pewno wiadomo o zdarzeniu lub serii zdarzeń.
- Rekonstrukcje zdarzeń kontrowersyjnych lub takich, które mogą wpłynąć na opinię o ludziach żyjących, nie mogą stwierdzać lub sugerować, że coś jest faktem, jeśli nie można tego udowodnić.
- Jeśli jakiś szczegół nie jest znany – na przykład wyraz twarzy czy wypowiedziane słowa – zwykle nie wolno ich samemu wymyślać<sup>3</sup>.

Autorzy reportażu telewizyjnych wyemitowanych w ostatnich latach (brałam pod uwagę programy: „Superwizjer” TVN, „Uwaga!” TVN, „Celownik”, „Ekspres Reporterów” TVP, „Interwencja” Polsat, „Panorama” BBC, „Envoyé Spécial” TF 2) rzadko sięgają po rekonstrukcję. Robią to zazwyczaj wtedy, gdy chcą wprowadzić widza w klimat opowiadanej historii, jak na przykład w „Czternastolatek zabity deskorolką” Macieja Dopierały („Uwaga!” TVN 2011) oraz „Les silences de l’Yonne” („Envoyé Spécial” TF 2).

W obu przypadkach autorzy reportażu korzystali z pomocy aktorów lub statystów. Pierwszy reportaż opowiada historię chłopca zamordowanego dla telefonu komórkowego. Autor dwukrotnie zastosował fabularyzację: jako rodzaj wizualnego refrenu w materiale przewija się postać chłopca na deskorolce, statyści odgrywają też scenę picia alkoholu w parku, poprzedzającą zabójstwo. Jak widać, reporter wykorzystując rekonstrukcję, starał się uniknąć wszelkiej dosłowności. Nie zależało mu na tym, żeby pokazać, jak to było. Raczej starał się przybliżyć widzowi sam klimat tej historii o banalności zła. Podkreśla to też forma ujęć pokazanych w zwolnionym tempie, nieostrych, ze sztucznie nasyconymi kolorami.

Z kolei reportaż „Envoyé Spécial” został poświęcony słynnej we Francji sprawie seryjnego zabójcy, kierowcy szkolnego autobusu, który sam przyznał się do winy i zgłosił na policję. Dziennikarze próbują odpowiedzieć na pytanie, jak to możliwe, że w Yonne tak naprawdę nikt nie interesował się znikającymi dziewczętami. Autor reportażu tylko raz uciekł się do fabularyzacji; nakręcił ujęcia z wnętrza autobusu, pokazując niewyraźną sylwetkę kierowcy. Zdjęcia nie zostały opatrzone napisem informującym widza, że to rekonstrukcja i tak naprawdę za kierownicą nie siedzi morderca. Jednak ich stylistyka wyraźnie różniła się od autentycznych zdjęć.

Wymienione przykłady nie wydają się kontrowersyjne, spełniają wymogi zasad BBC, słynnej z rzetelności i odpowiedzialności dziennikarskiej. Kreacja

<sup>3</sup> K. Jakubowicz (red.): *Vademecum dziennikarstwa*, BBC 1989, s. 126.

ogranicza się do wzbogacenia przekazu, do zbudowania klimatu dla opowiadanej historii, nie jest rekonstrukcją faktów.

Rzadziej we współczesnych reportażach i dokumentach telewizyjnych można zobaczyć fabularyzację, której celem jest pokazanie widzowi klatka po klatce, jak przebiegało jakieś wydarzenie z przeszłości. Tak, jak to zrobił Errol Morris w klasycznym dokumencie „The Thin Blue Line” (1988), w którym zrekonstruował kilka różniących się wersji morderstwa policjanta. Pokazał, jak to wydarzenie wyglądało według ustaleń policji, zeznań skazanego i świadka.

Najbardziej znaną w ostatnich latach próbą tego rodzaju fabularyzacji jest dokument zrealizowany przez Sylwestra Latkowskiego i Piotra Pytlakowskiego „Wszystkie ręce umyte” (TVP 2 2010). W filmie wywiad z mężem i synem Barbary Blidy, wypowiedzi polityków, archiwalne zdjęcia przeplatają się z rekonstrukcją wydarzeń, do których doszło wczesnym rankiem 25 kwietnia 2007 r. w domu Blidów. W rolę byłej minister wcieliła się Adrianna Biedrzyńska, jej męża zagrał Andrzej Lipski. Oprócz fabularyzacji przeprowadzono przy udziale specjalisty eksperyment, który wykluczył przyjętą w śledztwie wersję o samobójstwie Barbary Blidy. W samym filmie nie wyszczególniono w żaden sposób tych scen, które zostały zrealizowane jako rekonstrukcja wydarzeń, jednak wydaje się, że dla widza było to dość oczywiste. Może z wyjątkiem sceny, w której ciało posłanki jest wnoszone z domu. W tym miejscu tylko wprawny odbiorca mógł się zorientować, że nie są to zdjęcia oryginalne. Moim zdaniem nie umniejsza to jednak dokumentalnej wartości filmu. Jak to zazwyczaj bywa w dziennikarstwie śledczym, autorzy stawiają tezę i starają się jej dowieść. Przeprowadzają wywiady z kluczowymi świadkami wydarzeń, z osobami zaangażowanymi w wyjaśnienie śmierci Barbary Blidy. Po raz pierwszy przed kamerą wypowiada się Barbara Kmieciak, której zeznania obciążały była posłankę.

