



Dokumentalizacje

PANOPTIKUM

FILM / NOWE MEDIA / SZTUKI WIZUALNE
www.panoptikum.pl

Adres do korespondencji:

Redakcja „Panoptikum”
ul. Wita Stwosza 58/109
80-952 Gdańsk
tel. (058) 523 24 50 fax (058) 523 23 00
info@panoptikum.pl

REDAKCJA:

Grażyna Świętochowska – redaktor naczelna / graz@panoptikum.pl
Monika Bokiniec – sekretarz redakcji / mobok@panoptikum.pl
Julia Gierczak – jgierczak@panoptikum.pl
Bartosz Zając – bzajac@panoptikum.pl

RADA NAUKOWA:

prof. Bohdan Dziemidok, prof. Krzysztof Kornacki, prof. Ewa Mazierska,
prof. Mirosław Przyłipiak, prof. Jerzy Szyłak

RECENZENCI:

- Marcin Adamczak (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska)
- Lucie Česálková (Masarykova Univerzita, Czechy)
- Konrad Chmielecki (Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi, Polska)
- Konrad Klejsa (Uniwersytet Łódzki, Polska)
- Katarzyna Marciniak (Ohio State University, USA)
- Katarzyna Mąka-Malatyńska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska)
- Constantin Părvulescu (Universitatea de Vest din Timisoara, Rumunia)
- Balázs Varga (Eötvös Loránd University, Węgry)
- Piotr Zwierzchowski (Uniwersytet im. Kazimierza Wielkiego, Polska)

Redakcja językowa, korekta i adiustacja: Julia Gierczak, Garth Burge

Projekt graficzny okładki: Jacek Michałowski

Grafika i skład: Jacek Michałowski / Grupa 3M / info@grupa3m.pl

Materiały zdjęciowe udostępnione za zgodą właścicieli praw autorskich.

Wydawca: Akademickie Centrum Kultury Uniwersytetu Gdańskiego „Alternator”

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

Promocja: Krystyna Weiher / pr@panoptikum.pl

Dofinansowano ze środków przyznanych przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego na prowadzenie badań naukowych służących rozwojowi młodych naukowców.

„Panoptikum” w formie papierowej jest wersją pierwotną czasopisma.

© Copyright by Uniwersytet Gdański
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego



Wszelkie prawa zastrzeżone. Kopiowanie w całości lub we fragmentach jakąkolwiek techniką bez pisemnej zgody wydawcy zabronione.

ISSN 1730-7775

Dokumentalizacje

Spis Rzeczy Panoptycznych

Od Redakcji 6

Konwergencje: gatunek, rodzaj, metamedium

Alexandra Juhasz
Dokument na YouTube. Porażka bezpośredniego kina sloganu 10

Annabelle Honess Roe
*Nieobecność, nadmiar i rozwinięcie epistemologiczne:
w poszukiwaniu ram badawczych dla dokumentu animowanego* 27

Katarzyna Żakieta
Horror paradokumentalny – próba charakterystyki gatunku 46

Cinema vérité po latach

Bartosz Zając
La vérité? Quelle vérité? Eksperymenty z rzeczywistością w kinie niefikcyjnym lat 60. 62

Monika Rawska
Rzeczy, rzeczy, rzeczy. Tajemnica Koumiko Chrysa Markera na styku form filmowych 76

Dokumentalizm osobisty

Michał Piepiórka
*Maska i demistyfikacja.
Wątki autobiograficzne we współczesnych polskich filmach dokumentalnych* 88

Paweł Biliński
*Współczesne oblicza dokumentalizmu osobistego (na przykładzie Tarnation Jonathana
Caouette'ego, Arirang Kim Ki-duka i To nie jest film Jafara Panahiego)* 102

Melinda Bloss-Jáni
*Home Movies as Everyday Media Histories. Approaching Home Made Imagery
in the Age of New Media* 121

Funkcje

Michał Dondzik
W poszukiwaniu mitu. O filmach dokumentalnych Grzegorza Królikiewicza 134

Dagmara Rode

Uwagi o Pine and Fir Trees. Women's Memories of Life during Socialism Sanji Iveković 143

Peter Ole Pedersen, Jan Lohmann Stephensen

Paranoid, moi? Surveillance and the Popular Cultural Documentary 152

Narodowe, transnarodowe

Zane Balčus

Case of an artist as a scriptwriter in the works of Latvian filmmaker Juris Podnieks 174

Sebastian Jakub Konefał

*Między prawdą a stereotypem, tradycją a nowoczesnością:
wątki narodowe i transnarodowe w islandzkim kinie dokumentalnym po roku 2000* 187

Holocaust Doc

Jay Cantor

Śmierć i obraz 206

Bronisława Stolarska

Czytając Po-lin 228

Varia:

Jakub Morawski

Teoria poetyki kina Giorgio Agambena a twórczość filmowa Guy Deborda 254

Alessandro Zir

Nature's Horror and Grand Style in Lars von Trier's Antichrist 269

Tomasz Rachwał

Metody dokumentalne w filmie. Recenzja książki 278

Grażyna Świętochowska

Author(s), authority... 283

Noty o autorach 292

Contents 296

Od Redakcji

Centrum i obrzeża dzisiejszych audiowizualnych przekazów niefikcyjnych kazał przemyśleć na nowo pojęcia podmiotu/przedmiotu obserwacji, ingerencji, inwigilacji, nadzoru, intymności, polityki, etyki, estetyki. Potencjalnych biegunów jest więcej, a każdy przypisany do jakiegoś założycielskiego nazwiska twórcy definiującego własną praktykę filmową: od Griersonowskiej „twórczej interpretacji rzeczywistości” po „chciałbym dowiedzieć się czegoś na temat ludzi” (Richard Leacock). Historia filmu dokumentalnego jest procesem pęknięć, mutacji i przekształceń, zaś matryca zależności jego paradygmatu i heterogenicznych modyfikacji, przyjmując reguły wspólne dla archeologii nowych mediów w ogóle, biegnie od antenatów z okresu kina niemego. Jak przekonująco dowodzi Alexandra Juhasz, kino sloganu Eisensteina widzieć należy właśnie w perspektywie antycypacji dzisiejszej retoryki strumienia YouTube.

Ta nadal najpopularniejsza platforma przekąźnikowa stwarza dyspozycję opowiedzenia swojej historii, wypowiedzenie się w świecie, który za jej pomocą może zostać zmieniony (perswazyjna funkcja kina dokumentalnego). Ale w partykularnych „wypowiedziach” dominuje eklektyczność, kondensacja, slogan. Idea, która może być interpretowana w perspektywie łączenia dawnych teorii mediów radykalnych ze współczesnymi praktykami politycznymi, skutkuje trwonieniem swoich możliwości: slogan dystrybuowany dzięki technologicznemu „streamingowi” zawsze łączyć będzie aktywizm i handel. Juhasz precyzyjnie oznacza formaty YouTube’a: realizm konfesyjny oparty na mówiącej wprost do kamery gadającej głowie, bezpośrednio dokumentacje istotnych publicznych i prywatnych wydarzeń (marsze, przemówienia, wywiady, spotkania wspólnot), eklektyczny zbiór stylów dokumentalnych ze źródeł tak różnych jak sztuka wideo, wideoklipy czy telewizja głównego nurtu. Ten opis nie byłby pełny, gdyby nie uwzględnienie w jego ramach praktyk percepcyjnych nowoczesnych widzów – skanowania ekranu, powierzchowności „obwarowanej” ilością wejść. Autorka konstatuje jednocześnie, że to „przebieganie oczami” rzadko kiedy rodzi jednak kolejne powiązania. Korporacyjna architektura YouTube’a blokuje Wiedzę/Teorię/Kontekst i Etykę/Wspólnotę/Politykę. W czasach demokratycznej infrastruktury komunikacyjnej konsumenci mediów uczestniczą w komunikacji typu „wielu-do-wielu” i choć stają się ich producentami, a więc w praktyce zyskują na dostępie, jednocześnie tracą na wiedzy.

Z kolei metapoziom heterogeniczności nowych form (przypadek animation doc) to krytyka zdolności „żywego” dokumentu do reprezentacji rzeczywistości. Jednocześnie taka forma animacji, która substytuując rzeczywistość, kładzie nacisk na to, co mogłoby zostać sfilmowane przez kamerę, na sprawianie wrażenia, że materiał został nakręcony na taśmie filmowej. W obszar zainteresowania tra-

fiają więc miejsca nieciągłości związane z najbardziej potocznym rozumieniem autotematyzmu, odsłaniającym w prostej linii „proces realizacji filmu”. Naśladowanie rzeczywistości za pomocą środków symulujących jakkolwiek ruch (jedna z możliwych definicji animacji: „postaci nie ruszają się, ale – tak jak w filmie animowanym – kamera porusza się drogą, którą one się przemieszczają «bez ruchu w wielkim tempie»¹, uzupełniane jest ostatecznie o momenty zerwania tego ruchu, o nieskomplikowane „spojrzenie w kamerę”. Nieopisana, bo będąca ciągle gdzieś na początku drogi tematyka dokumentu animowanego skoro kształtuje ją typowa dla struktur kina artystycznego recepcja widzów, festiwal, krytyki, nie musi zawsze obejmować poziomu refleksywnego. Wystarczy, że zaktualizuje ramę Nicholsonowskiego modelu performatywnego, wypuklając wymiar subiektywny i afektywny (sam proces animacji i jej sztuczność).

Wreszcie wyodrębnienie Holocaustu doc akceptuje napięcie między przedstawialnym/nieprzedstawialnym i nawet jeżeli takie postawienie sprawy zahacza o problem nadużycia poznawczej analogii, sublimuje problem kina dokumentalnego w ogóle (wszak z indeksalnej relacji między obrazem a rzeczywistością biorą swój początek też wszystkie inne teksty). Dokumentalna reprezentacja Shoah jest ramą, w której Jay Cantor wyodrębnia trzy strategie pamiętania/niepamiętania o Holocauście jako trzy możliwe modele psychoterapii: Alain Resnais wybrany zostaje na tego, który opisuje zbrodnie nazizmu w perspektywie sztuki, działań estetycznych (strategia artysty), Claude Lanzmann staje się obsesjonatem inżynierii, który metodycznie odbudowuje obozy (strategia inżyniera, architekta), Marcel Ophüls tym, który demistyfikuje analogie (strategia inkwizytora, tropiciela informacji). Zwłaszcza nuda środków wizualnych Lanzmanna – dosłowność, zawziętość, maniakość retoryki słownej i obrazowej – wskazuje na praktykę filmową tout court ostentacyjnie rezygnującą z archiwum. Nerwica przeniesienia, zainteresowanie analogicznością miejsc, sytuacji, chęcią technicznego powtórzenia, rekonstrukcji nie uciekającej się do inscenizacji, wtłaczającej żywych „aktorów” Holocaustu w otoczenie rekwizytów o funkcji psychodramy, staje się uniwersalną metodą pracy odmawiającej racji istnienia zachowanemu materiałowi audiowizualnemu.

Koncentrując się we wstępie tylko na tych trzech wybranych terenach refleksji, pomijamy jednocześnie uwzględnione na łamach tego numeru dokumentalne, jednostkowe narracje „ja”, niekiedy rozszerzające się w formułę home movies (w aspekcie nowo medialnego reżimu, ale i modelowego, a przez to wyjątkowego przypadku *Po-lin* Jolanty Dylewskiej), redefinicje cinéma-vérité, praktyki détournement zrelacjonowane w perspektywie pism Giorgio Agambena, przykłady praktycznych aplikacji filmu performatywnego czy partycypacyjnego oraz próbę charakterystyki horroru paradokumentalnego. Ostatecznie one też mogą stać się częścią infrastruktury platform przekaznikowych.

Grażyna Świętochowska

¹ G. Deleuze, *Kino 1 Obraz-ruch. 2 Obraz-czas*, przeł. J. Margański, Gdańsk 2008 s. 285.

AKADEMICKIE CENTRUM KULTURY UG

ALTER NATOR

Akademickie Centrum Kultury UG „ALTERNATOR” (powołane w 1981 roku) to instytucja działająca w ramach Uniwersytetu Gdańskiego, której celem jest animowanie kulturalnego życia uczelni oraz wspieranie inicjatyw kulturalnych środowiska akademickiego. W ramach Centrum działa kilkanaście grup twórczych, które organizują ponad 150 różnorodnych wydarzeń rocznie. „ALTERNATOR” otwarty jest również na indywidualne projekty studentów chcących zaprezentować się w przestrzeni Uniwersytetu.

Do sztandarowych stref działań twórczych ACK należą: scena muzyczna – Muzyczne Ugięcie, koncert „Jantar i Goście”, koncert Akademickiego Chóru UG, teatr – Scena Teatralna Alternatora, film – cykle tematyczne DKF-u „Miłość Blondynki”, m.in. Kinematograf Polski – retrospektywy filmowe i spotkania z twórcami polskiego kina, cykl kina dokumentalnego „Europa bez fikcji”, Festiwal Kultury Azjatyckiej „Made in Azja”, literatura – Ogólnopolski Konkurs Literacki „Proza Życia”, działania alternatywne i społeczne – Wielki Przejazd Rowerowy, pracownia sitodruku, pracownia video, warsztaty tematyczne, taneczne, studenckie spotkania podróżnicze „Menażki”. ACK coraz mocniej angażuje się w realizację międzyinstytucjonalnych projektów społeczno-kulturalnych takich jak Bike Toure, Temporary Home, Kinomobilizacja, Znikający Klub. Poza aktywnością kulturalną ACK włącza się w promocję zachowań proekologicznych, np. poprzez promocję kultury rowerowej, montaż stojaków rowerowych w przestrzeni UG, zainicjowanie selektywnej zbiórki odpadów, organizację paneli dyskusyjnych dotyczących alternatywnych źródeł pozyskiwania energii.

„ALTERNATOR” to również działalność wydawnicza: ogólnopolski periodyk „PANOPTIKUM”, „PRZEZROCZE”, „PROZA ŻYCIA” (pokłosie Konkursu Literackiego). Spektakularnym wydawnictwem ACK UG jest płyta z „Missa Gratiatoria” (2009), która powstała w ramach współpracy Akademickiego Chóru UG z Leszkiem Możdżerem oraz płyta „I'm goin' to sing” Negro Spirituals (2012), nagrana przez Akademicki Chór UG pod dyrygenturą Marcina Tomczaka. Do ciekawostek muzycznych należy seria wydawnicza „Muzyczne Ugięcie”, uniwersytecka składanka o zróżnicowanym brzmieniu. Przy współpracy ACK wydane zostały: „Pasja Gdańska” Georga Philippa Telemanna (2011) oraz przekład kaszubski „Ślubu” Witolda Gombrowicza (2011).

Grupy działające w ramach ACK ALTERNATOR: Zespół Pieśni i Tańca UG JANTAR (zał. 1970), Akademicki Chór UG (zał. 1971), Dyskusyjny Klub Filmowy UG „Miłość Blondynki” (zał. 1975), Studencka Agencja Fotograficzna UG (zał. 1975), Zespół Tańca Irlandzkiego i Szkockiego UG „Trebraruna” (zał. 1995, w ACK od 2004), Zespół Tańca Celtyckiego UG „Animus Saltandi” (zał. 2000, w ACK od 2005), Kulturalny Kolektyw UG (zał. 2004), Zespół Tańca Brzucha UG AGADIR (zał. 2008), Grupa Improwizacji Teatralnych (zał. 2009).

Kontakt:
www.ack.ug.gda.pl
ack@ug.gda.pl
tel. (058) 523 24 50
tel./fax (058) 523 23 00

**Konwergencje:
gatunek, rodzaj, metamedium**

Alexandra Juhasz

(Pitzer College)

Dokument na YouTube. Porażka bezpośredniego kina sloganu

YouTube stanowi urzeczywistnienie moich najgłębszych dążeń. Podzielać tę długą zapowiadane, nawet jeśli nieco idealistyczne, marzenia o powszechnym dostępie do demokratycznych mediów z zastępem uczonych i twórców, których rozległy zbiór prac z zakresu mediów radykalnych omawiam w „publikacji” cyfrowej *Media praxis: A Radical Website Integrating Theory, Politics, and Practice*. *Media praxis* stanowi trwałą, wzajemną i budującą tradycję, która stwarza warunki ku temu, aby media mogły odgrywać integralną rolę w kulturowej i indywidualnej transformacji, poddając je zarazem teoretycznemu namysłowi. Jestem uczennicą, nauczycielką i uczestniczką tej ważnej tradycji, wędrującej od Sowieców lat 20., poprzez amerykańskich beatników lat 50. czy afrykańskich i latynoamerykańskich antykolonialistów lat 60., ku dzisiejszym cyfrowym granicom¹. Na przestrzeni stuletniej historii zapisu ruchomego obrazu teoretycy i twórcy mediów radykalnych przewidywali rychłe nadejście utopii, w której królować będzie poszerzony dostęp do produkcji, dystrybucji i ekspozycji, wspaniałej przyszłości, w której konsumenci mediów staną się ich producentami, ponieważ w końcu będą mieli dostęp do środków produkcji i dystrybucji. Będą oni mogli dokumentować to, jak widzą, jak doświadczają codziennego życia – jego mięso – a następnie dodawać ten zapis codziennych doświadczeń do sfery publicznej, uczestnicząc w produkcji kultury bez uprzedniego nabywania kompetencji w szkole filmowej. Czy wszyscy po prostu wieszczęliśmy nadejście YouTube’a, przestrzeni medialnej, która czerpie z nowych mediów najwięcej i najlepiej, przynajmniej w zakresie opisanym przez Henry’ego Jenkinsa i Davida Thorbuna: „dostęp, uczestnictwo, zwrotność i komunikacja raczej typu wielu-do-wielu niż jeden-do-wielu”²? Wielu spośród nas utrzymuje, podobnie jak badacz Internetu, Douglas Schuler, że sfera cyfrowa dostarcza tego, na co od dawna czekaliśmy: „po raz pierwszy w ludzkiej historii pojawia się możliwość utworzenia sieci komunikacyjnej oplatającej cały świat, osiągalnej i otwartej na wszystkich chętnych i rozmaite punkty widzenia: krótko mówiąc, demokratycznej infrastruktury komunikacyjnej”³.

Dlaczego zatem, kiedy odwiedzam to cudowne miejsce, to co widzę okazuje się tak głęboko niezadowolające? Co kilka miesięcy klikam na przesłany mi wielokodownie przez przyjaciela lub internetowego znajomego link, który niezmiennie odsyła mnie do jakiegoś humorystycznego melanżu parodiującego utwór kultury

popularnej, choć i tak go nie znam: dziwny człowieczek, który odtańcowuje historię muzyki amerykańskiej; dwie wydry trzymające się za łapki; jakiś dzieciak wychodzący z sypialni; dwie zmysłowe, długowłose laski o sztucznych piersiach całujące się w pokoju hotelowym. Pragnąc czegoś lepszego, przeglądam dalej stronę jedynie po to, by znaleźć jeszcze więcej tego samego. Wciąż mając nadzieję na coś choć odrobinę bardziej interesującego, próbuję jakiegoś znaczącego dla mnie słowa kluczowego, na przykład: „realizm queer”. Jednak pod tym książkowym terminem nie znajduję żadnych filmików. „Queer” przynosi rezultaty, jednak nie bardziej użyteczne niż blondyneczki, na które trafiłam wcześniej. Atakują mnie przede wszystkim parodie, fragmenty, wywiady z aktorami grającymi w produkcjach mainstreamowych, takich jak *Queer as Folk*, *Queer Eye for the Straight Guy*, *The L Word*, a także wideoklipy zespołu o nazwie Garbage wykonującego piosenkę pod tytułem *Queer*, opatrzone postami o treści: „Uwielbiam ten klip i piosenkę”, albo: „Chcę, żeby Shirley Manson mnie zgwałciła”. Banalność tej rewolucji jest znacznie bardziej zauważalna, niż jej powszechność (populism – przyp. tłum.), a jej porażka jest znacznie głębsza, wzięwszy pod uwagę jej radykalną obietnicę.

To, co YouTube zyskuje na dostępie, traci na wiedzy. Być może jestem zwyczajną snobką, która, jak się okazuje, odnosi się z żenującą pogardą do tego, co robią zwykli ludzie, i co im się faktycznie podoba, szczególnie z perspektywy Marksowskiej koncepcji tradycji, którą badam. A może chodzi po prostu o udoskonalenie narzędzi i procesów wyszukiwania. Okazało się bowiem, że jeśli poświęcę wystarczająco dużo czasu, odnajdę na YouTube zadziwiające bogactwo dokumentów. Przyglądając się tutaj ogromnej ilości filmów dokumentalnych zamieszczonych na YouTube, postaram się pokazać, że problemy, jakie opisałam powyżej, nie mają wyłącznie osobistego charakteru. Posłużę się metodą akademicką: po pierwsze, poddam YouTube’a sprawdzianowi ważnej tradycji *Media praxis*, następnie zaś przyjrzę się temu jednemu drobnemu wątkowi na YouTube – dokumentom queer – z perspektywy teorii i wspólnych założeń pewnej konkretnej tradycji, które je poprzedziła, *New Queer Cinema* (w szczególności zaś tekstów pisanych przez i o lesbijkach, kolorowych osobach queer oraz aktywistach AIDS). Model mój ma charakter akademicki, ponieważ zakłada, że będziemy tworzyć lepsze media, jeśli poważnie zbadamy to, co było wcześniej. Proces ten odzwierciedla problemy w tym zakresie. W pracy *That Withered Paradigm: the Web, the Expert, and the Information Hegemony* Peter Walsh wyjaśnia, w jaki sposób dawne hegemonie wiedzy, takie jak *media praxis*, są z łatwością obalane przez World Wide Web, w miarę jak Internet zamyka i otwiera korpusy wiedzy poprzez rozchwianie dychotomii laik/ekspert opartej na zasadach i rytuałach, które niegdyś regulowały dostęp⁴.

I powiedzmy sobie szczerze: piękno YouTube’a polega na tym, że nie jest ani dla ekspertów, ani dla akademików. Podobnie jak w wypadku kina w jego prehistorii, mamy do czynienia z hurraoptymistycznym przyjęciem faktu produkcji, samego w sobie i dla niego samego. Wydaje się, że flagowe dokumenty YouTube’a – przesadnie szczerze lub gładko ironiczne klipy z gadającymi głowami, przemawiającymi na temat kultury popularnej lub osobistych przeżyć, zaludniające jego strony – są

samogenerujące się, bez związku z historią poprzedzających je obrazów, zrodzone drogą dzieworódtwa z tej nowo dostępnej technologii. Ja jednak podzielałam często omawiany w *Media praxis* światopogląd ufundowany na przekonaniu, że to właśnie zwykli ludzie, którzy tworzą media po to, by uczestniczyć w swoim świecie lub go zmieniać, również powinni opowiadać ich historię i tworzyć teorię stanowiącą kontekst dla ich prac. Nie chodzi mi tu wcale o pretensjonalność mętnych pism filozofów kontynentalnych i ich akolitów, lecz raczej o proste, choć systematyczne wypowiedzi na temat kultury produkowanej i konsumowanej przez ludzi, oraz o jej związki z przeszłością i wcześniejszymi wytworami. Następstwem tych regularnych wypowiedzi może być znacznie potężniejsza produkcja, podobnie jak wspólnota i polityka. Deklaracja: „Uwielbiam ten klip i piosenkę” nie pozostawia miejsca na dalszą konwersację; to w ogóle nie jest konwersacja. A wypowiedź: „Chcę, żeby Shirley Manson mnie zgwałciła” zagraża jakimkolwiek potencjalnym stosunkom. Porażka YouTube’a, nawet jeśli w sensie technologicznym udaje się mu stworzyć możliwość (niemal) uniwersalnego dostępu, leży w jego nieuważności, czy też niezdolności do jednoczenia. A jednak w *Media praxis*, podobnie jak na tych stronach, najważniejsze dla mnie są powiązania: łączenie dawnych teorii mediów radykalnych ze współczesnymi praktykami politycznymi, wzajemne relacje między żywymi wspólnotami zaangażowanych filmowców a historiami, z których mogą się uczyć. Uważam, że ten rodzaj wolnej, strukturalnej pracy – metoda ekspertów, trud badaczy, wszystkie wypróbowane praktyki dostępne każdemu, kto uczyni wysiłek – pozwala na krytyczne badanie niedostępne z perspektywy szybkiej, jednoosobowej pracy powierzchniowego linkowania. Praca *Media praxis* na przykład mogła zostać opublikowana przez MediaCommons, rozwijające się cyfrowe wydawnictwo akademickie, które planuje wykorzystanie tych najbardziej współczesnych mediów „w celu stworzenia sieci, w ramach której badacze, studenci i inni zainteresowani przedstawiciele opinii publicznej mogą przyczynić się do przesunięcia akcentów badawczych z powrotem w stronę obiegu dyskursu”⁵. Obieg naukowy jest zaangażowany, połączony i złożony; YouTube jest szybki, wścickły i bezpośredni. Zdecydowana niechęć YouTube’a do tworzenia trwałych związków manifestuje się poprzez korporacyjną, postmodernistyczną architekturę ufundowaną na przejściowych i sugestywnych linkach. Tymczasem tradycja *Media praxis* nie wymaga jedynie liczb, dostępu i zwrotności, lecz jednocześnie również wspólnej i trwałej bazy wiedzy, powiązanej z nią wspólnoty oraz woli działania. „Sfera nowego języka filmowego nie będzie, jak się składa, sferą prezentacji zjawisk”, jak wyjaśnia nam sowiecki filmowiec i teoretyk Siergiej Eisenstein, „ani nawet ich społecznej interpretacji, lecz stanie się ona przestrzenią dla abstrakcyjnej oceny społecznej”⁶.

Pisząc to w 1928 roku, kiedy antycypował on proces dojrzewania nowego medium jego czasów, a także sam uczestniczył w tym procesie, Eisenstein poddawał teoretycznemu namysłowi przejście od kina do „czystego kina”, od dzieciństwa tej technologii do jej dorosłości. Spogląda z perspektywy „tragicznych błędów” swojego własnego niedawnego filmu, *Października*, który, jak wyjaśnia, przerzuca pomost „pomiędzy dwiema epokami w kinie”⁷. Eisenstein przewiduje dialektyczne

odwrócenie kina z poprzednich stadiów w kierunku nowego okresu, który „nadejdzie pod egidą idei – pod egidą sloganu. Okres kina «wolnorynkowego» dobiega końca”⁸. Przewiduje on coś, co wykracza poza ograniczenia narracji i dokumentu, a także pomija kwestie zysku i konsumeryzmu: nową epokę czystej percepcji i epistemologii kinowej. Bardziej współcześnie Alexander Galloway wymienia podobne przekonania wyrażane przez najbardziej zagorzałych entuzjastów cyfrowych naszej epoki:

„Twierdzą oni, że rozwój nowych mediów, nowych technologii, nowych, szybszych metod przekazu informacji, demokratyzacja luksusów technologicznych, dywersyfikacja dostępu do sieci cyfrowych, standaryzacja formatów danych oraz rozprzestrzenianie się sieciowych relacji pozwolą zapoczątkować nową erę naznaczoną rozkwitem indywidualnej wolności, spotęgowaniem komunikacji międzyludzkiej, uwolnieniem od ciężaru reprezentacji, nowym spojrzeniem na problem ciała, zwiększeniem wyboru w społeczeństwie konsumpcyjnym, niebywałymi możliwościami nieskrępowanej ekspresji, a nade wszystko szybkością”⁹.

Twierdzenia Gallowaya – upojonego rozszerzoną wolnością, komunikacją i ekspresją – nigdy nie osiągają poziomu Eisensteinowskich odważnych deklaracji (uniwersalnej) wiedzy radykalnej. Podążając odległym śladem Eisensteina, w obliczu współczesnych zachwytów nad „niebywałymi możliwościami” mediów cyfrowych, będą udowadniać, że dostęp bez teorii, historii, wspólnoty i polityki, oraz dostęp zapewniany przez (post)kapitalizm, nie wyczerpuje bynajmniej tego, czego oczekiwaliśmy od kina przyszłości.

Kino sloganu

Będzie to sztuka bezpośredniego kina sloganu. Kina komunikacji, która jest równie drożna i bezpośrednia jak komunikacja idei poprzez kompetentne słowo.

