

Bogustaw Skowronek

Kto wierzy w dinozaury?

O zmianach w poetyce filmowego pamiętnika

*Jeśli nic się nie dzieje, ostatecznie można
pokazać w telewizji zwierzęta. Ludzie lubią
zwierzęta, ludzie to kupią*

David Ogilvy¹

Bardzo się cieszyłem, że to filmujemy, inaczej nikt by mi nie uwierzył

Nigel Marven

I.

„Komunikacja spazmatyczna”, czyli model wszechogarniającej i przyspieszonej semiozy, skazuje współczesnego człowieka na ciągłe obcowanie z różnymi tekstami – z reguły odmiennymi w swej strukturze formalnej, genologicznej oraz ontologicznej. Obecna rzeczywistość może być charakteryzowana w pierwszym rzędzie poprzez sytuację nadmiaru sensów. Różnorodne kreacje medialne oraz generowane przez nie światy przypominają zatem migotliwy i niestabilizowany kolaż znaczeń. Teksty zmieniają się i fluktuują, stają się „płynne”, nigdy nieukończone, tworząc tym samym mozaikową, heterogeniczną strukturę.

Taka sytuacja komunikacyjna rodzi jednak wśród odbiorców wiele napięć, zwłaszcza natury epistemologicznej i ontologicznej. Dzisiaj, wobec kryzysu wszelkich form tekstowych, odbiorca – funkcjonujący między reprezentacją a symulacją, analogowością a cyfrowością – coraz częściej doznaje poczucia utraty wiarygodności oglądanego obrazu. Obecnie każda narracja (fikcjonalna lub nie), każdy opis świata, każda jego interpretacja pochodzi bowiem z mediów, jest przez nie generowana². Społeczne reakcje na opisywany stan są co najmniej dwojakie. Obok przyzwolenia na tak kreowaną rzeczywistość, wśród wielu odbiorców narasta wyraźna **potrzeba oporu, sprzeciwu wobec medialnych świat-obrazów**. Jest ona różnie realizowana, przyjmuje wiele, często odmiennych form: ucieczki w prywatność, niechęci do jakiegokolwiek zaangażowania społecznego lub politycznego, zdjęcia „wizualnych” oznak komercyjnej tożsamości (pozbycie się garnituru i wyłączenie ko-

¹ Za: A. Kisielewska, *We władzy ekranu*, [w:] *Wiek ekranów*, red. A. Gwóźdź, P. Zawojski, Kraków 2002, s. 308.

² Por. zamieszczony w niniejszym zbiorze Z. Bauera, *Autobiografizm jako fikcja osoby*.

mórki), ostentacji wobec idei „plastikowego ciała” itp. Co raz częściej mamy więc do czynienia ze zjawiskami „audiowizualnej kontrkultury”³.

Jednym z głównych przejawów odbiorczego buntu wobec medialnych wizerunków rzeczywistości jest chęć powrotu w percypowanych przekazach do niezafalszowanego obrazu świata; powrotu do autentyzmu i prawdy. Stąd też ogromna popularność wszelkich gatunków filmowych i telewizyjnych, dokumentujących tzw. realną rzeczywistość. Kinową realizację tego postulatu stanowiły np. filmy spełniające założenia *Dogmy* Larsa von Triera lub dzieła w rodzaju *Blair witch project* Daniela Myricka i Eduardo Sancheza. Dowodem wspomnianej tendencji jest także ogromna popularność wśród widzów wszelkiego rodzaju festiwali i przeglądów kina dokumentalnego⁴. W telewizji próbą dotarcia do znaczeń „prawdziwej rzeczywistości” (nie oceniam, na ile udaną i szczerą) są natomiast programy mieszczące się w formacie *reality TV*; a więc różnorodne typy telenoweli dokumentalnej, prywatne zapisy dokumentujące publiczne wydarzenia, bezpośrednie transmisje, programy „interwencyjne”, audycje typu *talk-show*, *reality-show* itp.

W szkicu niniejszym chciałbym skoncentrować się na tekście audiowizualnym, który (w swym założeniu) najpełniej realizuje tęsknoty odbiorców za prawdziwą, autentyczną rzeczywistością i znajduje się bardzo blisko ideału odwzorowywania obiektywnego świata. Wybrałem do analizy gatunek filmowy rzadko poddawany krytycznej refleksji, genologicznie mieszczący się w obszarze filmu dokumentalnego. Mówię tutaj o tzw. trawelogach (ang. *travelogue*, ilustrowane opisy podróży), czyli filmach będących relacjami z egzotycznych wypraw. Skupię się na jednej z głównych odmian trawelogu – **filmie przyrodniczym**, będącym zapisem ekspedycji badawczej, poświęconej obserwacji określonych gatunków zwierząt. Większość filmów przyrodniczych (zwłaszcza tych dawniejszych) spełniała również założenia **gatunkowe pamiętnika**, stanowiła bowiem opis zdarzeń, których autor był uczestnikiem bądź naocznym świadkiem. I choć w tradycji kina dokumentalnego traktowano trawelogi jako „gorszą” odmianę kina faktu⁵, to jednak filmowe dzienniki podróży połączone z obserwacją zjawisk przyrody cieszyły się i cieszą nadal ogromną popularnością. Liczne telewizyjne kanały tematyczne (np. *Animal Planet*, *National Geographic*) są tego dowodem.

