

Stefan Czyżewski  
PWSFTviT — Łódź

## Film dokumentalny. Kreacja rzeczywistości ekranowej

Przedmioty i zjawiska w otaczającym nas świecie istnieją dla świadomości społecznej tylko dlatego, że zostały im przyporządkowane odpowiednie nazwy i pojęcia.

S. C.

Neokantowska w swym duchu treść motta wskazuje na jedną z głównych dziedzin aktywności intelektualnej człowieka, jaką jest opis otaczającego go świata. Tworzenie pojęć, ich selekcjonowanie i kategoryzacja zawsze towarzyszyły człowiekowi na każdym szczeblu rozwoju kulturowego, stając się głównym jego stymulatorem.

Rzecz nie istnieje poza jej nazwą..., dziś, w dobie ikonosfery można wysunąć hipotezę, iż rzecz istnieje dzięki swemu obrazowi, jaki zobiektywizował się w świadomości społecznej.

W tym kontekście nie sposób przecenić roli fotografii, która jest dowodem na istnienie rzeczy, także filmu, który dodatkowo zaświadcza o procesach zachodzących pomiędzy ludźmi i rzeczami. To dzięki ich upowszechnieniu, społeczna świadomość rozszerzyła się o obrazy, których realizm jest faktem oczywistym do tego stopnia, że traktowane są one wręcz jako „przezroczyste”. Dlatego właśnie fotografia dokumentalna i film dokumentalny, jako gatunki w obrębie mediów, wydają się idealnymi do roli zapisywania, magazynowania, przekazywania i wymiany informacji pomiędzy różnymi epokami i kulturami. Prawdziwość i obiektywność tych informacji jest rzeczą konieczną — czy jest jednak rzeczą możliwą? Jeśli tak, to do jakiego stopnia? Niepewność zaczyna się od samych sformułowań „fotografia dokumentalna”, „film dokumentalny”.

„Dokument” — to pisemne świadectwo czynności prawnych, przedmiot będący dowodem danych faktów i procesów różnego typu, to — by nie mnożyć opisowych definicji słownikowych — przedmiot udowadniający prawdziwość rzeczy i faktów, ich zgodność z rzeczywistością.

Dlaczego zatem „fotografia dokumentalna”, „film dokumentalny”? Przecież fotografia jako jedna z dyscyplin sztuk obrazowych z racji swej istoty mechanicznego rodowodu uważana jest za jedyne obiektywne odwzorowanie rzeczywistości. Wszystkie koncepcje

estetyczne fotografii fakt ten uwzględniają. Wiele teorii filmu, na przykład Kracauera, Bazina, Benjamina, silnie akcentuje bezpośredniość związków z rzeczywistością. We wczesnych poglądach na film dokumentalny (np. Griersona) status prawdy o rzeczywistości jest przypisywany tym filmom sam przez się, jest nawet niezależny od intencji twórcy. Czyli można by postawić znak prawie równości pomiędzy fotografią, również filmem a dokumentem rzeczywistości, której są obrazem. Zatem „dokument dokumentalny”? Oczywista niezręczność terminologiczna jest problemem szerszym, istnieje już w samych opozycjach pojęciowych: fotografia — fotografia kreacyjna, film — film fabularny, to one przez analogię wymusiły zaistnienie przymiotnika dokumentalny we współczesnych poglądach klasyfikujących film i fotografię. Film fabularny jako gatunek uważany jest za główny nurt rozwoju kinematografii, przesądziły o tym względy ekonomiczne i socjologiczne — nie estetyczne. Inne gatunki filmowe traktowane są jako peryferie sztuki filmowej, zbiorczo określane jako niefabularne bądź krótkometrażowe. Sytuację skomplikował rozwój telewizji, która wchłonęła jako własne, jako jeden ze swych głównych „gatunków”, jako jedną z podstawowych poetyk przekazów TV — wszystko to, co nazywano filmem dokumentalnym, wykorzystując głównie jego funkcję informacyjną. Telewizja wprowadziła jednocześnie rodzaj hierarchii realizmu, czy też — ujmując zagadnienie z innej strony — stopnie „zaniku” rzeczywistości. Bardzo łatwo bowiem zauważyć różnice pomiędzy transmisją na żywo (jedność czasu akcji, narracji i relacji), transmisją zarejestrowaną i odtworzoną (jedność czasu akcji i narracji, różny czas relacji), skrótovej informacji o wydarzeniu w serwisie wiadomości TV (powyższe czasy różne), dokumentem informacyjnym o charakterze obiektywnym i dokumentem autorskim o charakterze indywidualnej interpretacji (w obu ostatnich przykładach płaszczyzny czasowe są także różne, lecz nie odgrywają już tak pierwszoplanowej roli). Powyższe „rozwarstwienie realizmu” jest wszak immanentnym składnikiem medium telewizyjnego i rezultatem możliwości, jakie ono stwarza w realizowaniu z założenia funkcji informacyjnej.

