

MICHAŁ PIEPIÓRKA

**AUTORYTET SERIALU DOKUMENTALNEGO.
NA PRZYKŁADZIE TRZECIEJ CZĘŚCI MECZU.
RZECZ O REPREZENTACJI**

ABSTRACT. Piepiórka Michał, *Autorytet serialu dokumentalnego. Na przykładzie „Trzeciej części meczu. Rzecz o reprezentacji”* [Authority documentary series. For example, the „Third part of the game. Thing about representation”] edited by M. Adamczak – „Człowiek i Społeczeństwo”, vol. XXXIV, Poznań 2012, pp. 93-107. Adam Mickiewicz University Press. ISBN 978-83-232-2518-8. ISSN 0239-3271.

This article attempts to show that documentary series project a sense of authority which makes television viewers believe in their objectivity. It also argues that documentary series have become a source of knowledge about the world for the viewers. I analyze a documentary series entitled “Trzecia część meczu. Rzecz o reprezentacji” by Adam Bortnowski. In the article I examine three sources with respect to this series: online journalistic articles, the audiovisual text of TV series and respondents’ opinions. In order to analyze online journalistic articles I used a theory of discourse which allowed me to distinguish between two discursive strategies appearing in such articles, that is, the strategy of objectivity and the strategy of exploration. As for audiovisual texts, their authors use rhetorical tricks aimed at convincing the audience that documentary series show some previously unknown information about reality. Mirosław Przyłipiak and Stella Bruzzi highlight a few features of documentary series which differentiate them from factual films and which bring them closer to a docusoap. This type of TV series emphasizes entertainment and belittles the realm of knowledge. Therefore, we should not treat such TV series as objective documentaries. I attempt to prove that Bortnowski’s TV series meets the conditions for a docusoap. At the end of my article I analyze the opinions of TV series’ viewers about the features of a documentary series. In their opinion objectivity is one of the major features of this type of television text.

Michał Piepiórka, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Instytut Kulturoznawstwa, Zakład Badań nad Kulturą Artystyczną, ul. Szamarzewskiego 89, 60-568 Poznań, Poland.

Najczęstszym zarzutem kierowanym w stronę audiowizualnych przekazów dokumentalnych jest ich niezdolność do obiektywizmu. To główny argument przeciwników filmowych dokumentów, przesądzający według nich o tożsamości filmów faktów i fikcji. Wśród teoretyków trwa spór o status niefikcyjnych przekazów audiowizualnych, choć coraz mniejszą popularnością cieszą się sądy o uprzywilejowanej roli dokumentu w przedstawianiu rzeczywistości. Wydaje się jednak, że niektórzy twórcy, dziennikarze,

jak i widzowie wciąż traktują filmy faktów jako przekazy posiadające uprzywilejowany kontakt z rzeczywistością. Widać to na przykładzie komentarzy zamieszczonych zarówno przez autorów, jak i dziennikarzy w Internecie, przy okazji emisji w stacji Orange Sport serialu dokumentalnego *Trzecia część meczu. Rzecz o reprezentacji*. Na przykładzie recepcji tego tekstu telewizyjnego chciałbym udowodnić, że filmowe dokumenty traktuje się jak medium obiektywnie przekazujące wiedzę o świecie, a nawet odkrywające przed widzami jakąś wcześniej skrywaną rzeczywistość. Następnie przyjrę się samemu serialowi i retorycznym chwytom w nim zastosowanym, które mają zaświadczać o faktycznym odkrywaniu wcześniej niedostępnej wiedzy o świecie. Wykażę ponadto, dzięki przeprowadzonym na grupie respondentów swobodnym wywiadam pogłębianym, że również widzowie definiują seriale dokumentalne poprzez ich specyficzny stosunek do rzeczywistości, pozwalający obiektywnie przedstawiać fakty o świecie.

Analiza tych trzech źródeł (internetowych tekstów dziennikarskich, serialu i wypowiedzi respondentów) ma udowodnić, że przekazy dokumentalne posiadają autorytet, dzięki któremu są postrzegane jako teksty obiektywnie przekazujące informacje o rzeczywistości. Podobnie uważa John Corner, który twierdzi, że telewizyjne gatunki niefikcjonalne posiadają autorytet (albo władzę), który wykorzystują inne teksty, łącząc się z nimi w celu stworzenia programu o funkcji rozrywkowej¹. Także twórcy coraz popularniejszych mock-dokumentów opierają swoją grę z widzem na społecznym zaufaniu, jaki posiadają niefikcjonalne przekazy audiowizualne².

W myśl tego, co twierdzi Farrel Corcoran, a mianowicie, że „przedmioty kulturowe, takie jak programy telewizyjne czy artykuły w czasopiśmie, traktowane początkowo jako neutralne odwzorowanie rzeczywistości, bada się teraz jako »teksty« lub »dyskursy«, zebrane wedle określonych kryteriów i wchodzące w określone relacje z innymi przedmiotami kulturowymi utworzonymi w podobny sposób”³, chciałbym analizować zarówno praktykę dziennikarską, jak i sam tekst przez pryzmat dyskursów, które wytwarzają. W przypadku internetowych tekstów poświęconym serialowi *Trzecia część meczu* chciałbym wyodrębnić dwie kategorie, które służą do tworzenia dyskursu wokół tego telewizyjnego tekstu: obiektywności oraz odkrywania. Analizując sam serial, chciałbym przede wszystkim skupić się na chwytach

¹ Podaję za: W. Godzic, *Telewizja i jej gatunki po Wielkim Bracie*, Kraków 2004, s. 119.

² A. Ogonowska, „Mock-documentary” i „faction genre”: wyzwanie dla kina dokumentalnego i paratekstualne gry z widzem, [w:] *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2010, s. 281.

³ F. Corcoran, *Telewizja jako aparat ideologiczny: władza i przyjemność*, przeł. A. Helman, [w:] *Po kinie?...Audiowizualność w epoce przekaźników elektronicznych*, red. A. Gwóźdź, Kraków 1994, s. 96.

retorycznych, które mają przekonywać, że serial ten faktycznie przedstawia wcześniej niedostępną dla widzów rzeczywistość.