Trawelogi, wykształcone na przełomie XIX i XX wieku, wcześniej pokazywane w kinach⁶, obecnie przeżywają swój renesans jako gatunek telewizyjny. Dlatego też

³ Por. K. Krzysztofek, *Audiowizualna kontrkultura?*, [w:] *Kultura i sztuka u progu XXI wieku*, red. S. Krzemiń-Ojak, Białystok 1997.

⁴ Warto wymienić chociażby Krakowski Festiwal Filmowy lub warszawski przegląd Doc Review.

⁵ M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk–Słupsk 2004, s. 19–20.

⁶ Przyrodnicze filmy dokumentalne, choćby dzieła Meriana C. Coopera, Thora Heyerdahla, Bernharda Grzinka, Jacquesa Cousteau, dziś już klasyka gatunku, wyświetlane były w kinach. Filmy późniejsze, Hugo van Lavicka, Davida Attenborough lub polskie Włodzimierza Puchalskiego, Bożeny i Jana Walencików czy Krystiana Matyska, przeznaczone już były dla telewizji. Obecnie w kinach filmów przyrodniczych już się nie pokazuje. Wyjątkiem są francuskie obrazy (wyróżnione festiwalowymi laurami): *Mikrokosmos* (1995) C. Nuridsany, M. Perennou oraz *Makrokosmos. Podniebny taniec* (2001) J. Perrina, M. Debatsa,

podstawą mej analizy będzie **telewizyjny serial**, efekt współpracy koncernów BBC, Discovery Channel i ProSieben, pt. *Powrót dinozaurów. Wędrówki Nigela Marvena*, wyprodukowany w 2003 roku.

Analiza posłuży mi do wskazania ogólnych przemian w poetyce filmowego pamiętnika oraz generalnej ewolucji audiowizualnych form dokumentalnych. Omówię założenia ontologiczne serialu, jego strukturę, wpisane weń funkcje oraz przedstawię usytuowanie genologiczne rzeczzonego filmu. Chciałbym również zastanowić się, czy w odbiorczym pragnieniu powrotu do oglądania autonomicznej i autentycznej rzeczywistości nie tkwi pewna interpretacyjna pułapka. Wszak w rozumieniu Luisa Althussera założenia ideologiczne wpisane w każdy tekst medialny (także dokument) są najskuteczniejsze wtedy, gdy wydają się być niewidoczne, a przekazy odbierane są jako prawdziwe i obiektywne. Świat ukazywany w przyrodniczych trawelogach, percypowany przez widzów jako rzeczywisty i naturalny, byłby więc idealnym wcieleniem założeń dominującej w danym komunikacie ideologii.

II.

Ontologia tekstu

Realizowanie celów poznawczych, łączenie walorów edukacyjnych z atrakcyjnością obrazu oraz przede wszystkim „oddanie” głosu samej rzeczywistości, niewpływanie na nią, brak kontroli rejestrowanych zjawisk i czysta obserwacja powodują, iż w potocznej świadomości przyrodniczy trawelog jest odbierany jako gatunek daleki od medialnej manipulacji. Obrazy natury prezentowane w takich filmach stanowią ideał klasycznego modelu reprezentacji, wzorzec niefikcjonalnego przekazu. A brytyjskie produkcje, realizowane zgodnie z surowymi zasadami dziennikarskiej etyki, stanowiły zawsze gwarancję takiego rozumienia.

Jednakże nawet wstępna analiza któregośkolwiek z odcinków brytyjskiego serialu każe postawić pytanie, czy film ów może stanowić realizację odbiorczej tęsknoty za utraconym kontaktem z rzeczywistością, być uosobieniem oporu wobec medialnych symulacji? Otóż, w dziele Nigela Marvena prezentowana **rzeczywistość** została w całości **wygenerowana komputerowo**. To konstytutywna cecha ontologii tego dzieła! Zamiast świata i jego odbicia mamy do czynienia z cyfrowymi konstruktami, mieszczącymi się poza zasięgiem rzeczywistości, tworzącymi tę rzeczywistość, symulującymi prawdziwą naturę. Warunek podstawowy dla przyrodniczych trawelogów – realność obserwowanych zwierząt – w brytyjskim filmie nie jest zatem spełniony. Oczywiście, sam fakt zastosowania komputerowych efektów specjalnych

J. Cuzauda. Do konwencji trawelogu najbardziej zbliżony był film *Makrokosmos*. Inne filmy dokumentalne w kinach są pokazywane tylko w ramach przeglądów i festiwali. Ale nawet wtedy prezentowane tam dzieła wychodzą naprzeciw telewizyjnej publiczności, epatując widza estetyką szoku, zadziwienia lub ideologicznych skrajności, np. filmy M. Moore'a (*Zabawy z bronią, Fahrenheit 9/11*), J. Abbot i M. Achbara (*Korporacja*), M. Spurlocka (*Super Size Me*), czy W. Karela (*Ciemna strona księżycy*).