Tu dotykamy istoty problemu, jakim jest funkcja i cel przekazu (filmu) oraz jego stosunek do tzw. obiektywnej rzeczywistości zewnętrznej. Informacyjność przekazu i jego funkcja referencjalna nakierowana na kontekst, w jakim przekaz ten funkcjonuje na linii nadawca – odbiorca, to cechy, które można uznać za wyznaczniki dokumentalnego filmu o charakterze informacyjnym. Zastrzec należy nieostrość granicy tych wyznaczników i pewną płynność ich zakresu znaczeń, dlatego że konieczna w tego typu przekazach „obiektywność” nie jest możliwa do osiągnięcia, nawet nie jest możliwa do określenia, a po dogłębnej analizie uznamy ją w ogóle za niedefiniowalną jednoznacznie, jak pojęcie prawdy w filozofii. Stan taki jest prostą pochodną niemożliwości rozstrzygnięcia w teorii filmu zakresu pojęciowego opozycji rejestracja – kreacja, mimo iż historia filmu przebiega równoległe dwoma torami: meliesowskiej wiary w obraz i lumierowskiej wiary w rzeczywistość, a kolejne dokonania twórców filmowych, ciągle tę opozycję modyfikują.

Taka sytuacja wyjściowa sankcjonuje potrzebę rozszerzenia rozważań o uwzględnienie kryterium realnie istniejącego faktu czy zjawiska, jako podstawy do zaistnienia przekazu za jeden z prymarnych wyznaczników filmu dokumentalnego. Sedno problemu wydaje się leżeć bowiem w punkcie wyjścia, tzn. czy dany proces i uwikłane weń przedmioty i ludzie zostały specjalnie dla potrzeb filmowych zorganizowane bądź odtworzone, a nawet spreparowane, czy ich istnienie przebiegałoby niezależnie i niezmiennie od procesu filmowej rejestracji.

Reasumując dotychczasowe ustalenia; film dokumentalny byłby to taki film, który w maksymalnie zobiektywizowanej formie zarejestrowałby obrazową i dźwiękową infor-

mację o realnie istniejących faktach w celu wytworzenia referencjalnego przekazu względem kontekstu, w jakim jego funkcja informacyjna jest realizowana. Jednak — jak już to wyżej zostało nadmienione — obiektywność przekazu nie jest możliwa, nawet w tak ekstremalnie granicznej formie, jaką jest telewizyjna transmisja bezpośrednia. Każdy bowiem przekaz jest efektem działania określonej grupy osób — twórców, jest rezultatem pewnych wyborów i decyzji, których dokonanie jest obciążone znacznym stopniem zindywidualizowania. Począwszy od wyboru nośnika, na którym następuje rejestracja, rodzaju optyki, poprzez kadrowanie, po montaż (także w TV bezpośredniej) — na każdym etapie istnieje szereg elementów, które dane są potencjalnie jako środki wyrazowe w pełnym zestawie, z niego każdorazowo alternatywny wybór danej opcji przesądza o kształcie formy podawczej przekazu filmowego.