To ciekawe, że w materiałach prasowych ten film był nazywany: *teatrem faktu*, *paradokumentem*. Tak jakby zastosowane przez autorów fabularyzacje nie pozwalały na nazwanie tego materiału po prostu dokumentem. Być może sami twórcy wywołali te skojarzenia z „teatralnością” poprzez dość niekonwencjonalny zabieg. Premierę filmu poprzedził bowiem teledysk pt. „Byłam”. Słowa piosenki napisali sami autorzy filmu Sylwester Latkowski i Piotr Pytlakowski, zaśpiewała ją Adrianna Biedrzyńska, odtwarzająca postać Barbary Blidy:

*Ty jesteś, ja byłam / Ty żyjesz, ja żyłam / O szóstej tak szaro / Już stoją przed drzwiami / Domofon wciąż dzwoni, wciąż dzwoni... // Tulilam go w dłoni / Chciałam ciebie osłonić / A ona tam stała, groziła, krzyczała, milczałam // Mówisz: nie płacz, nie płaczę / Mówisz: otwieraj, otwieram / Czy oni nie wiedzą? / Że czas ma dwa końce / I że człowiek śpi o tej porze // Tulilam go w dłoni / Chciałam ciebie osłonić / A ona tam stała, groziła, krzyczała, milczałam / Mówisz: nie płacz, nie płaczę // Mówisz: zostaw, zostawiam / W tym tłumie znów się gubię / Znów biegnę do ciebie, biegnę do ciebie // Tulilam go w dłoni / Chciałam ciebie osłonić / A ona tam stała, groziła, krzyczała, zabiła<sup>4</sup>.*

<sup>4</sup> „Byłam”, słowa: S. Latkowski, P. Pytlakowski, muzyka: P. Krakowski.

Komentarze na forach internetowych odnosiły się w takim samym stopniu do meritum – zagadki śmierci byłej posłanki, jak i do wartości artystycznej teledysku. Wśród tych opinii przeważały raczej te negatywne: *To jest żenada roku; Mógłbym się zwinąć ze śmiechu; Żenujące; Ten teledysk nie jest przejmujący – grafomański tekst, mierna muzyka itd. odnoszą skutek odwrotny do zamierzonego. Śledztwo w tej sprawie trwa i niestosowne jest wydawanie jakichkolwiek wyroków, gdy się nie wie wszystkiego* [autor 8664411]; *Nawet nie wiem, jak to skomentować. Jakaś groteska. I ta płacziwie zawodząca aktorzycza. Coś potwornego* [autor brundlefly]<sup>5</sup>.

Ciekawe, czy autorzy dokumentu wzięli pod uwagę to, że zwiastun skieruje uwagę widzów na roztrząsanie zagadnień, które niewiele mają wspólnego z przesłaniem filmu. Czy zatem w tym wypadku kreacja, wiara dziennikarzy w moc własnych możliwości twórczych nie zaszkodziła dokumentalnej warstwie filmu?

Warto odnotować jeszcze jeden przykład fabularyzacji w reportażu telewizyjnym, tym bardziej, że wzbudził wiele dyskusji. Chodzi o zabieg zastosowany przez redakcję „Superwizjera” w reportażu poświęconym betankom. Tak pisze o tym producentka programu Monika Góralewska:

Była zakonnica z Kazimierza Dolnego opowiedziała nam, co się działo za murami klasztoru, w którym doszło do głośnego buntu betanek. Nie zgodziła się jednak na wyemitowanie głosu. Wynajęliśmy aktorkę, która ją odegrała i opowiedziała jej historię. Posłużyliśmy się jej pełnym wizerunkiem – zaznaczając jednak, że to aktorka. Podczas kolaudacji postawiono nam zarzut, że ten sposób przedstawienia zmniejszył wiarygodność materiału. Że zatraciła się granica pomiędzy kreacją a autentycznym materiałem filmowym<sup>6</sup>.

Zatrzymajmy się na chwilę przy tym zarzucie dotyczącym mniejszej wiarygodności reportażu. Można się zastanowić, dlaczego został sformułowany właśnie wobec tego materiału, skoro jak podkreśla producentka, widz został uprzedzony o tym, że w rolę betanki wcieliła się aktorka, a redakcja dysponowała danymi osobowymi i tekstem wypowiedzi prawdziwej bohaterki. Co w takim razie powiedzieć o wiarygodności wielokrotnie nagradzanego dokumentu „Walc z Baszi-rem” (2008), który, jak wiadomo, jest w całości animowany, między innymi ze względu na to, że wielu bohaterów odmówiło zgody na udostępnienie wizerunku?

Ciekawe wydają się te krytyczne uwagi w kontekście opisu innych metod realizacji materiałów stosowanych przez dziennikarzy „Superwizjera” Góralewska przyznaje:

Z czasem ktoś godzi się na wypowiedź w kadrze kamery, chce przy tym jednak zachować pełną anonimowość. Dzieje się tak zwłaszcza wtedy, kiedy zidentyfikowanie rozmówcy oznaczałoby dla niego ogromne niebezpieczeństwo. Techniczne zabiegi zmiany głosu lub zakładanie tak zwanej maski (zakrycie twarzy) mogą być

<sup>5</sup> [http://film.gazeta.pl/film/1,22530,8674908,Powstal\\_film\\_o\\_Barbarze\\_Blidzie\\_Zobaczcie\\_teledysk.html](http://film.gazeta.pl/film/1,22530,8674908,Powstal_film_o_Barbarze_Blidzie_Zobaczcie_teledysk.html) (dostęp: 20.06.2012).