Alexander Pollak uważa, że „forma telewizyjnych filmów dokumentalnych dziedziczy [po telewizji rozumianej jako przekaznik wiedzy o świecie – przyp. M.P.] bardzo ważną rolę potężnego środka przekazywania informacji i ich analiz. Ponieważ filmy dokumentalne zgłaszają pretensję do bycia miarą prawdy i wiarygodności, odgrywają znaczącą rolę w produkcji i reprodukcji społecznych wyobrażeń oraz w formowaniu, afirmowaniu lub kontestowaniu wizji świata i sposobów ich postrzegania wśród oglądających”⁴. Teza ta sprawdza się, gdy czytamy teksty dotyczące serialu *Trzecia część meczu*. Zdarzenia w nim przedstawiane są podstawą do formułowania wniosków na temat rzeczywistości. Dziennikarze wskazują na jego „odkrywające” właściwości i rzetelne, obiektywne ukazywanie prawdy o świecie. Do badania tych dziennikarskich wypowiedzi, chciałbym zastosować metodę Krytycznej Analizy Dyskursu, która „pozwała odkryć [...] idee, światopoglądy, wartości, które wpływają na ludzkie działania komunikacyjne”⁵ i „skupia się »na problemach społecznych, a zwłaszcza na roli dyskursu w produkcji i reprodukcji nadużywania władzy lub dominacji«”⁶. Serial, ze względu na swoje rzekome cechy (obiektywizmu i odkrywania), staje się również argumentem w społecznej dyskusji zarówno o osobie byłego selekcjonera polskiej kadry – Leo Beenhakkera, jak i o członkach Polskiego Związku Piłki Nożnej⁷.

Dyskurs obiektywności dostrzegalny jest w pięciu internetowych artykułach. Co ciekawe, tylko jedna wypowiedź zawierająca ten dyskurs to odautorska myśl dziennikarza niezwiązanego z serialem. Wszystkie inne to cytaty ze słów reżysera Adama Bortnowskiego albo jednego z producentów – Janusza Basałaja. Dyskurs ten pojawia się także w wywiadzie z Bortnowskim i w felietonie Basałaja⁸. Jedynie wypowiedź Michała Bugno zawiera

⁴ A. Pollak, *Analyzing TV Documentaries*, [w:] *Qualitative discourse analysis in the social sciences*, red. R. Wodak i M. Krzyżanowski, Hampshire 2008, s. 77.

⁵ T. Piekot, *Dyskurs polskich wiadomości prasowych*, Kraków 2006, s. 31.

⁶ J. E. Richardson, *Analyzing newspapers. An approach from critical discourse analysis*, Hampshire 2007, s. 1.

⁷ Przykład wypowiedzi naokoło serialowych staje się dowodem na słuszność tezy Newcomba i Hirscha (H.M. Newcomb, P.M. Hirsch, *Telewizja jako forum kultury*, przeł. J. Mach, [w:] *Pejzaże audiowizualne: telewizja, video, komputer*, red. A. Gwóźdź, Kraków 1997, s. 91-107), którzy uważali, że telewizja jest przestrzenią mobilizującą do wyrażania własnych poglądów i zdań na tematy ukazywane przez to medium. Telewizja więc miałaby się stać swoistym forum kultury.

⁸ Udowadnia to tezę Mittella (J. Mittell, *A Cultural Approach to Television Genre Theory*, „Cinema Journal” nr 40(3), 2001, s. 3-24), który twierdzi, że badając gatunki tekstów telewizyjnych, nie powinniśmy skupiać się na samym tekście, a na praktykach dyskursywnych producentów i dystrybutorów. Co w przypadku „Trzeciej części meczu” realizuje się w wy-

w sobie dyskurs obiektywności w wypowiedzi dziennikarza: „Choć początkowo nieprzerwana obecność kamery w trakcie zgrupowań była dla reprezentantów pewną trudnością, szybko przyzwyczaili się oni do nowej sytuacji. Dzięki temu serial obiektywnie i bez retuszu oddaje ich życie”⁹. Zdaje się jednak, że jest ona rezultatem dyskursu stworzonego przez twórców serialu. Bugno jedynie reprodukuje twierdzenia proponowane przez Bortnowskiego i Basałaja. W ich wypowiedziach obiektywność jest kategorią podstawową i staje się fundamentem pozytywnego wartościowania dzieła. Basałaj w swoim felietonie pisze, że „Bortnowski nie upiększa rzeczywistości i – co najważniejsze – beznamiętnie, a jednocześnie obiektywnie pokazuje nam codzienne życie kadry narodowej”¹⁰. Również sam reżyser w podobnym tonie wypowiada się na temat swojego serialu: „Pan też przypomina słowa Jana De Zeeuwa, że były imprezy i pyta, czy ja w nich uczestniczyłem. Zdaję sobie sprawę, że to jest dla ludzi najciekawsze, tylko to ich interesuje. Tymczasem serial o kadrze jest bardzo obiektywny”¹¹. Te dwie wypowiedzi wystarczą, żeby zrozumieć w jaki sposób ta kategoria jest wykorzystywana w kontekście serialu¹². Zarówno dziennikarze, jak i sami twórcy wykorzystują kategorię obiektywizmu do budowania własnego okołotekstowego dyskursu.

Dyskurs ten jest również podstawą do prowadzenia pokrewnej retoryki – odkrywania. Uwidacznia się ona również w pięciu internetowych artykułach. Tym razem można ją odnaleźć w równym stopniu w wypowiedziach twórców, jak i dziennikarzy niezwiązanych z serialem. Jej zadaniem jest przekonanie czytelników, że serial odkrywa przed widzami pewną, zakrytą wcześniej rzeczywistość, wprowadza w tajemnicę, której w inny sposób byśmy nie poznali. Dzięki temu serial stał się przyczynkiem do dyskusji o polskiej reprezentacji piłkarskiej oraz Polskim Związku Piłki Nożnej. Rze-

powiedziach reżysera i producenta, wskazują one na dokumentalną i obiektywną naturę serialu.