Sposób przekazywania informacji też jest informacją, środek przekazu też jest przekazem, forma jest znacząca — takie i podobne sformułowania obecne we współczesnej krytyce i teorii sztuki opisują analogiczne sytuacje w innych dyscyplinach artystycznych. Nie istnieje bezkreatywny przekaz, każdy bowiem posiadać musi formę podawczą dla treści, które przekazuje. Konstrukcja tej formy poprzez konieczność podejmowania kolejnych wyborów jest de facto procesem kreatywnym. Obraz rzeczywistości ekranowej, mimo iż jest ekwiwalentem realnie istniejących faktów w rzeczywistości fizycznej, zawsze posiada, w różnym stopniu czytelne, cechy uporządkowania nadanego, czy — jak w teorii literatury — naddanego przez twórcę. Cechy te, przynależąc do formy przekazu, też stają się przekazem, wchodzą w zakres interpretacyjny odbieranych treści.

Realnie istniejący fakt w rzeczywistości obiektywnej, stając się bazą rzeczywistości „przedkamerowej”, czy też może ściślej „przedobiektywowej”, ulega w związku z powyższymi uwarunkowaniami pewnej transformacji zniekształcającej jego obraz na ekranie, staje się tylko jednym ze składników rzeczywistości ekranowej, tym mniej ważnym, im bardziej na osi opozycji rejestracja – kreacja dany przypadek przesuwa się w kierunku kreacji. Twórca filmu ograniczany tylko własną wyobraźnią ma prawo do ustalenia proporcji pomiędzy składnikami rzeczywistości ekranowej, nawet na niekorzyść realnie istniejącego faktu, który może pozostać zaledwie jako ślad inspirujący do wypowiedzi artystycznej. Problem ten jest istotny, ponieważ wskazuje na sprawę podstawową dla twórczości nie tylko filmowej, dotyczy bowiem stosunku autora do problemów poruszanych w tworzoneym dziele, jak również do samego dzieła i kontekstu jego funkcjonowania.

Na gruncie filmu dokumentalnego sytuacja wydaje się pozornie dość prosta. Realnie istniejący fakt jest zawsze wcześniejszy niż całokształt reakcji i działań twórcy zmierzającego do stworzenia filmu. Działania te zawsze są obciążone kontekstem konotacyjnym, zindywidualizowanym dla danego twórcy, w stosunku do treści i przebiegu realnie istniejącego faktu. Jest to podstawa do interpretacji tegoż faktu, która — uwzględniając prawo twórcy do wolnego wyboru środków — może przybrać wymiar obrazu nie tylko zinterpretowanego realnego faktu, lecz nawet obrazu wykreowanego realnie istniejącego faktu. W tym drugim przypadku mówi się o autorskim stosunku do prezentowanej rzeczywistości. Oznacza to, że świat przedstawiony na ekranie obok, często tylko śladowo obecnego obrazu realnie istniejącego faktu, posiada jako równoprawny składnik rzeczywistości ekranowej strukturę elementów (głównie czytelnych w płaszczyźnie formy) będącą rezultatem interpretacji — kreacji dokonanej przez twórcę.

Aby w pełni zanalizować sytuację, należy w tym miejscu rozważań rozszerzyć je o komplikujący całość aspekt odbiorcy.

