

Miroslaw Przylipiak

Obiektywizm i procedury obiektywizujące w filmie dokumentalnym

Jednym z najczęstszych zarzutów, jaki stawia się dokumentalizmowi, jest zarzut braku obiektywizmu. Film dokumentalny zgodnie z tym poglądem nie jest wcale obiektywny i z natury rzeczy obiektywny być nie może, bo, po pierwsze, wybiera tylko pewne fragmenty rzeczywistości, a po drugie, nieuchronnie musi przyjąć pewien punkt widzenia. Jak pisał wybitny historyk dokumentalizmu, Eric Barnouw: *Niektórzy dokumentaliści twierdzą oczywiście, że są obiektywni. [...] Taka deklaracja może mieć charakter taktyczny, ale w istocie jest pozbawiona sensu. Dokumentalista, podobnie jak każdy nadawca komunikatu w dowolnym tworzywie, dokonuje ciągłych wyborów. Wybiera temat, ludzi, kąty widzenia kamery, obiektywy, zestawienia montażowe, dźwięki, słowa. Każdy akt wyboru jest wyrazem jego punktu widzenia, bez względu na to, czy sobie to uświadamia, czy nie, czy się do tego przyznaje, czy nie. Nawet za jego pierwszym krokiem, wyborem tematu, stoi pewien motyw. [...] Dokumentalista wyraża się poprzez wybór oraz uporządkowanie; jego wybory są w efekcie komentarzami. Czy przyjmuje postawę obserwatora, kronikarza, czy jakkolwiek inną, nie może uciec od własnej subiektywności.*¹

W wariantach skrajnych niemożność osiągnięcia obiektywizmu bywa uznawana za dowód niemożności istnienia dokumentalizmu. Film dokumentalny – zdają się uważać niektórzy krytycy – winien być prawdziwym, tj. obiektywnym odbiciem rzeczywistości. Jeżeli zaś taki nie jest, to nie ma go wcale.

Jeżeli przyjąć, że film dokumentalny jest dziedziną ekspresji ludzkiej, jest sztuką, to powyższe rozumowanie od razu traci swoją ważność. Oczywiście, sztuka nigdy nie musiała być obiektywna, ekspresja ludzka nie jest obiektywna z samej definicji, film dokumentalny również obiektywny być nie musi. A jednak sam fakt, że takie oczekiwania są wobec niego formułowane, i to nie tylko przez pewne odłamy teorii, ale również przez szerokie rzesze odbiorców, jest znaczący. Wynika z niego bowiem, że film dokumentalny tylko częściowo funkcjonuje w paradygmacie sztuki i ekspresji, w drugiej swojej części będąc zaliczany do tych dziedzin ludzkiej aktywności, z których kategoria obiektywizmu wyrosła i w których ma silne umocowanie.

Bill Nichols zaliczył film dokumentalny do, jako to określił, „trzeźwych dyskursów” ludzkiej kultury, takich, jako nauki ścisłe, ekonomia, polityka, polityka zagraniczna, edukacja. Dziedziny te są „trzeźwe”, ponieważ „rzadko kiedy posługują się ‘wymyślonymi’ postaciami, wydarzeniami i światami” oraz „uważają swój stosunek do rzeczywistości za bezpośredni, natychmiastowy i przezroczystry”². Ujmowanie kina dokumentalnego w kontekście tych dziedzin nie jest przypadkowe ani bezzasadne. Traktowanie kamery filmowej bądź fotograficznej jako przyrządu naukowego, instrumentu poznania, ma długą tradycję. Już Jan Kepler uznał, że wynalazek *camera obscura* usunął z rysunku pierwiastek artystyczny, na rzecz naukowego. Wiek XIX, kiedy to pojawiły się i fotografia i kino, to okres renesansu nauk, dominacji filozofii scjentyzmu, optymistycznie zakładającej, że rzeczywistość jest poznawalna i naprawialna dzięki nauce, a także szczególnego mariażu nauki i sztuki, przejawiającego się m. in. w używaniu przez artystów naukowych metod i narzędzi poznawania rzeczywistości. Nic więc dziwnego, że François Arago, przedstawiciel Wschodnich Pirenejów do Izby Deputowanych, namawiając w roku 1839 rząd francuski do zakupienia patentu Daguerre’a podkreślał przede wszystkim możliwości zastosowania wynalazku przez naukę – na przykład, do wykonywania wiernych kopii hieroglifów, a bardziej ogólnie – do badań fizycznych i meteorologicznych. Aparat fotograficzny miał dołączyć do takich urządzeń, jak „termometr, barometr, hygrometr”, a dodajmy jeszcze teleskop i mikroskop, jako nic innego tylko najnowszy z przyrzą-

dów naukowych.³ Pierwsze eksperymenty z ruchomym obrazem były motywowane względami naukowymi, by przypomnieć dokonania Muybridge'a oraz Marey'a (zdjęcia Muybridge'a ukazały się po raz pierwszy w piśmie *Scientific American* z 8 sierpnia 1878).

Pierwsze teoretyczne refleksje na temat kina, snute w momencie, kiedy jego rola jako sztuki i dostarczyciela rozrywki nie wydawała się ani dominująca, ani przesądzona, koncentrowały się na naukowych i edukacyjnych zastosowaniach nowego wynalazku. Bolesław Matuszewski pisał, że kinematografia „nie jest w swojej istocie zabawką dorosłych dzieci” (Matuszewski, s. 145), że powinna służyć dokumentowaniu i nauczaniu historii, medycyny, wojskowości, a także badaniom przynoszącym efekty w przemyśle. W dalszej historii myśli filmowej wykształcił się silny nurt refleksji, związany m.in. z nazwiskami Jeana Epsteina i Beli Balazsa, kładący szczególny nacisk na poznawczą siłę kamery, która potrafi zarejestrować kompletny obraz rzeczywistości oczyszczonej, i z subiektywnych wrażeń patrzącego i z nawyków percepcyjnych, sprawiających, że często nie widzimy tego, na co patrzymy, lecz to, co o tym wiemy.