⁹ M. Bugno, *Nowy serial ujawnia kulisy polskiej kadry*, <http://sport.wp.pl/kat,115554,title,Nowy-serial-ujawni-kulisy-polskiej-kadry,wid,11766323,wiadomosc.html?ticaid=1a7df> [dostęp: 9.07.2010].

¹⁰ J. Basałaj, *Trzecia (prozaiczna) część meczu*, http://www.orangesport.pl/tpsa/run?n=os_felietony_tekst&p1=140260&p2=615&p3=trzecia%20cz%C4%99%C5%9B%C4%87%20mecz%20u* [dostęp: 9.07.2010].

¹¹ <http://sport.wp.pl/kat,115554,title,Takiego-serialu-nikt-jeszcze-nie-widzial,wid,11766287,wiadomosc.html?ticaid=1a799> [dostęp: 9.07.2010].

¹² Inne wypowiedzi zarówno Basałaja, jak i Bortnowskiego o podobnym wydźwięku można przeczytać na stronach: <http://sport.interia.pl/pilka-nozna/reprezentacja/news/najwieksze-tajemnice-kleski-beenhakkera-film,1409439>; <http://sport.wp.pl/kat,115554,title,Takiego-serialu-nikt-jeszcze-nie-widzial,wid,11766287,wiadomosc.html?ticaid=1a799>; http://www.orangesport.pl/tpsa/run?n=os_felietony_tekst&p1=140260&p2=615&p3=trzecia%20cz%C4%99%C5%9B%C4%87%20mecz%20u* [dostęp: 9.07.2010].

komo przedstawia nowe fakty, które zmieniają ocenę niektórych osób i zdarzeń. Współgra to z tezą Ireneusza Siwińskiego, który twierdzi, że „największy oddźwięk wywołują dokumenty dotyczące kwestii aktualnych, »drażliwych«, zagadkowych, »białych plam«, a zatem takie, które w zdecydowany sposób naruszają funkcjonujące stereotypy i wyobrażenia na dany temat”¹³. *Trzecia część meczu* ma za zadanie uzupełniać „białe plamy”, a przynajmniej prowadzić dyskurs uzupełniania. Realizuje się on również w samym tekście, o czym wspomnę nieco później, póki co chciałbym zarysować, w jaki sposób ów dyskurs przejawia się w tekstach dziennikarskich.

Ujawnia się już w tytule artykułu *Największe tajemnice kleski Beenhakkera*¹⁴. Obiecuje nam on, że omawiany w nim film zdradzi nam powody nieudanych eliminacji do Mistrzostw Świata w RPA polskiej kadry, prowadzonej przez Beenhakkera. W dalszej części tekstu dyskurs ten jest podtrzymywany, na co wskazują choćby takie wypowiedzi: „Orange Sport wyprodukował film *Trzecia część meczu*, w którym odsłania kulisy walki reprezentacji Polski o awans na MŚ 2010 r.”¹⁵ czy „dlaczego nie awansowaliśmy do finałów mistrzostw świata RPA 2010? Jakim selekcjonerem był Leo Beenhakker? Jak wyglądało codzienne życie reprezentacji pod presją medialną? Na te i wiele innych pytań próbuje odpowiedzieć dokument Orange Sport”¹⁶. Podobnie jest w przypadku fragmentów innych artykułów: „Warto więc zobaczyć na ekranie to, czego nikt jeszcze nie widział”¹⁷, również w tych gdzie oddaje się głos twórcom: „Myślę, że warto obejrzeć serial, żeby przekonać się, jak wygląda praca w kadrze, jak wyglądają zgrupowania od kuchni”¹⁸, „*Trzecia część meczu. Rzecz o reprezentacji* – dokument Orange Sport zrealizowany przez Adama Bortnowskiego – pokazuje kulisy reprezentacyjnej szatni, gry i zabawy wybrańców Leo Beenhakkera poza boiskiem, daleko od telewizyjnych kamer skupiających swe obiektywy na boisku”¹⁹. Najciekawszym przypadkiem wykorzystania dyskursu jest tekst Romana Kołtonia „*Trzecia część meczu*” – *bezcenny dokument*. Autor nie pisze w nim o odkrywaniu rzeczywistości przez serial, ale wykorzystuje informacje w nim zdo-

¹³ I. Siwiński, *Dokument telewizyjny a osvajanie wiedzy. Granice kompromisu*, [w:] *Między obrazem a narracją. Szkice z teorii telewizji*, red. A. Gwóźdź, Wrocław 1990, s. 41.

¹⁴ <http://sport.interia.pl/pilka-nozna/reprezentacja/news/najwieksze-tajemnice-kleski-beenhakkera-film,1409439> [dostęp: 9.07.2010].

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ <http://sport.wp.pl/kat,115554,title,Nowy-serial-ujawni-kulisy-polskiej-kadry,wid,11766323,wiadomosc.html?ticaid=1a7e2&ticans=3> [dostęp: 9.07.2010].

¹⁸ <http://sport.wp.pl/kat,115554,title,Takiego-serialu-nikt-jeszcze-nie-widzial,wid,11766287,wiadomosc.html?ticaid=1a799> [dostęp: 9.07.2010].