<sup>6</sup> M. Góralewska: *Odkryte w ukrytej kamerze*, [w:] A. Skworz, A. Niziołek (red.): *Biblia dziennikarstwa*, Kraków 2010, s. 127.

niewystarczające. Niekiedy nawet wynajmuje się statystów, którzy dla bezpieczeństwa informatorów odgrywają ich role. Wielu uważa, że takie inscenizacje mają niewiele wspólnego z dziennikarstwem i zmniejszają zaufanie widza do autentyczności ustaleń – dla dziennikarza śledczego najważniejsza jednak powinna być ochrona rozmówcy<sup>7</sup>.

Pojawiają się oczywiste pytania:

- czy autorzy materiałów, którzy zdecydowali się na takie rozwiązanie, poinformowali widza, że osobą, którą ogląda, nie jest bohater, ale statysta;
- czy autorzy powinni w ogóle uprzedzić o tym widza (w imię ochrony tożsamości informatora);
- czy wreszcie taki zabieg ma wpływ na stopień wiarygodności materiału.

A może siła prawdy w przekazie zależy od zupełnie innych czynników? Do tego zagadnienia jeszcze wrócimy.

Częściej niż z rekonstrukcji autorzy reportaży korzystają z dziennikarskiej prowokacji. Jak ma się ta metoda dziennikarska do kreacji? Można powiedzieć, że o ile reportaż telewizyjny jest oparty na faktach zastanych, prowokacja dziennikarska „traktowana przez dziennikarzy jako eksperyment, symulacja rzeczywistości [...] sama fakty te tworzy”<sup>8</sup>.

Krótko mówiąc, jeśli dojdzie do procesu, sąd musi ustalić, czy złożenie przez dziennikarza urzędnikowi korupcyjnej propozycji było podżeganiem i stworzyło okoliczności sprzyjające popełnieniu przestępstwa, do którego w innych okolicznościach by nie doszło. Dlatego profesjonalni reporterzy każdą prowokację poprzedzają zebraniem bogatego materiału dowodowego, mają nagrane wypowiedzi osób, które wcześniej wręczały łapówki urzędnikowi. Można powiedzieć zatem, że prowokacja tworzy nowe fakty, ale robi to zawsze na bazie tych, które wcześniej zostały przez dziennikarzy ustalone i udokumentowane. Często w samym reportażu autorzy odsłaniają dziennikarską kuchnię po to, żeby użycie ukrytej kamery stało się jak najbardziej zrozumiałe i usprawiedliwione. Powstało wiele dokumentów, których tematem w równym stopniu były fakty, jak i samo dziennikarskie śledztwo.

Dobrym przykładem jest nagrodzona Oscarem „Zatoka delfinów”, której autorzy krok po kroku pokazują przygotowania do instalacji ukrytych kamer. Częstym zwyczajem reporterów uprawiających tzw. *undercover journalism* (w polskim żargonie dziennikarskim mówi się o „wcieleniówkach”) jest pokazanie widzowi samego momentu przygotowania do maskarady. Kamera rejestruje, jak reporter wkłada na siebie cały sprzęt: ukrytą kamerę, mikrofon i tak wyposażony wyrusza na akcję<sup>9</sup>. W jednym z reportaży „Envoyé Spécial” dziennikarka pokazuje wi-

<sup>7</sup> Tamże, s. 134.

<sup>8</sup> J. Bukowska: Dziennikarstwo śledcze a prowokacja dziennikarska. Kwestia odpowiedzialności karnej, [w:] M. Palczewski, M. Worsowicz (red.): Dziennikarstwo śledcze..., jw., s. 106.

<sup>9</sup> „Schwarz auf Weiss”, reż. G. Wallraff, Captator Film 2009; „Panorama: Undercover Care”, reż. D. MacIntyre, Chelsea BBC, BBC One 2011.

dzom, jak chowa w torebce rozebrany na części pistolet, by później, po przejściu kontroli na paryskim lotnisku Charles de Gaulle, zmontować go w całość w samolotowej toalecie. Prowokację poprzedza i pointuje rozmowa z ekspertem. Widzowi ta wymiana zdań daje poczucie, że dziennikarka działa w słusznej sprawie, piętnując pozorne środki bezpieczeństwa na lotniskach, a jednocześnie metody realizacji materiału usprawiedliwiają ważny interes społeczny<sup>10</sup>.

Ta otwartość dziennikarzy w pokazywaniu reporterskiej kuchni wynika nie tylko z dbałości o dramaturgię (to oczywiste, że takie zdjęcia bardzo dobrze się ogląda), ale z troski, aby widz uwierzył, że to wszystko dzieje się w słusznej społecznie sprawie. Reporter zdecydował się przeprowadzić prowokację, bo inaczej nie może dotrzeć do prawdy, ukrywa się przed swoim bohaterem, ale wobec widza jest całkowicie uczciwy. Nie można zapominać, że komunikacja w mediach odbywa się zawsze na dwóch płaszczyznach: dziennikarz – bohater i dziennikarz – widz. I to ta druga płaszczyzna komunikacji jest dla większości dziennikarzy najważniejsza. Ona stanowi o tym, czy ich praca ma sens.

Z badań wynika, że w latach dziewięćdziesiątych XX w. 90 procent dziennikarzy telewizyjnych w Stanach Zjednoczonych usprawiedliwiało użycie ukrytej kamery<sup>11</sup>. W Polsce ten odsetek też pewnie byłby znaczny. Tak podsumowuje to Marek Palczewski:

Prawda faktów i pokonanie zła – jako ostateczny cel dziennikarskich działań – przeciwstawione są tymczasowo prawdzie postępowania, które może być zwodnicze i oparte na technikach kłamstwa<sup>12</sup>.