(także mechanicznej animatroniki) nie musi budzić zastrzeżeń. W filmach popularnonaukowych stosowanie animacji komputerowej jest często wykorzystywanym zabiegiem, służy pogładowości wywodu lub wizualizacji procesów przyrodniczych. Jednak w omawianym przykładzie ontologii cyfrowego zapisu została podporządkowana cała diegeza filmu – wszystkie elementy świata przedstawionego⁷. Mamy więc w tym wypadku do czynienia z ontologiczno-epistemologiczną hybrydą. Widz, oglądając w założeniu film dokumentalny, zestawia digitalnie wykreowane prehistoryczne zwierzęta z realnie istniejącym narratorem, który niczym w *Parku Jurajskim* S. Spielberga wchodzi z nimi w rozliczne interakcje. Tym samym, film ten różni się od wcześniejszej produkcji BBC pt. *Wędrówki z dinozaurami*, w których komputerowo stworzone bestie nie były łączone z postaciami realnego świata, a całość wywodu była konsekwentnie podporządkowana celom oświatowym (np. poprzez komentarz z „off-u” koncentrujący się na opisie biologii zwierząt lub przez informacje dokładnie określające geologiczny czas i miejsce kreowanych wydarzeń).

W dziele Nigela Marvena mamy do czynienia jedynie z pustą „skorupą bodźców pozbawionych substancji”⁸, doskonałym wcieleniem idei symulaków, obrazów upozorowanych. Prezentowane wizje gadów stanowią „samozwrotne” informacje, są skrajną wprost realizacją koncepcji „widzenia bez patrzenia” oraz „obsceniczności” obrazów i wynikającego z nich mimetycznego „przetłuszczenia” znaków⁹. W ekranowym wizerunku znaczenia nominalne (prehistoryczne zwierzęta posiadające określone nazwy gatunkowe oraz nadane im na użytek filmu behawioralne atrybuty) nie są tożsame ze znaczeniami źródłowymi (rzeczywistymi i zarejestrowanymi na taśmie istotami, bo trudno za takowe uznać komputerowe piksele). Digitalne widma dinozaurów należałoby zaliczyć do odrębnej klasy zjawisk – ekranowych imitacji doskonałych, „pseudoprzedmiotów” lub raczej przedmiotów wirtualnych. Zostaje więc tutaj zakwestionowany indeksalny charakter związku między obrazem filmowym (telewizyjnym) a rzeczywistością. A związek ten należy do podstawowych cech definicyjnych filmu dokumentalnego – zwłaszcza przyrodniczego. Zakwestionowane też zostały główne założenia pamiętnika, jako formy odtwarzającej wydarzenia autentyczne, w których autor uczestniczył lub był ich naocznym świadkiem.

Jak pisze M. Przyłipiak¹⁰, autor polskiej monografii kina dokumentalnego, „sposób w jaki twórca wkracza w rzeczywistość, jest podstawową decyzją warsztatową, od której zależy forma filmu, jego gatunek i wartość”, Dzieło Marvena wyraźnie więc odchodzi od tradycji oraz klasycznego rozumienia dokumentalizmu i sytuuje się w przestrzeni fikcyjnych widowisk *science-fiction*, popada zatem w we-

⁷ Pomijam oczywiście wykonane wcześniej zdjęcia plenerów potrzebnych w realizacji jako tło oraz momenty, w których bohater i członkowie ekipy inscenizowali spotkania ze zwierzętami, często grając na tle blue-boxu do „pustej” przestrzeni.

⁸ P. Sitarski, *Terminalne obrazy. O specyfice wizerunków wytwarzanych komputerowo*, [w:] *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, red. A. Gwóźdź, S. Krzemień-Ojak, Białystok 1998, s. 244.

⁹ Są to koncepcje Paula Virilio i Jeana Baudrillarda. Por. A. Gwóźdź, *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Kraków 2003, s. 21.

¹⁰ M. Przyłipiak, *Poetyka kina...*, s. 10.

wnętrzną sprzeczność; „samounicestwia” gatunek, który teoretycznie reprezentuje. I drugi moment, który decyduje o poetyce kina dokumentalnego: „uporządkowanie materiału, nadanie mu spoiwości dramaturgicznej i montażowej, które ma relatywnie większą wagę niż w innych formach audiowizualnych wypowiedzi”. Także w tym wypadku serial *Powrót dinozaurów* stanowi przykład dzieła hybrydycznego, łączącego odmienne tradycje przedstawiania i różnorodne typy medialnego dyskursu.

Struktura tekstu

Autor filmu ciągle stara się ową **upozorowaną czasoprzestrzeń czynić prawdziwą**, pragnie przekonywać widza o autentyczności pokazywanych wydarzeń. Służy temu celowi wiele różnych zabiegów. Widz np. ogląda fragmenty filmowane „z ręki” (rozedrgane, wizualnie „brudne”, z zachowaną specyfikacją techniczną, np. zapisem czasu rejestrowanego ujęcia), które są równocześnie łączone z bardzo starannym zapisem. Tego typu intermedialny transfer (zróznicowanie wizualnego przekazu w obrębie jednego tekstu) ma dynamizować narrację, sugerować realność przedstawienia. Całość filmowego wywodu została bowiem konsekwentnie podporządkowana **ideologii bezpośredniej relacji**. Wszystko odbywa się tu w imię quasi-transmisji. Poprzez takie zabiegi uruchamiają się w świadomości odbiorcy konotacje przekazu na żywo, pełnej synchroniczności czasu i pokazywanych wydarzeń¹¹. Stawia się wtedy widza w wyobrażonej sytuacji „bycia na miejscu”. Istotą tak wykreowanego komunikatu jest założona natychmiastowość, bezpośredniość i wszechobecność. Częste stosowanie stopklatek, zdjęć zwolnionych sugeruje nawet, iż mamy do czynienia ze sportową relacją, pojedynkiem dwóch istot: człowieka i prehistorycznego gada¹².