Jest oczywiste, że film funkcjonuje wtedy, gdy kopia poddawana jest projekcji i wtedy tylko, gdy obraz na ekranie ogląda widz. Mamy tu do czynienia z klasycznym procesem komunikowania: nadawca – komunikat – odbiorca. Oznacza to, że obraz rzeczywistości ekranowej w pełni funkcjonuje dopiero w procesie odbioru, uwarunkowanym wszakże kompetencjami kulturowymi (wizualnymi) widza. Czyli, że nie jest bez znaczenia fakt, czy widz kieruje w stronę filmu system oczekiwań otwartych, będąc wyposażony w kompetencje kulturowe na wysokim poziomie, czy tylko system oczekiwań werystycznych, ograniczając się do prostej denotacji przedmiotowej jako skutku niskiego poziomu kompetencji kulturowych, czy też po prostu ich braku. Tak więc widz współtworzy film, tworząc własny obraz realnego faktu na podstawie danych będących składnikami rzeczywistości ekranowej. Należy podkreślić szczególne cechy takiej sytuacji, w której widz skazany jest na doświadczenie „obrazu obrazu” realnego faktu, a sytuacja ta, będąca elementem stałym przekazu filmowego omawianego typu, była wielokrotnie nadużywana w historii, zwłaszcza tam, gdzie drogi filmu dokumentalnego krzyżowały się z propagandą. (O problemach tych będzie jeszcze mowa w dalszej części szkicu.)

Obraz obrazu... — rzeczywiście, nic, cokolwiek istnieje, nie jest wyizolowane, wszystko istnieje jako postrzegane przez nasze zmysły. Realność rzeczy i zjawisk (obiektywność?) oraz pewnego stopnia pozornie naszego ich doświadczenia. To innymi słowy wyrażony kantowski dylemat o niemożliwości poznania obiektywnego, doznania rzeczy samej w sobie.

W tym kontekście z pewną pokorą należy stwierdzić niemożność dotarcia przez twórcę do „istoty” realnie istniejącego faktu będącego inspiracją dla filmu, należy stwierdzić również niemożliwość zobrazowania efektu tej próby dotarcia. Ponadto wyobrażenie owej „istoty” realnie istniejącego faktu nigdy nie będzie w całości (nawet w najbardziej sugestywnie skonstruowanym przekazie) pokrywać się z jej poczuciem przez widza. Na takim poziomie komplikacji sytuacja wydaje się nierozwiązywalna.

Kant zwrócił uwagę na aprioryczne, jakby wrodzone człowiekowi, formy warunkujące nasze poznanie rzeczywistości. Formy te to w poznaniu zmysłowym czas i przestrzeń, dzięki nim porządkujemy informacje o rzeczywistości, w której de facto one nie istnieją. Późniejsza neokantowska myśl filozoficzna, poszukując innych apriorycznych schematów organizujących nasze doświadczenie, zaklasyfikowała do nich system językowy, mimo iż nie jest on wrodzony, lecz nabyty w procesie socjalizacji człowieka. Należy sądzić, że każdy zobiektywizowany społecznie i usankcjonowany kulturowo system znakowy pełni analogiczną rolę w organizowaniu naszej wiedzy o rzeczywistości, w tym również operujące znakami ikonicznymi wszystkie sztuki wizualne.

Film i fotografia jako znaki ikoniczne rzeczywistości wydają się nieomal przezroczyście. Powszechnie uważa się, iż odtwarzają one składniki postrzegania rzeczywistości, symulując doznania zmysłowe na poziomie porównywalnym z doświadczeniem realnym. Zastrzec należy jednak, że dzieje się tak tylko dlatego, że w naszej cywilizacji obrazowej zobiektywizowała się tego typu konwencjonalna akceptacja systemu znakowego fotografii i filmu. Każdy, kto funkcjonuje w tej cywilizacji, jest wyposażony w tego rodzaju kompetencje kulturowe. Prawdziwość tego zastrzeżenia poświadczają m.in. doświadczenia tzw. „biodokumentu” czy też eksperymenty Sapira i Whorfa z Indianami z plemienia Nawajów.

Problem odtwarzania składników postrzegania rzeczywistości przez film i fotografię wymaga odrębnych studiów, dużo obszerniejszych, tu należy podkreślić jeden z głównych jego aspektów.