(Sergei Eisenstein, *Soviet Cinema*, 1920s)

Czy Siergiej Eisenstein – wybitny teoretyk i filmowiec rewolucyjny, ponownie cytowany na podstawie artykułu z 1928 roku, *Our October. Beyond the Played and the Non-played* zapowiadał wewnętrzne sprzeczności i „tragiczne błędy” dokumentu na dzisiejszym YouTube? Wydaje się, że ze strony tego wybitnego komunisty przywoływanie sloganu dla swojego rozwijającego się medium było równie prorocze, co naiwne. Slogan wydaje się dużo lepiej przystawać do rozwoju technologicznego widocznego obecnie na YouTube. Slogan bowiem łączy aktywizm i handel – uproszczone sprzedawanie idei w sposób, który ma zachęcić ludzi czy to do działania, czy to do zakupu, wszystko jedno – w sposób udoskonalony w naszych czasach, które zarazem określa, oraz ich typowe medium, czyli Internet. Z pewnością slogan – zwięzłe, precyzyjne wezwanie do działania lub konsumpcji, czy raczej działania w postaci konsumpcji – trafnie opisuje formę dokumentu na YouTube, szczególnie jego lakoniczność i przejrzystość. Zważywszy, że kino ograniczyło się do dziewięćdziesięciu minut, a następnie telewizja do trzydziestu,

w obliczu naszych problemów z podatnością na rozproszenia, swoistą ulgę przyniosło ograniczenie oglądania do rozsądnych trzech minut: „komunikacji, która jest równie drożna i bezpośrednia jak komunikacja idei poprzez kompetentne słowo”; kina zredukowanego do jednego kęsa, słowa, znaczka; silne, emocjonalne, wymienne i łatwo zapominane filmy; czyli to, co znajdujemy na YouTube.

To prawda, że ten szczególnie atrakcyjny format został już uprzednio skonwencjonalizowany przez reklamę telewizyjną, a następnie przez wideoklip, jednak formaty te sprzedawały jakieś produkty, podczas gdy większość dokumentów na YouTube nie ma takiego celu (chyba że uważamy, że ironiczne naśladowanie mediów głównego nurtu, czy nawet emocjonalna reakcja na czyjś ulubiony serial, stanowią tani, choć skuteczny sposób reklamy, tym razem w wykonaniu konsumentów, a nie niedysyjszych „panów od reklamy”). Jednakże slogany upraszczają w celu sprzedaży lub pokrewnych dążeń. A biorąc pod uwagę to, że poza czasem trwania nic z dokumentalnych form lub treści na YouTube nie uległo jeszcze standaryzacji, co najwyżej teraz to się dokonuje, oraz że jego strony zawierają lub też mogą zawierać każdy możliwy styl, w jakim kiedykolwiek kręcono dokument, jesteśmy obecnie świadkami niezliczonych form dokumentu po prostu upychanych w krótszy, prostszy format. Oczywiście realizm konfesyjny, oparty na gadającej głowie mówiącej wprost do kamery, będzie tu ulubionym formatem, choćby ze względu na łatwość produkcji. Również szeroko reprezentowane będą bezpośrednie dokumentacje istotnych publicznych i prywatnych wydarzeń (marsze, przemówienia, wywiady, spotkania wspólnot). A jednak na każdej dowolnej stronie YouTube’a znajdziemy oszałamiająco eklektyczny zbiór stylów dokumentalnych ze źródeł tak różnych, jak sztuka wideo, wideoklipy czy telewizja głównego nurtu. No i oczywiście reklamy, niektóre nawet tworzone przez specjalistów.

Na YouTube panuje slogan. Większość różnorodnych twórców umieszczających swoje produkcje na tej stronie upycha swoją eklektyczną treść i rozmaite środki formalne w formę wideoklipu, zachowując jego długość i funkcję: sprzedaje coś poprzez artystowską i silną kondensację. Chyba że ktoś ostrożnie umieści na stronie zupełnie nie-sloganowy dokument, akceptując typowe praktyki nowoczesnych widzów przebiegających oczami czyjąś pieczołowicie wyprodukowaną dwudziestominutową abstrakcją lub pięćdziesięciminutową retoryką, redukując jej głębię do warstwy powierzchniowej, bo jedynie to wytrzyma ekran i praktyki oglądania, który on konwencjonalizuje. Umieszczony na YouTube najlepszy slogan filmowy, z całą mącą powierzchnią pompą, może uzyskać wiele wejść, jednak rzadko oglądany będzie z odpowiednią uwagą i zaangażowaniem, które mogłyby zrodzić powiązania. Kontekst oglądania na YouTube służy wyciszeniu radykalnego potencjału nawet najbardziej powtarzalnych i porywających fraz. Nieważne jak głośno krzyczysz, nieważne jak zręcznie zaprojektujesz swój slogan, nieważne jak głęboko go odczuwasz i jak trafnie sumuje on niesprawiedliwość, twój krzyk potencjalnie słyszalny jest przez wielu, jednak jest tylko jednym z takich wołań w morzu hałasu. Tę uciszającą funkcję sloganopodobnej struktury YouTube’a opisał David Sholle¹⁰, kreśląc rozbieżności pomiędzy technologiami „informacji” i „wiedzy”, te pierwsze

opisując zarazem jako wrywkowe i fragmentaryczne, krótkotrwałe i wartko przepływające, podczas gdy te drugie są opisywane w kategoriach struktury, trwałości i osadzenia. Informacja porusza się szybko i dociera do wielu, wiedza zaś przychodzi ci powoli i czeka, by odnaleźli ją ci, którzy mają ku temu kompetencje.

Zaangażowani politycznie filmowcy z pewnością zawsze pragnęli większej i bardziej zróżnicowanej publiczności, szukając posłuchu i zrozumienia u wielu. Jednak filmowcy radykalni nie potrafili oddzielić tej potrzeby od zaangażowania w aktywistyczne popisy (kreujące możliwość rozmowy, a następnie działania) oraz radykalną formę (kreującą nowe drogi postrzegania i wiedzy). „Pragnę dodać, że film wojący musi sięgać dalej” pisze Joris Ivens o swoim filmie z 1937 roku na temat wojny domowej w Hiszpanii, Ziemia hiszpańska, zrealizowanym w celu zbiórki pieniędzy na ambulanse. „Po tym, jak film pouczy i poruszy widzów, powinien zmobilizować ich do działania nakierowanego na problemy ukazane w filmie”¹¹. Roszczenia Ivensa do powiązań są strukturalnie nie do obrony, biorąc pod uwagę architekturę, własność i reklamy na YouTube. Nie jest tak, że tego rodzaju cele nie mogą być osiągnięte w przestrzeni Internetu, jednak zważywszy na korporacyjny charakter YouTube’a, nigdy nie zostaną zrealizowane na tej ekspansywnej stronie.

Kiedy Eisenstein przedstawił slogan jako model czystego kina, pozostawał on w dialektycznej relacji do wyczerpanego kina wolnego rynku i pierwszych etapów kina sowieckiego. Jednakże, co wiemy aż za dobrze, filmy nadal umacniały się w kapitalistycznym modelu narracji kina hollywoodzkiego. Obecnie obserwujemy, jak obietnica epoki sloganu, wciąż możliwa do spełnienia na YouTube, jest traktowana z dystansem poprzez ograniczenie krytycznych możliwości rozmowy, wspólnoty i złożoności. W swej krótkiej historii YouTube umożliwił jednostkom wypowiedanie się, jak również wysłuchanie wypowiedzi na temat zadziwiającego wachlarza zagadnień, włącznie z pośrednią krytyką kapitalizmu wyrażoną poprzez zbiór dokumentów zamieszczonych na jego stronach, poświęconych osobistemu poczuciu izolacji i bólu¹². W poniższej prezentacji, po zachwytach nad tym najważniejszym osiągnięciem – Dostępem – zarysują się dwa sposoby, na jakie YouTube poprzez swoją korporacyjną architekturę zamyka kolejne etapy krytyczne, uniemożliwiając to, co nazywam Wiedzą/Teorią/Kontekstem i Etyką/Wspólnotą/Polityką. Na zakończenie przyjrę się nieco bliżej porażkom bezpośredniego kina sloganu, poddając zamieszczone na YouTube dokumenty queer tradycyjnej krytyce mediów w nurcie queer, by pokazać, jak powiązanie postmodernizmu i postkapitalizmu na tych stronach zamyka wiedzę i aktywizm definiujące *media praxis*.

Dostęp

Oto moja definicja sztuki: sztuka to tworzenie.

(Jean Renoir, *Popular Front Cinema, France and the Globe*, 1930s).

Renoir wskazuje na przesłankę bliską radykalnym filmowcom: tworzenie sztuki było elitarystyczne z powodu, trudnych do zdobycia, urzędzeń i wykształcenia. Kino radykalne będzie możliwe wówczas, gdy struktura mediów umożliwi konsumentom stanie się producentami. YouTube faktycznie wydaje się sprzyjać wielu możliwościom tworzenia. Stanowi platformę łatwej dystrybucji nieprofesjonalnych, demokratycznych produkcji medialnych. Znieś bariery, Jean, i spójrz, to prawda, każdy może być artystą, ludzie tworzą w niebywałej wcześniej w historii kina liczbie. Radykalni teoretycy filmu zakładają ponadto, że kiedy już więcej ludzi będzie mogło się wypowiadać, wiedza samoistnie przeobrazi się, przyjmując kształt doświadczeń i potrzeb zwykłych ludzi. Feministyczna dokumentalistka, Barbara Halpern Martineau, artykułuje stanowisko podzielane przez zaangażowanych teoretyków mediów. „Prosta” czy też „naiwna” forma gadającej głowy – z pewnością najbardziej normatywnie realistyczny model na YouTube, ponieważ zawsze był i wciąż jest najłatwiejszą do opanowania formą dla niespecjalistów, jednocześnie umożliwiającą wypowiedź nowym głosom – ma znaczenie polityczne: „upelnomocniając zwykłych ludzi do wypowiedzania się z pozycji ekspertów, kwestionuje ona podstawowe założenie dominującej ideologii, że jedynie ci, którzy już mają władzę, ci, w interesie których leży obrona status quo, mają prawo wypowiadać się, jak gdyby coś wiedzieli”¹³.

YouTube umożliwia każdemu i komukolwiek (z dostępem do technologii) wypowiedzanie się na temat wszystkiego i czegokolwiek, co im przychodzi do głowy. Ja mówię, ty oglądasz. Jednak, kogo to obchodzi bez kontekstu czy wspólnoty, a bardziej krytycznie rzecz ujmując – co dalej? Szukając według terminów kluczowych „queer documentary”, odnajduję fragment z dłuższego dokumentu *Queercore*, zamieszczony na stronie przez jego twórcę, Breta Berga, tworzącego oparte na sieci treści dokumentalne dla i o młodzieży LGBT. Ten trwający 4:39 minuty fragment pozwala nam poznać, w typowym stylu gadających głów, organizatorki klubu tanecznego queer zorientowanego głównie na lesbijki w dowolnym wieku. Tak, rzadko mamy okazję poznawać takie młode kobiety. Jednak zagubione wśród wszystkich innych dokumentów naokoło, otoczone przez trailery dwóch innych dokumentów, przypadkowych, nawet jeśli na temat queer (jeden o lesbijkach femme, a drugi o Queer Dragon Boat Racing – queerowych wyścigach smoczycy łodzi), dostarczają nam specjalistycznej wiedzy wokół organizacji środowiska queer, jednak wiedza ta jest szczątkowa, rozproszona i przez to zdewaluowana.

Wiedza/Teoria/Kontekst

Q: Jak wyjaśni Pan metaforę kamery jako pistoletu?

A: No cóż, idee to pistolety. Wielu ludzi umiera z powodu idei i dla idei. Pistolet jest praktyczną ideą.

A: Idea to teoretyczny pistolet.

(Jean-Luc Godard, *Post-68 France*)

W ramach tradycji *Media praxis* konstrukcja i rozpowszechnianie idei, a nawet „teorii”, ma kluczowe znaczenie w projekcie transformacji kulturowej. Nie wystarczy zwiększanie liczby zwykłych osób tworzących media, muszą one robić to w dialogu z przeszłością i rozwijającymi się koncepcjami. Sztuka wprawdzie zaczyna się od tworzenia, jednak jej zwieńczeniem jest zrozumienie, jak zauważył Tomas Guitterez Alea, filmowiec i teoretyk nurtu tzw. „trzeciego kina” lat 60.:

„Funkcja sztuki na poziomie estetycznym polega na przyczynianiu się do większej radości z życia, a wypełnia ją nie tyle dzięki oferowaniu nawiasu absurdu w samym środku codziennej rzeczywistości, co raczej wzbogacając samą tę rzeczywistość. Na poziomie poznawczym przyczynia się do głębszego zrozumienia świata”¹⁴.

O ile łatwość umieszczania mediów na YouTube dostarcza radości z życia, a funkcja umożliwiająca komentowanie otwiera dostęp do dzielenia się słowami, o tyle architektura strony ogranicza „pistoletowy” potencjał teorii przez umniejszanie i upraszczanie, typu: „hahahahaha” lub „😊”. Znajdujemy tu idee jak najdalsze od teoretycznych pistoletów, bliższe zaś absurdalnym grom słownym. Na przykład poniższa reakcja na trailer do *All Natural*, dokumentu na temat transpłciowych osób queer. „Na pewno martwisz się, że jesteś gejem, bo nie możesz znaleźć sobie dziewczyny. Ale nie możesz znaleźć dziewczyny, bo masz ohydny umysł. Ludzie homoseksualni nie chcą się zadawać z takimi kreaturami jak ty, więc o to się nie martw. Martw się raczej o swój wstrętny sposób myślenia”. W kolejnym poście znajdujemy dalsze rozwinięcie tych rozważań: „p.s. mogę ci podać informację o wysokości mojego IQ, ale wiem, że nie umiesz do tyłu zliczyć”.

Według Wendy Chun, YouTube, podobnie jak Internet w ogóle, zmierza ku „uwolnieniu przepływu informacji, ożywieniu wolności słowa”¹⁵, jednak dokonuje się to w anarchistycznych i motywowanych osobistymi pobudkami środowiskach, co nie pozwala na jednoczenie tych dziwnie dobranych, choćby nawet wolnych, żądań, obrazów, stylów czy widzów. Ograniczenia przestrzenne, a także szybko konwencjonalizująca się kultura zbudowana nie na zdaniach czy paragrafach, lecz na komentarzach, wyrażeniach, lub w najlepszym wypadku sloganach: „- :) –”, ogranicza uczestnikom możliwość złożonej komunikacji. Z takimi słowami osiągnięcie zbiorowego intelektualnego lub filmowego impetu, „abstrakcyjnej oceny społecznej” lub też „głębokiego zrozumienia świata”, poszukiwanych w ramach na-

szej tradycji, wydaje się raczej trudne. Bez powiązanego ze sobą nawzajem korpusu teorii jako przewodnika świeżo wyzwoleni artyści muszą bowiem opierać się na kulturze popularnej. Octavio Getino i Fernando Solanas, również piszący o „trzecim kinie” i tworzący je w latach 60. w Ameryce Łacińskiej wyjaśniają:

„Kino rewolucji stanowi jednocześnie niszczenie i tworzenie: niszczenie obrazu siebie samych i nas stworzonego przez neokolonializm, oraz tworzenie rwącej, żywej rzeczywistości, która uchwyci w swej ekspresji prawdę”¹⁶.

W naszych czasach dokumenty tworzone dla YouTube’a w pierwszym rzędzie odgrywają, dekonstruuja oraz rekonstruuja media głównego nurtu lub inne rozrywki czy nawiasy od zwykłego życia: kotki, komików, klipy już wcześniej wyemitowane. YouTube rejestruje media postkapitalistyczne i postkolonialne, w których większość najnowszych twórców w ramach tej technologii nie potrafi wykroczyć poza zamykającą usta konfekcję kultury głównego nurtu. „Tak, jak nie panują oni nad ziemią, po której kroczą, tak i na nowo skolonizowani ludzie nie panują nad otaczającymi ich ideami”¹⁷.

Dlatego właśnie teoretycy *media praxis* często twierdzą, że media radykalne powinny promować krytyczne praktyki odczytania. Pisząc o Trans-Atlantic Black Cinema lat 80., Isaac Julien i Kobena Mercer omawiają kino tak zorganizowane, aby ukazywać krytycznie związki między kulturą popularną a jej wewnętrznymi sprzecznościami.

„Nie chodzi tutaj o wyrażanie jakichś utraconych korzeni, czy też jakiejś nieznanieznanej istoty języka filmowego czarnych, lecz o przysposobienie krytycznego głosu promującego świadomość zderzenia kultur i historii konstytuujących nasze warunki życia”¹⁸.

Chociaż każde poszczególne video na YouTube mogłoby spełnić funkcję zapowiadaną przez Julienu i Mercer – tak naprawdę filmy wideo samego Julienu mogłyby zostać tam umieszczone – pełne doświadczenie YouTube’a, w ramach którego film Julien upchnięty zostałby pomiędzy fragmenty z *Queer as Folk* i z dokumentów na temat *Queer as Folk*, uniemożliwia zarówno przysposobienie krytycznego głosu, jak i powiązany z nim rozwój świadomości. YouTube określa puste i nieustanne zderzanie poszczególnych osobnych dokumentów umieszczonych obok siebie przez apolityczną wyszukiwarkę, która sama zorganizowana jest za pomocą szerokiego i często banalnego spektrum słów kluczowych wygenerowanych przez użytkowników. W rezultacie sam YouTube nieświadomie produkuje te zderzenia, a każdy poszczególny dokument dryfuje niezacumowany w krytyce, kulturze, historii czy intencji – kontekście, w którym powstał.

Pratibha Parmar, również uczestniczka ruchów New Queer Cinema i Black Atlantic Cinema tamtych czasów, wyraża wspólną dla nich potrzebę rozproszenia władzy. „Im bardziej umacnialiśmy naszą własną tożsamość, jako grup historycznie marginalizowanych, tym bardziej ujawnialiśmy tyranie tak zwanego centrum”¹⁹. YouTube dobrze służy decentralizującemu mandatowi polityki post-tożsamościo-

wej, tworząc logikę rozproszenia i sieci. Jednakże, choć niewątpliwie mamy tu do czynienia z wolnością oraz możliwościami krytycznymi uruchomionymi poprzez tę fragmentaryzację, a niedostępnymi w innym wypadku, to jednak YouTube ogranicza nasze możliwości radykalnego rozumienia, pozbawiając nas szansy ponownego łączenia tych peryferiów w jakikolwiek racjonalny czy trwały sposób. Trudno jest wytwarzać wiedzę kolektywną bez mapy, struktury i etyki.

Etyka/wspólnota/polityka

Rzeczywistą zbrodnią reprezentacji jest sama reprezentacja.

(David MacDougall, uczestniczące kino etnograficzne, lata 70. XX wieku)

Istotny aspekt *media praxis* stanowi namysł nad władzą, która rozgrywana jest w aktach reprezentacji. Dwie strategie w ramach tej tradycji, których zadaniem jest zbudowanie alternatywy dla, właściwego odbiorowi kinowemu, zasadniczego braku równowagi, to wspólnotowe tworzenie i zaangażowany odbiór. Ponowny namysł nad relacjami międzyludzkimi zapośredniczonymi przez kino należy rozumieć jako etykę mediów, czyli intelektualne i praktyczne skupienie na tym, jak zapośredniczenie przez media wpływa na jednostki i wspólnoty. Z perspektywy tej tradycji w 1962 roku pisze Jonas Mekas o New American Cinema: „Nowy, niezależny ruch w kinie – jak w każdej innej sztuce w dzisiejszej Ameryce – ma charakter nade wszystko egzystencjalny, czy też, inaczej mówiąc, jest ruchem etycznym, aktem człowieczeństwa, a jedynie z dalszej kolejności ruchem estetycznym... Można by rzec, że tym, co nowe, jest moralność”²⁰.

Na YouTube tym, co nowe, jest amoralność. Jako że nie ma miejsca na pojawienie się idei czy interakcji, wspólnotowe autorstwo, choć możliwe, rzadko jest wykorzystywane. Wspólnotowy odbiór jest niemal na pewno nieobecny. Co do odbioru zaangażowanego, to indywidualni odbiorcy mogą sobie tworzyć użyteczne mapy w ramach dostępnego materiału, ale niezwykle trudno się nimi dzielić. Skłonienie dwóch lub więcej widzów YouTube’a do podążenia tą samą ścieżką jest w zasadzie niemożliwe.

Ponieważ ludzie konsumują media na YouTube w izolacji, nawet jeśli dany dokument zawiera radykalne treści, architektura oglądania skłania odbiorców do zatrzymania tego dla siebie. W ten sposób, nawet jeśli jaźń się zmienia pod wpływem warunków stworzonych przez nowe media, zostaje ona również wzmocniona. „Granice między podmiotem, jeśli nie ciałem, a «resztą świata» poddawane są radykalnym przekształceniom, częściowo powodowanym przez mediację technologii”²¹, pisze działaczka mediów cyfrowych i transkulturowych, Allucquère Rosanne Stone. Jak większość nowych mediów, YouTube zaburza binarną opozycję publiczne/prywatne, otwierając nowe możliwości dla kombinacji niewyobrażalnych bez tej technologii. Jednocześnie YouTube wyklucza budowę spójnych wspólnot i zwraca

ca niejako produkcję, konsumpcję i tworzenie znaczeń jednostkom, przywracając tym samym rządy jaźni. Alexander Galloway tłumaczy, że rezultat końcowy to fragmentaryzacja, a choć może ona stanowić nieustanne źródło ekscytacji dla postmodernistycznych kowbojów wciąż wieszczących rychły upadek jaźni, nigdy nie służyła ona ludziom, którzy są polityczni, czyli tym, którzy muszą stanąć razem w ramach czegoś, co wykracza poza tu i teraz. Stąd tradycja *Media praxis* również określiła i poddała długiemu namysłowi użyteczność. „Intencjonalność stanowi powszechnie zdyskredytowaną ideę w teorii mediów”, pisze aktywista AIDS, twórca wideo, John Greyson, o tym ruchu medialnym lat 80. „Jednak dla każdego artysty wideo centralną kwestią jest dokonywanie zmiany społecznej (z pewnością szczególnie dla znacznej większości tworzących o AIDS)”. YouTube odziera z intencjonalności każdą produkcję dokumentalną znajdującą się na jego stronach przez odrywanie jej od kontekstu i wspólnoty.

W 1969 roku Julio Garcia Espinosa napisał swój manifest na temat filmu, neokolonializmu i socjalizmu, *For an Imperfect Cinema*. Włączył do niego rozwlekły i utopijny opis przyszłego świata, który wydaje się zadziwiająco znajomy. Przewidywany przez niego świat mógłby być naszym światem, w którym mamy nadwyżkę czasu i zasobów materialnych, poszerzoną edukację i tańsze technologie, krótko mówiąc świat, w którym wszyscy robią filmy.

Poniżej znajduje się, nie w charakterze sloganu, dłuższy cytat z tekstu Espinosa, bez ingerencji, aby w pełni mogły przetrwać bogactwo i głębia wiedzy, którą buduje on przez swoje przydługie wyliczanki. Espinosa przewiduje, że zmiana warunków zaowocuje rewolucyjnym rezultatem w postaci uniwersalnego tworzenia sztuki. Zauważymy, że niemal wszystko, co przewidywał, stało się rzeczywistością, przynajmniej w Stanach Zjednoczonych, choć być może nie na jego rodzimym Kubie. Jednak, prawdopodobnie z powodu dokonanego na YouTube postmodernistycznego i postkapitalistycznego mariażu technologii i handlu z dostępem i komunikacją, niestety nie doprowadziło to do upragnionej przez niego sprawiedliwości społecznej, lecz do postępu fragmentaryzacji, której się obawiał.

„Kiedy zapytujemy siebie, kim jesteśmy my, reżyserzy, a nie ktoś inny, na przykład widzowie, pytanie to nie wyrasta z niepokoju o charakterze wyłącznie etycznym. Wiemy, że jesteśmy filmowcami, ponieważ stanowimy element pewnej mniejszości, która ma czas i możliwość rozwijania w swym łonie kultury artystycznej; także dlatego, że materialne zasoby technologii filmowych są ograniczone i przez to dostępne niektórym, nie wszystkim. Co jednak stałoby się, gdyby przyszłość zawierała upowszechnienie edukacji na poziomie uniwersyteckim, gdyby rozwój ekonomiczno-społeczny zredukował liczbę godzin pracy dziennie, gdyby ewolucja technologii filmowej (a są już tego oznaki) poszła w kierunku zwiększania dostępności większej niż dla kilku uprzywilejowanych? Co stałoby się, gdyby rozwój taśmy wideo rozwiązałby problem niezmiennie ograniczonej wydolności laboratoriów, gdyby systemy telewizyjne, z ich potencjałem «projekcji» niezależnie od centralnego studio, mogły oddać w nieskończoność konstrukcję sali kinowej, która stałaby się zbędna?

To, co by się stało, nie stanowiłoby jedynie aktu sprawiedliwości społecznej – umożliwienie wszystkim robienia filmów – lecz również coś niezwykle istotnego dla kultury artystycznej: możliwość odzyskania, bez żadnych kompleksów czy poczucia winy, prawdziwego znaczenia aktywności artystycznej. Będziemy wtedy mogli zrozumieć, że sztuka stanowi jedną z bezstronnych, neutralnych form ludzkiej aktywności; że sztuka to nie praca, a artysta nie jest robotnikiem w ścisłym tego słowa znaczeniu... Dla nas rewolucja stanowi najwyższy wyraz kultury, ponieważ uwalnia kulturę artystyczną jako fragmentaryczną ludzką działalność²². Ostatnie życzenie Espinosa dla ludzkości nie spełni się w naszych czasach, a przynajmniej nie dzięki dokumentom na YouTube.

YouTube z perspektywy New Queer Cinema

Każdy ruch polityczny zawierający komponent medialny potrzebuje samoświadomego piśmiennictwa tworzącego społeczny, polityczny, intelektualny i estetyczny kontekst oraz strukturę umożliwiającą zrozumienie twórczości nowych mediów, pozwalającego połączyć ją z innymi wytworami przeszłości i teraźniejszości, a następnie, jak najbardziej krytycznie odnieść omawianą twórczość do współczesnych roszczeń i działań dążących do zmiany świata. Choć może to być za wiele, zrozumiałam, że to integracja praktyki teoretycznej z praktyką medialną jest czynnikiem definicyjnym i integralnym dla tradycji *media praxis*, czyli mediów tworzonych w związku z otwarciem wyrażonym projektem świata i osobistej zmiany. Na przykład w *Queer Cinema: The Film Reader* w pierwszym paragrafie wstępu pojawia się wyjaśnienie, że nie można zrozumieć kina queer bez związku z teorią queer, czyli podejściem dokonującym przemyślenia ludzkiej seksualności, na którym bazują dzieła filmowe, pismami krytycznymi na ich temat, a także wspólnotą, której służy i do której się zwraca ten integralny korpus produkcji kulturowej. Perory aktywistów, kawałki queerowych programów telewizyjnych, atrakcyjni panowie całujący się na platformach parady gay pride – każdy z tych pojedynczych strzępów queerowej praktyki dokumentalnej, każdy z tych odosobnionych i samotnych fragmentów znalezionych na YouTube, nie stanowi elementu ruchu politycznego czy filmowego, dopóki ktoś, a jeszcze lepiej jakaś grupa, ich nie zjednoczy poprzez połączenie ich roszczeń, strategii i celów.

Tę funkcję spełnić miał doniosły artykuł B. Ruby Rich z 1992 roku, *New Queer Cinema*. Choć na pierwszym planie były w nim filmy, artykuł poddawał teoretycznej obróbce ich styl, funkcję i kontekst. Rich pokazuje jak wiele z tych filmów z wczesnych lat 90. ma wspólny postmodernistyczny słownik, tak estetyczny, jak i polityczny, jednocześnie zwracając baczną uwagę na krytyczne różnice pomiędzy praktykami medialnymi chłopców i dziewczynek²³. Następnie Andrea Weiss rozwija taksonomię Rich w swoim artykule *Transgressive Cinema: Lesbian Independent Film*, wskazując, że kino lesbijskie można określić poprzez jego „próby skonstruowania alternatywnych kodów wizualnych” mających źródło w „lesbijskim samookreśleniu się” oraz „ruchu lesbijskim i feministycznym lat 70.” Trzeba zwrócić

uwagę na to, jak w obu tych artykułach forma i polityka powiązane są z teorią oraz poprzez teorię. To pokazuje, że polityka AIDS stanowi klucz do zrozumienia, czym było New Queer Cinema, a czym wideo queer na YouTube nie jest. Monica Pearl sugeruje, że „Nowe kino queer to kino AIDS”²⁴, ponieważ znacząca większość z tych filmów i wideo stworzonych zostało albo w imię, albo w reakcji na ten pustoszący kryzys, domagający się natychmiastowych odpowiedzi. Chociaż z pewnością nie wszystkie filmy i wideo są na temat AIDS, dzielają one coś, co Julianne Pidduck określa mianem „fundamentu etycznego”²⁵. Według mnie Pidduck chodzi o coś prostego i decydującego dla efektywnej *media praxis*: New Queer Cinema tworzone było, kiedy jego twórcy o coś walczyli, i w imię danego celu rozwijali konkretne, powiązane ze sobą formy mediów, praktyki i strategie w dialogu z dziełami innych twórców. Michele Aaron w swoim wstępie do *New Queer Cinema: A Critical Reader* opisuje wspólny styl i politykę zorganizowane wokół oporu: wobec tego, co oznaczało bycie osobą homoseksualną, świętości dawnych konwencji kinowych, znaczenia śmierci, właśnie z powodu AIDS. YouTube nie jest w stanie wytworzyć etyki – wspólnej wrażliwości i systemu przekonań – ani pomiędzy swoimi filmikami, ani pomiędzy widzami, dlatego uniemożliwia jakkolwiek politykę mediów.