Niezależnie od tych wątpliwości, jedno jest pewne – dziennikarze nie ukrywają przed widzem, że w materiale została zastosowana rekonstrukcja lub prowokacja. Zdjęcia fabularyzowane są zazwyczaj podpisane lub wyodrębnione stylistycznie, a fakt, że reporter decyduje się na prowokację, dokładnie pokazany. Odbiorcy, a często też sądy, mogą ocenić, czy dziennikarz działał w imię interesu społecznego, czy wykazał się rzetelnością i starannością, która pozwala na wyłączenie oskarżeń o bezprawność działań naruszających dobra osobiste, jak może mieć to miejsce w przypadku prowokacji dziennikarskiej. Każdą fuszerkę widać jak na dłoni. Niewiele natomiast wiadomo o tym, jak wyglądają granice kreacji w standardowym reportażu czy dokumencie telewizyjnym. W jakim stopniu proces przystosowywania wydarzeń do narracji telewizyjnej wpływa na relacjonowaną rzeczywistość.

„Życie jest złą telewizją” mówią amerykańscy producenci. Jak to stwierdzenie pogodzić z zasadami, którymi rządzą się formaty *non-fiction*? Jeżeli widz ogląda program, który autorzy ramówki telewizyjnej nazwali reportażem lub dokumen-

<sup>10</sup> „Police privée: la sécurité au rabais”, Envoyé Spécial, FR2 2010, <http://www.france2.fr/emissions/envoye-special> (dostęp: 20.06.2012).

<sup>11</sup> M. Palczewski: O problematyczności metod dziennikarstwa śledczego, [w:] M. Palczewski, M. Worsowicz (red.): Dziennikarstwo śledcze..., jw., s. 72.

<sup>12</sup> Tamże, s. 72.

tem, ma prawo oczekiwać, że będzie dotyczył faktów, prawdziwych bohaterów, prawdziwych wydarzeń, będzie nagrywany w prawdziwych miejscach i wreszcie będzie opowiadał historię, która zdarzyła się naprawdę.

W popularnym podręczniku dla dziennikarzy, twórców form dokumentalnych<sup>13</sup> czytamy między innymi, że zasadnicza różnica między relacjonowaniem faktów a tworzeniem fikcji jest taka, że scenariusze fabularne polegają na wymyśleniu punktów zwrotnych, scenariusze dokumentalne na znalezieniu ich w surowym materiale realnego życia. Praca dokumentalisty nad fabułą nie polega zatem na inwencji, ale na kreatywnej kompozycji faktów bez poświęcania integralności dziennikarskiej. Narracja jednak ma być nie tylko prawdziwa, ma też przykuwać uwagę. Historia ma mieć fascynujący początek, nieoczekiwany środek i satysfakcjonujący koniec. Ma wzbudzać emocje bohaterów, wzrastające napięcie i konflikt, który na końcu ma jakieś rozwiązanie. Jednocześnie autorka podręcznika przestrzega przed grzechami głównymi autorów dokumentów:

- opowiadania o wydarzeniach tak, jak nigdy nie przebiegały;
- wybierania tylko tych faktów, które potwierdzają tezę;
- łączenia faktów tak, by tworzyły jak najbardziej dramatyczną historię<sup>14</sup>.

Jako przykład takiego manipulowania faktami Sheila Curran Bernard podaje film dokumentalny „Roger and Me” Michaela Moore’a. Autor podporządkował chronologię zdarzeń dramaturgii. Film rozpoczyna się od zwolnień w fabryce General Motors. Później Moore pokazuje, jak władze lokalne próbują zadbać o ożywienie gospodarcze w mieście – Flint odwiedza Ronald Reagan, zostaje otwarty park tematyczny jako nowa atrakcja turystyczna. Tymczasem w rzeczywistości kolejność zdarzeń była odwrotna – najpierw wizyta Reagana, potem budowa parku, później grupowe zwolnienia w fabryce. Amerykańscy krytycy natychmiast po premierze filmu wypunktowali te nieścisłości. Moore bronił się, twierdząc, że to zupełnie nieistotne, jaka była chronologia, jego zdaniem wielu dokumentalistów brnie w daty i wylizanki dat i dlatego ich filmy nie są oglądane<sup>15</sup>.

Trudno jednak się z tym zgodzić. W swoich dokumentach Moore stawia zawsze bardzo wyraźne tezy, które odnoszą się do mechanizmów gospodarczych, politycznych i społecznych. Punktem wyjścia w jego rozważaniach są zawsze konkretne wydarzenia, które nie tyle relacjonuje, ile raczej wplata w swój monolog. Diagnostuje zatem skutki i bada przyczyny. W przypadku „Roger and Me” fakty nie pasowały do tego wykoncypowanego związku przyczynowo-skutkowego, trzeba więc było je zmienić tak, żeby najpierw była przyczyna, potem skutek. W ten sposób w „Roger and Me” dla czytelnej struktury filmu autor poświęcił samą rzeczywistość. Bernard uznała, że te zabiegi przekraczają granicę kreacji w formach dokumentalnych, jednak samo konstruowanie takiej struktury uważa

<sup>13</sup> S.C. Bernard: *Documentary Storytelling for Video and Filmmakers*, Burlington–Oxford 2004.

<sup>14</sup> Tamże, s. 3.