Jak już wcześniej zostało zauważone, realny fakt ulega transformacji w jego obrazie na ekranie. Obraz ten jest jednak w dalszym ciągu znakiem ikonicznym tego realnego faktu. Powstaje pytanie, na ile owe składniki postrzegania rzeczywistości, odbierane z obrazu będącego transformacją realnego faktu, są w stanie skutecznie ten fakt denotować dla widza, jeszcze na poziomie pozornie obiektywnym, czyli gdy obraz ten jest jeszcze przezroczysty, tj. odsyła do rzeczywistości. Chodzi tu o poziom zarówno obrazu przedmiotu (np. rekwizyt), jak również procesu (np. działanie ludzi), a także na poziomie wyższym (konotacyjnym) o sens przekazu w rozumieniu ideologicznym. Jest to w zasadzie pytanie o granicę przedstawialności przez film i fotografię, rozłączne z pytaniem o granicę reprodukcja – kreacja, lecz równie retoryczne.

Techniczna reprodukcja — podstawa tworzenia obrazów w filmie i fotografii — jest przecież procesem podmiotowo-przedmiotowym obciążonym szeregiem determinant, zawierających się w całościowym je pojęciu kontekstu kulturowego, w jakim proces ten przebiega. Kontekst kulturowy implikuje zarówno aktywność podmiotu twórczego (w układzie rzeczywistość-dzieło), jak też podmiotu poznającego (w układzie dzieło – świat przedstawiony na ekranie). Twórcze wykorzystanie uwarunkowań wynikających z technicznej reprodukcji sprowadza się do świadomej organizacji różnic w składnikach postrzegania rzeczywistości i jej znaku ikonicznego (obrazu), stając się nową, wykreowaną rzeczywistością ekranową, tzw. światem przedstawionym dzieła. Składniki te mogą być poddane:

- redukcji (ograniczeniu ilościowemu), np. zastosowanie efektu „low key”, gubiącego w cieniach szczegóły przedmiotów;
- transformacji (przekształceniu jakościowemu), np. ingerencja oświetleniem w gamę kolorystyczną scenografii i kostiumów;
- deformacji (zniekształceniu ilościowo-jakościowemu), np. celowa zmiana odwzorowania perspektywicznego wynikająca z zastosowania obiektywów innych niż standardowe.

Oczywiście podział ten jest płynny, dostarcza tylko pojęć operacyjnych, nie kategorii klasyfikujących czy wartościujących.

Próbując podsumować dotychczasowe ustalenia, należy dodać do powyżej sformułowanego określenia filmu dokumentalnego, że przekaz taki zawsze nosi znamiona strukturalizacji elementów własnej budowy jako efekt świadomego procesu decyzyjnego twórcy w organizowaniu składników postrzegania rzeczywistości ekranowej dla widza. Ponieważ strukturalizacja ta, w różnych przejawach, istnieje zawsze, nie można określić wartościująco jej poziomu, tzn. nie można ustalić jakiegoś prawidłowego zakresu ingerencji twórcy w kształt przekazu. Czyli, że sprawę tę należy pozostawić wolną od konieczności kategoryzującego wartościowania.

Wszystkie powyższe uwagi zogniskowane były wokół aspektu formalnego filmu, dotyczyły stosunku filmu do form postrzegania rzeczywistości oraz problemów znaczenia formy, które powstają przy próbach określenia cech tego stosunku. Pomimo wszystkich zastrzeżeń dotyczących wyodrębnienia w dziele formy i treści jako procesu sztucznego, a także w sensie akademickim przestarzałego, wszyscy mamy świadomość dwuaspektowości istnienia każdego dzieła sztuki, także filmu. Forma, czyli plan wrażenia, i treść, czyli plan zawartości — podział ten na gruncie filmu dokumentalnego, zwłaszcza drugi jego człon, ewokuje proste skojarzenie konstruowania przekazu filmowego w celach, najogólniej mówiąc, propagandowych czy — nieco mniej dosadnie — informacyjnych lub popularyzatorskich. Trudno spotkać w teoretycznej refleksji nad filmem dokumentalnym poglądy,