Co więcej, jak pokazuje tych kilka przykładów pism krytycznych na temat New Queer Cinema, kiedy kino polityczne ujmowane jest w teorię w czasie jego powstawania i później, wyłania się krytyczna konwersacja na temat imperatywów i powszechników formy oraz jej treści. Ponieważ w pracach znalezionych na YouTube nie ma żadnej formalnej jedności lub spójności, zawodzą również wymogi teoretyczne. Pozbawione takiego teoretycznego fundamentu, czyli teorii na temat formy, dokumenty queer na YouTube nie mogą zrobić kolejnego najbardziej typowego kroku dla ruchów filmowych politycznie zaangażowanych. A mianowicie, w miarę ja zwiększa się ilość reprezentacji, ci, którzy badają te ruchy szybko uświadamiają sobie, że ta zwiększona widzialność stanowi jedynie krok wstępny dla bardziej radykalnych ambicji. O ile bowiem z pewnością prawdą jest to, że YouTube otwiera dostęp i wzmacnia widzialność tak, że na przykład jakaś młoda, samotna osoba queer może zobaczyć obrazy podobnych sobie osób w stopniu niewyobrażalnym bez tej technologii, ta odosobniona praktyka stanowi jedynie pierwszy, samotny etap. Dalej, zdaniem Anat Pick, pojawia się świadomość, że „ukazywanie lesbijek na ekranie nie polega jedynie na uczynieniu tego, co, niewidzialne, widzialnym, lecz również na negocjacji reżimów tej widzialności”, dzięki czemu kino może zostać wykorzystane do zwiastowania „nowych sposobów myślenia, bycia i ukazywanie tego, co lesbijskie i queer”²⁶. Nowe sposoby wiedzenia, w postaci platform przekąźnikowych takich jak YouTube, stanowią jedynie pierwszy krok w kierunku bardziej radykalnych i złożonych projektów zaangażowanych w myślenie innowacyjne i nowatorskie sposoby bycia. Musimy tu powrócić do Eisensteinowskiego zapotrzebowania na „abstrakcyjną ocenę społeczną”. I właśnie w tym zakresie YouTube stanowi fundamentalną porażkę, i to nie dlatego, że radykalne queerowe myślenie i istnienie, epistemologia i ontologia, nie są odzwierciedlane w treści, ani nawet w formie niektórych filmików na tym portalu, lecz

dlatego, że nie jest to spójnie i konsekwentnie strukturyzowane pomiędzy tymi pracami ani na przestrzeni tych stron, które je otaczają.

Struktura YouTube'a jest bezcelowa, dlatego nie ma na czym budować. Na przykład zapytanie: „Lesbian Community” odsyła mnie najpierw, na pozór błędnie, do wiadomości telewizyjnych informujących o tym, że brytyjski książę William zerwał ze swoją dziewczyną, następnie do krótkiego klipu o popularnym i wszechobecnym ruchu dykes-on-bikes (lesby na rowerach – przyp. tłum.) z jakiejś bliżej nieokreślonej parady gejowskiej, dalej do czegoś z fanklubu Rosie, klipu z ważnego dokumentu lesbijskiego *Forbidden Love*, kilku filmików z wykładów i przedstawień w lokalnych klubach dla gejów i lesbijek (choć tu głównie pojawiali się geje). Tymczasem zasadnicza większość filmików (pamiętajcie, że chodzi o „Lesbian Community”) ukazuje podcinające obrazy seksu gejowskiego, włączając w to filmiki zatytułowane *Bears and Leather Guys*, *Hot Speedo Guys*, *Gay Leather Guys* i *Gay Guardian Angel*.

(Lesbijska) społeczność określa się przez interaktywność, silne więzi emocjonalne, podzielaną kulturę moralną oraz refleksyjność, wedle opisu Amitai Etzioni, która odpowiada na pytanie zadane w tytule swojego eseju *Are Virtual and Democratic Communities Fisible?* (*Czy możliwe są wspólnoty wirtualne i demokratyczne?* – przyp. tłum.)²⁷ dość gromkim: „nie”. Gra pomiędzy towarem a wspólnotą, sloganopodobna kłopotliwa sytuacja określająca strukturę i ograniczenia YouTube'a, nie pasuje ani lesbijkom, ani nikomu innemu, kto poszukuje społeczności w Internecie. We wstępie do *Queer Online* Kate O'Riordan i David Philips pokazują jak w „w latach 90. własność i kontrola infrastruktury Internetu, włączając w to kluczowych dostawców usług internetowych i portale, stała się stopniowo domeną coraz większych, a jednocześnie mniej licznych i bardziej zintegrowanych korporacji medialnych”, w wyniku czego gejowski i lesbijski Internet, który kiedyś był odpowiedzialny przed „społecznościami o charakterze geograficznym i politycznym”, teraz zaczął odpowiadać „głównie przed reklamodawcami i inwestorami”²⁸. Gmach YouTube'a, redukujący produkcję i konsumpcję mediów do odrębnych i niepowiązanych ze sobą filmików lub praktyk odbiorczych przypadkowych, pojedynczych osób queer, funkcjonuje również w taki sposób, aby nie uznawać establishmentu tej społeczności, co z kolei stanowiło pierwszoplanowy cel New Queer Cinema. Wyzwoleni producenci mediów tworzący i odbierający treści queer w nieznanach liczbach, robią to bez żadnego planu czy możliwości wykraczających poza ich osobistą produkcję i konsumpcję. „Rozwojowi wolności sprzyja rozproszenie, decentralizacja i łatwość dostępu do środków komunikacji (...). Centralne sterowanie jest bardziej prawdopodobne w sytuacji, gdy środki komunikacji są skoncentrowane, zmonopolizowane i nieliczne, tak jak w wypadku wielkich korporacji medialnych (networks – przyp. tłum.)”²⁹.

Kończąc porażką społeczności queer, mam nadzieję rozpocząć mapowanie miejsc, które YouTube przegapia. A mianowicie, tam, gdzie YouTube eksploduje liczbami, tam też traci na wszystkim innym: teorii (lub teoriach), polityce, poczuciu historii i wspólnoty. To, co YouTube zyskuje na wolnym dostępie, traci na

ostrości perspektywy. Kiedy poszukuję na YouTube dokumentów queerowych w tradycji *media praxis*, ta wzmacniająca oddolnie współczesne realistyczne obrazy queerowe tradycja jest jak najbardziej obecna. Mam na YouTube dostęp do wielu materiałów niedostępnych w inny sposób, takich jak: krótkie filmiki artystów queer niefunkcjonujące w szerokiej dystrybucji, fragmenty wykładów, parad, protestów czy sceny z sypialni. Jednakże obrazy te, choć aż przesadnie zróżnicowane, są nierozróżnialne i bardzo skąpo skategoryzowane. Pozostają w smutnej izolacji od czasu, miejsca, wspólnoty, celów, kontekstów i teorii, z perspektywy których zostały stworzone, a każdy z nich rywalizuje i łączy się z innymi nieodróżnialnymi filmikami w morzu dokumentalnych obrazów queer, w którym rozmyła się szczególność i motywująca przejrzystość spraw i społeczności. Każdy z tych filmików poddany rekontekstualizacji na stronach queerowych, a dokładniej stronach poświęconych AIDS lub tożsamości czy seksualności lesbijskiej, może oczywiście funkcjonować bardziej w nurcie *media praxis*. Nie jest to jednak język YouTube'a: język fragmentów, przeładowania, informacji, handlu i sloganów.

Eisenstein i jemu podobni przewidywali slogan, który stanowiłby przeciwwagę dla kapitalistycznej tęsknoty za afirmującą życie wiedzą. Tego pragnęli w Ameryce Łacińskiej w latach 60. „Czym jest rezultat – oraz motywacja – dokumentu społecznego i kina realistycznego? Wiedza i świadomość, powtarzam, rozbudzenie świadomości rzeczywistości. Stawianie problemów. Zmiana: od tematu do życia”³⁰. Dziś nadal tego pragniemy za pośrednictwem nowych technologii.

„Takie kino mogłoby wykorzystać potencjał nowych technologii wideo (i cyfrowych), czerpać z ich zasobów służąc społecznościom walczącym z uciskiem i, co najważniejsze, angażować się i opierać zdecentralizowanym i rozproszonym formom dominacji późnego kapitalizmu operującego ponadnarodowo i poprzez różne formacje tożsamościowe”³¹.

Miałam do czynienia ze sloganami działającymi w ten dokładny sposób. Formuła: „MILCZENIE OZNACZA ŚMIERĆ” pojawiało się na plakatach, znaczkach i ulotkach. Była skandowana w nieskończoność na spotkaniach, na miejskich ulicach i w ośrodkach władzy. Jednak wykorzystywaliśmy ów slogan w tak rozmaitych miejscach po to, by się zapalić (Nie będziemy tego już dłużej znosić!), a następnie przejść do rozmów, interakcji, albo, jeszcze lepiej, do wspólnego działania w imię tego, co uważaliśmy za słuszne oraz co, jako wspólnie, otwarcie chcieliśmy naprawić. Ponieważ na YouTube jeszcze nie odnalazłam tej wspólnej energii, działania, czy interakcji, a bardziej krytycznie, ponieważ nie sądzę, żeby na jego stronach było to możliwe, będę kontynuować swoje poszukiwania radykalnych praktyk i teorii gdzie indziej.

Podziękowania

Rozdział ten był elementem warsztatów LA Women's Group for the Collaborative Study of Race and Gender in Culture. Grupa ta, której członkiniami są między innymi Gabrielle Foreman, Alexandra Juhasz, Laura Hyun Yi Kang, Rachel Lee oraz Eve Oishi, teoretyzuje, pisze oraz produkuje nowe formy badań w ramach postępowego, kolektywnego feminizmu. Pragnę wyrazić wdzięczność członkiniom grupy, a także mojej matce, Suzanne Juhasz, która również przeczytała wersję roboczą. Zachęcam również innych naukowców i naukowczynie do angażowania się w tego rodzaju sieci współpracy i wsparcia.

Tłumaczenie: Monika Bokiniec

Przekład według: *Alexandra Juhasz, Documentary on YouTube: The failure of the direct cinema of the slogan*, [w:] *Rethinking Documentary. New Perspectives, New Practices*, ed. by Thomas Austin and Wilma de Jong, New York: McGraw-Hill/Open University Press 2008.

Translated and published by the kind permission of Alexandra Juhasz and McGraw-Hill/Open University Press.

Przypisy

- ¹ Pisałam, nauczałam i produkowałam już wcześniej zaangażowane filmy wideo w ramach ruchów AIDS, feministycznych i queerowych lat 80., 90. i początku XXI wieku.
- ² H. Jenkins, D. Thorburn, *Introduction*, [w:] idem, *Democracy and New Media*, Cambridge 2004, s. 3.
- ³ D. Schuler, *Reports of the Close Relationship Between Democracy and the Internet May Have Been Exaggerated*, [w:] red. Idem, *Democracy and New Media*, Cambridge 2004, s. 70.
- ⁴ P. Walsh, *That Withered Paradigm: the Web, the Expert, and the Information Hegemony*, [w:] *Democracy and New Media...*, op. cit., s. 366-367.
- ⁵ Zob. <http://mediacommons.futureofthebook.org>.
- ⁶ S. Eisenstein, *Our October: Beyond the Played and the Non-played*, [w:] red. R. Taylor, *The Eisenstein Reader*, London 1988, s.77.
- ⁷ Ibidem, s. 74.
- ⁸ Ibidem, s. 77.
- ⁹ A. Galloway, *Protocol*. Cambridge 2004.
- ¹⁰ D. Sholle, *What is Information?*, [w:] red. H. Jenkins, D. Thorburn, *Democracy and New Media*, Cambridge 2004, s. 34.
- ¹¹ J. Ivens, *The Camera and I*, New York 1969, s. 137.
- ¹² Dziękuję Rachel Lee za tę uwagę.
- ¹³ B.H. Martineau, *Talking about our Lives and Experiences: Some Thoughts About Feminism, Documentary and «Talking Heads»*, [w] red. T. Waugh, *«Show Us Life»: Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary*, Metuchen 1984, s. 263.
- ¹⁴ T.G. Alea, *The Viewer's Dialectic*, [w:] red. M. Martin, *New Latin American Cinema*, Detroit 1997, s. 116.
- ¹⁵ W. Chun, *Control and Freedom: Power and Paranoia in the Age of Fiber Optics*, Cambridge 2006, s. 2.
- ¹⁶ F. Solanas, O. Getino, *Towards a Third Cinema*, [w] red. M. Martin, *New Latin American Cinema*, Detroit 1997.

- ¹⁷ Ibidem, s. 37.
- ¹⁸ I. Julien, K. Mercer, *Introduction: De Margin and De Centre*, "Screen" 1988, No. 29, s. 4.
- ¹⁹ P. Parmar, *That Moment of Emergence*, [w:] red. M. Gever, J. Greyson, P. Parmar, *Queer Looks: Perspectives on Lesbian and Gay Film and Video*, New York 1993, s. 4.
- ²⁰ J. Mekas, *Notes on the New American Cinema*, [w:] red. P.A. Sitney, *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*, New York 1978, s. 104.
- ²¹ R.A. Stone, *Will the Real Body Please Stand Up?*, [w:] red. D. Bell, *Cybercultures Reader*, New York 2000, s. 517.
- ²² J. Garcia Espinosa, *Cuban Cinema: a Long Journey towards the Light*, *Lecture at UCL*, London 1997, s. 72.
- ²³ B.R. Rich, *New Queer Cinema*, [w:] red. M. Aaron, *New Queer Cinema*. Brunswick 2004, s. 15-22.
- ²⁴ M. Pearl, *New Queer Cinema is AIDS Cinema*, [w:] red. M. Aaron, *New Queer Cinema*. Brunswick 2004, s. 23.
- ²⁵ J. Pidduck, *New Queer Cinema and Experimental Video*, [w:] *New Queer Cinema*, op. cit., s. 86.
- ²⁶ A. Pick, *New Queer Cinema and Lesbian Films*, [w:] Ibidem, s. 115.
- ²⁷ A. Etzioni, *Are Virtual and Democratic Communities Feasible?* [w:] red. H. Jenkins, D. Thorburn, *Democracy and New Media*, Cambridge 2004.
- ²⁸ K. O'Riordan, D. Phillips, *Introduction*, [w:] *Queer Online: Media, Technology and Sexuality*, New York 2007, s. 5.
- ²⁹ I. de Sola Pool, *Technologies of Freedom: On Free Speech in an Electronic Age*, Cambridge 1983, s. 5.
- ³⁰ F. Birri, *Cinema and Underdevelopment*, [w:] red. M. Martin, *New Latin American Cinema*, vol. 1, Detroit 1997, s. 4.
- ³¹ H. Leung, *New Queer Cinema and Third Cinema*, [w:] *New Queer Cinema*, op. cit., s. 158.

Annabelle Honess Roe

(University of Survey)

Nieobecność, nadmiar i rozwinięcie epistemologiczne: w poszukiwaniu ram badawczych dla dokumentu animowanego

Mariaż animacji z dokumentem wydaje się dziwnym związkiem, połączeniem przeciwieństw, wyznaczanym przez odmienne formy reprezentacji naszego doświadczania świata. Animacja odsyła nas do komedii, dziecięcej rozrywki i fantazji, podczas gdy dokument niesie ze sobą (często nieuzasadnione) skojarzenia z powagą, retoryką i dowodami. Długa historia hybrydyzacji animacji i dokumentu, sięgająca najwcześniejszych dni ruchomego obrazu, sugerowałaby jednak raczej, że – podobnie jak w życiu – i te przeciwieństwa przyciągają się w znaczący sposób.

Animację od dawna wykorzystuje się na przykład w kontekstach niefikcyjalnych celem ilustrowania, objaśniania czy uwypuklenia. Jednakże w ciągu ostatnich 20-30 lat daje się zaobserwować wzrost liczby produkcji określanych mianem „dokumentu animowanego”. Animacja i dokument często pokazywane są obok siebie na festiwalach na całym świecie, pełnometrażowe dokumenty animowane mają premiery kinowe w głównym nurcie (Chicago 10 w 2007, *Walc z Bashirem* w 2008), a animacja cyfrowa stanowiła podstawowy element dokumentów telewizyjnych w najlepszym czasie antenowym od czasów, gdy BBC w *Wędrówkach z dinozaurami* (1999) ożywiła prehistorię.

Pomimo długiej wspólnej historii, której szczegóły opisuję poniżej, badania nad kinem dokumentalnym zasadniczo pomijały wzajemne wpływy animacji i dokumentu. Można wskazać kilka możliwych przyczyn tego zaniedbania. Dokumenty animowane zwykle tworzą osoby, które w pierwszym rzędzie są animatorami, a dopiero w drugiej kolejności dokumentalistami. Są to zatem filmowcy biegli w rzemiośle i sztuce animacji, którzy postanowili zwrócić się ku tematom niefikcyjnym. Można więc dowiedzieć, że dokumenty animowane pasują raczej do kanonu animacji (zarówno filmy, jak i literatura naukowa na ich temat). Ponadto nie ulega wątpliwości, że dokumenty animowane są filmami animowanymi.

mi. Tymczasem potencjalną kwestią sporną pozostaje pytanie, czy animacja stanowi dopuszczalny sposób reprezentacji w dokumencie.

Bill Nichols w swojej książce *Blurred Boundaries* zauważa, że „autentyczność dokumentu zależy od specyfiki jego obrazów”¹. Autentyczność dokumentu, jego pretensja do bycia tego rodzaju filmem, są ściśle związane z pojęciem realizmu oraz z ideą, że obraz dokumentalny stanowi dowód faktyczności danych wydarzeń dzięki indeksalnej relacji między obrazem a rzeczywistością.

Animacja problematyzuje tak rozumianą ontologię dokumentu, i z tego właśnie względu dokumenty animowane nie wpasowują się łatwo w zastaną wiedzę na temat tego, czym jest dokument. Mogę to poświadczyć. Często reakcją na wzmianki o animowanym dokumencie – „A coś takiego istnieje?” – znajduje ugruntowanie w szeroko rozpowszechnionych założeniach dotyczących tego, jak powinien prezentować się dokument, i jakiego rodzaju obrazy zawierać. Założenia te mówią, że dokumenty powinny mieć charakter obserwacyjny, stanowić świadectwo faktycznych zdarzeń, zawierać wywiady, a nawet powinny być obiektywne².

W gruncie rzeczy można stwierdzić, że dokument nigdy nie sprostął i nie sprosta tym wymogom. Sformułowana przez Johna Griersona definicja dokumentu jako „twórczej interpretacji rzeczywistości” okazała się zaskakująco żywotna przez siedemdziesiąt lat płynnych i zmieniających się granic dokumentu³. Jej atrakcyjność po części wpływa z szerokiego zasięgu.

Łatwo bowiem przystosować ją do wymogów użytkownika, zarazem znajduje zastosowanie w tak szerokiej gamie podejść i stylów, że okazała się odporna na estetyczny, ideologiczny i technologiczny rozwój kina dokumentalnego. Obejmuje w równym stopniu nieinterwencyjne filmy twórców kina bezpośredniego lat 60., wywiady i stylizowane rekonstrukcje Errola Morrisa, co, w istocie, dokumenty animowane.

A jednak zarówno w definicji Griersona, jak i w potocznym rozumieniu dokumentu, zawiera się obietnica, że tego typu filmy opowiadać będą o wydarzeniach, doświadczeniach i ludziach istniejących w świecie rzeczywistym. Jak zauważył Nichols, dokumenty „odnoszą się do tego świata, w którym żyjemy, a nie jakiegoś świata wyobrazonego przez twórcę filmu”⁴. Nichols i Grierson pomagają nam myśleć o animacji jako o żywotnym środku wyrazu w dokumencie. Jeśli bowiem definicja Griersona uwzględnia rekonstrukcję, to dlaczego również animacja nie może zostać uznana za sposób twórczej interpretacji rzeczywistości? Natomiast myślenie w kategoriach różnicy pomiędzy tym światem a jakimś światem pomaga nam odróżnić animację niefikcyjną od tej opartej na fantazji.

Pojęcie animacji jest równie złożone, co pojęcie dokumentu. Sformułowana przez Normana McLarena definicja animacji, jako „nie sztuki rysunków, które się poruszają, lecz sztuki ruchu, który jest narysowany”, jest równie atrakcyjna w swoim zakresie, co definicja dokumentu autorstwa Griersona⁵, będącego swego czasu mentorem McLarena. Jednakże w tym projekcie podążymy raczej śladami Charlesa Solomona, który wskazał dwa zasadnicze elementy istotne dla animacji,

a mianowicie to, że „obrazy są rejestrowane klatka po klatce”, oraz że „iluzja ruchu jest raczej kreowana niż rejestrowana”⁶. Te idee – manipulacji klatka po klatce i konstrukcji iluzji ruchu – odnoszą się zarówno do ręcznej, jak i cyfrowej animacji. Ponadto obejmują one szeroki zakres technik i stylów, które można uznać za przyległe animacji, włączając w to animację rysunkową, lalkową, plastelinową, trójwymiarową animację generowaną komputerowo, i tak dalej.

Biorąc powyższe czynniki pod uwagę, proponuję, aby można było uznać dzieło audiowizualne (wytworzone cyfrowo, sfilmowane, rysowane na celuloidach)⁷ za dokument animowany wówczas, gdy został on zarejestrowany lub stworzony przez klatka po klatce, odnosząc się do tego świata, nie do jakiegoś świata w całości wyobrażonego przez twórcę, wreszcie, gdy został zaprezentowany jako dokument przez swoich producentów lub odebrany jako dokument przez widzów, publiczność festiwalową czy też krytyków. To ostatnie kryterium jest szczególnie ważne, ponieważ pozwala nam odróżnić dwa estetycznie podobne filmy, które mogą być produkowane z odmiennymi intencjami bądź różnorako odbierane przez publiczność. Pozwala również ograniczyć pole: filmy reklamowe, naukowe, edukacyjne, czy tworzone na potrzeby służby publicznej, czyli te, w których animacja jest często wykorzystywana, wykraczają poza moje rozumienie animowanego dokumentu, ponieważ nie są ani zamierzone, ani odbierane jako dokumenty.

Zamiarem moim w niniejszym eseju jest głębsze i bardziej zniuansowane zbadanie animowanego dokumentu poprzez eksplorację teoretycznych podstaw i ram tego rodzaju dzieł. Twierdzę, że choć na pierwszy rzut oka animacja może zagrażać przedsięwzięciom dokumentalnym poprzez rozchwianie ich rozszczenia do realizmu, w istocie wręcz przeciwnie. W przeciwieństwie do innych autorów, kwestionujących poznawczą wartość dokumentu, sądzę, że animacja poszerza i pogłębia zakres tego, czego możemy się dowiedzieć z dokumentów. Jednym ze sposobów jest ukazywanie nam aspektów życia niemożliwych do pokazania w filmie nakręconym na żywo. Historia starożytna, odległe planety, wyparte wspomnienia – to jedynie niektóre z niemożliwych do zobaczenia aspektów rzeczywistości, które animacja unaocznia na potrzeby widza dokumentu. Jednakże animacja znacznie wykracza poza samą wizualizację tego, czego nie da się sfilmować. Animacja zachęca nas do uruchomienia wyobraźni, do włożenia części siebie w to, co widzimy na ekranie, by znaleźć powiązania między nierealistycznymi obrazami a realnością. Animacja wzbogaca sam dokument i nasze doświadczenie oglądania go. Krótko mówiąc, animacja dokonuje czegoś, czego typowy, żywy materiał dokumentalny nie jest w stanie dokonać. Uważam, że rozważenie tego, jak animacja funkcjonuje w kontekście dokumentu, stanowi owocny sposób namysłu nad animowanym dokumentem. Nie chodzi o wpychanie łomem animowanego dokumentu w istniejące koleiny myślenia o dokumencie, co również sugerowali niektórzy krytycy, lecz o namysł nad unikalnym potencjałem poznawczym dokumentu animowanego jako takiego. Ta eksploracja sposobu funkcjonowania animacji w animowanym dokumencie usytuowana zostanie w kontekście poprzez krótką historię dokumentu animowanego oraz to, jak został on skonceptualizowany w literaturze naukowej.

Animacja i dokument – wspólna historia

Zamiast odgrzewać historię animowanego dokumentu, która została już w znacznej mierze opracowana w istniejącej literaturze przedmiotu (DelGaudio, Patrick, Strøm i Wells), w części tej wskażę pewne istotne tendencje we wczesnych punktach przecięcia animacji i dokumentu oraz zaproponuję punkt zwrotny w rozwoju dokumentu animowanego jako samodzielnej formy. Prześledzenie zgrabnej linearnej historii, od wczesnych przykładów omówionych powyżej po niedawne, którymi zajmę się poniżej, wydaje się kuszące. Jednakże geneza dokumentu animowanego odsłania znacznie bardziej zawiłą trajektorię. W książce *Remediation* Jay Bolter i Richard Grusin, przywołują Foucaultowską koncepcję genealogii, odnajdując powiązania pomiędzy nowymi a starymi technologiami i praktykami. Poszukują „historycznych afiliacji i rezonansów, a nie pochodzenia”, przystosowując genealogię do relacji władzy, do „formalnych relacji w ramach mediów i pomiędzy nimi”. Z kolei Thomas Elsaesser odrzuca całkowicie koncept genealogii, preferując w swoich badaniach nad relacją między nowymi mediami a wczesnym kinem pojęcie archeologii. Jak twierdzi, archeologia stanowi przeciwieństwo genealogii: ta druga stara się zrekonstruować ciągłą linię zstępującą od terażniejszości w przeszłość, ta pierwsza zaś zdaje sobie sprawę z tego, że jedynie nieciągłość i synekdocha fragmentu może mieć nadzieję na udostępnienie terażniejszości przeszłości⁸. Elsaesser mapuje historię filmu jako sieć, a nie „nieciągłe jednostki”, i w ten sposób nakierowuje uwagę na Foucaultowskie twierdzenie, że w historii nie ma ciągłości, stanowi ona raczej proces pęknięć, mutacji i przekształceń.

Tak jak Bolter, Grusin i Elsaesser wskazują na szalenie trudne badania technologii nowych mediów jako odrębnych od historii kina i sztuk wizualnych, tak nie udałoby się również próba oznakowania współczesnego dokumentu animowanego jako odrębnego, choć linearnego spadkobiercy, od historii tych dwóch form. Zamiast tego należałoby wskazać, jako precedens dla współczesnego dokumentu animowanego, sieć zarazem niezależnych i przeplatających się nici. Jeśli będziemy postrzegać dokumenty animowane jako „nowe media” w odniesieniu do „starych mediów”, odręcznej animacji i dokumentu, odsłonimy historię wzajemnego wzbogacania. Odsłoni się również szeroka różnorodność historycznej hybrydyzacji obu form. Wzajemnie przeplatająca się historia animacji i dokumentu nie stanowi jednak teleologicznego ciągu następstw prowadzącego do obecnego trendu dokumentów animowanych. Podobnie jak Foucaultowska archeologia historii idei „nie usiłuje wykrywać ciągłego i niewyczuwalnego przejścia łączącego dyskursy łagodną krzywizną z tym, co je poprzedza, otacza, bądź następuje po nich”⁹, tak historia zachodzenia na siebie animacji i dokumentu nie stanowi prostej ciągłości. Nie tyle istnieje jeden początek, co można raczej odnaleźć wiele zbiegających się, międzynarodowych przykładów potwierdzających intuicję, że dokument może wzmacniać animację i vice versa. Podobnie nie istnieje żaden punkt docelowy, ku któremu historia miałaby zmierzać. Istotna kwestia, którą należy zacerpnąć z historii, to fakt, że animacja już bardzo wcześnie postrzegana była w kontekście

istotnej funkcji reprezentatywnej spełnianej dla niefikcjonalnego ruchomego obrazu, której nie mogła wypełnić konwencjonalna, oparta na zdjęciach na żywo alternatywa.