¹⁹ J. Basałaj, op. cit. http://www.orangesport.pl/tpsa/run?n=os_felietony_tekst&p1=140260&p2=615&p3=trzecia%20cz%20C4%99%C5%9B%C4%87%20mecz* [dostęp: 9.07.2010].

byte, do stawiania tez na temat przedstawianych wydarzeń. A wydarzenia te zostały odkryte dzięki kamerze Bortnowskiego. Kołtoń pisze: „Na wstępie tekstu nawiązuję do szatni w Mariborze, gdyż wywarła na mnie piorunujące wrażenie. Pokazuje obłudę i zakłamanie włodarzy PZPN. Lato, zanim zwolnił przed kamerą Leo Beenhakkera, mógł z nim porozmawiać. Niedawno Antoni Piechniczek powiedział w radiu »Tok Sport«, że Holender zamknął się w toalecie. Kłamstwo, kłamstwo i jeszcze raz kłamstwo! Stawiam dramatyczne pytanie: W imię czego jeden z najwybitniejszych polskich trenerów wszech czasów posługuje się oszczerstwem?!”²⁰. Wykorzystuje dyskurs odkrywania do stworzenia własnej strategii (a jest to „świadomy proces organizowania wypowiedzi”²¹), która ma na celu obnażenie kłamstw – w mniemaniu Kołtonia – ludzi z PZPN-u. Dzięki serialowi, który rzekomo coś odkrywa, na dodatek przedstawia tę odsłoniętą rzeczywistość w sposób obiektywny, można prowadzić własną retorykę, która ma własne partykularne cele.

Czy *Trzecia część meczu* jest serialem, który faktycznie ma uprzywilejowany kontakt z rzeczywistością i faktycznie odkrywa jakąś tajemnicę? Aby odpowiedzieć na te pytania należałoby przyjrzeć się bliżej samemu serialowi. Mirosław Przyłipiak uważa, że przystawalność do rzeczywistości danego serialu dokumentalnego można praktycznie zmierzyć. Wymienia szereg elementów, które oddalają dokument od relacjonowania faktycznych zajęć, na rzecz ilustrowania z góry przyjętej tezy. Są nimi wszystkie te materiały umieszczane przez autora, które pochodzą z zewnątrz – nie przynależą do przedstawianej rzeczywistości, a są nimi: komentarz, muzyka oraz konstrukcja, która pozwala swobodnie przemieszczać się w czasie i przestrzeni. Serial dokumentalny, który posiada te trzy elementy można zaliczyć, według Przyłipiaka, do gatunku telenoweli dokumentalnej²². Dla Stelli Bruzzi charakterystycznym dla telenowel dokumentalnych jest „podkreślanie wartości rozrywkowych w opozycji do poważnych i moralizujących wartości dokumentu, ważność postaci, które cieszą się graniem przed kamerą, szybki montaż [...], autorytatywny i kierujący działaniami innych głos spoza kadru oraz nastawienie raczej na codzienność, niż podkreślanie kwestii społecznych”²³.

Do tych elementów dodaje jeszcze umieszczanie krótkich sekwencji między wątkami, a także otwierającej, przedstawiającej bohaterów danego odcinka oraz zamykającej, mającej na celu zachęcenie widzów do obejrzenia

²⁰ R. Kołtoń, „*Trzecia część meczu*” – *bezcenny dokument*, <http://sport.interia.pl/felietony/kolton/news/kolton-trzecia-czesc-meczu-bezcenny-dokument,1409977> [dostęp: 9.07.2010].

²¹ T. Piekot, op. cit., s. 36.

²² M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk-Słupsk, s. 311.

²³ Cyt. za: Wiesław Godzic, *Telewizja i jej gatunki...*, s. 202.

następnego²⁴. Telenowela dokumentalna jest najpopularniejszym gatunkiem wśród seriali opartych na przekazach niefikcyjnych. Trudno twórcom odejść od tej formuły, gdyż jest ona atrakcyjna dla widzów. A przyciąganie dużej widowni przed ekrany opłaca się władzom danego kanału telewizyjnego. Wpisanie danego tekstu w ramy znanej narracji (w tym przypadku telenoweli) jest gwarantem utrzymania przed odbiornikami publiki. Terence Wright przyrównuje telewizję do Szeherezady, której przetrwanie zależy od narracyjnej biegłości i umiejętności wzbudzenia u widza ciekawości²⁵, dlatego seriale dokumentalne realizowane są głównie na podstawie sprawdzonej konwencji telenoweli. Krytycznie o tym zjawisku pisze nestor polskich dokumentalistów – Kazimierz Karabasz. Uważa on, że współcześnie dokument telewizyjny oparł swoje istnienie „na efektownym i głośnym »co?« i możliwie równie chwytliwym »jak?«”²⁶. Wszystko to odsuwa dokument telewizyjny od rzeczywistości, na rzecz zwiększania dramaturgii i uatrakcyjniania swojego przekazu. Analizując *Trzecią część meczu* chciałbym wykazać, że znacznie bliżej mu do telenoweli dokumentalnej niż do klasycznych filmów z okresu choćby kina bezpośredniego.

Bardzo dużą, wręcz kluczową rolę ma w tym serialu komentarz. Co prawda nie jest on werbalny i nie dochodzi z offu, lecz występuje w formie napisów współwystępujących z obrazem. Informuje nas, jakie zajście obserwujemy oraz w jakim miejscu ono występuje. Na przykład obserwując ujęcie, na którym Leo Beenhakker siedzi nad jakimś zbiornikiem wodnym, a obok niego leży na podpórkach wędka, możemy przeczytać: „Okolice Wroniek. Relaks”. Również piłkarzom grającym w rugby na plaży towarzyszy napis: „Algarve. Trening na plaży”. Ten pisemny komentarz upewnia nas, że to, co widzimy to nie zabawa czy, jak było w przypadku wcześniejszego ujęcia – relaks, tylko trening. Nie daje sposobności na swobodną interpretację, narzuca nam ją autorytatywnie z góry. Pisemne komentarze towarzyszą praktycznie wszystkim ujęciom. A podporządkowanie słowu wizji to według Przyłipiaka dowód na to, że dany dokument ma charakter retoryczny²⁷ i jest nastawiony na przekazanie pewnego sposobu myślenia, a nie na odtworzenie rzeczywistości.

Kolejnym gatunkowym wyznacznikiem telenoweli dokumentalnej jest muzyka wzmacniająca emocjonalny przekaz. Nie inaczej jest w przypadku *Trzeciej części meczu*, ma ona za zadanie przede wszystkim budowanie od-

²⁴ Podaję za: ibidem, s. 203-204.