Innymi działaniami, które miały usankcjonować quasi-naturalny charakter upozorowanej rzeczywistości oraz spotęgować – tak ważne dla filmu przyrodniczego – wrażenie prawdy, były zabiegi wykorzystujące koncepcje refleksywności, czyli takiego ukształtowania przekazu, by ujawniać własną filmowość, eksponować zaplecze techniczne i fakt bycia filmem¹³. Autor konsekwentnie pokazuje innych członków ekipy, zaplecze realizacyjne, sprzęt filmowy. Słyszemy często dialogi (konstrukcje narracyjne typowe bardziej dla dzieł fikcyjnych, nie zaś pamiętnikarsko-dokumentalnych), omówienia podejmowanych działań, komentarze, polecenia, np.: *wraz z kamerzystą postanowiłem zejść pod wodę, założyłem się z kolega-*

¹¹ J. Feuer, *Telewizja na żywo: ontologia jako ideologia*, [w:] *Pejzaże audiowizualne. Telewizja, wideo, komputer*, opr. A. Gwóźdź, Kraków 1997, s. 130, 133.

¹² Na początku jednego z odcinków wizerunki zwierząt, które spotkał bohater, opatrzone są cyframi, wyglądającymi jak numery startowe zawodników, np. bokserów występujących na ringu.

¹³ M. Przyłipiak, *Poetyka kina...*, s. 219.

mi, że przegryzie przynętę, materiał był lepszy niż się spodziewaliśmy. Obejrzymy to jeszcze raz.

Odarcie filmowego dokumentu z iluzji poprzez przypomnienie o rzeczywistym charakterze kreacji miało dawniej zapewniać o uczciwości ekipy i służyć odideologizowaniu przekazu. W omawianym serialu celem tych zabiegów jest również potwierdzenie realności digitalnego świata, uprawomocnienie upozorowanych obrazów, tyle że poprzez ukrywanie ich istoty. Odsłanianie realizacyjnego warsztatu w omawianym filmie można przede wszystkim uzasadnić podporządkowaniem ideologii samego medium. Istotą współczesnej telewizji jest bowiem „samoafirmacja”, obnażanie zasad i mechanizmów funkcjonowania samej siebie. Telewizja dzisiaj niczego nie ukrywa; pokazuje, że nie ma żadnych sekretów przed odbiorcą, kreuje go na „świadka” pokazywanych wydarzeń.

Trzeba jednak przypomnieć, iż w klasycznym przyrodniczym trawelogu eksponowanie własnej struktury oraz używanych środków wyrazu nie pojawiało się zbyt często, było bowiem wyraźnym zaznaczeniem funkcji autotelicznej. Tradycyjne rozumienie kina dokumentalnego zakłada, że nakierowywanie przekazu na samego siebie, jeśli już w ogóle ma miejsce, nie powinno dominować nad jego funkcją przedmiotową, tzn. rejestracją pewnego fragmentu rzeczywistości¹⁴. Ideałem dawnego kina przyrodniczego było zatem ukrywanie wszelkich aspektów technicznych, nie zaś czynienie z nich atrakcji.

Serial *Powrót dinozaurów*, wbrew kolejnej zasadzie kina dokumentalnego, kreuje całkowicie **umowną czasoprzestrzeń pokazywanych wydarzeń**. Wędrówki po epokach geologicznych podporządkowane są logice telewizyjnego spektaklu, w którym najbardziej liczy się „kultura fragmentu”¹⁵, emocjonujące spotkanie z kolejnym niebezpiecznym gatunkiem dinozaura. Ów syndrom „polifrenii”, czyli dzielenia czasu na wieczne „tu i teraz”¹⁶, podkreślany jest dodatkowo przez stosowane w komentarzu formy gramatyczne czasownika. Obok czasu przeszłego, używanego we właściwej dla pamiętnika funkcji sprawozdawczej (*postanowiłem zanurkować, gad zbliżył się do ryby itp.*) oraz form czasu przyszłego, funkcjonujących jako zapowiedź przyszłych atrakcji, obietnica nowych wrażeń (*wszystko skończy się dobrze. Czy na pewno?, zanim Nigel do nich dotrze, musi zmierzyć się z 15-metrowym rekinem megalodonem*), narrator konsekwentnie stosuje figurę praesens historicum, posługuje się formą czasu teraźniejszego dla oznaczenia czasu przeszłego (*Podpływa do mnie, wchodzę do płytkiej wody na spotkanie, gad wpływa w ławicę ryb i sieje spustoszenie*). Takie językowe budowanie informacji temporalnych także służy unaocznieniu, udramatyzowaniu i aktualizacji pokazywanych w filmie wydarzeń. Używanie w oznajmieniach form czasu teraźniejszego

¹⁴ Ibidem, s. 45.