W 1918 roku pionier amerykańskiej animacji Winsor McCay stworzył coś, co uznane zostało powszechnie za „pierwszy dokument animowany”, *Zatonięcie Lusitanii* (*The Sinking of the Lusitania*)¹⁰. McCay, znany najszerzej z ekstrawaganckich występów komediowych w typie wodewilowym, zwrócił się ku gatunkowi niefikcjonalnemu w 1915 roku w reakcji na zatopienie brytyjskiego statku pasażerskiego Lusitania przez niemiecką łódź podwodną. Zszokowany śmiercią niewinnych cywilów, w tym wielu Amerykanów, nie dysponując oryginalnymi nagraniami czy zdjęciami, McCay odtworzył wydarzenia na podstawie opowieści osób, które przeżyły katastrofę, za pomocą animacji¹¹. Jego estetyczne podejście do materiału poddane zostało modyfikacji, w porównaniu z typowym dla niego stylem, aby dopasować się do tematyki, stąd wygląd dwunastominutowego filmu przypomina ilustracje ze wstępniaków do gazet i kroniki filmowe z owych czasów¹².

Co ważne, *Zatonięcie Lusitanii* zawiera kilka tekstowych sugestii dotyczących znaczenia animacji dla reprezentacji prawdziwego życia, co stanowi odczucie rozbrzmiewające echem w pozatekstowym materiale towarzyszącym filmowi. Jedna z wczesnych plansz tekstowych informuje publiczność: „patrzycie na pierwszy zapis zatonięcia Lusitanii”, zaś obraz odzwierciedla perspektywę anonimowego obserwatora, patrzącego z dystansu na wydarzenia. Lusitania ukazywana jest głównie w planie ogólnym pozwalającym, na przykład, na przyglądanie się jej powolnemu, lecz nieuniknionemu znikaniu po uderzeniu torpedy. Nawet nieanimowany prolog, w którym oglądamy McCaya i jego współpracowników przygotowujących się do pracy nad rysowaniem ujęć filmu, sugeruje bezproblemowe wykorzystanie animacji jako medium reprezentacji rzeczywistości. McCay nie dokonuje rozróżnienia pomiędzy elementami nieanimowanymi a animowanymi w zakresie możliwości ukazywania przez nie rzeczywistości, a ówcześni recenzenci zdawali się gotowi zaakceptować to, że film oferuje publiczności możliwość „bycia świadkami całej tragedii, od momentu pierwszego ataku po rozdzierający serce koniec”¹³. *Zatonięcie Lusitanii* stanowi przykład wczesnego wykorzystania animacji jako substytutu brakującego materiału na żywo.

Film McCaya to pierwszy komercyjnie rozpowszechniany „dokument animowany”¹⁴, istnieją jednak wcześniejsze przykłady wykorzystania animacji w niefikcjonalnym kontekście. Historycznie animacja wykorzystywana była w szczególności jako narzędzie służące ilustracji i wyjaśnianiu w filmach opartych na faktach. Brytyjski filmowiec Percy Smith stworzył serię filmów, między innymi *Fight for the Dardanelles* (1915), wykorzystując w opisie bitew mapy animowane. W Stanach Zjednoczonych Max Fleischer już w 1917 roku tworzył filmy animowane dla wojska, wykorzystywane je później do trenowania żołnierzy wysyłanych w rejony walk w Europie. Świadomość, że animacja może obrazować i wyjaśniać bardziej efektywnie i wydajnie niż formy aktorskie, spowodowała jeszcze częstsze wykorzystanie tego medium przez rząd i wojsko Stanów Zjednoczonych podczas drugiej

wojny światowej. Studio Walta Disneya zrealizowało na zlecenie wiele filmików edukacyjnych i instruktażowych, a także dostarczyło animowane fragmenty do serii siedmiu filmów propagandowych Franka Capry pod tytułem *Dlaczego walczymy* (*Why We Fight*, 1942-1945). Widzimy w tego rodzaju filmach animowane mapy, ruchome ilustracje sprzętu wojskowego czy diagramy objaśniające strategię militarną. Taki sposób wykorzystania animacji pokazuje, że informację unaocznioną łatwiej zrozumieć i zachować, a większość informacji faktograficznej przekazywana jest bardziej skutecznie za pomocą animacji niż słowa mówionego.

Filmy te jednak często przekazywały poprzez swoją animowaną formę coś więcej niż fakty, wykorzystując z jej pomocą emfazę i skojarzenia wizualne. W serii *Dlaczego walczymy* panuje prosty symbolizm, na przykład poprzez przeciwstawienie ciemnych barw wrogich narodów jaśniejszym kolorom aliantów. Ten typ symbolizmu ustanowiony zostaje wraz z pierwszą sekwencją animowanej serii, *Prełudium wojny* (1942), kiedy ciemne, atramentowo czarne plamy rozprzestrzeniają się poprzez Japonię, Włochy i Niemcy, podczas gdy narrator opowiada o różnicach kulturowych pomiędzy tymi krajami a Stanami Zjednoczonymi.

Poza czasem wojny wykorzystanie animacji do celów edukacyjnych również ma długą historię. Zanim Walt Disney przeniósł się do Kalifornii, kiedy jeszcze pracował na Środkowym Zachodzie, dostał zlecenie na dwa filmy o higienie jamy ustnej¹⁵. W tych wczesnych przedsięwzięciach pedagogicznych podążał za wieloma pionierami kina i animacji. Już w 1910 roku Thomas Edison stworzył filmy instruktażowe zawierające sekwencje animowane, a według Richarda Fleischera, Randolph Bay tworzył częściowo animowane filmy dla rządu amerykańskiego jeszcze przed rokiem 1916. Później animatorzy, od Rosji Radzieckiej po Stany Zjednoczone, używali animacji do eksploracji świata fizycznego. Od braci Fleischer i ich *Teorii względności Einsteina* (1923) po *Mechanikę mózgu* (*Mekhanika golovnovo mozga*, 1926) Wsiewołoda Pudowkina animacja wykorzystywana była jako prorocze narzędzie wyjaśniania, tłumaczenia i wizualizacji.

Istnieje wiele współczesnych przykładów użycia animacji w dokumencie w konkretnym celu. Segmenty animowane są wciąż wykorzystywane w niefikcyjnych kontekstach po to, by wyjaśniać, ilustrować i uwypuklać. Wykorzystanie animowanych map, wykresów, grafów i diagramów w formatach głównego nurtu – od wiadomości telewizyjnych po dokumenty kinowe – jest tak częste, że nie sposób opisać wszystkich tego rodzaju praktyk. Funkcja ilustracyjna animacji stała się tak powszechna, że aż niezauważalna. Podobnie programy na temat historii naturalnej, nauki czy historii wykorzystują współcześnie animację komputerową jako narzędzie powoływania do życia tego, czego kamera nie może na żywo uchwycić. Na przykład ostatnio BBC w *Cudach Układu Słonecznego* (2010) ukazuje komputerowo wygenerowane zbliżenia odległych planet niemożliwe do uchwycenia na filmie czy fotografii.

Częsty, choć funkcjonujący raczej od niedawna sposób wykorzystania animacji w dokumencie nieanimowanym ma na celu wykreowanie, niejednokrotnie iro-

nicznych, przerywników. W filmach takich jak *Zabawy z bronią* (Michael Moore, 2002), *Blue Vinyl* (Judith Hefland i Daniel B. Gold, 2002) czy *She's a Boy I Knew* (Gwen Haworth, 2007) animacje utrzymane są w humorystycznym, kreskówkowym stylu po to, aby kontrastować z powagą tematyki podejmowanej w danym dokumencie. Prosta kreska Emily Hubley w *Blue Vinyl* punktuje argumentację Hefland dotyczącą naszego autodestrukcyjnego uzależnienia od polichloru winyłu. Animowane fragmenty *Zabaw z bronią* przywołują anarchystyczny humor serialu telewizyjnego *South Park*, podkreślając tym samym, w oczach Moore'a, absurdalność amerykańskiego stosunku do broni palnej. W *She's a Boy I Knew* Gwen Haworth wplata animowane fragmenty w autobiograficzną opowieść o swojej własnej zmianie płci. Wprawia w ruch reklamy czy wycinki z magazynów w stylu retro we fragmencie zatytułowanym: *Jak być dziewczynką... według Mamy*, który opowiada w lekki sposób o problemach, jakie miała matka Gwen w związku z jej zmianą płci. Haworth powiedziała później, że celem włączenia animacji do filmu było rozluźnienie atmosfery poprzez dodanie mu szczypty humoru, aby nie stał się on, zgodnie z jej obawami, zbyt poważny i emocjonalny.

Z wyjątkiem *Zatonięcia Lusitanii* żaden z tych filmów czy programów telewizyjnych nie zostałby nazwany dokumentem animowanym, ani przez swych twórców, ani przez odbiorców. Brak im poczucia, że animacja i dokument tworzą nową, spójną formę, w której animacja pomaga poszerzyć naszą wiedzę na temat jakiegoś aspektu danego świata w takim stopniu, że oddzielenie animacji od dokumentu albo staje się niemożliwe, albo czyni wewnętrzne znaczenie filmu niezrozumiałym. Filmy tak różne, jak *Walc z Bashirem*, *Wędrówki z dinozaurami* czy seria *Animated Minds*, mogą coś przekazać właśnie ze względu na obecną w nich złożoną i nierozdzieloną zależność wzajemną animacji i dokumentu. Pierwszoosobowe opowieści o problemach ze zdrowiem psychicznym w *Animated Minds* są czymś więcej niż tylko reportażami radiowymi. Animacja dodaje pewien swoisty aspekt do sposobu, w jaki interpretujemy i rozumiemy przywoływane doświadczenia. Sednem *Wędrówki z dinozaurami* jest realistyczna animowana rekonstrukcja życia w prehistorii w sposób naśladowujący znajomą estetykę programów o historii naturalnej, aby przekazać hipotezy naukowe na temat życia dinozaurów. Osobista podróż Ariego Folmana wydobywająca wyparte wspomnienia o jego roli w masakrze w Sabrze i Szatili w czasie wojny w Libanie w 1982 w filmie *Walc z Bashirem* rozświetlała nowe wątki dzięki stylowi animacji i odrzuceniu w ramach filmu estetycznej różnicy między przeszłością a terażniejszością.

Jak było wyżej wspomniane, dokument animowany jest archeologicznie powiązany z wcześniejszymi przykładami wykorzystania animacji w niefikcyjnych scenariuszach, a także ze współczesnymi przykładami dokumentu wykorzystującego animację w określonym celu. Jednakże pracami pionierskimi dla wykorzystania możliwości połączenia animacji i dokumentu w spójną formę były filmy Johna i Faith Hubleyów w Stanach Zjednoczonych oraz Aardman Animations w Wielkiej Brytanii. John Hubley, wcześniej jedna z głównych postaci lewicującego i nowatorskiego estetycznie studia animacji United Productions of America

(UPA), oraz jego żona Faith założyli swoją własną firmę w 1953 roku. W 1959 roku stworzyli Moonbird, błysk polotu łączący animowane obrazy ze ścieżką dźwiękową odtwarzającą zabawy ich synów. Podążyli tym tropem w dwóch kolejnych filmach, *Windy Day* (1967) i *Cockaboody* (1973), w podobny sposób łącząc ze sobą dokumentalne nagrania dźwiękowe zabaw ich dzieci z animacjami ilustrującymi ich wyobrażony świat. To, co widzimy w tych filmach, pozostaje niejednokrotnie w bezpośrednim związku z tym, o czym rozmawiają dzieci podczas zabawy, więc kiedy mówią o znalezieniu królika, natychmiast królik pojawia się na ekranie. Wizualizacja wyobrażeń dzieci Hubleyów jest dodatkowo uwydatniona poprzez ekspresywną estetykę filmów, w których odręczna kreska przypomina dziecięce rysunki¹⁶.

W wytwórni Aardman zaczęto łączyć animację poklatkową z figurkami z plasteliny z dokumentalizującymi ścieżkami dźwiękowymi już w latach 70. XX wieku. David Sproxton i Peter Lord wyprodukowali w 1978 roku dla BBC dwa filmy krótkometrażowe pod wspólnym tytułem *Animated Conversations*. Oba składowe filmy, *Confessions of a Foyer Girl* i *Down and Out*, wykorzystują dokumentalny zapis dźwięku, jako podstawę, oraz animowane plastyczne figurki na tle ścieżki dźwiękowej zawierającej podsłuchane konwersacje. W efekcie Channel 4 zamówił kolejnych pięć krótkometrażówek pod wspólną nazwą *Conversation Pieces*, które ukazywać miały, „jak głosy rzeczywistych ludzi można scharakteryzować trafnie, z humorem i wrażliwością”¹⁷. Ścieżka dźwiękowa do *Conversation Pieces* zarejestrowana została poprzez bezpośredni zapis dźwięków w takich przestrzeniach, jak miejsca pracy czy lokalne domy kultury.

Ostatecznie tego rodzaju tendencje w wytwórni Aardman doprowadziły do powstania w 1989 roku serii filmów *Lip Synch*, spośród których jeden film krótkometrażowy, *Creature Comforts*, ukazujący plastelinowe figurki zwierzątek w zoo budujące animowane tło rozważań na temat warunków życia i wygod życiowych zwierząt w ogrodzie zoologicznym, wygrał pierwszego z wielu otrzymanych przez studio Oscarów¹⁸. Na tym etapie Lord i Sproxton zaczęli bardziej formalizować wywiady i ich nagrania, często zatrudniając w tym celu doświadczonych dziennikarzy radiowych, których głos później wycinali z ostatecznych wersji ścieżki dźwiękowej¹⁹. Pomimo że film *Creature Comforts* oraz jego kolejne sequele i spin-offy można odczytywać jako przenikliwą refleksję na temat natury ludzkiej, poczynioną pod postacią, naprzemiennie pasującej lub niedopasowanej, formy zwierzęcej i ludzkiego głosu, rzadko prezentowany jest czy odbierany jako dokument. A przecież film faktycznie dokonuje integracji dokumentu i animacji w spójną całość, w tym wypadku komedię krótkometrażową. Uznanie krytyki i komercyjny sukces tego przykładu łączenia gatunków rozślawił, dziś bardzo znane, studio animacji i zasygnalizował twórcomy potencjał konwergencyjny animacji i dokumentu.

Ten krótki przegląd ukazuje długotrwałe związki pomiędzy animacją a dokumentem. Historycznie rzecz ujmując, dokumentaliści wykorzystywali animację do ilustrowania, wyjaśniania czy uwypuklania, celem uzupełnienia braków w materiale na żywo. Jednocześnie animatorzy zwrócili swoją uwagę ku wydarzeniom w na-

szym świecie. Ta współdzielona historia sugeruje, że animacja i dokument pasują do siebie bardziej, niż się wydaje. Jak pokazali Hubleyowie i Aardman Animation, istnieje potencjał gładkiego połączenia materiału dokumentalnego i animowanego tak, by stworzyć krótki metraż będący czymś znacznie więcej niż tylko sumą części.

Interpretacja animowanych dokumentów

W ciągu kilkudziesięciu lat, które upłynęły od czasu Aardmanowskich *Creature Comforts* mamy do czynienia z rozkwitem dokumentu animowanego. Pomimo tego, oraz niezależnie od coraz częstszych prezentacji na festiwalach, konferencjach czy innych publicznych pokazach, wciąż mamy do czynienia ze stosunkowo ubogą literaturą naukową na temat tej formy. W 1997 roku ukazały się dwa poświęcone tej problematyce eseje: *If Truth Be Told, Can Toons Tell It? Documentary and Animation* Sybil DelGaudio w czasopiśmie „Film/History” oraz napisany przez Paula Wellsa: *The Beautiful Village and the True Village: A Consideration of Animation and the Documentary Aesthetics* – wydrukowany w numerze specjalnym „Art & Design Magazine”, gościnnie zredagowanym przez Wellsa. Kilka lat po tych pierwszych próbach zbadania istnienia i natury animowanych dokumentów pojawiły się dwa kolejne eseje (Michaela Renova i Gunnara Strøma, oba w 2003), oraz tekst Erica Patricka *Representing Reality: Structural/Conceptual Design in Non-Fiction Animation* („Animac Magazine”, 2004). Następnie w 2005 roku dokumenty animowane stały się tematem przewodnim marcowego numeru „FPS” („Frames per Second Magazine”), w którym ukazały się trzy artykuły na ten temat autorstwa zarówno animatorów, jak i naukowców. W tym samym roku została wydana także krótka książka Paula Warda *Documentary: The Margins of Reality*, zawierająca rozdział o dokumencie animowanym.

Większość z tych wczesnych prac na temat dokumentu animowanego przyjmuje jako podstawę główne idee kina dokumentalnego. W szczególności ujawniająca się potrzeba wpasowania dokumentu animowanego w struktury organizacyjne dokumentalizmu została po raz pierwszy wskazana w pracy Billa Nicholasa *Representing Reality*²⁰. Ward uznaje tylko jeden typ animowanego dokumentu za pasujący do „interaktywnego” modelu, a mianowicie zawierający dokumentalną ścieżkę dźwiękową oraz wywiady z uczestnikami. Uważa ten rodzaj dokumentu animowanego za interaktywny nie tylko ze względu na naturę i pochodzenie ścieżek dźwiękowych, lecz również z uwagi na to, że ich produkcja wymaga współpracy z bohaterem (bohaterami) dokumentu.

DelGaudio, z kolei, woli umieścić animowane dokumenty w ramach modelu „refleksywnego”, ponieważ, jak twierdzi, „animacja jako taka stanowi formę «meta-komentarza» w ramach dokumentu”²¹. Sugeruje ona, że poprzez wykorzystanie animacji jako medium reprezentacji dokumenty animowane w sposób konieczny stanowią przekaz dotyczący możliwości, lub braku możliwości, reprezentacji rzeczywistości przez żywy dokument. Szczególne znaczenie ma to, jak twierdzi, w wypadku tych animowanych dokumentów, które dokumentują wy-

darzenia czy tematy, jakie nie były, lub nie mogły być, uchwycone przez kamerę.

Zarówno Strøm jak i Patrick postrzegają dokumenty animowane raczej w ramach Nicholsowskiego modelu „performatywnego”. Według Nicholasa „dokument performatywny podkreśla złożoność naszej wiedzy o świecie poprzez uwypuklenie jej wymiaru subiektywnego i afektywnego”²². Jego konceptualizacja wydaje się być otwarta na animację jako model reprezentacji, zwłaszcza ze względu na, siłą rzeczy subiektywną, naturę większości produkcji animowanych. Patrick uznaje tę otwartość, twierdząc, że „sama istota animacji polega na uwypuklaniu jej procesu i sztuczności”²³. Co więcej, kiedy Nichols mówi nam, że „świat taki, jaki reprezentowany jest w performatywnych dokumentach, zostaje jednakże nasycony sugestywnymi tonami i ekspresywnym cieniowaniem, nieustannie przypominającymi nam, że świat stanowi coś więcej niż zaledwie sumę widzialnych śladów, jakie możemy z niego wydobyć”²⁴, zdaje się mówić wprost o animacji.

Sądzę jednak, że wpychanie na siłę dokumentu animowanego do jednego z modeli Nicholasa niesie ze sobą zasadnicze ograniczenia dla naszego rozumienia tej formy. Przypisanie przez Warda dokumentów animowanych do modelu interaktywnego stosuje się jedynie, jak sam przyznaje, do jednego typu dokumentu animowanego. Nie wszystkie dokumenty animowane mają dokumentalną ścieżkę dźwiękową, a jeszcze mniej z nich tworzonych jest za pośrednictwem interaktywnej relacji między twórcą a jego bohaterami. Podobnie ujmowanie przez DelGaudio dokumentu animowanego jako refleksywnego każe wyłączyć te filmy, które niekoniecznie dokonują krytyki zdolności żywego dokumentu do reprezentacji rzeczywistości. Co więcej, nawet jeśli animacja dokonuje czegoś niemożliwego w żywym dokumencie, nie wynika z tego, że powstały w ten sposób film przekazuje cokolwiek na temat reprezentacyjnego potencjału któregośkolwiek z podejść. Przypisanie dokumentu animowanego do modelu performatywnego jest, moim zdaniem, równie ograniczające. Nichols niejednokrotnie opisuje model performatywny dość mgliście. Tego typu dokumenty uwypuklają subiektywność, ale jednocześnie „pokazują, w jaki sposób ucieleśniona wiedza otwiera nam drogę do rozumienia bardziej ogólnych procesów zachodzących w społeczeństwie”²⁵. Taką definicję dokumentu performatywnego znaczenie trudniej pogodzić z animacją.

Możemy zatem podać w wątpliwość użyteczność prób wpasowania dokumentu animowanego w modele produkcji filmów dokumentalnych. Zarówno Wells, jak i Patrick proponują w zamian odmienne typologie, które mogą okazać się bardziej przydatne dla dyskusji o tej formie. Wells przeformułowuje modele produkcji filmów dokumentalnych zarysowane przez Richarda Barsamę i bada sposób, w jaki dokumenty animowane wpasowują się w te modele, a także je poszerzają. W ten sposób rekonstruuje on Barsamowskie kategorie w postaci czterech „dominujących obszarów w polu animacji”²⁶. Poprzez poszukiwanie podobieństw w ogólnym tonie, tematyce, strukturze i stylu Wells określa te cztery dominujące obszary jako model naśladowczy, subiektywny, fantastyczny i postmodernistyczny.

Filmy w modelu naśladowczym „bezpośrednio odzwierciedlają dominujące konwencje gatunkowe dokumentu nieanimowanego”²⁷. Tym samym, twierdzi Wells, filmy te zwykle mają edukować, informować i przekonywać. W modelu subiektywnym często mamy do czynienia z podważaniem obiektywności za pomocą wytwarzania napięcia pomiędzy aspektem wizualnym a dźwiękowym, poprzez łączenie humorystycznych reprezentacji wizualnych z „poważnymi” nagraniami dokumentalnymi lub poprzez nawiązywanie do szerszych problemów społecznych za pomocą indywidualnej ekspresji animatora²⁸. Ostatecznie model subiektywny wykorzystuje animację w celu „zrekonstruowania «rzeczywistości» w lokalnym i zrelatywowanym kontekście”²⁹. Model fantastyczny poszerza zakres komentarza na temat realizmu i obiektywności z modelu subiektywnego do granic całkowitego odrzucenia realizmu jako „ideologicznie nabrzmiałego (często politycznie skorumpowanego) przymusu banalności”³⁰. Model fantastyczny jeszcze bardziej podważa przyjęte modele reprezentacji dokumentalistycznej, prezentując rzeczywistość przez pryzmat surrealistycznej animacji w niewielkim lub w żadnym stopniu nieprzypominającej ani świata fizycznego, ani uprzednich stylów medialnych. Model postmodernistyczny przyjmuje ogólną charakterystykę postmodernizmu, „dając pierwszeństwo pastiszowi, odrzucając idee obiektywnego autorytetu, i twierdząc, że «to, co społeczne», i tym samym «to, co rzeczywiste» jest fragmentaryczne i niespójne”³¹. Wells utrzymuje, że jednym z fundamentalnych dążeń projektów dokumentalistycznych jest próba „zaangażowania w zwiastowanie wspólnoty i społecznego wymiaru rzeczywistości”³². Dążenie to, zauważa Wells, podważa model postmodernistyczny, który kwestionuje możliwość wiedzy jako takiej.

Patrick przyjmuje pojęcie „struktur” dla kategoryzacji dokumentów animowanych, wskazując, że „w tworzeniu jakiegokolwiek rodzaju filmu struktura zwykle stanowi szkielet, na którym żyje treść”³³. Proponuje trzy główne struktury: ilustracyjną, narracyjną i opartą na dźwięku, oraz czwartą – „rozszerzoną” – stanowiącą rozwinięcie Wellsowskiego modelu fantastycznego³⁴. „Te cztery struktury obejmują pełen zakres możliwych podejść do dokumentu animowanego bez początkowego brania pod uwagę koncepcji, techniki czy estetyki”³⁵. Patrick przyjmuje odmienne podejście niż Wells, patrząc raczej poprzez pryzmat opowieści niż związków filmu z rzeczywistością. Pojęcie „ilustracyjności”, jak twierdzi Patrick, jest terminem znacznie trafniej „opisującym filmy omawiane przez Wellsa w modelu naśladowczym. Filmy te ilustrują wydarzenia oparte na dowodach historycznych lub osobistych” i wykorzystują je do strukturyzowania opowieści³⁶. Struktura narracyjna wykorzystuje do opowiadania danej historii skrypt, a tego typu animowane dokumenty często używają „wypowiedzi spoza kadru, które na nowo opowiadają i łączą ze sobą elementy tej historii”³⁷. Z kolei struktury oparte na dźwięku „wykorzystują dźwięk albo już istniejący albo specjalnie nagrany, ale bez manipulacji czy aranżacji, jako podstawowe narzędzie strukturyzacji”³⁸. Patrick zauważa, że ta dźwiękowa łączność pomiędzy filmem a rzeczywistością przydaje tym filmom atmosfery jednocześnie „naturalizmu czy też improwizacji” oraz „dramatyzmu i cinéma vérité”³⁹. Patrick określa Wellsowski model fantastyczny mianem „struktury rozszerzonej”, ponieważ „poszerza ona możliwości formy dokumental-

nej poprzez przeobrażanie tradycyjnej metody narracyjnej⁴⁰. Patrick, podobnie jak Wells, dostrzega niezwykle subiektywną naturę tego podejścia oraz fakt, że filmy w tej kategorii wyrzekają się bezpośredniego związku z rzeczywistością lub komentarza na jej temat, preferują w zamian podejście bardziej surrealistyczne, symboliczne czy metaforyczne. Następnie Patrick omawia w każdym z modeli tendencje konceptualne, przez które rozumie „samą istotę filmu, (...) treść tego, o co chodzi filmowcowi”⁴¹. I tak, na przykład, struktury oparte na dźwięku i narracyjne bywają zwykle upamiętnieniem lub portretem jednostek lub grup, podczas gdy filmy o strukturze ilustracyjnej będą miały raczej podstawy historyczne.

Powyższa dyskusja na temat odmiennych podejść do kategoryzacji dokumentów animowanych pomija jednakże pytanie o cel tego rodzaju gimnastyki. Patrick sugeruje, że jego struktury stanowią „platformę do analizy natury tej formy”⁴². Prace Patricka i Wellsa pomogły we wczesnym okresie badań nad dokumentem animowanym uzasadnić jego rozpoznanie jako odrębnej formy, niemniej jednak to raczej wątpliwe, by proponowane przez nich modele i struktury pomogły nam zrozumieć ten rodzaj filmy, czy też wypełnić jakiegokolwiek funkcje wykraczające poza to, że umożliwiają podzielenie filmów na proponowane przez siebie kategorie. Owo pytanie o przydatność i celowość staje się jeszcze bardziej palące, gdy przyjrzymy się bliżej założeniom obu tych podejść. Nie jest na przykład jasne, czy struktury „ilustracyjne”, „narracyjne” i „oparte na dźwięku” są faktycznie strukturami opowiadania, czy nie stanowią raczej modeli przekazu. Ominięcie przez Patricka bliższego wyjaśnienia pojęcia „struktury” i „opowieści” jeszcze bardziej mąci ten obraz.