²⁵ T. Wright, *Narracja telewizyjna a film etnograficzny*, przeł. A. Moszyńska, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*, red. M. Hopfinger, Warszawa 2005, s. 287.

²⁶ K. Karabasz, *Film dokumentalny dzisiaj*, „Kwartalnik Filmowy” nr 23, 1998, s. 121.

²⁷ M. Przyłipiak, *Film dokumentalny jako gatunek retoryczny*, „Kwartalnik Filmowy” nr 23, 1998, s. 17.

powiedniej atmosfery konkretnych scen. Chwilom podniosłym towarzyszy patetyczna muzyka, jak po wygranej meczu z San Marino, gdzie dodatkowo zastosowano zwolnienie obrazu. W chwilach smutnych dominuje muzyka nastrojowa, jak w przypadku scen po ostatnim meczu Beenhakke-
ra, a radosne momenty ilustrowane są przez żywsze dźwięki.

Także konstrukcja serialu pozwala na swobodne żonglowanie czasem i przestrzenią. Wypowiedzi do kamery zestawione są z ujęciami ilustrującymi słowa. Na przykład wypowiedź Ignasiewicza, człowieka odpowiadającego za sprzęt, opisująca jego pracę, zestawiona jest z obrazami ukazującymi go podczas wykonywania swoich zadań. Takich momentów w serialu jest więcej, autorzy swobodnie przemieszczają się między czasem i przestrzenią w celu przedstawienia pewnej myśli, na przykład o prawdziwości słów przepytywanej osoby. Są również sekwencje, na które zwraca uwagę Bruzzi. Zarówno te łączące dane wątki narracji, jak i otwierające i zamykające odcinek serialu. Nie da się więc nie uznać *Trzeciej części meczu* za telenowelę dokumentalną – spełnia wszystkie jej wyznaczniki. Posiada także z góry narzuconą tezę, którą realizuje poprzez dobór argumentów, począwszy od aksjologicznie nacechowanego tytułu odcinka (na przykład *Nauczyciel* w odcinku poświęconym Beenhakkerowi), poprzez odpowiednio użytą muzykę, a skończywszy na zwalnianiu obrazu czy dowolnym żonglowaniu ujęciami. Wpisuje się tym samym w myśl Billa Nicholisa o telewizyjnych przekazach niefikcyjnych, który twierdził, że „argumentacja może być [w nich – przyp. M.P.] prowadzona bezpośrednio przez komentarz nadawców, na przykład prezenterów telewizyjnych, lub też pośrednio, przez przyjętą w filmie perspektywę, realizowaną takimi środkami, jak kompozycja, światło, muzyka, czy nade wszystko montaż”²⁸. Gdybyśmy utworzyli skalę bliskości seriali dokumentalnych do rzeczywistości, korzystając z narzędzi Przyłipiaka, *Trzecia część meczu* nie znalazłaby się na niej zbyt wysoko. Za dużo w nim elementów naddanych z zewnątrz do obrazów rejestrujących faktyczne wydarzenia. A rzeczona obiektywność realizuje się jedynie w dyskursie prowadzonym zarówno przez dziennikarzy, jak i przez samych twórców.

Trzecia część meczu jest serialem mającym przede wszystkim zadania rozrywkowe, na co wskazuje jego telenowelowa narracja. Jest skonstruowany w taki sposób, by eksponować sytuacje najbardziej sensacyjne, takie które będzie chciała śledzić telewizyjna publiczność. Sensacyjność ta oparta jest w największej mierze na prowadzonym przez twórców dyskursie odkrywania. Twórcy zawarli w samym tekście serialu chwytły, mające na celu

²⁸ B. Nichols, *Na granicy rzeczywistości (telewizyjnej)*, przeł. M. Przyłipiak, „Kwartalnik Filmmowy” nr 23, 1998, s. 25.

przekonanie nas, że przedstawiają nam rzeczywistość wcześniej dla nas niedostępną. Przekonanie o odkrywaniu tajemnicy jest więc konstruktem stworzonym poprzez dyskurs. Fairclough i Duszak przyjmują definicję dyskursu „jako *semiozy* – wytwarzania znaczeń poprzez bogactwo środków semiotycznych, obejmujących język werbalny, ale również »język wizualny« [...] skupienie uwagi na relacjach między dyskursem a niedyskursywnymi elementami zjawisk społecznych staje się odwołaniem do społecznie konstruowanego charakteru tych zjawisk”²⁹. W przypadku serialu mamy więc do czynienia z szeregiem środków semiotycznych, które mają na celu stworzenie dyskursu odsłaniania niedostępnej wcześniej rzeczywistości. Na nim zbudowana jest rozrywkowa wartość serialu, gdyż poprzez odkrywanie wywołuje sensację (komentowaną również w mediach, o czym pisałem wyżej), która przyciąga widzów przed ekrany.

Trzecia część meczu nie odkrywa więc w sposób obiektywny rzeczywistości, ale konstruuje dyskurs, który ma nas przekonać, że faktycznie tak się dzieje. Również Bazin uważał, że podstawową zasadą dokumentalnego gatunku „jest to, że nadaje on obrazom strukturę logiczną dyskursu, a dyskurs wyposaża w wiarygodność i świadectwo fotograficzne”³⁰. Autorytet obrazu wykorzystany jest w wypadku *Trzeciej części meczu* do uzyskania partykularnych celów i zbudowania dyskursu odkrywania. Serial Bortnowskiego bazuje na tym samym elemencie, który przyczynił się do tak wielkiego sukcesu reality show z *Big Brotherem* na czele, czyli na podglądactwie. Ma ono na celu odsłonięcie przed nami jakiejś skrywanej rzeczywistości. Co ciekawe, Wiesław Godzic wywodzi *Big Brothera* z tradycji dokumentalnej, a jego pierwowzorem miał być telewizyjny serial dokumentalny *An American Family*³¹.