Jednak mimo aktywnej propagacji ich naukowego użycia, zarówno fotografia, jak i kino, bardzo szybko wkroczyły na teren sztuki przez małe i duże „S”. Fotografia najpierw stała się narzędziem miniaturzystów i portrecistów, później próbowała dostosować się do wymogów stawianych malarstwu, by wreszcie osiągnąć status autonomicznego medium artystycznego. Kinematografia zaś skręciła na szlaki rozrywki, fikcji, zastępczego zaspokajania marzeń, a wreszcie – ekspresji artystycznej. Jednak „trzeźwy”, racjonalny nurt, który dał pierwotny impuls wynalazkowi kinematografu, nie zanikł bez reszty, lecz znalazł dla siebie miejsce w filmie dokumentalnym.

Film dokumentalny lokuje się w szarej strefie między nauką a sztuką. Pewne jego odmiany bliżej są pierwszego bieguna, inne – drugiego. Oczekiwanie obiektywizmu od całego nurtu dokumentalnego jest nieporozumieniem, jednak w pewnych jego gatunkach, bliskich dziedzinom, w których standardy obiektywizmu obowiązują, takie oczekiwanie jest zasadne.

Podmiotowość i selektywność

Argumenty przeciw możliwości obiektywizmu wyłożone przez Erica Barnouwa, przytoczone na początku powtarzają się często w dyskusji na temat dokumentalizmu. Można je nazwać argumentami selektywności (obiektywizm jest niemożliwy, bo realizator filmu wybiera pewne fragmenty rzeczywistości) oraz podmiotowości (w wyborze tym realizator kieruje się własnym, subiektywnym osądem sytuacji). Gdyby chcieć je sfalsyfikować, należałoby przyjąć, że obiektywizm polega na prezentacji wszystkiego, całej rzeczywistości, bez żadnego wyjątku, a prezentacja ta odbywa się bez przyjmowania jakiegokolwiek punktu widzenia. Jeżeli więc przeszkoda dla obiektywizmu miałyby być podmiotowość i selektywność każdego filmu dokumentalnego, to wobec tego ideałem byłaby bezpodmiotowość i nieselektywność.

Czy selektywność i podmiotowość jest sprzeczna z obiektywizmem? Według definicji słownikowych⁴ istnieją dwa główne warianty rozumienia tego słowa. Po pierwsze, obiektywizm jest cechą przysługującą wiedzy o rzeczywistości, to znaczy, charakteryzuje pewien sposób badania jej i wypowiedzania się o niej. W tym sensie można mówić, że ktoś „reprezentował typ obiektywnego obserwatora” – tj. obserwował rzeczywistość i wypowiadał się o niej w sposób obiektywny. W drugim znaczeniu obiektywizm jest terminem teoriopoznawczym i oznacza pogląd, zgodnie z którym rzeczywistość istnieje zewnętrznie względem świadomości, niezależnie od czyjejkolwiek świadomości. Przymiotnik „obiektywny” oznacza tu tyle samo, co „istniejący niezależnie od czyjejkolwiek świadomości”. Otóż wydaje się, że wiele zamieszania wokół dokumentalizmu wynika z nieszczęśliwego połączenia dwóch różnych przeciw znaczeń słowa „obiektywny”. Rozumie się „obiektywny” jako określający pewne właściwości wypowiedzi o rzeczywistości, a zarazem próbuje się ocalić właściwości bytu samego w sobie, niezależnego od świadomości. Świat pokazywany przez film dokumentalny miałby być światem prawdziwym, nie przefiltrowanym przez ludzką subiektywność.

Tu jednak kryje się wewnętrzna sprzeczność. Nie może istnieć wypowiedź niezależna od jakiegokolwiek świadomości, ponieważ

wypowiedź, jako od kogoś pochodząca i przez kogoś odbierana, może być sensownie rozpatrywana tylko w połączeniu a czymś aparatem nadawczym i odbiorczym, czyjąś świadomością, a lepiej jeszcze – czyjąś podmiotowością. I podobnie, nie może istnieć coś takiego, jak wypowiedź nieselektywna, ponieważ selektywność należy do niezbywalnych, wręcz konstytutywnych cech wypowiedzi. Każda wypowiedź z samej swojej natury jest selektywna, tj. dotyczy tylko pewnych spraw, oraz jest podmiotowa, tj. została wypowiedziana przez kogoś, posiada podmiot wypowiedzi, bądź to formalny, gramatyczny, bądź faktyczny, fizyczny, a najczęściej obydwu.

Skoro więc zgodzimy się, że w zwrocie „obiektywny film dokumentalny” słowo „obiektywny” znaczy tyle, co „wypowiedź, której przysługuje cecha obiektywności”, to tym samym godzimy się na selektywność i podmiotowość, te bowiem immanentnie zawarte są w samej kategorii wypowiedzi. Tu dochodzimy do miejsca, w którym drogi tych, którzy wierzą, że dokumentalizm jest możliwy, i tych, którzy utrzymują coś wręcz przeciwnego, muszą się rozjechać. Jedni twierdzą, że skoro podmiotowość i selektywność są niezbywalnymi cechami wypowiedzi, to wówczas czegoś takiego, jak wypowiedź obiektywna, w ogóle nie ma. Skoro, mówią, selektywność i podmiotowość nie dają się z wypowiedzi wyeliminować, to nie może być ona obiektywna. Ergo, nie jest możliwy obiektywny film dokumentalny. Ergo, nie jest możliwy sam dokumentalizm.