Podejście Wellsa, który projektuje swoje kategorie wedle relacji między rzeczywistością a jej reprezentacją, można postrzegać jako odpowiedź na tak zwany kryzys postmodernistyczny w kinie dokumentalnym. Rok przed publikacją eseju Wellsa w książce *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* pod redakcją Noëla Carrolla i Davida Bordwella ukazał się artykuł Carrolla zatytułowany *Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism*. W rozdziale tym Carroll polemizuje z dyskusją kilku teoretyków (między innymi Michaela Renova, Billa Nicholasa i Briana Winstona) o pewnych fikcyjnych elementach czy stylistycznych tendencjach. Carroll wnioskuje (chciałoby się rzec, niesłusznie) z tych dyskusji, że chodzi o całkowite odrzucenie relacji między dokumentem a rzeczywistością. Określa w ten sposób nowe tendencje sceptyczne dotyczące samej idei dokumentu, stanowiące odmianę bardziej ogólnych tendencji postmodernistycznych. Jeszcze wcześniej, bo w 1993 Linda Williams w swoim esej *Mirrors without Memories: Truth, History and The Thin Blue Line* wykorzystuje perspektywę postmodernizmu do analizy tego filmu i pokazuje, że prawda jest relatywna i przygodna. Wells nie cytuje wprawdzie żadnego z tych esejów bezpośrednio, jednak jego modele uwypuklają domniemaną niemożność w ramach konwencjonalnej reprezentacji dokumentalnej (czyli na żywo) – dostępu do rzeczywistości lub jej ukazywania. Co więcej, sugeruje on teleologiczny rozwój w kierunku modelu postmodernistycznego, który ostatecznie kwestionuje spójność samej rzeczywistości. Sam kryzys postmodernistyczny dokumentalistyki został jednakże zakwestionowany. Michael Renov zauważa, że

osoby będące obiektem Carrollowskiego potępienia „rzadko odnosiły się bezpośrednio do postmodernizmu w swoich pracach na temat filmu dokumentalnego”⁴³. Ripostuje on, że przeprowadzona przez Carrolla krytyka stanowi „dokumentalne zaparcie się”, które nie pozwala rozpoznać, że forma ta już dawno porzuciła takie racjonalne cele jak obiektywna, bezinteresowna wiedza⁴⁴. W dokumencie, sugeruje Renov, znacznie częściej chodzi o „przygodność, hybrydyzację, wiedzę rozumianą jako osadzoną w kontekście i szczegółową”⁴⁵. Wypowiedź Renova przypomina nam, że współczesne badania nad dokumentem rzadko kwestionują ideę, że forma ta niesie ze sobą wiedzę. Pytania w tym zakresie dotyczą raczej tego, jak wiedza jest przekazywana, i z jakim rodzajem wiedzy mamy do czynienia.

W odpowiedzi na te dyskusje sugerowałabym, że Wellsowskie modele dokumentu animowanego są głęboko zakorzenione w obecnie odrzucanym postmodernistycznym wątpieniu w wykonalność projektu dokumentalnego, a także w możliwość reprezentacji rzeczywistości w ogóle. Prawdą jednak pozostaje to, że istnieją różne rodzaje dokumentów animowanych ukazujących swoją tematykę za pomocą różnych stylów i technik. Co więcej, nie wszystkie animowane dokumenty wykorzystują animację w ten sam sposób. Rozgraniczenie różnych rodzajów dokumentu animowanego miałoby zatem sens. Jednym z możliwych kryteriów jest sposób funkcjonowania animacji. Innymi słowy, co takiego może animacja, czego nie może jej konwencjonalna alternatywa⁴⁶? Sądzę, że animacja funkcjonuje jako mimetyczna substytucja, niemimetyczna substytucja i ewokacja. Jestem przekonana, że nie jest to jedynie klasyfikacja dla klasyfikacji, lecz raczej sposób, by zrozumieć, jak działają animowane dokumenty. W szczególności podzielenie tych filmów na kategorie funkcjonalne pozwala nam zrozumieć, czego my uczymy się z animowanych dokumentów, i jak się tego uczymy. To z kolei stanowi wsparcie dla rozważań, czy, a jeśli tak, to w jaki sposób epistemologiczny status dokumentu animowanego różni się od nieanimowanego dokumentu, i jakie są implikacje takich różnic. Namysł nad funkcjonalnością animacji w kontekście epistemologicznym nie stanowi tu ćwiczenia w postmodernistycznym wątpieniu dotyczącym tego, czy dokument może nas nauczyć czegoś o tym świecie. Nie jest również produktem ubocznym kwestionowania istnienia rzeczywistości jako takiej. Ponadto nie sugeruję, że dokumenty animowane stanowią podzbiór Nicholsowskiego modelu refleksywnego. Proces ten akceptuje raczej epistemologiczny potencjał formy dokumentalnej, wskazując, że animacja może zwiększać i poszerzać ten potencjał.

Jeden ze sposobów, w jaki animacja funkcjonuje w dokumentach animowanych, to substytucja. W tych wypadkach animacja ilustruje coś, co byłoby niezmiernie trudne lub niemożliwe do uchwycenia w ramach konwencjonalnej, żywej alternatywy, a często zastępuje bezpośrednio nagrania na żywo. Animacja w tym wypadku zastępuje coś innego. W rzeczy samej, właśnie w ten sposób animacja wykorzystana została w niefikcyjnych scenariuszach, jak omawiane wyżej *Zatonięcie Lusitanii* Winsora McCaya. Bardziej współczesne przykłady animacji substytucyjnej to serial BBC o historii naturalnej *Wędrówki z dinozaurami* (1999) i *Chicago10* Bretta Morgena (2007). W *Chicago10* wykorzystano technikę

motion-capture i animację tradycyjną do odtworzenia procesu Abbie Hoffmana i innych członków ruchu antywojennego, oskarżonych o podburzanie do zamieszek w przededniu Krajowej Konwencji Demokratów w 1968 roku w Chicago. Nie istnieje żadne nagranie z sali sądowej, sekwencje te są oparte na transkrypcjach postępowań sądowych, które często zamieniały się w iście cyrkowy chaos, w którym oskarżeni odmawiali podporządkowania się obowiązującym w sądzie zasadom. W *Wędrówkach z dinozaurami* obrazy prehistorycznych stworzeń wytworzone z pomocą animacji trójwymiarowej nałożone są na tło uprzednio nakręcone w odpowiednich lokalizacjach,

W obu wypadkach animacja wykorzystana zostaje jako zastępstwo żywej akcji. Wymuszone to jest, podobnie jak w starszych filmach, jak *Zatonięcie Lusitanii*, tym, że nie istnieje jakikolwiek żywy zapis wydarzeń będących przedmiotem filmu. Zatem w tych wypadkach animacja funkcjonuje jak swego rodzaju odtworzenie wydarzenia historycznego, a tego rodzaju dokument animowany działa podobnie jak rekonstrukcja dokumentalna. W pewnym sensie domagają się one od widza, aby przyjął pewne założenia i wykazał się zakresem tolerancji, podobnie jak przy rekonstrukcji, mówiąc: „tak najprawdopodobniej wyglądały te zdarzenia, kiedy się wydarzyły, a my postanowiliśmy je odtworzyć, w tym wypadku za pomocą animacji, ponieważ nie mamy zapisu filmowego z czasu, kiedy się faktycznie wydarzyły”.

Animacja substytucyjna w tych filmach ma ściśle odzwierciedlać rzeczywistość, a nawet wyglądać tak, jak gdyby stanowiła żywy zapis rzeczywistości. W większości przykładów z tej kategorii wykorzystano techniki animacji komputerowej, które osiągają coraz wyższy stopień upodobnienia do rzeczywistości. *Wędrówki z dinozaurami* chwalono w momencie emisji za realizm komputerowo wygenerowanych obrazów dinozaurów. Jednakże w serialu pojawiają się również dodatkowe szczegóły nieistotne dla narracji, aby dodatkowo wzmocnić poczucie, że widziane przez nas obrazy mogłyby zostać uchwycone przez kamerę, o ile tylko istniałyby ona w prehistorycznych czasach i mogła podążać za tymi pradawnymi stworzeniami. Na przykład w jednej ze scen T-Rex odwraca się i ryczy w kierunku „obiektywu” kamery, plując na niego śliną. Istnieje wiele innych przykładów dokumentów animowanych wykorzystujących tego rodzaju techniki, aby sprawić wrażenie, że materiał został nakręcony na taśmę filmową, chociaż wiemy, że tak nie było. Na przykład program *History Channel Battle 360* (2008) wykorzystuje cyfrową animację w celu rekonstrukcji wyczynów lotniskowca z okresu II wojny światowej, a materiał cyfrowy często poddany jest takiej obróbce, żeby wyglądał jak stara taśma.

Są również inne animowane dokumenty wykorzystujące animację jako substytut nagrań na żywo, jednak tam, gdzie *Chicago10* i *Wędrówki z dinozaurami* starają się w pełni odtworzyć wygląd rzeczywisty, inne filmy nie mają takich ograniczeń. Animacja wywiadów dokumentalnych często stosuje takie podejście, w którym dokumentalna ścieżka dźwiękowa podlega swobodnej interpretacji w postaci animowanych obrazów. W szwedzkim filmie z 2002 roku, *Hidden* (Heilborn, Aronowitsch i Johansson), mamy animację wywiadu radiowego z młodym nielegalnym imigrantem. W odróżnieniu od *Chicago10* w tym filmie nie chodzi o to, żeby po-

stacie wyglądały tak, jak ich rzeczywiste odpowiedniki. Podobnie jest w *It's Like That* (Southern Ladies Animation Group, 2004), gdzie animacje młodych uchodźców przybierają postać kukiełek z włóczki wyglądających jak małe ptaszki. W tego rodzaju dokumentach animowanych animacja pełni funkcję substytucji niemimetycznej. W tych wypadkach próba stworzenia iluzji obrazu sfilmowanego nie ma sensu. Nakierowane są one raczej na ujęcie i rozpoznanie animacji jako medium samoistnego, medium mającego potencjał wyrażania znaczenia poprzez właściwe sobie estetyczne środki wyrazu.

Zarówno w wypadku mimetycznej, jak i niemimetycznej substytucji animację można postrzeć w kategoriach twórczego rozwiązania problemu: braku materiału nakręconego na taśmę. W obu tych sytuacjach animacja pozwala na pokonanie ograniczeń natury praktycznej. W wypadku niektórych dokumentów animowanych istnienie nagrania na taśmę jest po prostu niemożliwe. Dinozaury o kilka dobrych tysiącleci wyprzedziły istnienie kamer filmowych, żadnych kamer nie wpuszczono na salę rozpraw podczas procesu Abbie Hoffmana i jego współoskarżonych, nie było również wizualnej dokumentacji wywiadów ze szwedzkimi czy australijskimi dziećmi-imigrantami. W tych wypadkach animacja stanowi jedną z możliwych dróg dla filmowca, który mógłby równie dobrze wykorzystać jakieś inne dostępne dokumentalne narzędzia, takie jak rekonstrukcja czy materiały archiwalne. Często znaczenie mają również kwestie natury etycznej. Twórcy *Hidden* mieli obowiązek ochrony anonimowości dziecka, z którym przeprowadzony był wywiad. Liz Blazer, autorka *Backseat Bingo* (2003), krótkometrażowego dokumentu animowanego na temat życia seksualnego seniorów, uzyskała zgodę swoich rozmówców na wywiad pod warunkiem, że nie ukażą się oni na ekranie⁴⁷. W obu sytuacjach animacja staje się alternatywą dla zaciemnionych sylwetek znanych z wywiadów telewizyjnych i programów interwencyjnych.

Trzecią funkcję animacji w dokumentach animowanych stanowi ewokacja, która odpowiada na inny rodzaj ograniczeń przedstawieniowych. Pewne pojęcia, emocje, uczucia czy stany umysłu szczególnie trudno ukazać za pomocą obrazów kręconych na żywo. Historycznie rzecz biorąc, filmowcy wykorzystywali w celu wskazania na reprezentację subiektywnych stanów umysłu rozmaite narzędzia optyczne, takie jak faliste linie, rozmycie brzegów obrazu czy zmiany w paletce kolorów. Podobnie niektóre kąty ustawienia kamery informują widzów, że oglądają oni świat z punktu widzenia konkretnej postaci. To jednak właśnie animacja jest coraz częściej wykorzystywana jako narzędzie przywoływania aspektu doświadczeniowego w formie idei, odczuć czy wrażliwości. Poprzez wizualizację niewidocznych aspektów życia, często w stylu abstrakcyjnym lub symbolicznym, animacja funkcjonująca w ten ewokatywny sposób pozwała nam na wyobrażenie sobie świata z perspektywy innej osoby. W *Feeling My Way* (1997) Jonathan Hodgson wykorzystuje animację, aby przekazać swój ciąg myśli na temat codziennej drogi do pracy. Film *Animated Minds* (Andy Glynn, 2003) łączy animowane obrazy ze ścieżką dźwiękową, na której osoba udzielająca wywiadu opowiada o swoim doświadczeniu życia z chorobą psychiczną. Styl animacji odzwierciedla doświad-

czenia opisywane na ścieżce dźwiękowej i dostarcza nam wizualizacji pozwalającej nam zrozumieć te światy wewnętrzne.

Ewokacyjna funkcjonalność wykorzystywana jest szczególnie w celu wydobycia realności doświadczenia bohaterów filmów, realności, które niejednokrotnie są zasadniczo odmienne od tych doświadczanych przez większość społeczeństwa. W takich wypadkach animacja służy jako pomoc dla wyobraźni, mogąca ułatwić zrozumienie i wywołać współczucie dla sytuacji bohaterów potencjalnie bardzo oddalonej od ich własnej. Film Samantha Moore z 2009 roku, *An Eyeful of Sound*, opowiada o synestezji, stanie neurologicznym polegającym na doświadczaniu zwykle oddzielonych wrażeń zmysłowych w tym samym czasie (np. widzenie dźwięku lub smakowanie hałasu). W filmie tym Moore koncentruje się na osobach doświadczających synestezji audiowizualnej, czyli tych, które widzą dźwięki. Jak w wielu dokumentach animowanych, łączy ona animowany obraz ze ścieżką dźwiękową zawierającą wywiady z uczestnikami doświadczającymi bezpośrednio synestezji. Film zmierza raczej do wywołania niż do reprezentacji doświadczeń opisywanych w wypowiedziach, a obrazy Moore odpowiadają filmowej ścieżce dźwiękowej w sposób, w jaki synestetyczny mózg wytwarza obrazy w odpowiedzi na dźwięk. Moore stara się udostępnić synestetyczne doświadczenie swoim widzom dzięki grze animacji, dokumentu i muzyki.

Te trzy funkcje – mimetyczna substytucja, niemimetyczna substytucja i ewokacja – stanowią klucz do tego, jak działa animacja w dokumencie animowanym. W wypadku substytucji mimetycznej, na przykład w *Chicago10* i *Wędrownkach z dinozaurami*, animacja oferuje nam wiedzę o czymś, czego moglibyśmy doświadczyć gdybyśmy żyli w prehistorii lub znaleźli się na sali sądziego Juliusa Hoffmana. Stanowi to zapewne ten rodzaj wiedzy, której świadectwo tradycyjnie oddaje kino dokumentalne: wiedzy istniejącej we wspólnym świecie historycznym, do którego wszyscy mielibyśmy równy dostęp, jeśli tylko mielibyśmy okazję stać się jego świadkami. W substytucji niemimetycznej, na przykład w *It's Like That*, animacja zaczyna dodawać coś od siebie, sugerować coś swoim stylem lub tonem. *It's Like That* mówi nam coś o uwięzieniu niewinnych, pokazując małych uchodźców w postaci miękkich, włóczkowych ptaszków. Owo przesunięcie od tego, co obserwowalne, idzie jeszcze dalej w funkcji ekspresywnej animacji. Utwory takie jak *Feeling My Way*, *Animated Minds* i *An Eyeful of Sound*, zamiast wskazywać na zewnątrz, wskazują dośrodkowo, zwracając się ku temu, co wewnętrzne. Filmy te, dzięki wykorzystaniu animacji, pokazują możliwość i predyspozycje dokumentu do ukazywania wewnętrznego świata osobistych doświadczeń i zewnętrznego świata obserwowalnych zdarzeń.

Filmy angażujące osobiste wspomnienia twórców, jak *Walc z Bashirem* (Folman, 2008) czy *Silence* (Yadin, Bringas, 1998), poszerzają to pole, wykorzystując animację jako narzędzie eksploracji i odsłaniania ukrytej lub zapomnianej przeszłości, ukazując zdolność tego medium do dokumentowania świata z subiektywnego punktu widzenia.

Zakończenie

Przyjrzenie się temu, jak funkcjonuje animacja w dokumencie animowanym, pozwala na wyciągnięcie wniosków dotyczących statusu epistemologicznego tego typu filmów. O ile wszystkie dokumenty dążą do tego, aby nas czegoś nauczyć o tym świecie, dokument animowany rozwija epistemologiczny potencjał kina dokumentalnego dzięki poszerzaniu zakresu tego, czego się uczymy i sposobu, w jaki się tego uczymy. Animacja, w postaci mimetycznej i niemimetycznej substylucji oraz ewokacji, kompensuje ograniczenia materiału nagranych na żywo. Animacje nie kwestionują możliwości poznawczych dokumentu, a raczej oferują nam spotęgowaną perspektywę rzeczywistości, przedstawiając świat z rozmachem i głębią niedostępną materiałowi na żywo. Bogactwo i złożoność życia nie zawsze daje się zaobserwować, i to właśnie znajduje swoje odzwierciedlenie w różnorodności stylów i tematów współczesnych dokumentów animowanych.

Jesteśmy teraz w punkcie zwrotnym w badaniach nad dokumentem animowanym. Nie musimy już zdumiewać się samym jego istnieniem, gdyż to stanowiło zadanie ostrożnych prac omawianych powyżej. Obecnie heterogeniczność animowanych dokumentów domaga się wykroczenia poza ogólne obserwacje w stronę specyfikacji i ujęć teoretycznych. Zagadnienie epistemologii animowanego dokumentu stanowi tylko jeden z wielu możliwych punktów wyjścia, który odnosi się do pewnych fundamentalnych założeń kina dokumentalnego. Animacja i dokument ubogały się wzajemnie już od pierwszych dni kina, można zatem mieć nadzieję, że proces ten będzie dalej trwał. Tak jak zmienia się sama forma, tak i ewolucji podlegają pytania, które w związku z tym stawiamy.

Tłumaczenie: Monika Bokiniec

Przekład według: Annabelle Honess Roe, *Absence, Excess and Epistemological Expansion: Towards a Framework for the Study of Animated Documentary*, "Animation: An Interdisciplinary Journal" 6 (3) 2011.

Translated and published by the kind permission of Annabelle Honess Roe and Sage Publications.

Przypisy

- ¹ B. Nichols, *Blurred Boundaries*, Bloomington 1994, s. 29.
- ² Są to najczęstsze założenia wypowiedziane przez studentów na kursach wprowadzających do tematyki dokumentu.
- ³ J. Grierson, *The Documentary Producer*, „Cinema Quarterly” 1933, No. 2, s. 8.
- ⁴ B. Nichols, *Introduction to Documentary*, Bloomington 2001, s. XI.
- ⁵ J. Grierson, Cytat za: M. Furniss, *Art in Motion: Animation Aesthetics*, Sydney: John 1998, s. 5.
- ⁶ Ibidem.
- ⁷ Dla uproszczenia będę odnosił się do omawianych tu tekstów audiowizualnych, jako do „filmów”, nawet jeśli część z nich produkowana jest w formie cyfrowego zapisu wideo i nie jest przeznaczona do dystrybucji kinowej.

- ⁸ T. Elsaesser, *Early Film History and Multi-Media*, [w:] red. W. Hui Kyong Chun, T. Keenan, *New Media Old Media: A History and Theory Reader*, New York 2006, s. 18.
- ⁹ M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Warszawa 1977, 172.
- ¹⁰ P. Wells, *The Beautiful Village and the True Village: A Consideration of Animation and the Documentary Aesthetics*, [w:] red. P. Wells *Art and Animation*, London 1997, s. 63; E. Patrick, *Representing Reality: Structural/Conceptual Design in Non-Fiction Animation*, „Animac Magazine” 2004, No. 3, s. 36.
- ¹¹ Proces ten zabrał dwa lata i wymagał 25.000 indywidualnych rysunków.
- ¹² To naśladownictwo okazało się na tyle skuteczne, że film włączono w kronikę filmową *Universal Weekly*, wyświetlaną w salach kinowych. Zob. D. Crafton, *Before Mickey: The Animated Film 1898-1928*, Cambridge 1982, s.116.
- ¹³ „Bioscope” 1999, [Niepodpisana recenzja *Zatonięcia Lusitani!*], Vol.41, No.650, a. 74, [Podkreślenie autorki].
- ¹⁴ Pomimo że w czasie produkcji czy pierwszych projekcji nie był w ten sposób określany, daje się obronić jako taki zgodnie z nakreślonymi powyżej kryteriami.
- ¹⁵ *Tommy Tucker's Tooth* (1922) i *Clara Cleans Her Teeth* (1926), oba filmy dla doktora Thomasa B. McCruma z Deener Dental Institute w Kansas City, Missouri. Zob. R. Shale, *Donald Duck Joins Up: The Walt Disney Studio During World War II*, Ann Arbor 1976, s. 112.
- ¹⁶ Jedną z córek Hubleyów, Emily, również zajęła się animacją, a niektóre z jej prac pojawiły się w autobiograficznym dokumencie Abrahama Ravetta *Everything's For You* (1989) oraz *Blue Vinyl* (2002) Judith Helfand i Daniela B. Golda .
- ¹⁷ <http://www.aardman.com/html/history.asp> (dostęp: 15 lutego 2009). Tych pięć filmów to: *On Probation*, *Sales Pitch*, *Palmy Days*, *Early Bird* oraz *Late Edition* (wszystkie z 1983).
- ¹⁸ A także doprowadziły do wielu zleceń na reklamy telewizyjne. Zob. [aardman.com/html/history.asp](http://www.aardman.com/html/history.asp) (dostęp: 15 lutego 2009). Inne filmy z serii to: *Going Equipped*, *War Story*, *Next!* oraz *Ident*.
- ¹⁹ David Sproxtton, wiadomość e-mail od autorki, 1 października 2008.
- ²⁰ Nichols początkowo wskazywał na cztery modele: tłumaczący, obserwujący, interaktywny i refleksywny. Później dodał poetycki i performatywny, a także zastąpił model interaktywny modelem partycypacyjnym. Zob. B. Nichols, *Representing Reality*, Indiana 1991; idem, *Blurred...*, op. cit.; idem, *Introduction to Documentary*, Indiana 2001.
- ²¹ S. DelGaudio, *If Truth Be Told, Can Toons Tell It? Documentary and Animation*, „Film History” 1997, No. 9, s. 192.
- ²² B. Nichols, *Introduction to Documentary*, op. cit., s. 131.
- ²³ E. Patrick, *Representing Reality: Structural/Conceptual Design in NonFiction Animation*, „Animac Magazine” 2004, No. 3, s.38.
- ²⁴ Ibidem.
- ²⁵ B. Nichols, *Introduction...*, op. cit., s. 131.
- ²⁶ P. Wells, op. cit., s. 41.
- ²⁷ Ibidem.
- ²⁸ Ibidem, s. 43.
- ²⁹ Ibidem, s. 44.
- ³⁰ Ibidem.
- ³¹ Ibidem.
- ³² Ibidem, s. 45.
- ³³ E. Patrick, op. cit., s. 39.
- ³⁴ Ibidem.
- ³⁵ Ibidem.
- ³⁶ Ibidem, s. 40.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem, s. 41.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ibidem, s. 42.

⁴¹ Ibidem, s. 43.

⁴² Ibidem, s. 45.

⁴³ M. Renov, *The Subject of Documentary*, Mineapolis 2004, s. 137.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Przez „konwencjonalną alternatywę” rozumiem oparte na zdjęciach media, takie jak filmowanie obserwacyjne, nagrania archiwalne, rekonstrukcje, wywiady, fotografie etc.

⁴⁷ Wprawdzie, kiedy już zobaczyli film, zgodzili się, żeby ich fotografie pojawiły się w napisach końcowych. Por. L. Blazer, wiadomość e-mail od autorki, 17 lutego 2009.

Katarzyna Żakieta

(Uniwersytet Łódzki)

Horror paradokumentalny – próba charakterystyki gatunku

Horror paradokumentalny (inaczej: horror vérité czy mockumentary horror) stanowi dosyć świeże zjawisko na gruncie filmowej grozy. Choć za jego prekursora uznaje się *Cannibal Holocaust* Ruggero Deodato z 1980 roku, to w rzeczywistości ów gatunek rozwinął się w pełni dopiero w XXI wieku, na fali oszołamiającego sukcesu *Blair Witch Project* (1999 reż. D. Myrcik, E. Sanchez).

Problematyczna terminologia

Rozpoczynając prace analityczne nad horrorami posługującymi się estetyką kojarzoną z filmem dokumentalnym, można napotkać istotną przeszkodę w postaci braku ujednoczonego nazewnictwa, zarówno na gruncie anglojęzycznych opracowań, jak i w obszarze rodzimego filmoznawstwa. Istnieje tu szeroki wachlarz terminów genologicznych, ale żaden z nich nie jest w stanie oddać w pełni istoty omawianego zjawiska. Określenie mockumentary horror błędnie sugeruje parodystyczną, czy wręcz krytyczną naturę prezentowanego materiału, zaś found footage horror zawęży zbiór do filmów posługujących się konkretną metodą montażową, a także każe zapomnieć o ich fikcyjnym statusie, z kolei horror vérité wywołuje silne skojarzenie z konkretnym ruchem zajmującym poczesne miejsce w historii filmu. Nie da się zaprzeczyć, że wybrane aspekty powyższych zjawisk istotnie odnajdują uzasadnienie na gruncie filmowej grozy, jednakże wypadłoby, aby nazwa nurtu była nieco bardziej pojemna w celu naświetlenia rozleglejszej problematyki. W związku z tym skłaniałbym się do stosowania polsko brzmiącego terminu horror paradokumentalny lub dokumentalizowany, bowiem wskazują one na pokrewieństwo z konwencją dokumentalną, przy jednoczesnym zawieszeniu ambiwalencji – powodowanej niejasnością kategoryzacji między porządkiem faktualnym a fikcyjnym.

Inspiracje estetyczne

Podstawowym wyznacznikiem horrorów paradokumentalnych jest stylizacja na dokument, dzięki której prezentowany obraz nabiera znamion autentyzmu. Widz oglądający tego typu przekaz obcuje z tekstem kultury naśladowującym estetykę powszechnie kojarzoną z reprezentacją rzeczywistości, zachowującą przy tym wysoki stopień wiarygodności. Film dokumentalny w swej formule oferuje znacznie większy potencjał referencyjny niż film fabularny, którego podstawą jest sztucznie stworzona fabuła z fikcjonalnymi bohaterami. Mirosław Przyłipiak podaje dosyć złożoną definicję, ale warto ją tu przytoczyć, żeby ominąć pułapkę wieloznaczności, a w dalszej części wywodu móc swobodnie odwoływać się do konkretnego modelu dokumentalizmu:

Film dokumentalny jest to taki autonomiczny, istniejący jako osobna całość przekaz audiowizualny, który prezentuje wycinek świata kompletnego, w którym znaczenia nominalne są tożsame ze źródłowymi, w którym istnieje dystans czasowy między momentem rejestracji a momentem odbioru, gdzie zostaje zachowana indeksalna wierność odtworzenia czasu i przestrzeni w ramach ujęcia, w którym realizatorzy nie ingerują w rzeczywistość przed kamerą, albo ingerują i fakt tej ingerencji czynią elementem strukturalnym filmu, albo też ingerują w tym celu, aby przywrócić taki stan tej rzeczywistości, jaki istniał przed pojawieniem się ekipy filmowej, lub też aby wyzwolić prawdę zachowań osób filmowanych, który naśladuje w swojej strukturze konwencjonalne sposoby właściwego człowiekowi porządkowania rzeczywistości, w którym funkcja autoteliczna względem warsztatu lub tworzywa filmowego, o ile istnieje, nie może zdominować funkcji przedmiotowej¹.

Oczywiście można się sprzeczać, jak bardzo dokumentalista może ingerować w prezentowany obraz i historię, oraz czy faktycznie subiektywizm nie zakłóca jej autentyzmu, ale z pewnością film dokumentalny w swej wzorcowej formule, jako „audiowizualny przekaz niefikcyjny”², czyni obiektem swojego zainteresowania realnie istniejące postaci czy też prawdziwe wydarzenia.