że wystarczającym powodem powstania filmu może być prezentacja autorskiego (tj. twórcy) stosunku do realnego faktu. Obciążenia utylitarne są znaczne. Nie trzeba udowadniać, że ten gatunek filmu z racji oparcia na materiale rzeczywistym siłą inercji kulturowej, oprócz funkcji informacyjnej, którą zawsze realizuje, zostaje podporządkowany jakiejś tezie (w sensie „za” lub „przeciw”) o charakterze politycznym, społecznym, ekonomicznym lub kulturalnym dominującej w trakcie jego powstania. Uwzględniając jednocześnie dość przewrotną myśl Althussera, iż ideologia nie reprezentuje systemu prawdziwych stosunków, które rządzą egzystencją jednostek, ale wyobrażony stosunek jednostek do prawdziwych warunków, w jakich one żyją, należy zdać sobie sprawę, że właściwą do analizy problemu zaangażowania jest płaszczyzna pragmatyczna funkcjonowania filmu. Jest to sieć relacji zachodząca w modelu twórca (producent, mecenas) – dzieło – odbiorcy, którego każdy z członów może mieć własny kontekst uwarunkowań, niekoniecznie wspólny z pozostałymi. Oznacza to, że każdy z tych członów może mieć własny, zależny od owego kontekstu stopień nasycenia własnym zaangażowaniem, czyli że zmiana danego kontekstu na inny może spowodować redukcję tego zaangażowania lub pojawienie się go niezależnie od woli twórcy filmu. Historia filmu dokumentalnego dostarcza dowodów na tak diametralne zmiany poczucia zaangażowania, np. materiały propagandowe hitlerowskie montowano później jako dowody oskarżeń faszyzmu. Problem jest znacznie szerszy, bowiem wykracza poza ramy filmu w ogóle, także fabularnego, gdzie jest ciągle obecny — od *Sprawy Dreyfusa* G. Méliesa z 1896 r. po *Zielone berety* J. Wayne’a z 1967 r. Można by napisać historię filmu jako historię ideowego zaangażowania twórców i ich dzieł, inną sprawą jest fakt, iż często owo zaangażowanie spowodowane jest względami protokomercyjnymi.

Wróćmy do filmu dokumentalnego, na obszarze którego wyraźniej brzmi sformułowanie o wymiarze etycznym każdej działalności twórczej. Zapytajmy, gdzie kończy się wolność kreacji świata przedstawionego na ekranie, a gdzie zaczyna manipulacja widzom? Czy potężna dawka estetycznych wrażeń, jaką otrzymuje widz w otwartym kontakcie z doskonałym kreacyjnym filmem, nie jest manipulacją jego odczuciami estetycznymi? Czy manipulacje te mogą usprawiedliwić względy natury wyższej, czy czasem interesy doraźne typu — na przykład — dobro publiczne?

Pomimo ogólnej świadomości o symulacyjnym charakterze obiektywności fotograficznego odwzorowania wszyscy mocno w tę fotografię wierzą na mocy hasła „fotograf przy tym był”. Nikt nie podważa autentyczności zdjęcia kosmonauty w skafandrze spacerującego po księżycu wykonanego w 1969 roku przez N. Armstronga, jednocześnie wszyscy powątpiewamy w autentyczność zdjęć ukazujących UFO. Gdzie leży granica zgodności z rzeczywistością jako ekwiwalentu po arystotelesowsku rozumianej prawdy, której ułudzie uległy starożytne ptaki przylatujące dziobać winogrona namalowane przez Parrasjosa? Przecież *Lisa del Gioconda* — jak kroniki donoszą — była podstarzałą matroną, a w historii naszej kultury funkcjonuje jej skorygowany, czytaj sfalszowany, obraz. Przed filmem dokumentalnym i fotografią stoi olbrzymia odpowiedzialność za kształt obrazu historii, której źródłami-dokumentami staną się po latach. Przykładów na tego typu fałszerstwa nie sposób wyczerpać. Zdjęcia z widowiska plenerowego w reż. M. Jewrieinowa rekonstruującego szturm na Pałac Zimowy, wykonane w trzecią rocznicę października, znaleźć można w każdym podręczniku historii jako autentyczne z rewolucji. Znane są fakty usuwania z tła zdjęć ukazujących przywódców politycznych, w epokach nasyconych ideologią, osób niewygodnych: Hitler ze świątą w ogrodach Kancelarii Rzeszy z Goebbelsem i ... bez niego czy Lenin przemawiający do tłumu ze Stalinem w tle, a po 1956 roku usunię-