Z tezą tą polemizuje jednak Przyłipiak, uważając, że podobieństwa między serialem dokumentalnym a reality show są daleko mniej istotne, niż różnice między tymi gatunkami³². Jednak nie da się zaprzeczyć, że i *Big Brother*, i dzisiejsze serie dokumentalne, czyli w większości telenowełe dokumentalne, posługują się dyskursem odkrywania (czy też podglądania) w celu uatrakcyjnienia przekazu. Roch Sulima twierdzi, że w przypadku *Big Brothera* nie można mówić o podglądaniu, gdyż podglądać można jedy-

²⁹ N. Fairclough, A. Duszak, *Wstęp. Krytyczna analiza dyskursu – nowy obszar badawczy dla lingwistyki i nauk społecznych*, [w:] *Krytyczna analiza dyskursu. Interdyscyplinarne podejście do komunikacji społecznej*, red. A. Duszak i N. Fairclough, Kraków 2008, s. 8-9.

³⁰ Cyt. za: M. Przyłipiak, *Film dokumentalny jako...*, s. 7.

³¹ W. Godzic, *„Wielki Brat” a sprawa polska*, [w:] *Podglądanie Wielkiego Brata*, red. W. Godzic, Kraków 2001, s. 16.

³² M. Przyłipiak, *An American Family jako zapowiedź współczesnych form serialowych dokumentalizmu telewizyjnego*, [w:] *Między powtórzeniem a innowacją. Seryjność w kulturze*, red. A. Kisielewska, Kraków 2004, s. 234.

nie kogoś tego nieświadomego, a w reality show uczestnicy wiedzą, że są obserwowani³³. Ma on niewątpliwą rację. Nie twierdzę, że *Big Brother* i telenowele dokumentalne cokolwiek „faktycznie” odkrywają, uważam jedynie, że prowadzą dyskurs mający na celu przekonanie nas, że tak jest. Kazań nam wierzyć, że podglądamy „prawdziwie”³⁴. Musimy pamiętać, że dokumenty, podobnie jak inne „historie-opowieści”, jak pisze Piekot powołując się na Trzebińskiego, mają „charakter konstrukcyjny, a nie reprodukcyjny [...], co oznacza, że poznawanie świata polega raczej na jego porządkowaniu i interpretowaniu niż na odtwarzaniu jakiegoś obiektywnego porządku”³⁵. Co ciekawe, John Corner uznaje odkrywanie za jedną z trzech podstawowych funkcji klasycznego dokumentu, razem z rozpowszechnianiem idei bycia obywatelem i prowadzeniem dziennikarstwa śledczego³⁶. W telenowelach dokumentalnych idea ta jednak została strywializowana i wykorzystana do celów komercyjnych.

W *Trzeciej części meczu* dyskurs odkrywania realizuje się głównie dzięki napisom towarzyszącym obrazom. Śledząc na ekranie trening piłkarzy na boisku, widz zostaje poinformowany, że jest to trening zamknięty, niedostępny dla dziennikarzy. Plasuje go to w sytuacji uprzywilejowanej – może zobaczyć więcej niż inni. Trzeba przyznać, że serial faktycznie ukazuje obrazy z miejsc niedostępnych dla fanów piłkarskiej reprezentacji czy nawet dziennikarzy (szatnia w przerwie meczu, pokoje piłkarzy na zgrupowaniu). Waga wizji została jednak zdeprecjonowana na rzecz informacji przekazywanych werbalnie. O tym, że obserwujemy przestrzeń czy wydarzenia niedostępne innym dowiadujemy się dzięki napisom, które są obszarem wybitnie dyskursywnym. Ciekawym zabiegiem, już w warstwie wizualnej, jest skupianie się podczas meczów na ławce rezerwowych, a nie na boisku. To odwrócenie proporcji w porównaniu z mediami (transmisje meczów), sugeruje nam, że obserwujemy te zdarzenia, które nie są nam przekazywane chociażby przez telewizję. Dużą rolę ogrywają także „świadkowie” – osoby wypowiadające się do kamery, zdające sprawę z wydarzeń, jakie miały miejsce podczas zgrupowań kadry. Ich autorytet ma podnosić wartość poznawczą serialu i przedstawianych nam obrazów. Pollak uważa, że

³³ R. Sulima, *Oko „Wielkiego Brata”*, [w:] *Podglądanie Wielkiego Brata*, red. W. Godzic, Kraków 2001, s. 31.

³⁴ Co warto podkreślić, a na co zwraca uwagę Anita Skwara (A. Skwara, *Medyczne rejestracje filmowe. Między dokumentem a intymnością*, [w:] *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2010, s. 121) pierwsi lekarze-filmowcy mieli problemy z rejestracjami operacji, gdyż środowisko medyków obawiało się, że procedura filmowania odsłoni „tajemnice chirurgów”, a sama operacja utraci aurę intymności. Od początku historii kina wierzono w odkrywającą moc kamery, co dziś wykorzystuje się w celach komercyjnych.

³⁵ T. Piekot, op. cit., s. 44.

³⁶ Podaję za: W. Godzic, *Telewizja i jej gatunki...*, s. 118.

świadkowie są głównymi bohaterami telewizyjnych filmów dokumentalnych, a ich funkcją jest „dostarczanie dowodów”³⁷ na autentyczność przedstawianych zdarzeń. Siwiński z kolei traktuje autorytety jak przewodników, którzy mają pomóc nam uczestniczyć w „rytuale przejścia” między sferą niewiedzy a wiedzy³⁸. W przypadku *Trzeciej części meczu* tymi osobami są naoczni świadkowie wydarzeń.