<sup>15</sup> Tamże, s. 65.



za bardzo ważny etap pracy nad filmem. Jej zdaniem autorzy powinni o tym myśleć nie na etapie realizacji zdjęć czy postprodukcji, ale w czasie przedprodukcji:

Nieważne, jak ty antycypujesz strukturę twojego filmu i jak ją wdrażasz, struktura jest typem siatki, która pozwala Ci uchwycić rytm twojej historii. [...] Niektórzy filmowcy podchodzą do tego intuicyjnie. Ale jednak, jeżeli twoja analiza oglądalności mówi, że widzowie oglądają początek, otwarcie, a potem tracą zainteresowanie, albo widzownia nie rozumie zakończenia, nie wie, co ono ma wspólnego z całym filmem – to znak, że trzeba usiąść nad strukturą filmu<sup>16</sup>.

Bernard zaleca pracę nad scenariuszami w różnorodnych formatach: *outlines*, *treatment*, *script*<sup>17</sup>. Cel jest jeden – antycypacja tego, co wydarzy się na zdjęciach. Dokładne zaplanowanie scen sprzyja szybkiej produkcji. Zastanówmy się, śledząc krok po kroku proces powstawania reportażu telewizyjnego, ile decyzji musi podjąć autor i jego szefowie, zanim materiał trafi na emisję.

Po pierwsze, musi dokonać wyboru tematu, kierując się zazwyczaj dwoma kryteriami: na ile temat jest ciekawy dla widza i na ile ważny społecznie. Jak definiują to podręczniki dla dziennikarzy, chodzi o poszukiwanie tego, co zwykle, w tym, co niezwykle, i tego, co niezwykle, w tym, co zwykle:

Najwięcej kłopotów nastęrczają zazwyczaj tematy ekonomiczne. Przygotowanie ciekawego kilkunastominutowego reportażu na przykład o wynikach audytu w jakiejś państwowej spółce jest wręcz niemożliwe, bo co można pokazać? Jak znaleźć w tym dramaturgię?<sup>18</sup>

Im bardziej profesjonalny reporter, tym częściej stosuje się do podręcznikowych wytycznych. Przygotowuje *treatment*, *outlines*, *script* swojego materiału (zależy, czego oczekują od niego szefowie redakcji). Autor musi zaplanować na podstawie dokumentacji, co jego rozmówca powie, czego on od swojego rozmówcy oczekuje. Powinien założyć najważniejszą tezę materiału, zaplanować sceny, gdzie będzie kręcił, co wtedy jego bohater będzie robił, przy jakich czynnościach go nagra:

W scenariuszu wskazuje się też rozmówców (bohaterów) i pomysły realizacyjne, jakie dziennikarz chce zastosować. To najtrudniejsza część scenariusza, bo za każdym razem trzeba wymyślić zaskakujące rozwiązanie<sup>19</sup>.

Scenariusz zakłada zatem inscenizację rozumianą jako *mise-en-scène*<sup>20</sup>. To ekipa filmowa mówi bohaterowi, gdzie ma usiąść, gdzie mógłby się skierować. Balcerowicz w filmie Andrzeja Fidyka i Anny Więckowskiej sporo biega<sup>21</sup>. Zapewne robi to na co dzień, ale bieganie na potrzeby filmu zostało ustalone, zaplanowane. Kiedy w telewizji widzimy, jak bohater wchodzi do swojego pokoju

<sup>16</sup> Tamże, s. 42.

<sup>17</sup> Co można przetłumaczyć jako „zarys”, „szkielet” i „właściwy scenariusz”.

<sup>18</sup> M. Góralewska: Odkryte w ukrytej kamerze, jw., s. 127.

<sup>19</sup> Tamże.

<sup>20</sup> Chodzi o wszystkie elementy reportażu, które są wyreżyserowane.

<sup>21</sup> „Balcerowicz. Gra o wszystko”, reż. A. Fidyk, A. Więckowska, HBO 2009.

i pokazuje jakieś przedmioty, możemy mieć pewność, że wcześniej był tam reporter i ustalił, co bohater pokaże, o co zostanie zapytany i z którymi przedmiotami wiążą się jakieś ciekawe historie.

Niektórzy widzowie są skłonni utrzymywać – piszą autorzy „Sztuki filmowej” – że film dokumentalny jest niewiarygodny, jeżeli ucieka się do inscenizowania zdarzeń. [...] Przypuśćmy na przykład, że chcemy pokazać w filmie codzienne życie i pracę rolnika. Jeżeli chcielibyśmy nakręcić ujęcie, na którym widoczne byłoby całe jego gospodarstwo, moglibyśmy po prostu poprosić go, by szedł kierunku pola i dzięki temu uzyskać pożądany kadr<sup>22</sup>.

Rzeczywistość jest zatem przetwarzana wielostopniowo. Najpierw antycypacja – reporter, jadąc na zdjęcia, już mniej więcej wie, co chce nakręcić, jaka będzie struktura jego opowieści. Swoją wizję powinien przekazać operatorowi, to z nim ustala, jak chciałby sfilmować zaplanowane sceny. Operator przekłada tę wiedzę o historii i bohaterze na opowieść obrazem – czyli na odpowiednie plany, na właściwie skomponowane kadry.

Paradoksalnie w historii opowiadania obrazem niewiele się zmieniło, oglądamy świat tak, jak wymyślili to przed wiekami twórcy renesansu i baroku: wypowiedzi bohaterów są zwykle inscenizowane w zbliżeniu i półzbliżeniu, operatorzy szukają mocnych punktów, żeby kadr był estetyczny, często wybierają diagonalną kompozycję, żeby zdynamizować przekaz.

W ostatnich latach modne stały się też ujęcia, w których nie jest zachowana ostrość, mające wywołać wrażenie chaosu, niepokoju. Scena jest realizowana poprzez szybkie jazdy kamery, z twarzy bohatera na twarz dziennikarza, z ważnego dokumentu, który trzyma w dłoni, na otwarte drzwi, w których widać przechodzące postacie.