¹⁵ J. Fiske, *Postmodernizm i telewizja*, [w:] *Pejzaże audiowizualne. Telewizja, wideo, komputer*, Kraków 1997, s. 170.

¹⁶ Por. F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996.

go zawsze ma na celu semantyczne neutralizowanie kategorii czasu i tym samym oznacza jakby „pозaczasowość”¹⁷.

W filmach dokumentalnych, poświęconych paleontologii, umiejscowienie wydarzeń w stratygraficznej tabeli epok geologicznych oraz dokładne określenia czasu stanowiły dawniej klasyczny zabieg narracyjny. Sytuowały odbiorcę w określonym przedziale historycznym i wyznaczały sposób rozumienia dyskursu. W dziele Marvena sytuowanie to wygląda odmiennie. Początek każdego odcinka rozpoczyna się trzecioosobową narracją:

Zoolog Nigel Marven wyruszył do prehistorii, gdzie czekają na niego najstraszliwsze potwory, jakie kiedykolwiek nosiła ziemia. Przeżył niejedno spotkanie z dinozaurami, niebawem się przekona, że woda nie jest najlepszym schronieniem,

która wprowadza ramę mitycznej opowieści o wędrowce herosa. Ten wstęp, bliski literackiej narracji *fantasy*, płynnie i niepostrzeżenie łączy się z innym typem dyskursu: pierwszoosobową, upozowaną na realną, relacją głównego bohatera z przeżywanymi przez siebie przygod. Takie przenikanie się najróżniejszych formuł narracyjnych, obrazowych i werbalnych jest charakterystyczne dla omawianego dzieła.

Czasami w strukturze odcinka pojawia się jednak element delimitujący, który ma pokazać upływ czasu i umiejscowić bohatera w danej epoce. Jest to rysunek wektora z naniesioną podziałką. Ten naturalny wydawałoby się, zabieg razi jednak sztucznością, rozbija bowiem symulacyjny, hiperrealny świat przedstawiony. Ów rzadko pojawiający się chwyt sytuowania czasoprzestrzennego funkcjonuje jako nudny, dydaktyczny wręt, obce ciało w emocjonującej telewizyjnej wędrowce. W klasycznym filmie przyrodniczym określenie epok wpisywało się w dyskurs naukowy. Natomiast przekaz realizowany przez serial opiera się na koncepcji konsumpcyjnej zabawy, rozrywki; wyrывkowego oglądania i chwilowego gapiostwa, w którym powierzchowna znajomość faktów, a nie wiedza o nich, urasta do rangi erudycyjnego ideału¹⁸. Jest to model recepcji sprowadzonej do ślizgania się po powierzchni znaczeń i w dużej mierze oparty na Viriliańskiej idei dromologii. Narrator w swoim komentarzu wielokrotnie zestawia i łączy wydarzenia sprzed milionów lat z dniem dzisiejszym, sugerując komplementarność (przenikanie się) obydwu okresów czasowych:

*Dzień minął bardzo szybko. Zapomniałem, że w ordowiku ziemia kręci się znacznie wolniej niż w XXI wieku. Doba trwa tylko 21 godzin. Wkrótce będzie ciemno i dziś już nic nie zrobimy
to ich pierwsze spotkanie z człowiekiem. Nie wiedziałem, jak na mnie zareagują, zostawił mi ogon. Kiedy w dzieciństwie łapałem jaszczurki, często zdarzały mi się takie przypadki.*

O to, by ekranowa wędrowka była ciekawa i emocjonująca dla odbiorcy dba autor filmu i jego główny bohater Nigel Marven. Posługuje się on typowy-

¹⁷ R. Grzegorzyczkowa, *Wprowadzenie do semantyki językoznawczej*, Warszawa 2001, s. 139–140.

¹⁸ P. Kowalski, *Popkultura i humaniści. Daleki od kompletności remanent spraw, poglądów i mistyfikacji*, Kraków 2004, s. 177.

mi dla dzieł fikcjonalnych chwytami służącymi budowaniu filmowej dramaturgii. Syntagmatyczna organizacja materiału oraz sposoby prowadzenia narracji są bliższe przygodowym dziełom fabularnym niż przyrodniczym dokumentom. Każdy odcinek składa się z zestawu odpowiednio skonstruowanych mikrofabuł: narrator wyraźnie zarysowuje główny konflikt (zawsze jest to spotkanie z kolejnym groźnym gatunkiem dinozaura), odpowiednio kreuje perypetie oraz umiejętnie buduje wzrost napięcia, by we właściwych momentach osiągać najwyższy stopień jego spiętrzenia. Środki wyrazu przejęte z gatunków filmu fabularnego, jak: zwolnione zdjęcia, stopklatki (pozwalające się delektować scenami kulminacyjnymi), dynamiczny montaż, użycie tzw. subiektywnej kamery, dramatyczna muzyka itp., są w omawianym dziele podstawowym sposobem strukturyzowania materiału. Niezwykle istotny jest także słowny komentarz. Nie tylko dostarcza on niezbędnych informacji, ale również dodatkowo buduje napięcie, w określony sposób interpretuje zachowanie zwierząt, wyraża przy tym emocje bohatera: *Serce podeszło mi do gardła, z wrażenia brakowało mi tchu, nie było wesoło, to były wielkie emocje* itp. Takie dublowanie napływających bodźców wizualnych ma spotęgować przeżywane przez odbiorcę emocje oraz wzbudzić jeszcze większe zainteresowanie oglądanymi wydarzeniami.