Stanowisko drugie można wyłożyć następująco: kategoria obiektywizmu w pierwszym ze znaczeń słownikowych, a więc kategoria określająca pewne właściwości wypowiedzi o rzeczywistości, służy możliwości uchwycenia różnic między wypowiedziami. Jak wskazał Noël Carroll, użyteczność kategorii obiektywizmu i subiektywizmu należy mierzyć stopniem ich operacyjności, a więc przydatności w opisywaniu rzeczywistości. Można twierdzić, że wszystkie filmy są subiektywne, nie jest to nawet trudno udowodnić (bo wszak wszystkie filmy są wypowiedziami, a wszystkie wypowiedzi są selektywne i podmiotowe, ergo – jak chcą niektórzy – subiektywne), ale stwierdzenie to nie posiada żadnej wartości operacyjnej, w dalszym bowiem ciągu nie możemy rozróżnić między filmami Mai Deren a Frederica Wisemana, chyba, że te pierwsze nazwiemy subiektywnymi-subiektywnymi, a te drugie – subiektywnymi-obiektywnymi.⁵

Wszystkie wypowiedzi są z definicji niejako podmiotowe i selektywne, co nie przeszkadza temu, że jedne z nich są obiektywne, a inne subiektywne. Podmiotowość i selektywność nie stoją w sprzeczności z obiektywizmem. Przeciwnie. Można wręcz powiedzieć, że są jego warunkiem, w tym sensie, że odnoszą się do wypowiedzi, zaś warunkiem zaistnienia wypowiedzi jest właśnie selektywność i podmiotowość. Jeżeli więc zgodzimy się, że w ramach wypowiedzi, które, wszystkie i zawsze, są selektywne i upodmiotowione, i że zasadne jest – w celu bardziej precyzyjnego opisu rzeczywistości – odróżnianie wypowiedzi obiektywnych od subiektywnych, to dalej należy zastanowić się, co w takim ujęciu znaczyłby obiektywizm, czyli, jakimi właściwościami musiałaby charakteryzować się dana wypowiedź, by można ją było nazwać obiektywną.

Procedury obiektywizacji

Interesującej odpowiedzi na powyższe pytanie udzielił Noël Carroll. Punktem wyjścia dla niego było odrzucenie poglądu, jakoby między kinem a rzeczywistością istniał jakiś szczególny rodzaj związku, niedostępnego innym mediom. Jego zdaniem *zwolennicy nieuchronnej subiektywności twierdzą, że wszystkie filmy, włączając filmy niefikcyjne, są nieuchronnie osobiste, subiektywne, w sposób, który nie jest nieuchronny w pisaniu historycznym czy naukowym. Każdy obraz zawiera ślad osobowości filmowca, podczas gdy w historii i nauce obowiązują protokoły i stylistyczne kanony dowodzenia (exposition), które pozwalają zminimalizować, a nawet zupełnie wymazać osobowości autorów.*⁶

Otóż ten pogląd, twierdzi Carroll, jest nieprawdziwy. Nie ma w filmie niefikcyjnym, ani zresztą w kinematografii, niczego, ani jednej cechy, która skazywałaby kino nieuchronnie na jakiś jeden, charakterystyczny *usus*. Ani fakt, że kino rejestruje obrazy i dźwięki na drodze mechanicznej (co dla wielu było i jest dowodem, że udaje mu się uniknąć pośrednictwa ludzkiego w relacjonowaniu rzeczywistości), ani fakt, że posiada punkt widzenia i wybiera pewne fragmenty rzeczywistości spośród wielu możliwych (co dla równie wielu było i jest dowodem na nieuchronność tego pośrednictwa), nie jest przesądzający. Kino nie jest ani nieuchronnie subiektywne,

ani nieuchronnie obiektywne. W ogóle nie ma w kinie żadnej esencji, żadnej istoty, są tylko rozmaite sposoby korzystania z jego możliwości.

Ta ogólna zasada odnosi się również do relacji między kinem a obiektywizmem. Nie ma w przekazie filmowym, w żadnym z jego gatunków – film dokumentalny włączając – nic nieuchronnie obiektywnego. Natomiast film dokumentalny może być obiektywny, dokładnie na tej samej zasadzie, na jakiej obiektywne mogą być inne, pozafilmowe sposoby badania rzeczywistości oraz orzekania o niej – niefikcjonalne pisanstwo, książki historyczne, artykuły naukowe. Co wyróżnia tak rozumiany obiektywizm?

W każdej dziedzinie badania i dowodzenia – pisze Carroll – istnieją wzory argumentacji, procedury oceny świadectw, sposoby pomiaru względnej wagi różnych rodzajów dowodów oraz standardy obserwacji, eksperymentów, używania źródeł pierwotnych i wtórnych, które są wspólne dla wszystkich przedstawicieli danej dyscypliny. Podporządkowywanie się tym procedurom jest w danym okresie czasu uważane za najlepszy sposób dotarcia do prawdy. [...] Dane działania badawcze nazywamy obiektywnym, jeżeli podporządkowuje się procedurom argumentacji oraz zbierania dowodów w danej dziedzinie. Jest ono obiektywnym, ponieważ może być intersubiektywnie ocenione wedle standardów argumentacji i dowodzenia wspólnych badaczom z tej dziedziny.⁷

A więc, film dokumentalny jest obiektywny, jeżeli posługuje się „procedurami” obiektywizowania. Tak, jak nie istnieje jeden tylko gatunek filmu niefikcjonalnego, tak nie istnieje jeden typ obiektywizmu do niego przypisany, jeden zestaw procedur (*protocols*) czy standardów. Filmy dokumentalne posługują się takimi rodzajami procedur obiektywizowania, jakie są właściwe poszczególnym dziedzinom czy tematom, których dotyczą. Dokumentalny film o jakimś wydarzeniu historycznym może posługiwać się procedurami obiektywizowania właściwym naukom historycznym, film przyrodniczy – procedurom obiektywizowania właściwym naukom przyrodniczym, dzienniki telewizyjne – procedurom wypracowanym na gruncie dziennikarstwa.

Różne filmy niefikcjonalne odpowiadają różnym rodzajom dyskursu niefikcjonalnego – artykułom prasowym, gazetowym omó-

wieniom, materiałom edukacyjnym, podręcznikom naukowym, studiom psychologicznym, narracjom historycznym itp.⁸

Koncepcja procedur ma dla omawianej tematyki charakter wręcz przełomowy. Pozwala ona uwolnić refleksję nad dokumentalizmem od jałowych w znacznej części sporów wywołanych potocznym lub powierzchownym rozumieniem obiektywizmu jako synonimu prawdy, rzeczywistości „samej w sobie” albo spojrzenia bezpodmiotowego. Obiektywizm jest w tym ujęciu jednym z kilku sposobów docierania do prawdy, sposobem, który kładzie nacisk na uwalnianie rezultatów poznania od zakłóceń wynikających z ułomności ludzkiej percepcji oraz na intersubiektywną komunikowalność i weryfikowalność.