Mówiąc o pokrewieństwie horrorów paradokumentalnych z poetyką filmu dokumentalnego, należy raz jeszcze przywołać zjawiska, które miały znaczący wpływ na konstruowanie pojawiających się w badaniach nazw. Chociażby horror *vérité* zawdzięcza ją specyficznej kontaminacji z istotnym dla dokumentalistyki zjawiskiem *cinéma vérité* – ruchem zainicjowanym na przełomie lat 50. i 60. we Francji, na który znaczący wpływ miały poglądy Dżigi Wiertowa oraz przejęty później przez Francuzów termin „kino-prawda”. Wiertow uznawał prymat filmu dokumentalnego nad fabularnym, a samo oko kamery posiadało według niego większe możliwości niż ułomne oko ludzkie. Wierzył, że metoda dokumentalna jest w stanie zarejestrować prawdę o rzeczywistości, ale tylko przy odrzuceniu takich elementów jak: inscenizacja, scenariusz czy profesjonalna gra aktorska. Nie da się jednak zaprzeczyć, że choć Wiertow utrwał pewien bliski mu wycinek ówczesnej rzeczywistości, to wymowa jego filmów nie była niewinna ideologicznie, a wręcz manifestowała poglądy głoszone przez marksistów. Nie przeszkodziło to Jeanowi Rouchowi oraz Edgarowi Morinowi przyjąć duchowego patronatu radzieckiego

reżysera. Wymienieni twórcy – ojcowie cinéma vérité – wyszli z tego samego założenia, co Wiertow. Tylko idea czystego zapisu, bez ingerencji reżyserskiej, mogła zapewnić wiarygodność. Obiektem mieli być zwykli ludzie, codzienne sytuacje, naturalne miejsca akcji. Filmy nie posiadały precyzyjnych scenariuszy, jedynie zarysy, które najpierw inicjowały jakieś działanie, ale rejestracji podlegały wyłącznie spontaniczne reakcje. Kamera miała być katalizatorem działań, chodziło jednak o utrwalanie momentów, kręcenie „na bieżąco”, uchwycenie potoku życia, czego najlepszym przykładem jest sztandarowe dzieło nurtu – *Kronika jednego lata* (1960, reż. J. Rouch, E. Morin)³. Równoległe do francuskiego ruchu w Stanach Zjednoczonych oraz Kanadzie zrodziła się podobna idea pod postacią kina bezpośredniego – direct cinema⁴.

Kolejnym kontekstem dla horroru paradokumentalnego jest pokrewieństwo z mock-dokumentami, czego dowodem jest chociażby stosowana w badaniach zamienna nazwa – mockumentary horror. Mając na uwadze definicję zaprezentowaną przez Beatę Kosińską-Krippner („(...) mock-dokument jest tekstem fikcyjnym, który by zmienić rangę, brzmi i wygląda jak dokumentalny i który (...) zarówno efektywnie obala specjalny status dokumentu, jak i sugeruje nową relację między publicznością i gatunkiem, wystawiając na próbę umiejętności widzów związane z rozróżnianiem prawdy i fikcji.”⁵), oraz angielskie znaczenie pierwszego członu nazwy („*mock*” znaczy: wykpiwać, wysmiewać, przedrzeźniać, oszukiwać, drwić; to także imitacja, pozorny, upozorowany, naśladowujący, sztuczny, udawany, [zrobiony] dla zabawy, żartu, na niby⁶), można spostrzec, że głównym celem mock-dokumentu jest naśladowanie formy dokumentalnej przy jednoczesnym zachowaniu statusu fikcyjnego, co wskazywałoby na wysoką refleksywność dzięki zastosowaniu chwytów parodystycznych⁷. Spośród cech charakteryzujących mock-dokument wypadałoby wymienić tzw. „gadające głowy” relacjonujące rozmaite wydarzenia, wykorzystanie materiałów archiwalnych, wypowiedzi ekspertów – profesjonalistów w danej dziedzinie, włączenie w tok narracji relacji świadków, które uwiarygodniają przekaz, a także zaznaczenie stylu vérité, objawiające się chociażby w zastosowaniu kamery z ręki, naturalnego oświetlenia i plenerów. Ważna jest także kwestia aktorstwa, które jest profesjonalne, ale ma sprawiać wrażenie nagrywania „naturszczyka”. Od realnego dokumentu mockumentary⁸ wyróżniają sygnały ze strony twórców, które nakierowują widza na fikcyjność, a najwyraźniej objawia się to w napisach końcowych, ostatecznie ujawniających fikcyjny status filmu⁹. Ważną pracą precyzującą istotę mock-dokumentu jest publikacja Jane Roscoe i Craiga Highta, która ujmuje zagadnienie trzystopniowo. Wyróżniają oni poziomy: parodii, krytyki oraz dekonstrukcji¹⁰, jakkolwiek horror dokumentalizowany nie do końca mieści się w obrębie tego podziału, do czego jeszcze powrócę.

Uwzględniając pokrewieństwo omawianego zagadnienia zarówno z mockumentary, jak i z cinéma vérité, trzeba zaznaczyć, że bliżej im do kształtu formalnego niż wymowy ideologicznej taksonomicznie podobnych zjawisk. Horror paradokumentalny nie chce ani chwycić rzeczywistości w najrzetelniej

i najprawdziwszej formie, ani nie podporządkowują swojego quasi-rzeczywistego statusu parodiowaniu, gorzkiej satyrze, czy też efektowi komicznemu, chyba że mówimy o bardzo dojrzałych reprezentacjach, które wykazują wiele wspólnych cech z kinem progresywnym, ale stanowią one odosobnione i nieliczne przypadki. Nadrzędną cechą horroru jest przecież wywołanie reakcji emocjonalnej przy wykorzystaniu konstytutywnych dla gatunku cech:

Horror jest formułą artystyczną uwarunkowaną zindywidualizowanym czynnikiem estetycznym doznawania grozy, którego realizacja dokonuje się poprzez zastosowanie – na poziomie tekstu – określonych motywów, stylistyczno- językowych środków narracyjnych, efektów dramaturgicznych (suspens, stopniowanie napięcia fabularnego) oraz kompozycyjnych (ambiwalentna struktura świata przedstawionego), podporządkowanych ewokacji atmosfery lęku i grozy u odbiorcy¹¹.

Dzięki stylizacji dokumentalnej horror paradokumentalny stara się powrócić do podstawowej funkcji filmu grozy, czyli do strachu. Ostatnie dekady pokazały, że horror coraz bardziej oddalał się od tej prymarnej emocji. Powstające filmy swoją dominantą uczyniły bazowanie na szoku, czy też eksplorowanie terenów do tej pory ignorowanych, objętych społecznym tabu. Nurty takie jak: gore, splatter, splasher czy nadrzędne exploitation, wiodły prym na gruncie filmowej grozy, niejako poszerzając zakres znaczeniowy gatunku, który przestał być kojarzony z obligatoryjnym czynnikiem nadnaturalnym, na rzecz prezentowania zjawisk wywołujących u odbiorcy pewnego rodzaju dysonans poznawczy. We wspomnianych odmianach w większości mamy do czynienia ze spektaklem śmierci oraz z ekspozowaniem cielesności przede wszystkim w stadium rozpadu. W przeciwieństwie do monstrów z klasycznych realizacji, źródłem zła jest tu człowiek, którego zepsuta natura prowadzi do zachowań psychopatycznych. Nachalna wizualizacja tortur czy samego momentu śmierci, pokazywanie „wprost” wnętrza czy hektolitrów krwi odbiera suspens, natomiast dostarcza odbiorcy obrazów drastycznych, które nie tyle wywołują strach oparty na potęgowaniu napięcia, co przerażają swoją dosłownością. W tym kontekście horror paradokumentalny możemy umieszczać w zupełnie odmiennej sferze, bowiem zdecydowanie bardziej opiera się na tym, co niewyartykułowane, co znajduje się w przestrzeni pozakadrowej. Potęgowanie grozy sytuacyjnej polega na niedopowiedzeniu i powolnym wyczekiwaniu, wynikającym z niepewności.

Cannibal Holocaust

W związku z powyższym, *Cannibal Holocaust* – film uznawany za prekursora horroru w stylu vérité, jest przykładem granicznym, który uwydatnia „polisemiczność systemów porządkujących”¹². Problem genologiczny wynika tu z kwestii dominandy względem wyróżników danej odmiany. Nie da się zaprzeczyć, że wykorzystuje on fragmenty mock-dokumentalne, jednakże stanowi reprezentację zarówno kina gore, jak i powszechnych w tamtym czasie we Włoszech cannibal movies¹³. Jednym z głównych wątków jest zaprezentowanie praktyk kanibalistycznych dwóch plemion z Ameryki Południowej, a także okrutnych, niezwykle krwawych

rytuałów, których obiektem nie są tylko ludzie, ale również zwierzęta – rzeczywiście uśmiercane na planie filmu¹⁴. Taka wizja nie do końca jest spójna z dzisiejszym rozumieniem horrorów paradokumentalnych, które w większości posługują się elipsą oraz gradacją napięcia.

Cannibal Holocaust posiada trójdzielną kompozycję, którą pozwala wyróżnić zastosowanie różnego rodzaju taśmy filmowej. Film rozpoczyna się od podróży profesora antropologii do zapomnianych rewirów Amazonii (zdjęcia kręcone były w Leticii), gdzie przy szkieletach swoich poprzedników odnajduje on szpule z materiałem filmowym. Następnie mamy do czynienia z symultanicznymi sekwencjami, które naprzemiennie prezentują zarejestrowany przez pierwszą ekspedycję szokujący materiał (tutaj została użyta taśma 16 mm, w przeciwieństwie do wersji 32 mm zastosowanej w pozostałych partiach filmu¹⁵) oraz współczesne sceny, przedstawiające proces montażu znalezionej taśmy na potrzeby stworzenia programu telewizyjnego. Co ciekawe, estetyka quasi-dokumentu posiada tu niezwykle sensowną, w dużym stopniu samozwrotną motywację. Otóż poznajemy historię czworga amerykańskich antropologów. W tym samym czasie, co osoby odpowiedzialne za found footage, niejako przyjmujemy ich point of view, horyzont narracji zostaje ograniczony perspektywą montażystów. Zaburzając granicę między fikcyjnością modelu fabularnego, obowiązującego na gruncie horroru, a wiarygodnym realizmem zapisu dokumentalnego, reżyser naraził się na liczne protesty ze strony osób, które nie potrafiły rozróżnić fikcji od rzeczywistości. Paradokumentalne fragmenty zostały potraktowane przez niektórych odbiorców na równi ze snuff movie¹⁶, czyli „nagraniem morderstwa popełnionego na potrzeby produkcji filmowej i dystrybuowanego w celach komercyjnych. Żadnych efektów specjalnych, żadnych sztuczek, po prostu najbardziej obrzydliwy koncept, jaki można sobie wyobrazić”¹⁷, a co za tym idzie Deodato został pociągnięty do odpowiedzialności karnej. Bardzo realistyczne sceny kastracji, rytualnych morderstw, zbiorowego gwałtu oraz fakt, że odtwórcy głównych ról zniknęli i nie odpowiadali na próby nawiązania kontaktu ze strony mediów, spowodowały, iż reżyser musiał stawić się przed włoskim sądem¹⁸. „Powód był prozaiczny – młodzi artyści, podpisując kontrakt, zobowiązali się do »zniknięcia« po zakończeniu zdjęć. Deodato, aby ukrócić wszelkie spekulacje i nie zostać skazanym za zabójstwo, pojawił się w sądzie z czwórką swoich aktorów, udowadniając, że są cali i zdrowi”¹⁹. Dziś możemy się zastanawiać, co było głównym celem reżysera, czy faktycznie dążył do zatarcia granicy między filmem a rzeczywistością? Podkreślanie dokumentalnego wymiaru filmu (casus zmowy milczenia), przysporzyło twórcy niemało problemów, ale również zaakcentowało aurę tajemnicy i skandalu wokół produkcji, co mogło posłużyć jako chwyt marketingowy. Intencją reżysera z pewnością nie było zapoczątkowanie nurtu horroru paradokumentalnego, ale nie można ignorować jego wkładu w tę estetykę.

W aspekcie formalnym *Cannibal Holocaust* wyróżnia się użyciem taśmy 16 mm, samozwrotną motywacją, ujawnianiem medium filmowego, stosowaniem kamery „z ręki” jako głównej metody twórczej uwiarygodniającej kręcenie „na gorąco”, bez inscenizacji, oraz dodaniem do „amatorskiego” materiału zakłóceń, spowodowanych

nieprofesjonalnymi przerwami w rejestracji. Wymienione zabiegi są charakterystyczne właśnie dla stylu *vérité*, ale na gruncie recepcji istotny staje się motyw zacierania granicy między fikcją a rzeczywistością. W wypadku mock-dokumentów otrzymujemy od realizatorów czytelne sygnały, które pozwalają przypuszczać, że oglądany materiał jest jedynie wytworem wyobraźni twórców. Na gruncie horroru paradokumentalnego te wskazówki ograniczone są do minimum, a właściwie uobecniają się w postaci logo wytwórni lub napisów końcowych, ale nawet to nie jest regułą – w *Blair Witch Project* bohaterowie nazywają się tak samo jak aktorzy. Można przypuszczać, że celem tego typu filmów jest balansowanie na granicy, a nie parodiowanie i finalne ujawnienie strategii opartej na modelu kina dokumentalnego.

Oscylowanie między fikcją a rzeczywistością służy większemu zaangażowaniu, czego efektem jest spotęgowanie zagrożenia sfingowanym realizmem. Widz doświadcza mocniejszych emocji, bowiem staje się odbiorcą różnego typu formalnych przesłanek, które uprawomocniają oglądaną historię. Częściowo zostaje zburzona ściana dzieląca odbiorcę od filmu, zapewniająca bezpieczeństwo poprzez cudzość fantazyjności, sugerująca zarazem, że to „tylko” film. W pewnym aspekcie, neguje to ideę katharsis, warunkowaną przez empatyczne doznanie skrajnych emocji, przede wszystkim strachu, w „sztucznych”, „sterylnych” warunkach filmu fabularnego. Noël Carroll, tłumacząc paradoks horroru, pisze, że „ludzie reagują emocjonalnie (na przykład przestraszonym) na coś, w czego istnienie nie wierzą”²⁰ dzięki „chwilowemu, dobrowolnemu zawieszeniu niewiary”²¹. W wypadku horroru paradokumentalnego zawieszenie niewiary staje się czynnikiem dominującym, bowiem stylizacja dokumentalna sprawia, że widz łatwiej porzuca ogarniające go wątpliwości. Realizm zastosowanych środków zapewnia odmienną relację z oglądanym obrazem, która polega na ciągłym balansowaniu pomiędzy prawdą a prawdopodobieństwem. Co ciekawe, powyższa właściwość jest wyraźnie eksponowana w kwestiach związanych z promocją danego tytułu. Doskonałym przykładem takiej praktyki była kampania reklamowa towarzysząca wejściu do kin filmu *Blair Witch Project*.

Blair Witch Project

Jego strategia marketingowa opierała się przede wszystkim na „blefie”, którego główną podporą była strona internetowa. Pół roku przed premierą, reżyserzy – Sánchez i Myrick – udostępnili w sieci niezwykłą historię miasteczka Burkittsville i trójki zaginionych studentów. Każdy internauta miał dostęp do treści, które w postaci harmonogramu wyjaśniały następujące po sobie zdarzenia. Korzenie historii sięgały XVIII wieku, kiedy niejaka Elly Kedward została oskarżona o zwabianie do swojego domu dzieci. Kedward, uznana za czarownicę, mieszkańcy wyprowadzili zimą do pobliskiego lasu i przywiązali do drzewa, ale jej ciała nigdy nie odnaleziono. Rok później, w Blair (ówczesna nazwa miasteczka) zaczęły ginąć dzieci, a także bez śladu zniknęli oprawcy Kedward. W następnym stuleciu wielokrotnie miały miejsce podobne zdarzenia, a las został uznany za nawiedzony. W latach 40. XX

wieku rozegrał się przerażający mord siedmiorga dzieci, którego dopuścił się Rustin Parr mieszkający w pobliskiej głuszcy. Parr przyznał się do zarzucanych mu czynów, skazano go na śmierć przez powieszenie. Twierdził, że do zbrodni namówił go duch starej kobiety. Czytamy także, że w 1994 roku troje studentów postanowiło nakręcić dokument o legendzie wiedźmy z Blair, jednak po wyprawie do lasu ślad po nich zaginął, a policja odnalazła jedynie pozostawiony na drodze samochód. Wskutek nieudolnych działań policji, matka uczestniczki wyprawy filmowej rozpoczęła śledztwo na własną rękę, a niedługo potem studenci antropologii odnaleźli przy 100-letnim domu materiał filmowy, na którym udokumentowane były ostatnie dni Heather, Josha i Michaela. Niestety nagrania zostały uznane za sfałszowane, a śledztwo ponownie umorzone. W związku z tym matka Heather zgłosiła się do Haxan Films w celu odtworzenia tajemniczej historii z istniejących fragmentów filmowych. Na stronie internetowej możemy też znaleźć ogłoszenie o zaginięciu trojga filmowców, które było rozwieszane na festiwalu w Sundance, gdzie film miał swą premierę, i na kampusie Uniwersytetu, skąd przyjechali studenci. Dostępne są również zdjęcia dowodów w sprawie – m. in. puszki na film, kasety video, fotograficzna dokumentacja poszukiwań i części śledztwa oraz fragmenty filmowe poświadczające obecność w mediach – wiadomości telewizyjne czy wywiad z profesorem antropologii na temat odnalezionych filmów.

Wszystkie wymienione wyżej „fakty” są sprawną manipulacją. Informacje zamieszczone z Internetu stanowią legendę miejską, opowiadającą jednak o prawdziwym mieście, które do tej pory boryka się z najazdami fanów, natomiast materiał dowodowy to czysta mistyfikacja. Wprawny kinoman zauważy, że nazwa wytwórni Haxan jest nawiązaniem do filmu z 1922 roku o tym samym tytule, autorstwa Benjamina Christensena. Owo zapożyczenie nie jest bez znaczenia, bowiem haxan po szwedzku oznacza czarownicę, ale poza tym incydentem istnieje zdecydowanie więcej przesłanek wskazujących na autentyczność, aniżeli reżyserskich wskazówek nakierowujących na fikcyjność.

Craig Hight, kilka lat po wydaniu wspomianej już typologii mockumentaries, postanowił nieco zrewidować swoje założenia teoretyczne. Otóż zauważył on, że mock-dokumenty, do których zalicza także *Blair Witch Project*, nie muszą ograniczać się do parodiowania, a ich recepcja wśród odbiorców może realizować się na różnym poziomie ich świadomości względem tekstu²². Otóż przytacza on spostrzeżenia Margrit Schreier, która zbadała widownię *Blair Witch Project* i wyznaczyła trzy rodzaje odbiorców tego paradokumentalnego przekazu:

1. Widzowie, którzy doskonale zdają sobie sprawę z fikcyjności filmu, oglądają go jako horror i oceniają w zgodzie z regułami wyznaczonymi przez gatunek.
2. Widzowie, którzy wiedzą, że jest to fikcja, ale doceniają jego status hybrydyczny, który pozwala oscylować między rzeczywistością a fikcją.
3. Widzowie, którzy w końcu dowiadują się, że jest on fikcją, ale nadal mają wątpliwości co do jego statusu ontologicznego.²³

O ile pierwsza grupa faktycznie pozostaje w obrębie klasycznej recepcji, to druga i trzecia, które są ze sobą w pewien sposób połączone, wskazują, że film stanowi centralny punkt wyjścia do praktyki odbiorczej, przekształcającej się w rodzaj interaktywnej oraz intermedialnej gry dzięki wywołaniu aktywności widza²⁴. Odbiorca zaczyna poruszać się w uniwersum metatekstów dostępnych na różnych platformach medialnych (Hight określa ten rodzaj filmu jako cross-platform mocumentary²⁵) i to on podejmuje decyzję, czy chce zawiesić niewiarę i zdecydować się na bardziej ożywczy sposób odczytania. Fałszywy making-off czy dokumentacja ze śledztwa zamieszczona na stronie internetowej nie są koniecznym kontekstem do prawidłowego zdekodowania przekazu, ale umożliwiają większe zaangażowanie, a nawet wejście w rolę, dzięki której możliwa będzie immersja. Wypadałoby jednak zaznaczyć, że immersja odbywałaby się w trakcie seansu samego filmu, a wszelkie materiały istniejące na poziomie innego medium stanowiłyby wcześniejsze rozszerzenie horyzontu wiedzy. Sama zabawa z zagadkowymi niekiedy metatekstami nie sprzyja wytworzeniu sytuacji odbiorczej opartej na definitywnym zagłębieniu w lekturę, wręcz przeciwnie uruchamia mechanizm intelektualnej gry, wyrwywający odbiorcę z uniwersum tekstu. Jednakże informacje czerpane z okołofilmowych materiałów w kontakcie z samym momentem oglądania filmu stwarzają podatny grunt do intencjonalnego zanurzenia w świat filmu, ale w tym wypadku, używając metafory Marie-Laurie Ryan – „tekst jako świat”²⁶ zyskuje dodatkowy wymiar. Staje się wyraźniej realny dzięki użytej formie paradokumentalnej, a co za tym idzie jeszcze bardziej zastanawiający, niepokojący, a finalnie przerażający, bowiem zaczyna naruszać oferowaną do tej pory na gruncie horroru bezpieczną granicę między fikcją a rzeczywistością.

Kolejną ważną kwestią jest fakt, że powyższa praktyka nie tylko wpływa na immersyjny oraz interaktywny potencjał filmu, ale także stanowi dobitny przykład innowacyjnej strategii reklamowej. Za sprawą przede wszystkim internetowego fałszerstwa stworzono coś na kształt opowiadania transmedialnego, które zachwiało fikcyjnym statusem produkcji, a dzięki temu wywołało oczekiwany efekt marketingowy. Przy minimalnym nakładzie finansowym na produkcję filmu (niepełna 60 tys. dolarów) i w gruncie rzeczy za pomocą darmowego kanału promocji, uzyskano dochód przekraczający 300 mln²⁷. Dzięki sukcesowi *Blair Witch Project* zaczęły pojawiać się kolejne, estetycznie pokrewne produkcje wykorzystujące podobne zachwiania na linii realne – zmyślone i korzystające z zasady less is more, która w zestawieniu z intensywnym rozwojem efektów specjalnych, paradoksalnie stała się zaletą dosyć oszczędnych i surowych filmów grozy²⁸.

Wracając do samego filmu, na uwagę zasługuje chociażby zaangażowanie aktorów, którzy na potrzebę produkcji użyczyli swoich prawdziwych imion i nazwisk, co więcej nie mieli do dyspozycji rozpisanych ról. Reżyserzy przedstawili im zarys fabuły oraz... dokładnie tę samą legendę o wiedźmie, z którą mogli zapoznać się internauci. Operatorami kamer byli protagoniści, a więc amatorski rys filmu uzyskany został przede wszystkim przy ich pomocy²⁹. Na wzór cinéma vérité, główną metodę twórczą stanowiła improwizacja, co dodatkowo burzyło granicę między

reakcjami naturalnymi a wykreowanymi. Słynna jest już anegdota dotycząca zachowań reżyserów, którzy nocą trzęśli namiotami aktorów i w stosownej odległości od obozowiska przemykali między krzakami, co doprowadzało aktorów do realnego przerażenia. Efektem 8-dniowych działań niewielkiej ekipy było ponad 100 godzin nagrań pochodzących zaledwie z dwóch kamer³⁰. Zgodnie z tym, co znajdowało się na oficjalnej stronie *Blair Witch Project*, filmowcy z Haxan Films faktycznie dokonali mozolnej pracy metodą found footage, ponieważ montaż zajął Myrickowi i Sanchezowi ponad rok³¹. Reżyserzy postarali się, aby ich obraz także w samej formie był jak najbardziej wystylizowany na film amatorski. Na początku pojawia się plansza informacyjna wyjaśniająca zarys fabuły – stały motyw horroru paradokumentalnego. Akcję właściwą rozpoczynają przygotowania do produkcji dokumentu, następnie Heather jako dziennikarka – narratorka wprowadza nas w historię Blair, dzisiaj Burkittsville, a dalej przedstawione są wywiady z mieszkańcami, które w większości potwierdzają istnienie legendy. Kiedy studenci udają się do lasu, narrację powoli zawłaszcza rejestracja, coraz bardziej dramatycznych, prób odnalezienia drogi powrotnej. Kamera drży, pokazuje niezorganizowane obrazy, występują częste szwenki. W scenach nocnych, w warstwie wizualnej najwięcej jest niedoświetlonych kadrów, wyłącznie z naturalnym, punktowym oświetleniem pochodzącym z latarki. Ciemność połączona z diegetycznymi szmerami, niezidentyfikowanymi dźwiękami, przypominającym bohaterom głosy dzieci, a później krzyki zaginionego Josha, w połączeniu z histerią protagonistów, potęguje strach widza. Gdy Heather zwraca się bezpośrednio do kamery, przeprasząc rodziców swoich współtowarzyszy za zaistniałą sytuację, widzimy jej emocjonalne rozchwianie i zaczynamy się z nią utożsamiać, jest to bardzo rzadka reakcja w obrębie recepcji horroru filmowego³², natomiast tutaj warunkuje ją dokumentalna forma wyznania. Najbardziej przerażające momenty filmu rozgrywają się w przestrzeni pozakadrowej. Taka elipsa buduje suspens, jak również prowokuje do tworzenia indywidualnych interpretacji przy pomocy nieskrępowanej wyobraźni podsuwającej nam coraz to groźniejsze scenariusze. Gradacja napięcia osiąga punkt kulminacyjny w końcowej scenie rozgrywającej się w opuszczonym domu Rustina Parra. Bohaterowie biegają chaotycznie z kamerą, a akcja urywa się nagle na przerażającym obrazie odwróconego twarzą do ściany Michaela, co przywołuje na myśl motyw zabójstwa siedmiorga dzieci w latach 40. Zakończenie pozostawia widza w aurze niedopowiedzenia, w podobnym rozedrganiu, jak prezentowany obraz.

Seria *Paranormal Activity*

Blair Witch Project stanowił katalizator dla kolejnych filmów tego nurtu. Na uwagę zasługuje seria *Paranormal Activity*, która nieco różni się od swojego poprzednika, ponieważ w dużej mierze bazuje na zróżnicowanych ujęciach. Wszystkie części serii oparte są na motywie opętania i nawiedzania przez demona, którego nigdy nie widzimy w niezależnej postaci. Sam tytuł cyklu eksponuje zjawiska nadprzyrodzone (*paranormal activity*) – są one rejestrowane w domu, w którym rozgrywa się akcja. Bohaterowie, chcąc uchwycić na taśmie lub w postaci cyfrowe-

go zapisu jakikolwiek ślad nadnaturalnych działań, po pierwszych podejrzanych objawach nie rozstają się z urządzeniem nagrywającym lub rozstawiają sprzęt w różnych częściach domu, a następnie odtwarzają i analizują zarejestrowany obraz. W związku z tym, obserwujemy zarówno przekaz z kamery z ręki, jak i ujęcia ze statywu, a w *Paranormal Activity 2* – nagrania z monitoringu budynku. W *Paranormal Activity 3*, widzimy także horyzontalne pół-panoramy ukazujące powoli pokój. Cechą charakterystyczną serii jest precyzyjne zaznaczenie dat, akcentowanie czasu w szczególności przy specyficznym przewijaniu na podglądzie. Przestrzeń przeważnie ograniczona jest do jednego miejsca – domu ofiar, sporadycznie występują inne przestrzenie jak: ogród, podjazd lub inny dom (kogoś z rodziny, sąsiadki). Tak jak w *Blair Witch Project*, obecne są plansze z objaśnieniami, dodatkowo sugerującymi autentyczność i zastosowanie metody found footage, na przykład w pierwszej odsłonie cyklu z 2007 roku: „Twórcy filmu chcieliby podziękować rodzinom Micah S. i Katie F. oraz departamentowi policji w Rancho Penasquitos za udostępnienie tego materiału”.

Czego boimy się w *Paranormal Activity*? Suspens jest tu oparty na swoistej retardacji. Obserwujemy kilkakrotnie powtarzane ujęcia tego samego miejsca, które wprowadzają widza w letarg. Dopiero za którymś razem, gdy jesteśmy niemalże oswojeni z danym obrazem, zaskakuje nas szczegół – poruszone drzwi, zsuwana kołdra, przestawiony przedmiot. Podobnie działa powolna panorama w trzeciej części serii, która z jednej strony uspokaja, a z drugiej – dopiero po pięciokrotnie powtórzonym ruchu ujawnia znikającą postać pod prześcieradłem. O ile w większości horrorów cisza oraz spowolnienie akcji sugeruje, że za chwilę coś się wydarzy, w horrorze paradokumentalnym nigdy nie jesteśmy pewni tego momentu. Na przykład w *Paranormal Activity 2*, w środku dnia, w pełnym świetle z wielkim hukiem otwierają się wszystkie szafki w kuchni, osaczając główną bohaterkę. Widz wprowadzany jest w błąd, ponieważ skupia uwagę na niewłaściwym rekwizycie. Słynna „strzelba Czechowa” wcale nie musi wypalić. Kilkakrotne „ogrywanie” szczegółu znajdującego się na pierwszym planie w dalszym toku akcji może skończyć się gwałtownym przemieszczeniem przedmiotu o mniej istotnym położeniu. Natomiast przewijanie na podglądzie ujawnia długotrwałe praktyki bohaterów, o których nie pamiętają następnego dnia. Warstwa audialna jest o tyle ważna, że w nowszych odsłonach *Paranormal...*, dźwięki wewnątrz diegezy są nieco podrasowane poprzez dodanie efektu pogłębionego basu, co ma ewidentny wpływ na wysoce somatyczny odbiór bodźca, który dodatkowo drażni widza na poziomie odczuć bezpośrednich, fizycznych.