Konstrukcje dramaturgiczne, wpisane w kompozycję filmu jako całości, mają także swój strukturalny odpowiednik na niższych poziomach jego budowy, w mikro-dramaturgii pojedynczych sekwencji i scen¹⁹. Często zostają uwypuklone elementy sytuacji nie mające znaczenia dla realizacji celów oświatowych, ale są ważne dla konstruowania efektownego przekazu, np. zawsze podkreśla się agresję dinozaurów oraz czyhające na człowieka niebezpieczeństwa:

Mogłem się przyjrzeć garniturowi ostrych jak brzytwa zębów, przystosowanych do wrywania kawałów mięsa.

Mozozauiry atakują wszystko, co się rusza.

Zobaczyłem potwora. Ruszył na mnie.

Postawa bohatera filmu i jego komentarze stanowią element całościowej strategii omawianego serialu, wyraz założonej ideologii komunikatu.

Funkcje tekstu

Semantyka i struktura serialu *Powrót dinozaurów* konstruuje więc widza jako **Turystę**, mało wymagającego uczestnika emocjonującej wyprawy, który z niezwykłą łatwością pokonuje przestrzeń i czas, by chłonąć kolejne niezwykle atrakcyjne przygotowane i dostarczane przez głównego bohatera. Opisywany przez Z. Bauman²⁰ status turystycznego doświadczania świata odzwierciedla nawet komentarz:

¹⁹ M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 69.

²⁰ Por. Z. Bauman, *O turystach i włóczęgach, czyli bohaterach i ofiarach ponowoczesności*, [w:] *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000.

Ordowik to nie idylla. Trzeba pływać w metalowym kombinezonie. Od ubogiego w tlen powietrza boli głowa. To nie jest wymarzone miejsce na wakacje.

Wiedzę o wymarłych gatunkach zwierząt Nigel Marven zamienia w tak ustrukturyzowany dramaturgicznie kalejdoskop obrazów, by przez cały czas trwania spektaklu nie stracić uwagi odbiorcy. Efektem tego jest m. in. wzmożona **funkcja fatyczna przekazu**. Narrator konsekwentnie stosuje tzw. adresowanie pierwszoosobowe²¹. Poprzez swoje zachowanie, spojrzenia w kamerę, gestykulację, sposób mówienia (wspomniane używanie czasu teraźniejszego) symuluje wymianę konwersacyjną. Zachowuje się tak, jak gdyby istniał między nim a odbiorcą bezpośredni, osobowy kontakt, np.: *Spójrzcie na to!, Do licha! Ale wielka plama krwi, Marzyłem o spotkaniu z gadami morskimi.*

Tym samym narrator wciąga telewidza do powołanej przez siebie i zintensyfikowanej przez telewizyjne medium interakcji paraspolecznej²², antycypując równocześnie jego aktywność odbiorczą. David Attenborough w klasycznych już filmach przyrodniczych jawił się jako mający „przewagę nad widzem” autorytet, natomiast kompetencje naukowe Nigela Marvena nie są wysuwane na plan pierwszy. Autor sugeruje, iż jest bardzo podobny do oglądających go widzów. Tę demokratyczną wspólnotowość podkreśla także potoczna metaforyka komentarza:

Gdyby diabeł hodował rybki, drapieżny 6-metrowy ksyfaktilus na pewno byłby jego ulubieńcem.

Mozozaurzy to kasta władców kredowych mórz.

Warto również zwrócić uwagę na dokonywaną przez serial zasadniczą redefinicję (może nawet eliminację) funkcji poznawczej – prymarnej dla dokumentu o charakterze oświatowym. W filmie **obraz przyrody jest konsekwentnie profilowany jako groźny i pełen niebezpieczeństw**. Taka konceptualizacja natury stanowi odległe peryferie głównego założenia przyrodniczych trawelogów – neutralnego i zdystansowanego opisu ekosystemów. Film Marvena, odchodząc od naukowego obiektywizmu, buduje swoje znaczenia na spekulacjach, nie uprawnionych naukowo sądach, które nie mieszcząc się w biologicznym dyskursie, bliższe są obrazom *science-fiction* lub wizjom rodem z horrorów. Obraz prehistorii prezentowany w serialu odpowiada modelowi XIX-wiecznego darwinizmu, w którym środowisko naturalne przedstawiano wyłącznie jako arenę krwawej walki o byt. Takie kategoryzowanie zjawisk przyrody jest strywalizowane, uproszczone i całkowicie niezgodne ze współczesnym rozumieniem paleontologii.