Przejmując koncepcję procedur trzeba jednak pamiętać, że została ona wypracowana dla potrzeb poznania naukowego. Film dokumentalny, jakkolwiek wywodzący się po części z ludzkiego instynktu poznawczego i w tym sensie nauce bliski, nie jest jednak osobną dziedziną wiedzy. Nie jest on, poza marginalnymi przypadkami, instrumentem badawczym, lecz przede wszystkim środkiem informowania. Ponadto, rządzi się własnymi zasadami dramaturgii, często wynikającymi z ograniczeń narzucanych przez instytucje producenckie. Jeżeli Carroll jednym tchem wymienia wzory argumentacji, procedury oceny dowodów, sposoby pomiaru względnej wagi różnych rodzajów dowodów, oraz standardy obserwacji, eksperymentów, używania źródeł pierwotnych i wtórnych, to wiadomo przecież, że żaden film dokumentalny nie jest w stanie zawrzeć w sobie choćby części z tych czynności bez całkowitego wyłamania się z zasad dramaturgii filmowej czy telewizyjnej. Zapewne, część z tych czynności nie musi uobecniać się w filmie, lecz pozostaje utajoną dyrektywą realizacyjną. Realizator filmu dokumentalnego może przyjąć pewne własne standardy oceny wiarygodności informacji, nie będąc jednocześnie zmuszony czynić tej kwestii przedmiotem samego filmu. W ten sposób patrząc, koncepcja procedur byłaby rozwinięciem i uszczegółowieniem idei Stanisława Brzozowskiego, iż *sprawa obiektywizmu jest sprawą pracy; subiektywizm oznacza w zasadzie bierne poddanie się temu, co przynosi fluktuacja wrażeń*⁹.

Największym jednak ograniczeniem koncepcji Carrolla jest, iż nie podaje on przykładu procedur właściwych kinu dokumental-

nemu. W pewnym momencie sugeruje wręcz, że nie zawsze są one łatwe do sformalizowania, a nawet, że zdaniem niektórych są tak naprawdę chimerami.¹⁰ Doprowadza więc swoją myśl do prognozy, poza którym musi się zacząć żmudna analiza konkretnych rozwiązań, i odchodzi, pozostawiając to niewdzięczne zadanie swoim ewentualnym kontynuatorom. Jednak koncepcja procedur bez wskazania, jak one miałyby wyglądać, jest połowiczna. Chcąc doprowadzić ją do końca trzeba próbować je choćby wstępnie określić.

*Procedury obiektywizowania w audiowizualnych przekazach
niefikcyjalnych*

a. Indeksalna natura przekazu. Jednym z wariantów uzyskania obiektywizmu zapisu niefikcyjnego jest wykorzystanie indeksalnej natury zapisu filmowego. Wedle definicji Pierce'a: *Indeks jest znakiem, który odnosi się do przedmiotu, który denotuje, poprzez jakiś realny wpływ, jaki ten przedmiot wywarł na niego [...]. Ponieważ przedmiot oddziałał na indeks, muszą one mieć jakąś wspólną właściwość, i właśnie poprzez tę wspólną właściwość indeks odsyła do danego przedmiotu.*¹¹

Ujęcie filmowe jest indeksalnym znakiem rzeczywistości profilmowej, tego, co przed kamerą, ponieważ rzeczywistość ta wywarła realny wpływ na taśmę światłoczułą, naświetlając ją proporcjonalnie do swoich własnych walorów świetlnych. Elementem wspólnym zapisu (odlewu) na taśmie filmowej czy płycie elektronicznej oraz rzeczywistości jest taka sama gradacja oświetlenia, zachowanie tej samej relacji między punktami lepiej i gorzej oświetlonymi. Wolor indeksalny zapisu filmowego jest zawsze taki sam, bez względu na to, czy rzeczywistość przed kamerą została ukształtowana specjalnie na potrzeby zdjęć czy nie. W oparciu o to mówi się zresztą niekiedy, że każdy film jest dokumentalny w tym sensie, że dokumentuje, a lepiej – utrwala – to, co przed kamerą. W wielu przypadkach można zasadnie powiedzieć, że mamy tu do czynienia z obiektywizmem w sensie skądinąd przez nas odrzuconym, tj. z obiektywizmem rozumianym jako istnienie niezależne od aktu poznania.

Sama indeksalna natura przekazu nie gwarantuje obiektywizmu, ale go umożliwia. Ujmując więc rzecz w kategoriach procedur moglibyśmy powiedzieć, że istnieją procedury filmowania, które uwydatniają potencjał zapisu jako obiektywnego przekazu rzeczywistości. Te procedury polegają na zminimalizowaniu czynnika technicznego oraz ekspresyjnego poprzez używanie względnie neutralnych obiektywów o standardowej ogniskowej, czysto „obserwacyjnych” punktów widzenia i planów oraz wyłącznie stuprocentowego dźwięku. W wariacie idealnym taki przekaz nie powinien również zawierać żadnych luk czasowych, tj. stosunek czasu ekranowego trwania danego wydarzenia do czasu rzeczywistego jego trwania winien wynosić 1:1.

Obiektywizm „indeksalny” polega na przekazaniu jakiegoś faktu, zdarzenia, jakiegoś momentu w rzeczywistości, przy możliwie najdalej idącym zminimalizowaniu czynnika technicznego i ludzkiego. W tym wariacie nie uwydatnia się żadnych znaczeń, nie wskazuje na przyczyny pokazywanego wydarzenia ani nie spekuluje na temat jego konsekwencji. Kto wie, czy ideałem tak pojmowanego obiektywizmu nie są zapisy uzyskiwane z kamer instalowanych w sklepach, hotelach, na stadionach piłkarskich, na szczególnie ruchliwych skrzyżowaniach, w szczególnie niebezpiecznych dzielnicach wielkich miast. Otrzymane tą drogą materiały są przekazami niefikcyjnymi w stanie czystym, uważane są za obiektywne na mocy ich indeksalnego charakteru, i często stanowią zarówno świadectwo przestępstwa, jak i przyczynę wszczęcia działań przez siły porządkowe. Zarazem, będąc, świadectwem, nie stanowią ostatecznego dowodu, lecz są jedynie materiałem do interpretacji. Ta właściwość daje się uogólnić. Obiektywizm „indeksalny” absolutyzuje odbiorcę i unicestwia nadawcę.