Po realizacji zdjęć nadchodzi kolejny ważny etap w produkcji materiału – montaż. Wtedy to powstaje już precyzyjna struktura opowiadania historii.

Po zakończeniu zdjęć [pisze Góralewska] reporterzy dokładnie przeglądają i opisują przywiezione z terenu nagrania. Budują tak zwaną drabinkę montażową – wybierają najlepsze zdjęcia i sytuacje, układając strukturę reportażu. Im lepszy scenariusz, tym mniej zaskoczeń. Dobry reporter realizuje to, co zaplanuje, złego rzeczywistość zawsze zaskakuje. Niedoświadczony reporter przywiezie do dwudziestominutowego reportażu dwadzieścia godzin zdjęć, tak zwanych surówek, dobry – dwie godziny. Trzeba w nich odnaleźć sytuacje, które rozpoczną reportaż, zdjęcia, które pomogą zbudować co najmniej dwa punkty zwrotne (dramatyczne i zaskakujące widza zwroty akcji), wybrać fragmenty wypowiedzi, tak zwane setki<sup>23</sup>.

Bernard poleca twórcom dokumentów „Poetykę” Arystotelesa jako podstawowy podręcznik, z omawianą w szkole podstawowej zasadą początku, rozwinięcia i zakończenia. Twórcy telewizji na ogół korzystają z tej struktury po swojemu. Często oglądaniu reportażu telewizyjnego towarzyszy wrażenie kilku początków. Nie dzieje się tak bez powodu, jedno z telewizyjnych powiedzeń brzmi „zaczynaj

<sup>22</sup> D. Bordwell, K. Thompson: Sztuka filmowa, Warszawa 2010, s. 384.

<sup>23</sup> M. Góralewska: Odkryte w ukrytej kamerze, jw., s. 128.

od razu od pieca”, co oznacza, jeśli masz coś sensacyjnego, to powiedz to widzowi od razu, bo inaczej użyje pilota. Montaż nieliniowy daje ogromne możliwości przetwarzania rzeczywistości, wykorzystuje się mnóstwo zabiegów uatrakcyjniających przekaz, na przykład kilkunastoklatkowe ujęcia, które ciekawia widza, przykuwają jego uwagę, bo niewiele może dostrzec, a kontekst wskazuje na to, że może to być coś tragicznego. Sensacyjna muzyka potęguje napięcie.

Szefowie anten, producenci nie ukrywają, że materiał musi się sprzedać, musi nie tylko poruszać ważne społecznie zagadnienia, ale mieć dobry wynik w słupekach oglądalności. Pytanie brzmi: jakie są i powinny być granice tej kreacji?

Przyjrzyjmy się zatem kolejnemu kontrowersyjnemu reportażowi pt. „Tajemnica czterdziestego piętra” w realizacji Bertolda Kittla i Jarosława Jabrzyka (TVN 2008). Dziennikarze podjęli śledztwo w sprawie przecieku, który miał utrudnić akcję ABW wymierzoną przeciwko Andrzejowi Lepperowi. Na stronie internetowej [www.sledztwo.tvn.pl](http://www.sledztwo.tvn.pl) czytamy:

Ale prokuratura nie odpowiedziała na kluczowe pytanie, jaki interes miał minister Kaczmarek, żeby uprzedzić Andrzeja Leppera o prowokacji? Przeprowadziliśmy własne śledztwo, żeby znaleźć odpowiedź na to pytanie. Dotarliśmy do nieznanymi świadków i dowodów, które rzucają nowe światło na relacje, jakie łączyły głównych bohaterów afery 40 piętra<sup>24</sup>.

Wnikliwą krytykę tego reportażu przeprowadził m.in. medioznawca Maciej Mrozowski. W swoim studium przypadku zarzucił autorom dostarczenie „ułamnego materiału dowodowego”<sup>25</sup>, posiadanie „wybujałej wyobraźni” („To cenny dar. Pomaga w konstruowaniu niesamowitych i ekscytujących opowieści”)<sup>26</sup> oraz przede wszystkim „szaleństwo formalne”:

Być może największym mankamentem analizowanego tu reportażu jest jego forma, a ściślej rzecz biorąc, stylistyka. Na pierwszy rzut oka, wskazane wcześniej „szaleństwo formalne”, czyli przeladowanie warstwy obrazowej i dźwiękowej oraz dynamiczny montaż i rwana narracja, wydaje się tylko przejawem manieri typowej dla formuły *infotainment* czy popkulturowej estetyki<sup>27</sup>.

Zdaniem Mrozowskiego w tym szaleństwie jest metoda:

Zamiast przekonywać odbiorcę siłą zebranych informacji i logiczną argumentacją, chodzi o zdezorientowanie widza, utrudnienie mu racjonalnej percepcji i przeniesienie całego aktu odbioru w obszar reakcji emocjonalnych. Obrazowy migot i polifoniczna kakofonia dają sumaryczny efekt chaosu, z którego reporterzy i narrator wydobywają strzępy informacji, jakieś mgliste postaci, fragmenty jakichś zdarzeń.

<sup>24</sup> [http://sledztwo.tvn.pl/6680,tajemnica\\_czterdziestego\\_pietra,artykul.html](http://sledztwo.tvn.pl/6680,tajemnica_czterdziestego_pietra,artykul.html) (dostęp: 20.06.2012).

<sup>25</sup> M. Mrozowski: Rewelacje na kolacje, czyli Kittel i Jabrzyk przedstawiają: „Tajemnica czterdziestego piętra (studium przypadku)”, [w:] M. Palczewski, M. Worsowicz (red.): News i dziennikarstwo śledcze wobec wyzwań XXI wieku, Łódź 2010, s. 155.