tym z kronik radzieckich, do „nieznaczących” korekcy usunięcia dwóch żołnierzy niemieckich ze zdjęcia popowstaniowych ruin Warszawy z leżącą figurą Chrystusa przed kościołem św. Krzyża. Na okładce „National Geographic” z lutego 1982 roku opublikowano piękne, nastrojowe zdjęcie piramid, przed którymi podąża karawana wielbłądów. Szyk, w jakim zwierzęta idą, nie jest rzeczywisty — ze względu na kompozycję plastyczną przesunięto jedno zwierzę, przesunięto również piramidy, nieznacznie. Wybuchł skandal, pismo, które dostarczało zdjęć z różnych miejsc świata i sytuacji, w jakich nigdy nie znajdzie się zwykły czytelnik, postawiło tym „retuszem” znak zapytania co do wiarygodności publikowanych obrazów.

Współcześnie, medium totalne — telewizja — poddawane jest analogicznemu praktykom — przykład fascynujących bezpośrednich transmisji z wojny w Zatoce Perskiej — bezkrwawej? — nie jest odosobniony.

Elektroniczne przekształcanie obrazu, jego komputerowa digitalizacja, korekcja i druk laserową barwną drukarką o olbrzymiej rozdzielczości to nowe narzędzie nie tylko do fałszowania obrazu rzeczywistości, lecz również poszerzające możliwości kreacyjne w tworzeniu obrazu rzeczywistości ekranowej. Obrazy fotograficzno-komputerowe R. Horowitza czy działalność Studia R&R Greenbergów w New Yorku, gdzie m.in. wykonano film *Zelig* W. Allena, świadczą o niezwykłych możliwościach poszerzania wyobraźni. Obok autora zdjęcia podaje się autora komputerowego opracowania graficznego, który wykonał owe przekształcenia.

Tu już mamy do czynienia z zerwaniem z klasyczną metodą kształtowania związków pomiędzy rzeczywistością zewnętrzną a obrazem rzeczywistości ekranowej. Obraz jest ciągle ikoniczny, ciągle symuluje składniki postrzegania rzeczywistości, dekodowane według realistycznych nawyków, lecz bezdesygnatowo — można zaryzykować twierdzenie, iż następuje proces „uformalnienia” treści, przestaje być ona ważna w aspekcie przedmiotowym. Wymaga to rozszerzonych kompetencji kulturowych i wizualnych odbiorców tego typu przekazów, wszystko wskazuje na to, iż dzięki „globalnej wiosce” Internetu proces ten przebiega bardzo szybko.