Dobrym tego przykładem jest sprawa pobicia Murzyna amerykańskiego, Rodney’a Kinga, przez policję w Los Angeles w 1991 roku. Pobicie to zostało sfilmowane amatorską kamerą video, a następnie przekazane do stacji telewizyjnych. Pokazana w telewizji taśma wywołała wielkie wzburzenie w USA, które następnie przerodziło się w ogromne zamieszki w Los Angeles, gdy sąd uniewinnił bijących policjantów. Wyrok ten został zaskarżony i sąd następnej instancji uznał policjantów za winnych. Dokładnie ten sam

materiał video raz stał się podstawą uniewinnienia, a raz skazania. Jak przekonująco dowodzi Bill Nichols w szczegółowej analizie sprawy Rodney'a Kinga każdy ze składów sędziowskich koncentrował się na innym fragmencie zapisu wideo oraz w inny sposób interpretował czynności zarówno policjantów, jak i ofiary. Film może pokazać, jak coś wygląda, ale sens i znaczenie danego fragmentu rzeczywistości muszą być wynikiem interpretacji, która już do samego materiału audiowizualnego nie należy.¹²

Ujmując więc rzecz w kategorii procedur moglibyśmy powiedzieć, że obiektywizm indeksalny przekazu niefikcjonalnego uzyskuje się gdy:

1. Ograniczy się do obserwacji danego wycinka rzeczywistości, bez dociekania znaczeń, przyczyn, konsekwencji.

2. Minimalizuje się wpływ czynnika technicznego przez dobór sprzętu o możliwie neutralnych parametrach technicznych.

3. Minimalizuje się wpływ czynnika ludzkiego przez rezygnację z ekspresyjnych środków wyrazu.

4. Ogranicza się do niezbędnego minimum elipsy czasowe. W wariancie idealnym nie ma ich wcale.

5. Materiał uzyskiwany w ten sposób traktuje się nie jako interpretację rzeczywistości, lecz jako materiał do interpretacji.

b. Obiektywizm jako prezentacja wszystkich punktów widzenia. Bodaj, czy nie najczęściej, obiektywnym nazywa się taki przekaz niefikcjonalny, w którym reprezentowane są wszystkie punkty widzenia na daną sprawę. Wielka popularność tej formy, uważanej często za ideał obiektywizmu w mediach, dowodzi, że w powszechnym rozumieniu przekaz niefikcjonalny został sprowadzony do reportażu telewizyjnego. Tak pojmowany obiektywizm właściwiej byłoby nazwać bezstronnością. Zdaniem Noëla Carrolla nie jest to obiektywizm w sensie epistemicznym, lecz realizacja zasad liberalnego dziennikarstwa. Chodzi raczej o to, aby wszyscy zabrali głos, niż aby ustalić prawdę lub dać obiektywne sprawozdanie z danego faktu. Carroll uszczypliwie zauważa, że *przytaczanie każdej opinii na dany temat może uchodzić za ideał, ale historycy mogą zachować doskonały obiektywizm w opisywaniu kariery Hitlera, nie wspominając zarazem o opinii, jaką na temat Hitlera miał Heinrich Himmler.*¹³

Nadto, zasada prezentowania wielu punktów widzenia implikuje strukturę dramaturgiczną która niekoniecznie pokrywa się z dramaturgią prezentowanej rzeczywistości. Sprawdza się bowiem znacznie lepiej w odniesieniu do sytuacji, w których istnieje silne spolaryzowanie poglądów. Sytuacje nie tak wyraziście spolaryzowane znacznie gorzej do niej pasują. Ze względów dramaturgicznych najbardziej efektywne jest przedstawienie starcia dwóch przeciwnych poglądów na daną sprawę. To z jednej strony eliminuje pogląd trzeci, czwarty i piąty, a z drugiej, zdarza się „nadwartościowuje” jakiś pogląd, nadając mu się znaczenie, jakiego w istocie nie ma, a to dlatego, aby zachować zasadę parytetu w prezentowaniu przeciwnych zdań.

Czy zasada udzielania głosu każdej ze stron zasługuje na miano procedury obiektywnej, zależy od tego, jak zdefiniujemy temat danego filmu czy programu. Jeżeli jakiś film przedstawia dyskusję na temat, przyjmijmy, wprowadzenia stanu wojennego w Polsce, to przedstawienie wszystkich poglądów na tę sprawę może być o wiele mniej efektywnym sposobem na dotarcie do prawdy o stanie wojennym, niż pogłębiony opis tych wydarzeń prowadzony wprawdzie z jednego punktu widzenia, z jednej perspektywy, ale budujący wiarygodny opis przyczyn i skutków, śledzący powierzchniowe i podskórne mechanizmy zdarzeń, wskazujący na ich rozległy kontekst, oparty na materiałach źródłowych i weryfikujący zarówno własne informacje jak i struktury, w jakich je osadzono. Często jednak celem takiego filmu, czy programu, nie jest wcale dotarcie do prawdy, lecz właśnie przekazanie wielości opinii. Wszak jedną z zasad liberalnego dziennikarstwa jest pozostawienie odbiorcy swobody w zakresie wyciągania wniosków.