Nigel Marven kształtując w taki sposób wyobrażenia o zamierzchłych epokach i sankcjonując banał, dokonuje zarazem aktu „okielznania”, „udomowienia” niebezpiecznych (jakoby) stworzeń. Buduje odbiorcze potrzeby poznawania świata, a następnie je zaspokaja. Realizacja **estetyki transparencji**²³, czyli udostępnia-

²¹ M. Przyłipiak, *Poetyka kina...*, s. 31.

²² A. Gwóźdź, *Obrazy i rzeczy...*, s. 61.

²³ M. Krajewski, *Kultura trzecia: kultura transparencji*, [w:] idem, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2003, s. 181–184.

nia coraz większej liczby zjawisk rzeczywistości, czyni odbiorców świadkami wydarzeń, których nigdy sami by nie doświadczyli. Autor filmu uniwersalizuje więc stworzony przez siebie obraz natury, pozwalając widzom wejść w posiadanie „tajemnic przyrody” oraz usprawiedliwić ekscytację oglądaną akcją. Służy to równocześnie odwracaniu uwagi od wpisanych ideologii. Wszystkie te zabiegi realizują jedno z najważniejszych założeń współczesnej kultury mediów: tak konstruować przekaz, by **intensyfikować semiotykę tekstu, ewokować silne emocje** u odbiorcy i równocześnie ciągle mu przypominać, iż jest świadkiem interesującego **spektaklu**. Budowane w ten sposób znaczenia mają udowodnić, iż w przyrodniczym trawelogu **symulowany obraz może być dla widzów ciekawszy i bardziej pożądanym** niż zwykła, analogowa rejestracja realnie istniejącego fragmentu rzeczywistości. Ponadto widz podczas odbioru takiego komunikatu nie czuje się zobowiązany do podejmowania bardziej zaawansowanych działań intelektualnych, związanych np. ze sferą edukacyjną serialu, bowiem uczestniczy percepcyjnie w bezpiecznej sferze pośredniej; emocjonującym spektaklu, który nie jest obrazem rzeczywistości, ale światem wirtualnym. Światem, który w istocie go nie dotyczy. Równocześnie struktura każdego odcinka wytwarza odbiorczą lojalność wobec telewizyjnego medium, bo tylko dzięki niemu widz jest w stanie doświadczyć emocji, a potem dodatkowo „zrozumieć” rzeczywistość – w tym wypadku świat przyrody.

Genologia tekstu

Omówione cechy formalne serialu, status ontologiczny ukazanego tam świata, rodzaj założonych odbiorczych oczekiwań oraz spełniane funkcje każą postawić zasadnicze pytanie: *Czy Powrót dinozaurów* mieści się jeszcze w obrębie filmu dokumentalnego?

Z pewnością usytuowanie tekstu w ramie pamiętnika z wyprawy jest jedną z typowych dla przyrodniczego trawelogu „procedur obiektywizujących”²⁴. Często przyjmuje się, iż podstawą do uznania filmu za dokumentalny jest tylko odpowiednie „mianowanie”, nadanie mu takiej sankcji przez instytucje nadawcze²⁵. W tym wypadku byłaby to tradycja przyrodniczych dokumentów produkowanych przez BBC i Discovery Channel, która ewokuje określony typ odbioru. Istotne jest również usytuowanie programu w strukturze telewizyjnej ramówki (film Marvena funkcjonował w polskiej Telewizji Publicznej w miejscu i porze typowej dla edukacyjnych filmów przyrodniczych). I wreszcie rzecz nader istotna. W ustaleniu z jakim rodzajem filmu widzowie mają do czynienia i jaki typ recepcji byłby właściwy, dużą rolę odgrywają tzw. „odbiorcze prekoncepty”²⁶, czyli wstępne założenia poznawcze

²⁴ M. Przyłipiak, *Poetyka kina...*, s. 57–58.

²⁵ Ibidem, s. 26.

²⁶ Ibidem, s. 9.

(często nieświadome), oparte na utrwalonych schematach kognitywnych i potocznych konceptualizacjach. W przypadku serialu przyrodniczego najważniejsza jest zdefiniowana przez określone audytorium kategoria „filmu dokumentalnego”, która dookreśla ramę genologiczną konkretnego tekstu i charakter jego recepcji (relacji między oczekiwaniami widzów a ich spełnieniem).

Przyrodnicze trawelogi, jak wszystkie artefakty kulturowe, posiadając swoją specyfikę, uwikłane są bowiem w nieustanną grę kulturowych kontekstów, pragnień odbiorczych oraz konwencji estetycznych (mieszczących się w tradycji kina tak dokumentalnego, jak i fabularnego²⁷). Formułę gatunkową każdego komunikatu, także filmowego pamiętnika, trzeba widzieć jako intertekstualne oraz intermedialne praktyki dyskursywne; specyficzny system komunikacyjny, efekt dynamicznych relacji łączących konkretne produkcje, ich nadawców oraz odbiorców²⁸.