Pozostałe reprezentacje gatunku

Horror dokumentalizowane często związane są z tematyką opętania. Można tu wymienić takie tytuły jak: *Ostatni egzorcyzm* (2010, reż. D. Stamm) czy *Demony* (2012, reż. W.B. Bell), w których horror satanistyczny wykorzystuje formę dokumentalną, aby udowodnić realizm egzorcyzmu. Ciekawym przykładem byłby także

Czwarty stopień (2009, reż. O. Osunsanmi), jeden z najdroższych, ze względu na zaangażowanie Milli Jovovich, filmów nurtu, dotyczący tematyki kontaktów z obcą cywilizacją. Split screen w *Czwartym stopniu* zestawia dwa porządki: fikcyjalny (z rozpoznawalnymi aktorami) i paradokumentalny. Kwestię autentyzmu komplikuje także początkowa wypowiedź Jovovich twierdzącej, iż wszystko, co widzowie obejrzą, jest prawdą, oraz postać reżysera przeprowadzającego wywiad z dr Tyler – rzekomo realną postacią, która oczywiście okazuje się podstawioną aktorką.

Horror paradokumentalny jest już na tyle rozwiniętym zjawiskiem, że jak każdy zaawansowany gatunek na drabinie ewolucji, doczekał się realizacji o znamionach parodii, w postaci filmów takich jak norweski *Łowca trolli* (2010, reż. A. Øvredal) czy hiszpański *[REC] 3: Geneza* (2012, reż. P. Plaza). W *Łowcy trolli* widać ogromny dystans do fabuły, tyczącej się rządowego spisku mającego na celu zatajenie istnienia tytułowych stworów w północnych lasach Norwegii. Nie bez znaczenia jest tu asocjacja z rozpoznawalnymi skandynawskimi kryminałami, które jako towar eksportowy zostają poniekąd potraktowane z przymrużeniem oka. Kolejnym filmem o znamionach parodii jest trzecia odsłona hiszpańskiej serii *[REC]*. W *[REC] 3: Genezie* (2012) przejawiają się ramy gatunku (ocierając się nawet o kino progresywne) dzięki chociażby spotęgowanej samozwrotności. Nie dość, że widzimy na ekranie operatora kamery, to dodatkowo opowiada on o Wiertowie, „kino-prawdzie” i najnowszych metodach nagrywania filmu steadicamem, co wyjaśnia wyższą jakość oglądanego obrazu w stosunku do pierwszej czy drugiej części *[REC]*. Co ciekawe, po ponad 20 minutach filmu, kiedy zombie psują przyjęcie weselne i pojawiają się licznie na ekranie, kamerzysta zostaje posądzony o zachowanie etycznie niewłaściwe i z tego powodu kamera ulega zniszczeniu z rąk pana młodego. Następnie pojawia się (z ogromnym opóźnieniem!) plansza tytułowa, a dalsza narracja przebiega już w typowo fikcyjnym rytmie realizacji. Komediowy wymiar tego obrazu stanowi odpowiedź na produkowane na gruncie filmowej grozy liczne sequele czy prequele, które poprzez osławiające powtórzenie tematu w pewnym momencie tracą swoją moc przerażania. Oczywiście ich status może nobilitować odbiór kultowy, ale w większości wypadków stają się wyłącznie kopiami schematu. Film Plazy jest dobrym przykładem satyry na tego typu praktyki, stawia także pytanie, czy wykorzystanie kamery pozwala nadal na nazwanie obrazu horrorem. Wpisałoby się to w typologię mock-dokumentu zaproponowaną przez Roscoe i Highta, a konkretnie dałoby się usytuować wewnątrz pierwszego i drugiego stopnia (parodia i krytyka), jaki charakteryzują badacze. Dwa omówione powyżej przykłady nie są jednak reprezentatywne, wręcz przeciwnie – stanowią jak na razie ciekawy wyjątek, który podąża w nieco odmiennym kierunku niż mockumentary.

Trzeba też zaznaczyć, że horror paradokumentalny to gatunek jak najbardziej globalny i posiada swoje reprezentacje w kinematografiach wielu państw, czego dowodem jest poniższa lista wybranych filmów:

USA: *Blair Witch Project* (1999, reż. D. Myrick, E. Sanchez); seria *Paranormal Activity* (odpowiednio 2007, 2010, 2011, 2012; reż. O. Peli [cz. 1],

T. Williams [cz. 2], H. Joost, A Schulman [cz. 3 i 4]; *W pogoni za złem* (2007, reż. S. Tretta); *The Poughkeepsie Tapes* (2007, reż. J.E. Dowdle); Projekt: *Monster* (2008, reż. M. Reeves); *Czwarty stopień* (2009, reż. O. Osunsanmi, koprodukcja z Wielką Brytanią); *Paranormal Entity* (2009, reż. S. Van Dyke); *Evil Things* (2009, reż. D. Perez); *Ostatni egzorcyzm* (2010, reż. D. Stamm); *Megan Is Missing* (2011, reż. M. Goi); *Evidence* (2012, reż. H. Askins); *V/H/S* (2012, reż. D. Bruckner, G. McQuaid); *Tape 407* (2012, reż. D. Fabrigar); *Demony* (2012, reż. W.B. Bell).

Hiszpania: *[Rec]*, *[Rec] 2* (2007, 2009, reż. J. Balaguero); *Atrocious* (2010, reż. F. Luna, koprodukcja z Meksykiem); *Apartament 143: emergo* (2011, reż. C. Torrens); *[Rec] 3: Geneza* (2012, reż. P. Plaza).

Kanada: seria *Grave Encounters* (2011-2012, reż. The Vicious Brothers).

Japonia: *Noroi* (2005, reż. K. Shiraishi); *POV: A Cursed Film* (2012, reż. N. Tsuruta).

Australia: *Lake mungo* (2008, reż. J. Anderson); *The Tunnel* (2011, reż. C. Ledesma).

Indie: *?: A Question Mark* (2012, reż. A. Patel).

Singapur: *Haunted Changi* (2010, reż. T. Kern).

Urugwaj: *La casa muda* (2010, reż. G. Hernández).

Norwegia: *Lowca trolli* (2010, Norwegia, reż. André Øvredal)³³.

Nie bez znaczenia jest fakt, że produkcje dokumentalizowane nie wymagają dużych nakładów finansowych, co stwarza podatny grunt do korzystania z tego typu rozwiązań w obszarze filmowej grozy. Dodatkowo, horror uchodzi za gatunek, który jest w stanie dużo wybaczyć, a więc niedociągnięcia techniczne, spowodowane między innymi użyciem „amatorskiej” kamery, nie drażnią widza tak, jak mogłyby to uczynić w kontakcie z tradycyjnym filmem fabularnym, wręcz przeciwnie – z ułomności taniego środka rejestracyjnego twórcy potrafią uczynić zaletę.

Wnioski

Podsumowując powyższe rozważania, chciałabym zaproponować krótką charakterystykę omawianej odmiany filmowej grozy. Horror paradokumentalny estetycznie nawiązuje do nurtu cinéma vérité, ponieważ posługuje się rozwiązaniami podobnymi do formy dokumentalnej. Najczęściej stosowaną metodą

rejestracji jest tzw. kamera z ręki, która pozwala uzyskać amatorski wydźwięk, warunkujący realizm przekazu, natomiast montaż w wielu wypadkach naśladuje technikę found footage. Plenery nie są studyjne, oświetlenie ma naturalne źródło, a zdecydowana większość osób występujących na ekranie nie sprawia wrażenia profesjonalnych aktorów, lecz wydają się oni być prawdziwymi uczestnikami zdarzeń. Kluczowe sekwencje rozgrywają się w przestrzeni pozakadrowej lub w zupełnej ciemności, a wykorzystanie ubogich środków przeradza się w zaletę³⁴. Filmy te często obnażają istnienie medium i posiadają samozwrotną motywację. Jednocześnie zbliżają się do mock-dokumentów, bowiem są jedynie stylizowane na autentyczne i wykorzystują podobne chwytły – na przykład uprawomocnianie poprzez wywiady z autorytetami, powoływanie się na rzeczywiste instytucje, czy też naśladowanie form audiowizualnych znanych z telewizyjnych programów informacyjnych³⁵. W przeciwieństwie do mockumentaries niekoniecznie ujawniają swój fikcyjny status w postaci napisów końcowych i nie muszą być subwersywne w stosunku do prezentowanego tematu oraz formuły filmu dokumentalnego³⁶. Potrafią bazować na specyficznej relacji z odbiorcą, pozwalającej na osiągnięcie stanu immersji, który w tym wypadku może wzmacniać uczucie grozy poprzez balansowanie na granicy między realizmem a fikcją. Ten aspekt często też pomaga w promocji filmu, ale przede wszystkim zapewnia większe zaangażowanie widza, który w kontakcie z horrorem znów może odczuwać wyjątkowo silne emocje.

Przypisy

- ¹ M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk 2000, s. 40.
- ² Ibidem, s. 9.
- ³ K. Giełżyńska, *Kwestia prawdy w filmie – cinéma vérité*, <http://niedoczytania.pl/kwestia-prawdy-w-filmie-cinema-verite/> [18.06.2013].
- ⁴ M. Przyłipiak, op. cit., s. 115-148.
- ⁵ B. Kosińska-Krippner, *Mock-dokumentary a dokumentalne fałszerstwa*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54/55, s. 195.
- ⁶ Ibidem, s. 194.
- ⁷ Ibidem, s. 194-195.
- ⁸ W anglojęzycznym dyskursie występują tożsame nazwy *mock-dokumentary* i *mockumentary*, dlatego stosuję je wymiennie.
- ⁹ Cała charakterystyka mock-dokumentu pochodzi z publikacji B. Kosińskiej-Krippner. Ibidem, s. 195-196.
- ¹⁰ J. Roscoe, C. Hight, *Faking it. Mock-dokumentary and the Subversion of Factuality*, Manchester, New York, 2001, s. 100-180.
- ¹¹ A. Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2011, s. 50.
- ¹² Ibidem, s. 33. „Polisemiczność systemów porządkujących” świadczy o tym, że linie demarkacyjne horroru są trudne do wyznaczenia, bowiem wykazuje on pokrewieństwo z wieloma innymi gatunkami, m. in. z science fiction, fantasy czy z thrillerem.
- ¹³ G. Klos, „Cannibal Holocaust”: *Film zakazany w 53 krajach*, http://film.wp.pl/id,124424,title,Cannibal-Holocaust-Film-zakazany-w-53-krajach,felieton.html?ticaid=110cab&_tlicrsn=3, (18.06.2013).
- ¹⁴ Ibidem.

- ¹⁵ Ibidem.
- ¹⁶ Ciężko stwierdzić, czy filmy *snuff* faktycznie istnieją. Utrwalenie ostatnich chwil życia w celach komercyjnych nie tylko budzi wątpliwości natury moralnej, ale przy wykorzystaniu odpowiednich technik jest trudne do oceny w perspektywie realizmu, a właściwie prawdziwości. Większość filmów z zapisem morderstw – chociażby japońska seria *Królik doświadczalny* [w oryginale: *Guinea Pig* – przyp. red.], jest wytworem paradokumentalnym, a więc stanowi przykład wyłącznie stylizacji na *snuff movie*. Wynika z tego, że ów podgatunek horroru jest zbiorem pustym, chyba że mówimy o filmach stylizowanych. Wówczas możemy je wskazać jako zjawisko w pewnych aspektach prekursorskie i pokrewne horrorom paradokumentalnym. Por. CAT, *Rzeczywistość i fikcja w kinie snuff i horror vérité*, <http://catinthewell.pl/2370/rzeczywistosc-i-fikcja-w-kinie-snuff-i-horror-verite/>, [19.06.2013]. [Autorka przytaczanego bloga posługuje się pseudonimem CAT, celowo nie ujawniając swojej prawdziwej tożsamości, co zastrzega w treści bloga – przyp. red.]
- ¹⁷ P. Dudziński, *Brakujące ogniwo: (anty)historia snuff movies*, <http://www.filmkulturaspolnocenstwo.pl/publicystyka/brakujace-ogniwo-antyhistoria-snuff-movies/>, [18.06.2013].
- ¹⁸ G. Kłos, op. cit.
- ¹⁹ Ibidem.
- ²⁰ N. Carroll, *Filozofia horroru*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004, s. 270.
- ²¹ Ibidem, s. 114.
- ²² C. Hight, *Mockumentary. A Call to Play*, [w:] *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practises*, red. T. Austin, W. de Jong, Nowy Jork 2008, s. 205.
- ²³ M. Schreier, „Please Help Me; all I Want to Know is: is it Real or not?” *How Recipients View the Reality Status of The Blair Witch Project*, „Poetics Today”, 25(2), s. 33, cyt. za: C. Hight, *Mockumentary. A Call...*, op. cit., s. 213. [Tłumaczenie własne].
- ²⁴ C. Hight, op. cit., s. 214-215.
- ²⁵ Ibidem, s. 214.
- ²⁶ Por. K. Prajzner, *Agent w teście. Immersja i interaktywność we współczesnej teorii narracji*, [w:] *Nowa audiowizualność. Nowy paradygmat kultury?*, red. E. Wilk, Kraków 2008, s. 241-254.
- ²⁷ P. Kletowski, *Wiedźma, która wystraszyła Amerykę*, „Kino” 2000, nr 04, s. 51.
- ²⁸ P. Aloï, *Beyond the Blair Witch: A New Horror Aesthetic*, [w:] *The Spectacle of the Real: From Hollywood to Reality TV and Beyond*, red. G. King, Bristol 2005, s. 187-190.
- ²⁹ Zob. P. Kletowski, op. cit.
- ³⁰ Ibidem.
- ³¹ Ibidem.
- ³² J. Roscoe, *The Blair Witch Project. Mock-documentary Goes Mainstream*, „Jump Cut: A Review of Contemporary Media” 2000, nr 43.
- ³³ *Horror verite: który najlepszy? (ankieta)*, <http://thedarkzoneproject.wordpress.com/2013/03/23/horror-verite-ktory-najlepszy-ankieta/>, (14.10.2013). Opisy fabuły niektórych wymienionych filmów dostępne są pod powyższym adresem internetowym.
- ³⁴ P. Aloï, op. cit., s. 189-190.
- ³⁵ C. Hight, op. cit., s. 205.
- ³⁶ Chociaż C. Hight zauważył, że subwersywność *mockumentaries* może być w niektórych wypadkach wypierana przez zabawę z danym tekstem, kodem czy konwencją. W takim rozumieniu horrory paradokumentalne zdecydowanie zbliżyłyby się do mock-dokumentów.

Para-documentary horror – attempt to define a genre.

This article aims to define the characteristics of horror vérité. The author raises issues related to the phenomenon of genealogical contexts – such as cinema vérité or mockumentary that have significantly influenced the formal shape of the species discussed. The controversial film *Cannibal Holocaust* (1979) dir. Ruggero Deodato, which is considered a pioneering image relative to the horror vérité is discussed in this article. It is one of the first examples in which blurring the boundary between fiction and reality by an extremely reliable styled on the documentaries. The use of 16 mm tape or simulated found footage became an extremely effective method to stimulate the viewer bored with conventional, petrified determinants of the horror genre. This paved the way for other films, and the turning point was amazing blockbuster *The Blair Witch Project* (1999) dir. D. Myrick, E. Sanchez. The story of the witch of Blair was executed in an almost ascetic manner according to the principle “less is more”. This film has cemented the characteristics of the documental horror set of tricks: shaky camera, natural lighting, unprofessional acting, reflexivity and specific marketing strategies that activate the viewer using a variety of metatexts (casus Sundance and web site). Series such as *Paranormal Activity* or *[REC]* show that through balancing on the edge of fictional and factual order, the recipient accustomed to exaggerated gore, is able to refer again to the basic determinant of horror – fear. Paradocumentalism’s immersion can be achieved with varying degrees of intensity and it is up to the viewer to decide whether he will step up to the plate.

Cinema véřité po letech

Bartosz Zając

(Uniwersytet Łódzki)

La vérité? Quelle vérité? **Eksperymenty z rzeczywistością w kinie niefikcjonalnym lat 60.**

Obok kronik filmowych i trawelogów, cinéma vérité jest być może najłatwiej rozpoznawalnym gatunkiem¹ kina niefikcjonalnego. Sondy uliczne i wywiady, kamera „z ręki”, rezygnacja z komentarza ponadkadrowego na rzecz dźwięku zsynchronizowanego z obrazem – to najbardziej charakterystyczne wyznaczniki formy filmowej, w której ponad wartość estetyczną przedkładany był autentyzm, „prawda obiektywnej kamery”. W latach 60. był to też ponoć gatunek niezwykle popularny². Tak jak druga połowa lat 20. w kinie niefikcjonalnym należała do symfonii miejskich, lata 30. i 40. do propagandy, tak pierwsza połowa lat 60. miała być okresem dominacji kino-prawdy.

Mimo dość powszechnie znanych wyznaczników formalnych tego gatunku, wokół cinéma vérité narosło wiele nieporozumień. Dotyczą one zarówno genealogii jak i genologii – źródeł pochodzenia i gatunkowej taksonomii. Na przestrzeni lat wobec cinéma vérité narosło także wiele ocen krytycznych. Celem niniejszego tekstu będzie rekonstrukcja i zdialogizowanie tych historii, definicji i krytyk.

Archetekstem nurtu cinéma vérité jest oczywiście *Kronika pewnego lata* (1960) Jeana Roucha i Edgara Morina. Wiele opracowań z zakresu teorii i poetyki historycznej kina niefikcjonalnego odwoływało się właśnie do tego filmu, formułując tezy dotyczące całego gatunku. I tak w latach 60. postrzegano film Roucha i Morina jako wzór dokumentalnego obiektywizmu gwarantowanego synchronizacją obrazu i dźwięku, rezygnacją z komentarza ponadkadrowego redukującego obrazy rzeczywistości do ilustracji założonej z góry autorskiej tezy. Obiektywizm cinéma vérité miał też być gwarantowany rezygnacją ze scenariusza i oparciem materiału na – często zaskakujących – wypowiedziach ludzi do kamery. Innymi słowy, francuska kino-prawda miała być realizacją idei „kina czystego” – obrazu świata oczyszczonego z wszelkich prekoncepcji, z dyskursu, z właściwej kinu artystycznemu kreacji. Po latach taki wizerunek cinéma vérité został zrewidowany. W latach 70. krytyka ideologiczna poddała w wątpliwość wszelkie próby osiągnię-

cia realizmu w kinie. Początkowo kwestionowano realizm w filmie fabularnym. W drugiej połowie lat 80. i w latach 90. pod ostrzałem krytyki postmodernistycznej trafiło kino dokumentalne. Pod naporem tej krytyki obraz *Kroniki pewnego lata* i francuskiego cinéma vérité uległ przekształceniu. Film przestał być opisywany jako przykład wiary w obiektywność zdystansowanej kamery. Zamiast tego zaczęto go postrzegać jako wzór realizmu pogłębionego – refleksywnego. W tym celu przypomniano Wiertowowskie „źródło”, z którego czerpać mieli francuscy autorzy³. Oczywiście był to fakt znany już na początku lat 60., ale wówczas odwołania do Wiertowskiej kino-prawdy miały inną funkcję. Kiedy *Kronika pewnego lata* weszła na ekrany, refleksywność filmu przyćmił niespotykany dotąd realizm gwarantowany przez techniczne możliwości aparatu. Wiertow nie stał się patronem nurtu jako konstruktywista, ale jako autor wierzący w poznawczą omnipotencję kamery. Wskazując na „Wiertowowskie dziedzictwo”, nie brano zupełnie pod uwagę funkcji, jaką w filmach „Rady Trzech”⁴ odgrywał montaż. Nie baczono też na specyficzne podejście Wiertowa do realizmu w kinie dokumentalnym. Koncentrowano się jedynie na jego wierze w nowoczesną technikę – aparat. Uproszczone tym samym koncepcję kina Wiertowa, ale również autorów *Kroniki pewnego lata*, i szerzej, całej formacji francuskiego cinéma vérité.

Późniejsze głosy krytyczne padające pod adresem kina-prawdy, nie uwzględniały refleksywności eksperymentu Roucha i Morina, a jedynie naiwną wiarę autorów w obiektywizm. Kiedy indziej w refleksji autorów nad poznawczymi granicami medium widziano tylko zachwyty nad możliwościami aparatu. W jednej z takich krytycznych ocen, sformułowanych już w 1964, Peter Graham porównuje francuskie cinéma vérité spod znaku Roucha i Morina czy Maria Ruspoliego do „palety malarza, a nie samego dzieła” – prezentacji mimetycznych zdolności aparatu, a nie, jak należałoby oczekiwać, skończonego dzieła oferującego pogłębione spojrzenie na rzeczywistość⁵.

W tym samym artykule Graham poświęca też uwagę genealogii nurtu. Pisząc o manifestie Wiertowa *O „Kinoprawdzie”*⁶ z 1924, autor wskazuje, że producent *Kroniki...* powołał się na ten tekst jedynie w promocyjnym geście. Nazwisko sowieckiego reżysera miało być po prostu dodatkowym haczykiem reklamowym na widzów, a nie rzeczywistym kontekstem, w jakim należałoby sytuować film Roucha i Morina. W takim ujęciu cinéma vérité nie byłoby więc owocem głębszej teoretycznej refleksji nad sowiecką myślą filmową, a jedynie efektem marketingowej kalkulacji. Ponadto, jak wskazuje Graham, termin szybko podchwycili dziennikarze, stosując go skwapliwie do filmów tak różnych autorów jak Jean Rouch, Robert Drew, François Reichenbach czy wreszcie Robert Flaherty, a także do home movies, włoskiego neorealizmu i reportaży telewizyjnych⁷.

Graham zanegował więc cinéma vérité przynajmniej na trzech poziomach. Ośmieszył teoretyczny rodowód nurtu, obnażając jego marketingową proveniencję, zakwestionował definicję, która była na tyle niejasna, że pozwalała umieścić w polu genologicznym skrajnie zróżnicowane teksty, wreszcie zanegował wartość kina cinéma vérité – uznając paradygmatyczny dla nurtu tekst – *Kronikę pewne-*

go lata – za dzieło niekompletne, pozbawione treści, w pustym, samozwrotnym geście prezentujące model kina, które w dojrzałej formie miało dopiero nadejść. Graham przypieczętował swoją krytykę kino-prawdy (the truth), przeciwstawiając jej rzekomo bardziej subiektywne, a przez to bardziej zaangażowane i refleksywne filmy Chrisa Markera, braci Maysles, Roberta Drew i Richarda Leacocka (their truth)⁸. Z artykułu Grahama nie dowiemy się, dlaczego Marker pojawił się w gronie autorów amerykańskiego kina bezpośredniego, podobnie też nie uzyskamy odpowiedzi na pytanie, dlaczego direct cinema miałyby reprezentować bardziej subiektywne i zaangażowane podejście do realizacji filmowej niż cinéma vérité w ujęciu Roucha i Morina. W znakomitej większości dokumentów kina bezpośredniego intencją było przecież wymazywanie autorskiej podmiotowości i przyjęcie perspektywy „muchy na ścianie”. Odwrotną strategię obrali autorzy Kroniki pewnego lata.

Rouch, który w 1960 miał już za sobą realizację kilku dokumentów etnograficznych, zdawał sobie sprawę, że aby zachować obiektywizm w prezentacji Innego, należy uwzględnić w tekście własną perspektywę, innymi słowy uczynić siebie (własną metodę, własną perspektywę) przedmiotem obserwacji. Oryginalność Roucha jako filmowca-etnografa polegała właśnie na nowatorskim podejściu do relacji podmiot-przedmiot, co w istocie pozwoliło mu przekroczyć granice klasycznego kina etnograficznego z właściwymi mu strategiami reprezentacji zakotwiczonymi w kolonialnych wyobrażeniach. W swoich etno-fikcjach Rouch sięgał po rekonstrukcję, grę aktorską, czasem zaś po inscenizację właściwą kinu fikcji, hiperbolizując, a ostatecznie dekonstruując obrazy Innego, jakimi tradycyjnie karmił się Zachód.

Podobny namysł nad granicami reprezentacji Innego napotykaamy w paryskim dokumencie Roucha i Morina. Nie jest to jedynie samozwrotna prezentacja paranaukowości oferowanej przez nowoczesną technikę filmową, palety, o której pisał Graham, ale refleksja nad językiem opisu, jakim dokumentalista posługuje się w spotkaniu ze swoim bohaterem.

Niemal cały materiał *Kroniki pewnego lata* stanowią sondy uliczne i wywiady. Punktem wyjścia autorów jest pytanie o szczęście. Pytanie tyleż banalne, co polityczne, bo ujawniające priorytety, jakimi kierują się ludzie w życiu codziennym, frustracje będące zarówno wynikiem osobistych doświadczeń, jak i ogólniejszej sytuacji, w której znajdują się ludzie jako obywatele. Początkowo pytania zadawane są na ulicy przypadkowo napotykanym osobom. Kobieta wysłana przez autorów w teren, pełniąca rolę reporterki, uzyskuje zaledwie krótkie, zdawkowe odpowiedzi. Ludzie na ulicy niechętnie się zatrzymują, nie mówiąc o osobistych zwierzeniach. Dopiero z chwilą, gdy autorzy decydują się na zawężenie kręgu rozmówców i przeniesienie rozmów do wnętrza, wywiady stają się bardziej pogłębione, introspekcyjne, a ludzie przed kamerą bardziej otwarci.

Oprócz kompilacji wywiadów w filmie znajdują się sceny ujawniające przed widzem intencje autorów. Rouch i Morin snują w nich refleksje nad planowa-

nym filmem, komentują zgromadzony materiał, wreszcie samą metodę, jaką się posłużyli. Właśnie z uwagi na obecność tych scen *Kronika pewnego lata* niekiedy określana była mianem dokumentu refleksywnego. Współcześnie w ten sposób pisze o filmie Mirosław Przyłipiak, przyporządkowując *Kronikę...* do modelu dokumentu refleksywnego właśnie, a nie do nurtu obserwacyjnego, do którego zalicza filmy amerykańskiego kina bezpośredniego. Autor *Poetyki kina dokumentalnego* wskazuje zresztą na nieporozumienia wynikające z synonimicznego stosowania terminów *cinéma vérité* i *cinéma direct*, częstego w piśmiennictwie filmoznawczym. Przyłipiak postuluje rozróżnienie tych nurtów, powołując się na prace Billa Nicholasa i Briana Winstona, którzy rezerwowali określenie *cinéma vérité* dla dokumentów francuskich a *cinéma direct* dla amerykańskiego kina obserwacyjnego⁹. Autor pisze też o „ogólnie znanej i szeroko dyskutowanej w podręcznikach historii kina refleksywności *Kroniki pewnego lata*, i szerzej, całej formacji francuskiego «*cinéma vérité*»”¹⁰. Wynikałoby z tego, że w gatunkowej klasyfikacji miałyby pomagać z jednej strony klucz narodowy, z drugiej obecność/brak dominanty refleksywnej.