Jeżeli więc celem, a poniekąd i tematem danego materiału niefikcyjnego jest przedstawienie poglądów na dany temat w całej ich różnorodności, to obiektywizm polegałby po prostu na przedstawieniu tych poglądów w sposób rzetelny i równoprawny. Ta równoprawność bywa regulowana bardzo drobiazgowo – w grę wchodzi tu prawo do repliki, ilość czasu przyznawana reprezentantom różnych stanowisk, sposób ich filmowania, sposób ilustrowania ich wypowiedzi materiałem filmowym itp. Jeżeli zasadom tym zostanie dochowana wierność, wówczas możemy powiedzieć, że dany

film obiektywnie przedstawił dyskusję na dany temat, co nie znaczy bynajmniej, że w sposób obiektywny przedstawił sam temat, ani tym bardziej – że powiedział o nim prawdę.

c. *Obiektywizm struktury*. W obydwu przedstawionych powyżej wariantach ograniczona została rola nadawcy, który został sprowadzony do roli technicznego akuszera przekazu. W obydwu bardzo wysoko podniesiona została ranga widza jako jedynego uprawnionego do interpretowania prezentowanej rzeczywistości. Bywa jednak i tak, że to autor przekazu niefikcjonalnego dokonuje interpretacji, tj. łączy wydarzenia siecią przyczyn i skutków, ustala wagę i znaczenie poszczególnych sytuacji, wydaje oceny. Taką formę przybiera zdecydowana większość „użytkowych”, telewizyjnych programów faktu. Czy możemy również wówczas mówić o obiektywizmie?

Wydaje się, że w tym właśnie wariacie szczególnej wagi nabiera pogląd Carrola, iż filmy i programy z dziedziny faktu mogą być obiektywne obiektywizmem właściwym dziedzinie, o której opowiadają. Film o wydarzeniu historycznym może być obiektywny na tej samej zasadzie, co traktat historyczny. Autor filmu z dziedziny reportażu śledczego wchodzi w rolę detektywa, usiłującego dociec prawdy o jakimś zdarzeniu niekiedy o charakterze kryminalnym. Dziennikarz taki jest zarazem oficerem śledczym i sędzią, adwokatem i prokuratorem. Wyrok, który swoim filmem wydaje, choć nie ma konsekwencji prawnych, może mieć poważne konsekwencje społeczne, więc z tym większą odpowiedzialnością trzeba rozważyć wszystkie „za” i „przeciw”. Jeżeli zatem dany film przyjmuje formę gatunku sądowego, to zaraz pojawia się, jako jedna z opcji, formuła obiektywizmu właściwa sądowej procedurze badania dowodów. Filmowiec realizujący taki film nie musi, rzecz jasna, podążać tą drogą. Może na przykład oprzeć się na relacji jednego świadka, nie sprawdzając jej wiarygodności, nie konfrontując jej z innymi dowodami, albo też forsować własną wersję wydarzeń w oparciu o bardzo wybiórczo potraktowane źródła. Pierwszą z tych dróg nazwiemy obiektywną, co wcale nie znaczy, iż musi ona koniecznie prowadzić do prawdy. Bywa, że intuicja, natchnienie, olśnienie, a choćby i przypadek, są skuteczniejszymi sposobami

mi dochodzenia do prawdy, niż drobiazgowo analiza dowodów oraz umieszczanie ich w strukturze racjonalnej argumentacji.

W takiej sytuacji trudno pokusić się o ustalenie jednej procedury obiektywizującej, ponieważ jest ich co najmniej kilka, odpowiadających obszarom wiedzy i działalności ludzkiej, w ramach których poruszają się konkretne filmy (oprócz dziennikarstwa, zajmującego się wydarzeniami bieżącymi, wiele filmów dokumentalnych dotyczy spraw z domeny prawa oraz historii; z tych dwóch dziedzin film dokumentalny może zapożyczać wzory obiektywizowania). Wydaje się jednak, przy całym poszanowaniu specyfiki każdej z tych dziedzin, że można pokusić się o wskazanie najbardziej ogólnych zasad obiektywizacji. Będą to:

1. Sprawdzanie wiarygodności dowodów. W wypadku filmu dokumentalnego często będzie tu chodziło o dowody wizualne: taśmy filmowe, fotografie.

2. Ocena wiarygodności świadków.

3. Powściągliwość w komentarzu, zarówno werbalnym, jak i tym przeprowadzanym przy pomocy środków języka filmu.

4. Unikanie zaangażowania po którejkolwiek ze stron.

d. Kodeks etyczny BBC jako przykład procedur obiektywizujących. Trzy podane wyżej warianty obiektywizmu w przekazach niefikcyjnych nie są zapewne jedynymi możliwymi. W szczególności ostatni z nich łatwo rozdzielić na kilka wariantów bardziej szczegółowych. Ponadto, trzy podane warianty, z towarzyszącymi każdemu z nich procedurami, do pewnego stopnia można łączyć, zachowując np. standardy obserwacji z wariantu pierwszego w ramach materiału filmu skądinąd zbudowanego według wzorca drugiego lub trzeciego.

Rozważania powyższe, w znacznym stopniu teoretyczne, chcę uzupełnić o przykład praktyczny. Znana z obiektywizmu telewizja BBC wydała zbiór zaleceń dla dziennikarzy zatytułowany *Guidelines for Factual Programmes* (*Wytyczne przy realizacji programów z dziedziny faktu*) przetłumaczony na język polski i wydany pod o wiele mniej zobowiązującym tytułem *Vademecum dziennikarza*. Zbiór ten można w istocie nazwać kodeksem dziennikarskich procedur obiektywizujących. Jedną z podstawowych zasad jest zasa-

da rzetelnego przedstawiania wszystkich ważniejszych poglądów na dany temat. Ponieważ nie zawsze można przedstawić wszystkie poglądy w jednym programie, trzeba dbać o to, aby równowaga dotyczyła całego pasma danej stacji w określonym odcinku czasu. W sporach o charakterze ewidentnie politycznym zasada równowagi otrzymuje jeszcze precyzyjniejszą formę. W okresie wyborów powszechnych BBC musi przeznaczyć dla wszystkich kandydatów odpowiednio dużo czasu w ciągu całej kampanii, starając się zachować także odpowiednie proporcje w obrębie programów nadawanych każdego dnia. Reguły te dotyczą „rejestracji wypowiedzi polityków, nagrań filmowych, video i dźwiękowych, udziału polityków w programach i relacji na żywo”¹⁴. W okresie między wyborami poszczególne programy winny „proporcjonalnie odzwierciedlać różne opcje polityczne”¹⁵, przy czym ta proporcjonalność, jak należy się domyślać, odpowiada proporcji podziału miejsc w parlamencie.