Film Nigela Marvena odzwierciedla rozmywanie się granic przyrodniczego trawelogu, jest dobrym przykładem **gatunku zmaconego**²⁹. Stanowi egzemplifikację hybrydyczności współczesnych tekstów kultury, w których klasyczne wyróżniki genologii, kompozycji czy struktury straciły swe dotychczasowe znaczenie. Poszczególne realizacje stają się za to „mobilne” w obrębie genologicznego kontinuum. Stąd chociażby funkcjonująca w serialu, tak charakterystyczna dla fenomenu telewizji gra powtórzeń (serwitutów na rzecz tradycji) oraz innowacji (zabiegów rozszerzających formułę trawelogu lub będących wobec niej opozycją). Cykl *Powrót dinozaurów* jawi się zatem jako poligon postmodernistycznych zabiegów (harców?) wizualnych, manieryczny przykład dzieła telewizyjnego, „coś pomiędzy bajką a thrillerem”³⁰, w którym tradycja filmowego dokumentu staje się jedynie punktem wyjścia, propozycją; bardziej kwestią wyboru, mniej zaś konieczności³¹.

III.

Z pewnością brytyjski serial *Powrót dinozaurów. Wedrówki Nigela Marvena* zamyka (na dzisiejszym etapie rozwoju) ewolucję przyrodniczego trawelogu, rozpoczętą od naturalnej rejestracji świata przyrody, poprzez stosowanie efektów komputerowych służące jedynie wizualizacji wymarłych gatunków, aż po etap obecny – fabularyzowanych, formalnie rozbudowanych spektakli, w których w dowolny sposób zestawia się różnogatunkowe kody estetyczne. W omawianym przypadku mamy więc do czynienia z formułą przyrodniczego filmu postdokumentalnego, bliskiego katego-

²⁷ W serialu można znaleźć bardzo wyraźne nawiązania do konkretnych filmów fabularnych, np. do *Paraku Jurajskiego*, *Szczęk*, *Obcego* czy *Poszukiwaczy zaginionej Arki* (Nigel Marven przez kostium, zachowanie i sposób uprawiania nauki podobny jest do postaci Indiany Jonesa, bohatera filmowej sagi o dzielnym naukowcu–awanturniku).

²⁸ Por. D. Romanowska, *Telegatunki. Zarys teorii*, [w:] *Kultura popularna. Graffiti na ekranie*, red. W. Godzic, Kraków 2002; także W. Godzic, *Telewizja i jej gatunki. Po „Wielkim Bracie”*, Kraków 2004.

²⁹ Por. Clifford Geertz, *O gatunkach zmaconych (Nowe konfiguracje myśli społecznej)*, [w:] *Postmodernizm...*

³⁰ E. Szumańska, *Umiejętność*, „Tygodnik Powszechny”, 2005, nr 24, s. 24.

³¹ M. Przyłipiak, *Poetyka kina...*, s. 239. Por. U. Eco, *Innowacja i powtórzenie: pomiędzy modernistyczną i postmodernistyczną estetyką*, „Przekazy i Opinie”, 1990, nr 1–2.

rii *mock-documentary* (falszywego dokumentu), opartego ontologicznie na digitalizacji, udratyzowanej fabule i komercyjnej strategii przedstawienia. Przyrodniczy travelog w wydaniu Nigela Marvena stanowi realizację **telewizyjnego paradygmatu konsumpcyjnej rozrywki**: doskonale odzwierciedla idee *factual entertainment* oraz *popular science entertainment*³².

Omawiane filmy z całą pewnością nie zaspokajają odbiorczego apetytu na ekranową prawdę i wiarygodność obrazu. Potęgują raczej niedosyt i poczucie braku. Dla wielu widzów struktura tego dzieła skutecznie blokuje właściwy dokumentalnymu typ lektury. Tym samym, paradoksalnie, serial *Powrót dinozaurów. Wędrówki Nigela Marvena* nie stanowi większego zagrożenia dla klasycznej idei przyrodniczego dokumentalizmu. Wypada zgodzić się z M. Przyłipiakiem, który twierdzi, iż wobec sensacyjnej telewizji pseudorealności nadal będzie się liczyć oglądanie

filmów dokumentalnych realizujących najszczytniejsze ambicje tego gatunku, [...] ciekawych świata, pełnych pokory wobec rzeczywistości, dociekających prawdy [...] i dostarczających iluminacji poznawczej³³.

Who Believes in Dinosaurs? On the Changes in the Poetics of Film Diary

Abstract

The article discusses changes in the poetics of film diary and a general evolution of audio-visual documentary forms. The corpus of analysed material comprises an English television series entitled "The Return of the Dinosaurs. Wanderings of Nigel Marven", which is representative of a nature film called "travelogue".

The author analysed the ontological assumptions of the film, its structure, drama constructions, functions and geological localisation. The discussed series presents a text based ontologically on computer simulations in which the simulated temporal and spatial environment is made plausible thanks to being subjected to the television ideology of "direct account" as well as various constructions that suggest reality. The analysed film exemplifies a postmodernist "vague genre" inscribed in the assumptions of transparency and performance aesthetics.

The author concludes that the series implements the television paradigm of consumer entertainment based on digit vision, intensified drama approximated to the feature cinema and evoking strong sensations in the recipient.

³² W. Godzic, *Telewizja i jej gatunki...*, s. 119.

³³ M. Przyłipiak, *Poetyka kina...*, s. 332.