Dyskurs odkrywania, który mogliśmy śledzić w internetowych komentarzach do serialu, ma swoje źródło w samym telewizyjnym tekście. A ten z kolei, na zasadzie sprzężenia zwrotnego, czerpie z wypowiedzi twórców, którzy przedstawiając *Trzecią część meczu* jako serial odkrywający kulisy polskiej kadry, stwarzają go takim. Dyskurs bazuje na wypowiedziach mających na celu przekonać widzów do obiektywności dokumentu, a który można odnaleźć w dziennikarskich tekstach internetowych, co dowodzi, że zarówno twórcy, jak i komentatorzy oczekują od filmów dokumentalnych obiektywności. Również odbiorcy utożsamiają przekazy niefikcjonalne z tą kategorią. Respondenci, z którymi przeprowadzono wywiady, próbując odpowiedzieć na pytanie „czym jest serial dokumentalny?”, często definiowali go właśnie poprzez kategorię obiektywności bądź uprzywilejowanego kontaktu z rzeczywistością. Co więcej, uważali, że w przeciwieństwie do seriali fabularnych, te dokumentalne przekazują wiedzę o świecie.

Często można się było spotkać z opinią, że „serial dokumentalny to serial... dokumentalny. Jest oparty na faktach. Tak jak film dokumentalny. Na faktach”. Inna respondentka odpowiedziała na pytanie czym są seriale dokumentalne tak: „Takie realne bardziej właśnie, bo seriale dokumentalne to takie, które w rzeczywistości co się dzieje [...] kręcą no właśnie jakby w odcinkach, tylko jakby dokumentują prawdziwe rzeczy, które się dzieją [...] oparty na prawdziwych zdarzeniach albo są to prawdziwe zdarzenia”. W podobnym tonie wypowiada się trzeci respondent, według niego serial dokumentalny to „czysta rzeczywistość prawie, bez scenariusza nie i w ogóle... reality show takie, powiedzmy”. Choć słowo „obiektywność” nie pada, zdaje się, że ją właśnie mieli na myśli respondenci mówiąc o faktach, czy „czystej rzeczywistości”. Dowodzi to, że widzowie oczekują jej od dokumentów, co więcej, uważają ją za cechę dystynktywną – oddzielającą seriale dokumentalne od fabularnych.

Respondenci definiowali seriale niefikcjonalne nie tylko ze względu na ich stosunek do rzeczywistości, wyodrębniły się jeszcze trzy cechy, które miały stanowić o dokumentalności. Były to: odmienny stosunek do tworze-

³⁷ A. Pollak, op. cit., s. 89.

³⁸ I. Siwiński, op. cit., s. 47.

nia serialu, podejmowana tematyka oraz emisja w konkretnej stacji telewizyjnej.

Odmienny stosunek do tworzenia serialu wiąże się ściśle z obiektywizmem, gdyż uzyskuje się go poprzez posługiwanie się innymi niż w fabule środkami produkcji. Respondenci postrzegają przekazy dokumentalne jako pozbawione scenariusza (co można było wyczytać w jednej z wcześniej przytaczanych wypowiedzi), reżyserii („one nie są tak, tak naprawdę, tak mi się wydaje, nie do końca są reżyserowane”) oraz aktorów („tam występują ludzie, którzy nie są żadnymi... znaczy oni są w tym serialu, w danym serialu, są jakimiś tam postaciami, natomiast nie odgrywają jakichś konkretnych ról, które ktoś im przypisał”; „serial dokumentalny to już nie jest chyba grany przez aktorów”). Te „braki” mają zaświadczać o bardziej obiektywnym przedstawianiu rzeczywistości przez te seriale.

Osoby definiujące seriale dokumentalne, opierając się na podejmowanej przez nie tematyce, wymieniły cały wachlarz problemów, które według nich poruszają dokumenty. Dla jednego respondenta seriale dokumentalne to takie, które poruszają tematy „życiowe” („serial dokumentalny to jest taki serial, który tak, ma opowiadać o jakichś takich sprawach życiowych [...] może to jest taki, który nagrywa się właśnie, na przykład jak były takie seriale o chyba właśnie jakichś szpitalach, czy o jakichś obozach dla dzieci, też mi się wydaje, że to jakieś takie seriale”), dla innego to te, które wykorzystują tematykę historyczną („znaczy dokumentalne... Chyba bardziej wchodziłoby to w historię. Załóżmy w historię najnowszą, wziąć jakieś wątki i zrobić z tego serial. No przedstawić ludziom wydarzenia historyczne...”), dla kolejnej respondentki seriale dokumentalne są o zabójstwach („no serial dokumentalny w takim razie, już wiemy, że jest o zabójstwach i tego typu sprawach”), lecz co ciekawe ta sama osoba, chwilę później dodaje, że tego typu serial ma się charakteryzować tematyką „lekką” („lekki. Oglądasz, wyłączasz i czekasz na następny...bo chcesz zobaczyć, co się będzie działo...”).

Tylko jedna osoba zdefiniowała serial dokumentalny na podstawie stacji, w której jest prezentowany, dla respondenta tym kanałem jest National Geographic („to jest coś w stylu National Geographic, tam jakieś seriale robią takie”).

Urszula Jarecka w artykule o dokumentach produkowanych przez inną stację telewizyjną – Discovery Channel, pisze, że „nie można traktować filmu dokumentalnego, nawet z ambicjami edukacyjnymi, jako źródła wiedzy”³⁹. Nie chciałbym teraz wchodzić w dyskusję, czy jest to prawdą czy

³⁹ U. Jarecka, *Poznanie i przyjemność. Obraz świata w filmach dokumentalnych z początku i końca XX wieku (kinematograf i Discovery Channel)*, „Kwartalnik Filmowy” nr 23, 1998, s. 223.

nie, z wypowiedzi respondentów wynika jednak, że traktują oni seriale dokumentalne jako źródło pozyskiwania informacji o świecie. A według Pollaka „siła filmów dokumentalnych leży w oczekiwaniu widowni. Dopóki oczekiwania przewodzą percepcji, dopóki widzowie oczekują nauczyć się czegoś o świecie poprzez oglądanie programów telewizyjnych, będą stawać się wrażliwsi na estetykę przekonywania [*persuasive aesthetic*] filmów dokumentalnych i chętnie będą włączać ich treść i przekazywane przez nie obrazy do swojego własnego oglądu świata”⁴⁰.