Jednak zasada równowagi nie wystarcza. Przekazywanie opinii przedstawicieli instytucji i głównych uczestników sporu jest często niezbędne, ale nie wolno na tym poprzestać. Aby program był dobry, nie wystarczy tylko zrelacjonować opinie – trzeba jeszcze starać się pogłębić problem. W wytycznych podkreśla się, że realizacja danego programu musi być poprzedzona bardzo starannym rozpoznaniem problemu. Trzeba zadbać, aby osoby realizujące dany program – dziennikarze, producenci, dokumentaliści – mieli wystarczająco dużo czasu na jego dogłębne przygotowanie. Oceny zdarzeń powinny być oparte na solidnej ich znajomości, a dziennikarz winien wystrzegać się prostych, popularnych sądów.¹⁶

Wytyczne bardzo ściśle regulują zachowanie bezstronnego dziennikarza. Nie powinien on mieć, rzecz jasna, żadnych prywatnych ani zawodowych powiązań z żadną ze stron sporu.¹⁷ Winien unikać przedstawiania własnych poglądów na dane zagadnienie¹⁸, zabarwionych emocjonalnie słów¹⁹ oraz emocjonalnego zabarwienia głosu, bo może to sugerować, że zajmuje określone stanowisko w kontrowersyjnej sprawie. Winien traktować wszystkich uczestników danego programu tak samo, bez względu na ich pozycję czy poglądy, winien uważać na drobiazgi w rodzaju nadmiernego używania słowa „ale” lub podobnych wyrażenia, bo może to sugerować wrogość lub niechęć dziennikarza²⁰, winien zadawać pytania w spo-

sób jak najbardziej neutralny, gdyż „stronnicze pytania prowokują stronnicze odpowiedzi”²¹. Ważne jest też, aby wystrzegać się słów i zwrotów wartościujących. Takie określenia, jak „umiarkowany” lub „ekstremistyczny” bardzo często zawierają komentarz, który zaprzecza bezstronności BBC.²² Jeżeli natomiast prowadzący program lub autor danego programu (przekazu) używa komentarza, to komentarz ten musi być bardzo wyważony, aby nie implikował ani ogólnych ani szczegółowych wniosków nie popartych dowodami przedstawionymi w samym programie.

Z rezerwą traktuje się naocznych świadków. Nie powinni oni być przedstawiani jako bezwzględnie wiarygodni, szczególnie, jeśli rzecz dotyczy wydarzeń skomplikowanych, a krótkotrwałych. Jeżeli wersja naocznego świadka nie została potwierdzona, należy o tym poinformować odbiorców, a jeżeli tożsamość świadka nie jest znana i nie zgadza się on na cytowanie jego słów, to należy go traktować sceptycznie. Zalecenia powyższe łatwo jest przedstawić w formie precyzyjnych dyrektyw, regulujących szczegółowo wiele zagadnień z zakresu produkcji programu, jego kompozycji, oraz zachowania dziennikarzy na planie. Dyrektywy te nie tylko mają wpływ realizację programu, ale mogą stać się następnie kryteriami jego oceny.

Film dokumentalny nie musi być obiektywny

Z powyższych wywodów wynika (mam nadzieję), że przekaz niefikcyjny może być obiektywny, o ile tylko nie przyjmemy definicji obiektywizmu fundamentalistycznej i nierealizowalnej nie tylko w nurcie dokumentalnym, ale w ogóle w jakiegokolwiek dziedzinie ludzkiej działalności. Trzeba jednak pamiętać, że przekaz niefikcyjny wcale nie musi być obiektywny. Obiektywizm nie jest wcale synonimem przekazów niefikcyjnych, ani ich wyróżnikiem. Przekazy takie mogą się bardzo mocno angażować w pewną ideologię, w pewną wersję rzeczywistości albo w określony wariant wydarzeń. Mogą więc być skrajnie stronnicze i tendencyjne. Mogą też, rzecz jasna, kłamać. Obiektywizm jest konsekwencją historycznego rozwoju gatunku, umieszczenia go po stronie „trzeźwych” dyskursów społecznych. Jednak takie właśnie usytuowanie

rodzaju niefikcjonalnego nie wynika z żadnych immanentnych jego cech, lecz z przypadkowości procesu historycznego, który mógł się potoczyć zarówno tak, jak inaczej. To prawda, w metodzie dokumentalnej kryją się właściwości, które taki rozwój umożliwiły, a może nawet uczyniły go szczególnie prawdopodobnym, ale w tejsze metodzie obecnych jest również wiele cech, które łatwo mogą skierować przekazy niefikcjonalne w inny nurt, jak to się zresztą od czasu do czasu w historii dokumentalizmu działo. Przekaz niefikcjonalny może zaistnieć w kontekście artystycznym, może być lub chociaż chcieć być sztuką, z właściwym jej egotyzmem, dominacją autorskiej wizji, autotelizmem aż do granic gatunku. Co więcej, często właśnie przy takim pojmowaniu dokumentalizmu łatwiej zbliżyć się do prawdy niż przy rygorystycznym przestrzeganiu procedur obiektywizujących. Prawda nie leży na wierzchu, dana jest nielicznym, wymaga pracy i umiejętności patrzenia. Może więc dotarcie do prawdy wymaga głębokiego wniknięcia w naturę rzeczy, jakiegoś szczególnego oglądu rzeczywistości, a to dane jest tylko jednostkom wybitnym. Tak patrząc, film niefikcjonalny miałby szczególną szansę być prawdziwym wtedy, gdyby był subiektywnym spojrzeniem swojego twórcy. A może być zresztą i tak, że obydwie te tryby mogą zarówno pozwalać na dotarcie do prawdy, jak i błądzić po manowcach. Jak ujął to wybitny dokumentalista amerykański, Errol Morris: *Nie ma żadnego powodu, aby filmy dokumentalne nie miały być tak osobiste, jak [filmy] fabularne i nie zawierać śladu tego, kto je zrobił. Prawdy nie gwarantuje styl czy rodzaj ekspresji. W ogóle nic jej nie gwarantuje.*²³

Podsumowanie rozważań o obiektywizmie w przekazach dokumentalnych wypada więc następująco:

1. Bardzo silne w piśmiennictwie filmowym i w potocznym pojmowaniu związanie kina dokumentalnego (niefikcjonalnego) z obiektywizmem jest wynikiem tego, że w swoim historycznym rozwoju ta forma przekazu filmowego zafunkcjonowała w kontekście dziedzin ludzkiej kultury, w których kategoria obiektywizmu spełniała szczególnie doniosłą rolę.