<sup>26</sup> Tamże, s. 148.

<sup>27</sup> Tamże, s. 157.

To istotnie może sugerować niejasne związki, potajemne zbiórki, konspirację i spi-ski, a już z pewnością tworzy atmosferę podejrzeń i podejrzliwości<sup>28</sup>.

Z tym kontrastuje, zdaniem Mrozowskiego, „głos narratora, który porządkuje ten chaos, dostrzega powiązania i dzięki temu panuje nad sytuacją”<sup>29</sup>. Autor widzi w tym demagogię i stylistykę tabloidów, które uwielbiają porządkować rzeczywistość przez proste i oczywiste prawdy.

Na osobne omówienie zasługuje zarzut medioznawcy, że dziennikarze specjalnie ukryli tożsamość swoich bohaterów. Miało im zależeć nie na ochronie wizerunku, ale na zastosowaniu zabiegu, który zbuduje napięcie i stworzy odpowiednią dramaturgię obrazu.

Można natomiast sądzić, że jest to chwyt reporterski, który służy podniesieniu wartości zebranych informacji – skoro informatorzy boją się ujawnić swoją tożsamość, to znaczy, że przekazują ważne informacje, odsłaniają jakąś tajemnicę (ten strach tłumaczyłby też ogólnikowość informacji). To może budzić emocje, podnosić dramaturgię przekazu, ale jest kompletnie nieuzasadnione i głęboko mylące<sup>30</sup>.

Ja osobiście nie zetknęłam się w mojej praktyce dziennikarskiej z autorem, który – mając możliwość pokazania twarzy rozmówcy – rezygnuje z tego, na rzecz, jak to się mówi w telewizji, „radia”, nawet sensacyjnego „radia”. Ale faktem jest, że takie podejrzania wobec reporterów pojawiają się w literaturze przedmiotu dość często. „Często ludzie nie dowierzają zapewnieniom filmowania w cieniu lub zniekształcania głosu”, uważają, że zamiast bohaterów „podstawiane są jakieś inne osoby” – pisze w poświęconym etyce opracowaniu Matthew Kieran<sup>31</sup>.

I jak wynika z przytoczonej wcześniej wypowiedzi byłej producentki magazynu reporterskiego, często mają rację. Zdarza się, że chroniąc informatora, dziennikarze zatrudniają statystę. Tylko czy taki zabieg niweczy lub podważa dokumentalną wartość filmu? Statysta odgrywa rolę bohatera, ale mówi słowo w słowo to, co w dokumentacji powiedział bohater. Niełatwo odpowiedzieć na pytanie, czy ta kreacja jest dopuszczalna w formach dokumentalnych, czy nie.

W klasycznym opracowaniu dotyczącym sztuki filmowej czytamy:

całkowicie obojętne dla ostatecznego rezultatu ekranowego jest to, czy posłużymy się materiałem w pełni autentycznym, czy inscenizowanym. Istotny jest bowiem nie sposób postępowania filmowca, lecz to, co udało mu się osiągnąć niezależnie od metod realizacji. [...] Pełnię realistycznego postępowania, doskonałą iluzję potoku życia, częściej osiągnano dzięki zabiegom określanym jako „dobra robota filmowa”,

<sup>28</sup> Tamże, s. 157.

<sup>29</sup> Tamże.

<sup>30</sup> Tamże, s. 156.

<sup>31</sup> M. Kieran: *The Regulatory and Ethical Framework for Investigative Journalism*, [w:] *Investigative Journalism. Context and Practice*, London–New York 2001, s. 158, [za:] J. Jastrzębski: *Etyka dziennikarstwa śledczego*, [w:] M. Palczewski, M. Worsowicz (red.): *Dziennikarstwo śledcze*, jw., s. 55.

niz trzymając się recept dokumentalnego stylu realizacji w ortodoksyjnym rozumieniu tego procesu<sup>32</sup>.

Przekonują o tym modne *mock-documentary*<sup>33</sup> (ostatnio „Wyjście przez sklep z pamiętkami”), które bawią się z widzem, z powodzeniem naśladować konwencję dokumentu. Pozorny brak inscenizacji, autentyzm miejsc akcji, cytaty z archiwum, czyli powszechnie uznawane atrybuty kina faktu, wcale nie oznaczają, że to, co oglądamy, ma cokolwiek wspólnego z rzeczywistością.

Również w serialach należących do gatunku *scripted docu*<sup>34</sup>, jak na przykład „Ukryta prawda”, „Dlaczego ja” (Polsat), rozpoznajemy konwencje realizacji telewizyjnej typowe dla gatunków dokumentalnych: kamera jest prowadzona z ręki, jazdy są szybkie, bez zachowania ostrości, aktorzy wypowiadają się do kamery w zbliżeniu lub półzbliżeniu, jak rozmówcy newsów. Co prawda odgrywają tylko swoje role, ale w dobie ostrego *briefowania* (czyli dawania wskazówek bohaterom przed nagraniem) prawdziwych bohaterów widz może nie widzieć różnicy między wystąpieniami przed kamerą aktorów i autentycznych rozmówców. Ci ostatni czasami wypadają tak, jakby dziennikarz podpowiadał im zbyt precyzyjnie, jak mają opowiedzieć swoją historię, jakich słów użyć, żeby efekt był jak najbardziej „telegeniczny”.