Dokumenty odznaczają się więc znaczącym autorytetem, gdyż, jak wynika z wywiadów, widzowie oczekują od nich przekazywania rzetelnych informacji o świecie, w odróżnieniu od seriali fabularnych, które nie stanowią dla nich źródła wiedzy. Jedna z respondentek tak odpowiedziała na pytanie, czy seriale dokumentalne mogą być źródłem wiedzy: „No na pewno, bo jeżeli na przykład w jakimś serialu dokumentalnym – przyrodnicze to pewnie można się dużo tam rzeczy dowiedzieć o jakiejś przyrodzie, czy czymś takim albo jak są właśnie takie seriale o jakichś ośrodkach pomocy, pewnie można się dużo rzeczy dowiedzieć o młodzieży albo o jakichś tam problemach społecznych i tym podobne”. Inny rozmówca tak scharakteryzował serial dokumentalny: „To jest tak jak film dokumentalny, tylko zrobiony na odcinki [...] no to oczywiście może być jakaś, jakieś tam kawałki coś sfabularyzowanego, ale, że no tak jak film dokumentalny, czyli mówiący coś o rzeczywistości i raczej nie ma tam jakichś grających, to bardziej przedstawia informacje, to jest bardziej informujące, a nie jak serial normalny [...] tak jak film dokumentalny, one przedstawiają jakieś informacje, czy jakieś zjawiska, coś co się dzieje na świecie, tak samo serial, też tak przedstawia jakieś, czy jakieś, czy o jakichś początkach życia mówiący, czy o dinozaurach, czy powiedzmy o jakichś... o braku wody na świecie”.

Kolejna respondentka wypowiada się w podobnym tonie: „Gdyby te seriale były związane z jakąś polityką, z historią, z czymś na czasie, bardziej takie w formie dokumentalnej, to ok, mogłabym to traktować jako coś, z czego mogłabym czerpać jakąś wiedzę powiedzmy, ale że czegoś takiego nie ma, to serial jest jako rozrywka”. Seriale dokumentalne w opinii rozmówców są źródłem wiedzy, potrafią przekazywać informacje o rzeczywistości, do czego nie jest zdolny według nich serial fabularny. Można z tego wysnuć wniosek, że niefikcyjalna formuła dodaje serialom autorytetu, dzięki któremu, w oczach widzów, seriale te mają moc przekazywania rzetelnej wiedzy.

Zarówno w wypowiedziach reżysera, jak i dziennikarzy na temat serialu *Trzecia część meczu* przewija się dyskurs obiektywności. Również widzo-

⁴⁰ A. Pollak, op. cit., s. 78.

wie definiują telewizyjne przekazy dokumentalne, poprzez ich uprzywilejowany stosunek do rzeczywistości. Opinie te zdają się dowodzić, że niefikcyjne teksty telewizyjne posiadają autorytet. Widzowie wierzą, że to co przedstawiają jest prawdą i w sposób obiektywny przekazuje informacje o świecie. Analiza samego tekstu serialu dowiodła jednak, że jego funkcja informująca realizuje się głównie w dyskursie, czyli jest społecznie konstruowana – ma jedynie przekonywać, że odkrywa przed widzami jakąś prawdę o rzeczywistości.

BIBLIOGRAFIA

- Corcoran F. (1994), *Telewizja jako aparat ideologiczny: władza i przyjemność*, przeł. A. Helman, [w:] *Po kinie?...Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, red. A. Gwóźdź, Kraków, s. 95-116
- Fairclough N., Duszak A. (2008), *Wstęp. Krytyczna analiza dyskursu – nowy obszar badawczy dla lingwistyki i nauk społecznych*, [w:] *Krytyczna analiza dyskursu. Interdyscyplinarne podejście do komunikacji społecznej*, red. A. Duszak i N. Fairclough, Kraków, s. 7-27
- Godzic W. (2004), *Telewizja i jej gatunki po Wielkim Bracie*, Kraków
- Godzic W. (2001), „Wielki Brat” a sprawa polska, [w:] *Podglądanie Wielkiego Brata*, red. W. Godzic, Kraków, s. 13-23
- Jarecka U. (1998), *Poznanie i przyjemność. Obraz świata w filmach dokumentalnych z początku i końca XX wieku (kinematograf i Discovery Channel)*, „Kwartalnik Filmowy” nr 23, s. 216-232
- Karabas K. (1998), *Film dokumentalny dzisiaj*, „Kwartalnik Filmowy” nr 23, s. 121-123
- Mittell J. (2001), *A Cultural Approach to Television Genre Theory*, „Cinema Journal” nr 40(3), s. 3-24
- Newcomb H.M., Hirsch P.M. (1997), *Telewizja jako forum kultury*, przeł. J. Mach, [w:] *Pejzaże audiowizualne: telewizja, wideo, komputer*, red. A. Gwóźdź, Kraków, s. 91-107
- Nichols B. (1998), *Na granicy rzeczywistości (telewizyjnej)*, „Kwartalnik Filmowy” nr 23, s. 21-40
- Ogonowska A. (2010), „Mock-documentary” i „faction genre”: wyzwanie dla kina dokumentalnego i paratekstualne gry z widzem, [w:] *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, red. A. Gwóźdź, Warszawa, s. 269-292
- Piekot T. (2006), *Dyskurs polskich wiadomości prasowych*, Kraków
- Pollak A. (2008), *Analyzing TV Documentaries*, [w:] *Qualitative discourse analysis in the social sciences*, red. R. Wodak i M. Krzyżanowski, Hampshire, s. 77-95
- Przylipek M. (2004), *An American Family jako zapowiedź współczesnych form serialowych dokumentalizmu telewizyjnego*, [w:] *Między powtórzeniem a innowacją. Seryjność w kulturze*, red. A. Kisielewska, Kraków, s. 223-237
- Przylipek M. (1998), *Film dokumentalny jako gatunek retoryczny*, „Kwartalnik Filmowy” nr 23, s. 5-20
- Przylipek M. (2004), *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk – Słupsk
- Richardson J.E. (2007), *Analysing newspapers. An approach from critical discourse analysis*, Hampshire