2. Obiektywizm nie jest immanentnie związany z dokumentalizmem, w szczególności nie jest jego wyróżnikiem. Obiektywizm jest

jedną z możliwości przekazów niefikcyjnych, tj. przekaz taki obiektywny być może, ale nie musi.

3. Obiektywizm jest wynikiem przestrzegania procedur, których celem jest wyeliminowanie błędów wynikających z niedoskonałości ludzkiego aparatu percepcyjnego oraz z ludzkiej tendencyjności. Choć procedury te zostały ustalone w intencji dotarcia do prawdy, to prawdy nie gwarantują, a to dlatego, że istnieje kilka innych, konkurencyjnych metod docierania do prawdy, np. na drodze iluminacji, olśnienia, intuicji albo głębokiej wiary w taki a nie inny stan rzeczy lub przebieg wypadków. Obiektywizm pomaga natomiast oddzielić to, co zewnętrzne, od tego, co pochodzi z aparatu percepcyjnego, umysłowego, emocjonalnego nadawcy, oraz dostarcza narzędzi krytycznej dyskusji nad przekazem, a tym samym powstawania wiedzy zobiektywizowanej w Popperowskim rozumieniu tego słowa.²⁴

4. Nie istnieje jedna procedura obiektywizująca w przekazach niefikcyjnych, lecz jest ich kilka, w zależności od tego, w jakim szerszym obszarze wiedzy ludzkiej sytuuje się dany przekaz. Przyrodzona niejako forma obiektywizmu w przekazach niefikcyjnych wynika z indeksalnego charakteru filmowych znaków, co sprawia, że film potrafi w sposób stały i niezmienny odwzorowywać rzeczywistość przed kamerą. Ta forma obiektywizmu dotyczy wyglądu i jakości wizualno-audialnych, a otrzymanie jej wymaga przestrzegania określonych procedur formalnych minimalizujących wpływ techniki na widziany obraz. Powyższa forma obiektywizmu powierzchniowego nie zapewnia obiektywizmu w warstwie znaczeń ani interpretacji, a w wersji idealnej w ogóle nie zawiera znaczeń ani interpretacji, lecz jedynie dostarcza materiału do interpretacji. Przekazy audiowizualne, które dążą do uzyskiwania zobiektywizowanych sensów, albo zobiektywizowanego obrazu rzeczywistości, muszą podporządkować się ogólniejszym procedurom obiektywizującym, obowiązującym na tym obszarze wiedzy, do którego ze względu na swą formę lub tematykę dany przekaz należy. Jak wskazuje obserwacja realizowanych obecnie przekazów niefikcyjnych, najczęściej czerpią one wzorce obiektywizowania z dziennikarstwa, prawa, historii oraz nauk

przyrodniczych. Często zresztą obiektywizacji danego przekazu sprzyjają zamieszczone w danym programie wypowiedzi przedstawicieli danej dziedziny nauki i wiedzy, ponieważ przedstawiciele ci wierni są obowiązującym na ich terenie procedurom obiektywizującym.

Miroslaw Przylipiak

Przypisy

¹ E. Barnouw, *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*, New York: Oxford UP 1974, s. 187 n.

² B. Nichols, *Representing Reality*, Indianapolis: Indiana UP 1991, s. 3 n.

³ B. Winston, *Claiming the Real*, London: British Film Institute 1995, s. 127.

⁴ Np. J. Didier, *Słownik filozofii*, przeł. K. Jarosz, Katowice 1995, s. 269 n.

⁵ N. Carroll, „From Real to Reel: Entangled in N-F Film”, w: *Theorizing the Moving Image*, Cambridge UP 1996, s. 227.

⁶ Idem, „Nonfiction Film and Postmodern Skepticism”, w: David Bordwell, Noel Carroll (eds.), *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, Madison: University of Wisconsin Press 1996, s. 227.

⁷ *Ibid.*, s. 231.

⁸ Idem, „From Real to Reel”, op. cit., s. 232.

⁹ S. Brzozowski, *Współczesna powieść i krytyka*, Kraków – Wrocław 1984, s. 176.

¹⁰ N. Carroll, „Nonfiction Film...”, op. cit., s. 236.

¹¹ Podaję za: F. Jost, „Documentary: Narratological Approaches”, w: Willem de Greef, Willem Hesling (eds.), *Image, Reality, Spectator. Essays on Documentary Film and Television*, Acco Leuven – Amersfoort 1989, s. 83.

¹² B. Nichols, *Blurred Boundaries*, Bloomington and Indianapolis: Indiana UP 1994, ss. 17-42.

¹³ N. Carroll, „From Real to Reel”, op. cit., s. 231.

¹⁴ *Vademecum dziennikarstwa*, przeł. Joanna Pogorzelska, Warszawa 1993, s. 49.

¹⁵ *Ibid.*, s. 113.

¹⁶ *Ibid.*, s. 56.

¹⁷ *Ibid.*, s. 164.

¹⁸ *Ibid.*, s. 57.

¹⁹ *Ibid.*, s. 61.

²⁰ *Ibid.*, s. 59.

²¹ *Ibid.*, s. 111.

²² *Ibid.*, s. 112.

²³ Podaję za: C. Plantinga, „Moving Pictures and the Rhetoric of Nonfiction: Two Approaches”, w: *Post-Theory*, op. cit., s. 51.

²⁴ K. Popper, *Wiedza obiektywna. Ewolucyjna teoria epistemologiczna*, przeł. Adam Chmielewski, Warszawa 1992.