Krótko mówiąc, sam sposób realizacji nie może zatem wskazywać na to, czy oglądamy formę dokumentalną, czy fabularną. Skąd zatem my widzowie mamy wiedzieć, ile w materiale dziennikarskim jest kreacji, a ile relacjonowania rzeczywistości? Nie dowiemy się tego, a precyzyjnie rzecz ujmując, dowiemy się tyle, ile zdradzą nam sami dziennikarze.

Ewa Ewart, dokumentalistka BBC, na jednym ze spotkań opowiadała, jak z całą ekipą w jednym z krajów ogarniętych wojną stanęła przed stosem czaszek. Operator, zanim rozpoczął zdjęcia, pochylił się, żeby sięgnąć po jedną z nich, która leżała z boku – chciał ją dołożyć do pozostałych. Ewart opowiadała, że stanowczo zaprotestowała. Cała ekipa była zdziwiona jej sprzeciwem. Operator tłumaczył, że dzięki temu kadr będzie lepszy, lepiej skomponowany. Na spotkaniu Ewart tłumaczyła studentom, że każdy autor dokumentów musi mieć w sobie tę granicę, poczucie, że mówi prawdę. Ona w tamtym momencie wiedziała, że jeśli się zgodzi przesunąć czaszkę, naruszy tę swoją własną granicę między prawdą i nieprawdą. Powiedziała kreacji dość. Tylko czy my widzowie dostrzeżemy to w zalewie ustawianych zdjęć?

Wydaje się oczywiste, że nikt inny, tylko sami autorzy muszą pilnować granic kreacji w dokumentach. Wynikające z tego wybory i decyzje obciążają sumienia dokumentalistów, reporterów, producentów, operatorów, montażystów. Nikt ich w tym nie wyręczy.

<sup>32</sup> A. Helman: Realizm i kreacja w filmie, [w:] M. Hopfinger (red.): Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku, Warszawa 2005, s. 205.

<sup>33</sup> *Mock-documentary* czyli „falszywy dokument”, zob. W. Godzic: Telewizja i jej gatunki po „Wielkim Bracie”, Kraków 2004, s. 193.

<sup>34</sup> Fabularny format, który sposobem realizacji naśladuje formy dokumentalne, np. „Ukryta prawda” (TVN), „Pamiętniki z wakacji” (Polsat).

Można powiedzieć, że to dość żalosna konkluzja, ale zgadzam się z Jerzym Jastrzębskim, że:

Diabeł jak zwykle siedzi w szczegółach. Ostatecznie więc o tym, co jest, a co nie jest dopuszczalne, wskazane i usprawiedliwione rozstrzyga środowiskowa praktyka i dziennikarski obyczaj – z jednej strony, a z drugiej – oczekiwania i reakcje publiczności<sup>35</sup>.

Świadomi widzowie już z całą pewnością wiedzą, że dyskursem telewizyjnym rządzi żelazna logika. A według Denisa McQuaila podstawowe zasady logiki mediów to: nowość, natychmiastowość, szybkie tempo, personalizacja, zwięzłość, konflikt, dramatyzacja i obecność gwiazd<sup>36</sup>.

Widzowie, którzy pamiętają o tych zasadach, są lepiej przygotowani do odbioru przekazu telewizyjnego. Dostrzegają na tyle niuanse kodowania przekazu, aby, jak pisał Stuart Hall, wysledzić każde pęknięcie konwencji i w rezultacie dekodować przekaz po swojemu, odrzucając preferencje nadawców<sup>37</sup>. Tego rodzaju publiczność potrafi znaleźć w telewizyjnym dyskursie własny sens, uwzględniając zasady logiki przede wszystkim rządzące mediami; jak napisała Małgorzata Lisowska-Magdziarz:

Odbiorca z klasy średniej świadomy jest możliwości, jakie mu dają współczesne technologie komunikacyjne. Używa mediów konwergentnie, żeby sobie zapewnić maksimum użytecznej informacji czy atrakcyjnej dla niego rozrywki. W razie dłuższego rozczarowania wycofuje się z tych mediów, które nie spełniają jego potrzeb lub kłócą się z rytmem jego życia<sup>38</sup>.

## STRESZCZENIE

### O granicach kreacji we współczesnym reortażu i dokumencie telewizyjnym

Autorka zastanawia się nad tym, gdzie przebiegają granice pomiędzy dozwoloną i niedozwoloną kreacją w telewizyjnych formach dokumentalnych. Przytacza nie tylko przykłady realizacji reportaży wykorzystujących prowokację dziennikarską i rekonstrukcję faktów. Koncentruje się na materiałach, które powstały przy wykorzystaniu klasycznych form realizacji. Zwraca uwagę, że niewiele wiadomo o tym, jak wyglądają granice kreacji w standardowym reportażu czy dokumencie telewizyjnym. W jakim stopniu proces przystosowywania wydarzeń do narracji telewizyjnej wpływa na relacjonowaną rzeczywistość. „Życie jest złą telewizją” – mówią amerykańscy producenci. Jak to stwierdzenie pogodzić z zasadami, którymi rządzą się formaty *non-fiction*?

**Słowa kluczowe:** dokument telewizyjny, reportaż telewizyjny, prowokacja, inscenizacja, rekonstrukcja, granice kreacji, etyka dziennikarska

<sup>35</sup> J. Jastrzębski: *ju.*, s. 57.

<sup>36</sup> D. McQuail: *Teoria komunikowania masowego*, Warszawa 2008, s. 332.

<sup>37</sup> S. Hall: *Kodowanie i dekodowanie, Przekazy i Opinie* 1987, nr 1–2, s. 58.

<sup>38</sup> M. Lisowska-Magdziarz: *Media powszednie*, Kraków 2008, s. 379.