Realistyczne przedstawienie nierealistycznych treści — to paradoksalne sformułowanie kojarzy analogiczne fakty dokonane już dawno w literaturze: Rabelais, Borges, Rousel czy w malarstwie: Bosch, Friedrich, surrealiści. Podsuwa ono jednocześnie myśl o bezgraniczności ludzkiej wyobraźni i niemożliwości jej ograniczania. Wyobraźnia jest bowiem również elementem kultury danego społeczeństwa, którą wykorzystuje w procesie własnej autosymulacyjnej ewolucji. Przykład zastosowania komputerów przetwarzających obrazy to potwierdza, wirtualny realizm staje się coraz bardziej powszechny. Powtórzmy raz jeszcze w duchu Kanta: podmiotowość ludzka jest tego rodzaju, że potrzebne jej są obrazy, oraz dodajmy, ciągły rozwój kultury, czyli intelektu, wymaga coraz to innych obrazów, czy też według innych zasad tworzonych, adekwatnych do nowych form rozwoju intelektu. Czyżby oznaczało to także płynność kategorii realizmu? Zmienność mimesis w historii kultury jest przecież faktem powszechnie znanym — w literaturze brawurowo przedstawiona przez Ericha Auerbacha, w malarstwie łatwa do zauważenia jako formy zmieniającej się ikonizacji w poszczególnych epokach. Ewolucja kompetencji kulturowych, a w ich ramach również wizualnych i kognitywnych faktycznie wniosła o zmienności kategorii realizmu potwierdza. Realizm bowiem ma w sensie rezultatu percepcyjnego rzeczywistości charakter procesualny. Umysł zestawia bodźce zmysłowe z „bazą doświadczenia” dotychczasowego, a intelekt przeprowadza proces denotacyjno-konotacyjny. Tak

więc realizm obrazu jest dopełniany przez aktywność percepcyjną odbiorcy w myśl zasady, iż mózg wymyśla przedmioty, by nadać sens temu, co widzą oczy. Jest to przecież podstawa przepastnej różnicy pomiędzy łatwością poznawania wizualnego (opartego z reguły o doświadczenia), a trudem poznania intelligibilnego (opartego na wiedzy i inteligencji). To dzięki niej także kulturowo wytworzyła się w początkach naszego wieku, a trwająca po dziś dzień „magia kina”.

Weryfikacja rzeczywistości ekranowej według kryterium zgodności z powszechnie zobiektywizowanym doświadczeniem percepcyjnym dostarczonym przez kulturę dla widza na danym etapie jej rozwoju, odbywa się de facto poza logiką sterowania postrzeganiem, przebiega automatycznie według zestereotypizowanych schematów. Aprobowane są w ten sposób nie tylko relacje do rzeczywistości zewnętrznej, ale również reguły konstrukcji formy podawczej, czyli sieć powiązań i interakcji pomiędzy poszczególnymi poziomami tworzonego przekazu filmowego. Jest to sytuacja, w której kompetencja widza identyfikuje w filmie cechy systemu, który rozpoznaje jako przynależny do własnej bazy danych. Wszelkie odstępstwa od tych reguł przeszkadzają w tego typu identyfikacji — muszą być niezwykle silnie zaznaczone jako indywidualnie określające dany przekaz, aby zostały dostrzeżone i zaaprobowane jako reguły prezentacji świata przedstawianego na ekranie. W planie treści sytuację taką ilustruje fakt prostej przynależności do danej konwencji, np. film science fiction, od którego nie wymaga się przecież zgodności z rzeczywistością zewnętrzną. W planie wyrażania, którego reguły odbiegają od zobiektywizowanych, sytuacja wymaga uaktywnienia widza współtworzącego film w trakcie odbioru, poprzez fakt akceptacji nowych reguł prezentacji świata przedstawionego. Musi to być jednak widz świadomy skończoności własnych kompetencji wizualnych i kognitywnych, a także otwarty na możliwość ich poszerzania, traktując przekaz filmowy jako grę obecności i nieobecności, jak to określa J. Derrida, bowiem przyznanie autonomiczności danemu filmowi w płaszczyźnie formalnej nie jest tylko prawdą badanego przekazu, ale prawdą podmiotu, który go bada.

Twórcy filmowi, także w gatunkach dokumentalnych, muszą założyć istnienie takiego aktywnego widza, wspierającego w procesie odbioru ich dążenia do przekraczania recept i konwencji na ukazywanie realnie istniejącego faktu, który jeśli należy weryfikować, to tylko na zasadzie śladu obecnego w gotowym dziele.