Posłużenie się w taksonomii gatunkowej perspektywą narodową jest kuszące, gdyż wskazuje na historyczno-kontekstowy charakter fenomenu *cinéma vérité*. Ta perspektywa była niekiedy kwestionowana przez twórców. W swoim ostatnim wywiadzie, krytycznie oceniając krajobraz współczesnego kina niefikcyjnego, John Grierson zaprzeczył zarazem, jakoby kino *cinéma vérité* było fenomenem francuskim, powołując się na przykład *Housing Problems* (1935) Arthura Eltona i Edgara H. Ansteya. Zdaniem Griersona prawdziwym wyznacznikiem nurtu określonego później przez Francuzów mianem *cinéma vérité* miało być nowe podejście do bohatera – nie robienie filmów o ludziach, ale z ludźmi – zmniejszenie dystansu, większe zaangażowanie (*cinéma engagé*)¹¹. Jeśli jednak zredukujemy *cinéma vérité* do estetyki, której głównym wyznacznikiem jest rezygnacja z komentarza ponadkardowego i synchroniczny zapis obrazu i dźwięku, to należałoby zgodzić się z opinią Przyłipiaka, że na *cinéma vérité* trzeba było jeszcze poczekać. Jakkolwiek w kilku partiach *Housing Problems* odnajdziemy wypowiedzi kierowane wprost do kamery¹², był to pojedynczy epizod w historii brytyjskiej szkoły dokumentu i kina dokumentalnego lat 30., który nie pociągnął za sobą kolejnych prób oddania głosu bohaterom¹³. Aby jednak ta nowa estetyka – oparta na odejściu od autorytarnego *voice of God* i sięgnięciu po bardziej udialogizowane formy prezentacji dyskursu – mogła na dłużej zagościć w kinie dokumentalnym, potrzebny był zdaniem Przyłipiaka nie tylko czynnik techniczny, ale i odpowiedni klimat socjopolityczny. „Polityczny model liberalnej demokracji, który torował sobie drogę w latach 50., by w krajach Ameryki Północnej i Europy Zachodniej zapanować w latach 60., z charakterystycznym dlań etosem niezależności poglądów oraz wsłuchiwanie się w głos ludu, wymagał nowej formy audiowizualnej prezentacji”¹⁴. Na te zapotrzebowania miały odpowiedzieć nurty dokumentalizmu lat 60.: kino bezpośrednie, kino etnograficzne oraz profil ukrytej kamery, a także *cinéma vérité*.

Głos Griersona próbującego zawłaszczyć historię kino-prawdy, w tym ujęciu dla Brytyjczyków, nie jest odosobniony. W podobnym duchu wypowiadał się niedawno William Rothman, pisząc, że *cinéma vérité* jest w istocie amerykańskim, a nie europejskim fenomenem, wyrastającym z tradycji klasycznego kina hollywoodzkiego¹⁵. Pomijając nawet tak osobliwe głosy, zasadność kierowania się perspektywę narodową w klasyfikacji gatunkowej kino-prawdy problematyzuje już choćby fenomen koprodukcji, współpracy filmowców francuskich z kanadyjskimi, oraz filmów, które realizują w pełni paradygmat gatunkowy *cinéma vérité*, mimo że zostały wyprodukowane poza Francją. Przykładowo za zdjęcia do *Kroniki pewnego lata* Roucha i Morina odpowiadał Michel Brault – filmowiec z Kanady, autor, który kilka lat później, wraz z dwoma innymi reżyserami z Quebecu, nakręcił sztandarowe dzieło kanadyjskiego *cinéma vérité* – *Aż do końca świata* (*Pour la suite du monde*, 1963).

Powyższe wątpliwości wskazują, że w mówieniu o kino-prawdzie bardziej zasadna pozostaje perspektywa transnarodowa, uwzględniająca przepływ myśli i ludzi, jaki dokonywał się w latach 60. i którego świadectwem jest wiele wypowiedzi filmowców na temat dorobku ich kolegów z innych krajów¹⁶. Wielokrotnie zdarzało się, że w dokumentach francuskich przeważały tendencje bliższe amerykańskiemu kinu bezpośredniemu, i odwrotnie, istnieją przykłady filmów amerykańskich łączących obserwację z pogłębioną refleksją nad językiem kina i jego politycznymi implikacjami. Wreszcie perspektywa transnarodowa pozwala ustosunkować się do kina imigrantów¹⁷.

Drugim wyznacznikiem pozwalającym na odróżnienie *cinéma vérité* od innych form dokumentu obserwacyjnego lat 60. była zdaniem Przyłipiaka refleksywność. Kwestię tę komplikuje już jego monografia kina bezpośredniego, której obszerny rozdział poświęcony został refleksywności *direct cinema*¹⁸. Przyłipiak zgadza się jednak, że w wypadku obu nurtów była to refleksywność innej natury. Aby to wyjaśnić, warto najpierw sięgnąć do definicji refleksywności. Termin ten stosowany bywa jako synonim autotematyzmu – i w taki sposób posługuje się nim Przyłipiak, opisując refleksywność *Kroniki pewnego lata*. Autotematyczny charakter miałyby zatem analizowane przez niego sceny narad autorów, refleksji nad postępującymi zdjęciami i finałowa ocena zgromadzonego materiału. W pracy poświęconej dominantom formalnym kina fikcji Tomasz Kłys zwraca jednak uwagę, że zakres znaczeniowy refleksywności¹⁹ wykracza poza autotematyzm. Przykładem autotematyzmu w kinie fikcji byłaby fabuła ukształtowana w taki sposób, że mówiłaby sama o sobie (film o powstawaniu filmu), ale też dyskurs ujawniający i problematyzujący własną dyskursywność (niektóre nowofalowe filmy Godarda, Makavejeva czy Oshimy). Termin bywa też nadużywany w odniesieniu do tekstów ukształtowanych w taki sposób, by uwaga widza koncentrowała się na samym języku, a nie na tym, co poprzez ten język zostaje przedstawione czy wyrażone, a więc na znaczeniu. „W piśmiennictwie angielsko- i francuskojęzycznym fenomeny jednego i drugiego rodzaju (tzn. tak filmy o realizacji filmu czy powieści o tworzeniu powieści, jak i „nieprzezroczystość” środków przedstawiają-

cych wobec „przedstawionego”), objęte są jedną nazwą: reflexivity (resp. reflexivity) (...) [Refleksywność] ewokuje zarazem występowanie w tekście refleksów jako odbić (a więc np. odbijania się jednego dzieła w drugim, niczym w zwierciadle), i refleksji jako rozważań tekstów nad samymi sobą bądź innymi tekstami, czy też nad warunkami swego (innych tekstów) powstania²⁰.

W świetle powyższych rozważań nad refleksywnością, należy zauważyć, że autorzy *Kroniki pewnego lata* wykraczają poza refleksję autotematyczną, bezpośrednio skoncentrowaną na medium (aparacie) i kierują uwagę widza ku językowi, dyskursywności filmu i zagadnieniom epistemologicznym²¹. Tym właśnie różniłaby się refleksywność kina bezpośredniego i kino-prawdy. Jak pisze Przylipiak, „refleksywność filmowców kina bezpośredniego nie była owocem głębokiej refleksji o charakterze filozoficznym, moralnym, estetycznym, naukowym, czy jakimkolwiek innym²². Filmowcy kina bezpośredniego byli przede wszystkim dziennikarzami wykorzystującymi medium filmowe do możliwie obiektywnego opisu rzeczywistości. Ich refleksja nad medium, refleksywność ich filmów, nie wynikała – jak to było w wypadku Roucha i Morina – z przyjęcia postawy sceptycznej, z pełnego wątpliwości badania granic poznania. Służyła ona najczęściej legitymizacji dyskursu prawdy: była wypadkową wiary w to, że rzeczywistość („prawda o niej”) istnieje obiektywnie i można do niej dotrzeć, sięgając po narzędzie opisu, jakim jest kino. Aby uczynić ten opis maksymalnie obiektywnym, twórcy kina bezpośredniego zachowywali pozycję zdystansowaną, niezmiernie rzadko wkraczając w filmowaną przestrzeń, zachowując pozycję „muchy na ścianie”. Dla autorów cinema direct rzeczywistość można było odzwierciedlić w zrygoryzowanym formalnie materiale audiowizualnym, podczas gdy dla Roucha i Morina w *Kronice pewnego lata* rzeczywistość wyłaniała się dopiero w toku refleksji nad pozyskanym materiałem, była konstrukcją społeczną, dyskursywną, nieredukowalną do tego, co poznawalne zmysłowo²³.

Kronikę pewnego lata Roucha i Morina należałoby zatem rozpatrywać zarówno w kategoriach filmu autotematycznego, jak i szerzej – refleksywnego. Nawet w tych partiach, w których realizacja filmu nie jest tematyzowana w sposób bezpośredni, w *Kronice...* manifestuje się – np. poprzez stylistyczną nieprzezroczystość – refleksywna dominanta. Przykładem byłaby tu choćby scena na placu Concorde. Preludium do niej są rozmowy Roucha i Morina z pozostałymi bohaterami filmu. W jednej z nich pojawia się m.in. temat wojny w Algierii, w drugiej – sytuacji w Kongu, a także rasizmu i antysemityzmu. Sceny te zostały oddzielone sekwencją ukazującą nagłówki gazet informujące, odpowiednio, o wydarzeniach w Algierii i Kongu. Widać tu bardzo przemyślaną strukturę dyskursywną filmu. Rouch i Morin precyzyjnie organizują materiał. Nie ma też mowy o dowolności czy przypadkowości w wyborze bohaterów, a poprzez wybór – udzielenie głosu – sami autorzy zajmują stanowisko.

We wspomnianej powyżej rozmowie temat antysemityzmu pojawia się za sprawą Marceline – kobiety, którą Rouch i Morin obsadzili w swoim filmie w roli reporterki. Kobieta odnosi sytuację imigrantów z Afryki, których autorzy

zaprosili do rozmowy, do własnych doświadczeń jako Żydówki. W czasie wojny Marceline i jej ojciec trafili do obozu koncentracyjnego. Po tym wyznaniu część rozmówców milknie. Kamera uważnie rejestruje gesty, spojrzenia, niezręczną ciszę towarzyszącą temu wyznaniu. Obraz zostaje przez chwilę zatrzymany, jakby reprezentacja wizualna, obiektywna rejestracja kamery, nie mogła sprostać rzeczywistości poruszonej słowami kobiety. Po chwili widzimy już Marceline spacerującą samotnie na placu Concorde i następuje zwrot ku narracji personalnej. W intymnym monologu kobieta wspomina wydarzenia z czasów wojny i kieruje słowa do nieżyjącego ojca. Kamera panoramuje Marceline w trzech długich jazdach stanowiących kompozycyjne dopełnienie nastroju tej elegijnej sceny.

Wymowność przywołanych powyżej obrazów jest w równym stopniu wypadkową bardzo osobistego wyznania reporterki, jak i środków filmowych, jakimi posłużyli się autorzy. Jeśli można tu mówić o prawdzie (*la vérité*), to paradoksalnie wyłania się ona wraz z rezygnacją z dokumentalnego obiektywizmu i zwrotem ku formalizmowi kina poetyckiego i inscenizacji kojarzonej z kinem fikcji. Rouch i Morin eksperymentują ze strategiami reprezentacji, dostrzegając konieczność dostosowania ich do niezależnej od nich, przychodzącej niejako z zewnątrz sytuacji. To, co w jednej chwili gwarantuje dotarcie do prawdy, za chwilę pozwala już tylko otrzeć się o naskórek rzeczywistości, o jej widzialną powłokę. Wówczas autorzy sięgają po narzędzia kina fikcji, które defamilaryzują perspektywę, rzucając nowe światło na ukrywającą się czy rozprasającą rzeczywistość.

Autorzy *Kroniki...* bardzo świadomie zdecydowali się więc posłużyć formą hybrydyczną, łączącą kino faktu i kino fikcji. Jak pisał sam Morin *cinéma vérité* to kino, które „przekracza fundamentalną opozycję między kinem fikcji i kinem dokumentalnym (...) Jean Rouch i ja zgodziliśmy się przynajmniej w jednej kwestii: musimy zrobić film, który jest maksymalnie autentyczny, tak realistyczny jak dokument, ale zawierający fikcjonalną treść – czyli subiektywne życie, to jak ludzie egzystują²⁴”. W recenzji z 1961 Fereydoun Hoveyda wskazał na dokonujące się w *Kronice...* odwrócenie: „«fikcyjny» element przemienia się w dokument (subiektywne życie obserwowane z zewnątrz), a to, co dokumentalne, staje się fikcjonalne (przeładowane subiektywnością)²⁵”.

Na koniec należy też podkreślić, że refleksywność zostaje w pewnym sensie narzucona strukturalnie całemu filmowi już w pierwszej scenie – narady autorów. Film otwiera informacja, że to, co zobaczymy, będzie eksperymentem filmowym w poszukiwaniu prawdy. Rouch, Morin omawiają z Marceline metodę, jaką zamierzają się posłużyć. Tym samym uwaga widzów zostaje już na wstępie skierowana na formalne aspekty filmu, na strategię realizatorów, a nie na to, co zostanie w nim przedstawione. W jednej z finałowych scen bohaterowie filmu zaproszeni zostają na pokaz i oceniają, w jakim stopniu zarejestrowany materiał oddaje prawdę o rzeczywistości. Jednocześnie widz, dla którego znaczenie eksperymentu Roucha i Morina znane jest od początku, raz jeszcze zostaje zachęcony do zweryfikowania, na ile kino-prawda okazała się skutecznym narzędziem poznawczym.

Z punktu widzenia obecności refleksywnej dominanty *Kronika jednego lata* jest filmem bez precedensu, ale też bez następców w historii francuskiej kinematografii niefikcjonalnej pierwszej połowy lat 60. Próżno też szukać podobnej fuzji obserwacji i autotematyzmu w kinie światowym tego okresu. *Piękny maj* (*Le Joli mai*, 1962) Chrisa Markera i operatora Pierre'a Lhomme, opisywany jako drugi obok *Kroniki...* francuski dokument *cinéma vérité*, mógłby być określony mianem filmu refleksywnego dopiero w wypadku poszerzenia zakresu semantycznego refleksywności o refleksję nad językiem czy meandrami dyskursu.

Kiedy Chris Marker sięgnął po narzędzia kino-prawdy, miał już za sobą realizację kilku autorskich dokumentów łączących subiektywną narrację z refleksją nad filmową reprezentacją: zrealizowane wspólnie z Alainem Resnais *Pomniki też umierają* (*Les Statues meurent aussi*, 1950-53), eseistyczne trawelogi dekonstruujące kolonialną perspektywę kina etnograficznego: *Niedzielę w Pekinie* (*Dimanche à Pékin*, 1956) czy *List z Syberii* (*Lettre de Sibérie*, 1958). Chociaż każdy z tych filmów stanowił oryginalną próbę poszerzenia granic języka filmu i wprowadzał do twórczości Markera nowe tematy, można było wyraźnie zauważyć ich stylistyczną konsekwencję – w pracy montażu, w idiosynkrazjach narracji ponadkadrowej, czy w powracających motywach ikonograficznych. Pod tym względem *Piękny maj*, w większym stopniu niż wymienione powyżej filmy, stanowi osobny rozdział.

Punktem wyjścia Markera i Pierra Lhomme, podobnie jak w wypadku *Kroniki* pewnego lata, były pytania o szczęście kierowane przez autorów do mieszkańców Paryża. Jak wspomniałem wcześniej, *Piękny maj* nie jest filmem autotematycznym. Autorów nie zajmuje samo medium – kino-oko. Nie znajdziemy tu, jak w *Kronice...*, scen narad filmowców nad strategiami przybliżania się do prawdy o rzeczywistości. Mimo wyraźnej inspiracji dziełem Roucha i Morina, autorzy *Pięknego maja* zrezygnowali z tej metatekstualnej refleksji. Być może dlatego Graham znacznie wyżej cenił *Piękny maj* aniżeli *Kronikę pewnego lata*; nie była to już „zaledwie prezentacja palety malarza”, ale „skończone dzieło, którego punktem odniesienia była rzeczywistość społeczna”.

Film został podzielony na dwie części zatytułowane „Modlitwa ze szczytu Wieży Eiffla” i „Powrót Fantomasa”. Pierwsza z nich jest stosunkowo luźną kompilacją wywiadów. Większość z nich ma miejsce na ulicy, a nie we wnętrzach, jak to było w wypadku *Kroniki...* Autorzy *Pięknego maja* nie ograniczyli się też do kilku bohaterów, ale zaprezentowali całe spektrum opinii, mniej lub bardziej osobistych wypowiedzi ukazujących światopogląd mieszkańców Paryża.

Rezygnacja z autotematycznej refleksji nad kinem, ograniczenie roli komentatora ponadkadrowego i koncentracja na wywiadach, wszystko to sprawia, że *Piękny maj* wydaje się porzucić perspektywę kina autorskiego²⁶. Byłby to zresztą jeden z głównych argumentów wysuwanych przez przeciwników *cinéma vérité* – brak komentarza, osobistej refleksji, zajęcia stanowiska. Autorzy *Pięknego maja* nie ograniczyli się jednak do prezentacji spolaryzowanych opinii. Podobnie jak

w wypadku *Kroniki...* subiektywny był już wybór interlokutorów, jak również uporządkowanie materiału. Jeśli nawet pierwsza część filmu sprawia wrażenie amorficznego montażu wypowiedzi „zwykłych ludzi”, to już początek drugiej ujawnia krytyczną perspektywę autorów. Pytania o szczęście, o priorytety, jakie przyjmują ludzie w codziennym życiu, o zainteresowania, kierują naszą uwagę – wyraźniej jeszcze niż w wypadku *Kroniki...* Roucha i Morina – ku zagadnieniom politycznym par excellence. Pytania Markera i Lhomme ujawniają na każdym kroku obojętność mieszkańców Paryża na problemy polityczne – na konflikt w Algierii, który dla spekulantów giełdowych ma zaledwie znaczenie ekonomiczne, a dla mobilizowanego właśnie żołnierza i jego dziewczyny redukuje się do konieczności rozłąki. W takich chwilach narzędziem odautorskiego komentarza staje się dla filmowców ironia.

W *Pięknym maju* ironia ujawnia się m.in. za sprawą kontrapunktów dźwiękowych lub wizualnych, montażu i pracy kamery. Przykładowo, w jednej z sekwencji slumsy Aubervilliers, miasta znajdującego się w zespole miejskim Paryża, zestawione zostają z wcześniejszym komentarzem o szczęściu zależnym od przestrzeni życiowej. Autorzy komentują to przechwyconą wypowiedzią o „dwunastu powodach, dla których Kleber-Charillot jest najbardziej pożądaną rezydencją w Paryżu”. W innej scenie wywiad z socjologami-utopistami przerywany jest przebitkami ukazującymi znużone koty. Kiedy indziej komunały płynące z ust jednego z rozmówców odwracają uwagę operatora od wyводу i zachęcają go do śledzenia kamerą pajaka wędrującego po marynarce mężczyzny. Marker i Lhomme posługują się też ironią w jednej z finałowych sekwencji, kiedy sięgają po dane statystyczne na temat konsumpcji paryżan. Informacje te pełnią podwójnie ironiczną rolę; z jednej strony trywializują funkcję subiektywizowanej narracji ponadkadrowej, która nie oferuje nam prawdziwej wiedzy, a jedynie suchy zbiór danych; z drugiej strony jest to jeszcze jeden krytyczny komentarz autorów na temat społeczeństwa konsumpcyjnego²⁷.

Warto dodać, że nie tylko Marker i Lhomme sięgnęli po ironię, czyniąc z niej strategię dającą możliwość autorskiej wypowiedzi na obszarze cinéma vérité. Sztukę tę opanował do perfekcji Marcel Ophüls, ale także Godard i Miéville w telewizyjnej serii *France/Tour/Detour* czy Jennie Livingston w *Paris is Burning*. Ironia w dokumentach cinéma vérité nastrocza jednak wielu problemów. Z jednej strony umożliwia zaakcentowanie stanowiska autora, co wydaje się tym bardziej cenne w filmach rezygnujących z komentarza ponadkadrowego, gdzie autorski głos ustępuje polifonii wywiadów. Z drugiej strony sięgnięcie po ironię zaburza relacje władzy w rzekomo demokratycznej przestrzeni dyskursywnej cinéma vérité. Jeśli wywiad jest formą immanentnie dialogiczną, a przez to upodmiotawiającą bohatera, oddającą mu głos, to autorska ironia zaburza tę relację, przywraca autorytet temu, kto decyduje o strukturze dyskursywnej filmu – a więc o tym, co tak naprawdę zostaje powiedziane. Czyni to bohatera nieświadomym roli, jaką dla widzów odgrywają jego słowa czy gesty. Znaczenie im nadaje dopiero reżyser, tworząc kontekst znaczeniowy poprzez środki formalne, montaż, pracę kamery, muzykę etc.²⁸

Problem z ironią rodzi się też na linii autor-widz. Jak zauważa Kimberly Davis, badająca zjawisko ironii na przykładzie cinéma vérité, dość powszechne jest nieodczytywanie ironii przez widzów, co miałyby podważać zwłaszcza jej polityczną skuteczność. Ironia opiera się na dwuznaczności, na ambiwalencji tego, co zostaje zakomunikowane. Odwołuje się do wykształcenia widzów, do ich kompetencji odbiorczych, inteligencji. Ma niejako charakter elitarny – „widzisz to albo nie”²⁹.

Te same zarzuty można jednak z powodzeniem odwrócić; jeśli nawet ironia rzeczywiście uprzedmiotawia wypowiadające się postaci (casus *Z punktu widzenia nocnego portiera* Kieślowskiego), to jednocześnie upodmiotawia widzów. Odbiorca tekstu nie jest już jedynie przywoływany na te pozycje podmiotowe, które determinowane są przez autorytarny dyskurs, ale dostaje możliwość swobodniejszego poruszania się między warstwami tekstu – między tym, co zakomunikowane wprost, przekazem ironicznym, a nawet syntezą obu. Davis określa taki typ ironii mianem dialektycznej. W przeciwieństwie do tradycyjnej ironii, która zastępuje znaczenie zakomunikowane wprost, tym zniekształconym przez ironię, ironia rozszerzona (dialektyczna) zachowuje znaczenie obu przekazów (dosłownego i ironicznego), pozwalając też na ich syntezę³⁰. Zapewnia to kompromis między autorskim zajęciem stanowiska, a zdialogizowaniem tekstu – oddaniem głosu bohaterom i pozostawieniem widzom przestrzeni na lekturę wolną od ograniczeń właściwych dokumentom objaśniającym³¹.

Wśród innych zarzutów formułowanych pod adresem cinéma vérité powracały głosy o złej jakości obrazu i dźwięku³², czy o naiwnej wierze autorów w obiektywność kamery filmowej³³. Piętnowano też jednak przywiązanie cinéma vérité do terażniejszości będące konsekwencją porzucenia narracji ponadkadrowej³⁴. W dokumentach pełniących funkcję objaśniającą komentarz voice over oferował możliwość przeprowadzenia analizy archiwalnych materiałów wizualnych, czy po prostu precyzyjnego kontrolowania autorskiego wywodu. Komentarz ponadkadrowy tworzył też rozszczepienie temporalne istotne w próbach uchwycenia procesów historycznych; dyskurs nie wyłączał się z tej samej czasoprzestrzeni, z której przychodziły obrazy, ale z dystansu niezbędnego dla pogłębionej refleksji. Na to nie miało być miejsca w dokumentach cinéma vérité, które ograniczały własną perspektywę do terażniejszości, dyskurs do opinii pozyskanych w sondach i wywiadach, a narrację do kompilacji, względnie kolażu.

Przeszłość manifestuje się jednak w dokumentach cinéma vérité już za sprawą wypowiedzi świadków, wspomnień przywoływanych w wywiadach, które ujawniają performatywną moc słów i gestów dokumentowanych przez kino-prawdę. Widać to było na przykładzie monologu Marceline, w którym poprzez indywidualne doświadczenia, w pierwszej osobie, w czasie terażniejszym, przemawiała przeszłość historyczna. Ciało ludzkie, wyrażające się poprzez gesty i słowa, stanowi dla cinéma vérité nie tylko przedmiot behawioralnej analizy, ale jest rezerwuarem tego, co minione.

Nie jest zresztą prawdą, że cinéma vérité ograniczało się do rejestracji teraźniejszości, że nie sięgało po obrazy archiwalne – choć robiło to rzadko i w sposób odmienny, niż w tradycyjnych dokumentach kompilacyjnych. W *Powrocie Fantomasa*, drugiej części *Pięknego maja*, Marker i Lhomme wykorzystują materiały archiwalne ukazujące wydarzenia, jakie miały miejsce w Paryżu w ciągu ostatniego roku. Dowiadujemy się z nich o tzw. „puczu generałów”, do którego doszło w kwietniu 1961 w odpowiedzi na referendum o samostanowieniu Algierii. Pojawiają się tu też archiwalne zdjęcia ukazujące starcia z policją, do jakich doszło 8 lutego 1961 podczas nielegalnej manifestacji paryżan przeciwko działaniom OAS we Francji i przeciwko wojnie w Algierii. W wyniku akcji pacyfikacyjnej francuskiej policji śmierć poniosło wówczas dziewięć osób, a wiele zostało rannych. Pucz generałów obrazuje polityczną nieświadomość „pięknego maja”, czyli to, co cenzurowano w mediach kontrolowanych we Francji de Gaulle’a i to, co było też nieobecne w wypowiedziach paryżan zarejestrowanych w pierwszej części filmu. Choć archiwalne obrazy nie są częścią czasoprzestrzeni maja 1962, to stanowią część ówczesnego klimatu politycznego – zdaniem autorów niemożliwą do pominięcia, ale też do bezpośredniego udokumentowania – minioną, ale też stłumioną w świadomości wielu mieszkańców Paryża, z którymi filmowcy rozmawiali. Stąd decyzja o sięgnięciu po materiały archiwalne i komentarz ponadkadrowy ujawniające autorską perspektywę, z której należy oceniać zgromadzone w pierwszej części, pozornie nieustrukturalizowane wywiady³⁵.

Marker i Lhomme, podobnie jak autorzy *Kroniki pewnego lata*, nie porzucali na biernej prezentacji „faktów”, ani też na barwnej kronice kompilującej wypowiedzi swoich bohaterów. Przeciwnie, zajęli w swoim filmie stanowisko. W wypadku obu filmów cinéma vérité stało się synonimem cinéma engagé. Autorzy podchodzili do rzeczywistości społecznej sceptycznie, odrzucając wiarę w możliwość wiernego przedstawienia rzeczywistości społecznej w sposób obiektywny. W tym sensie oba filmy są próbami zastąpienia naiwnego realizmu realizmem refleksywnym. Dodajmy też, że filmy te były eksperymentami, które nigdy nie zostały powtórzone, nie stały się metodą³⁶. A mimo to zapoczątkowały pewną tradycję w dokumentalimie, dzięki której refleksywne cinéma vérité nie jest gatunkiem martwym, urwaną ścieżką eksperymentalnego dokumentu lat 60. W tym miejscu warto przywołać słowa samego Morina, który dostrzegając różnice między własnym filmem i tym, jak narzędzia kino-prawdy wykorzystywali współcześni mu filmowcy, zwrócił uwagę na istnienie dwóch odłamów cinéma vérité: „Są dwa sposoby ujmowania kina realności: pierwszy stwarza pozór, że możesz przedstawić rzeczywistość jako coś widzialnego; drugi przedstawia rzeczywistość jako problem. Na tej samej zasadzie istniały dwa sposoby ujmowania cinéma vérité. Pierwszy stwarzał pozór, że możesz sfilmować prawdę. Drugi polegał na przedstawianiu problemów, jakie wiążą się z zagadnieniem prawdy”³⁷.

Obok *Kroniki pewnego lata* i *Pięknego maja* do tradycji refleksywnego cinéma vérité, podejmującego epistemologiczny namysł nad zagadnieniem realności w kinie, dialogicznego i zaangażowanego, można z powodzeniem zaliczyć filmy wy-

kraczące poza pierwszą połowę lat 60. i poza produkcję francuską. Autorskie dokumenty Marcela Ophülsa i Kazuo Hary, *Symbiopsychotaxiplasm* (1968) Williama Greavesa, *Surname Viet Given Name Nam* (1989) Trinh T. Minh-ha, *Zniknął człowiek* Shohei Imamura (*Ningen jôhatsu*, 1967), telewizyjną serię *Francja, zabawa dwojga dzieci* (*France/Tour/Detour*, 1977) Godarda i Miéville, czy też amerykańskie filmy Jean Pierre'a Gorina – *Poto i Cabengo* (*Poto and Cabengo*, 1980) i *My Crazy Life* (1992); hybrydyczne eksperymenty, rzadko wspomniane w kontekście kino-prawdy, sytuujące się na rubieżach kina dokumentalnego i stamtąd formułujące kluczowe dla kina faktu pytania.

Przypisy

- ¹ Cinéma vérité opisywane jest często jako „nurt”, „szkoła”, „styl”, „tendencja”. Kategorią „gatunku” w odniesieniu do cinéma vérité posługiwał się w polskiej literaturze przedmiotu B. Michalek, *Le cinéma vérité „Film” 1961*, nr 30, s. 12, a w anglosaskiej m.in. R.M. Barsam, *Nonfiction Film: A Critical History*, Bloomington 1992, s. 300. Ponieważ kategorie takie jak „nurt” czy „szkoła” wskazują wyraźnie na kontekst historyczny, w jakim powstał dany film, a jak postaram się wykazać w dalszej części swojego wywodu cinéma vérité wykracza zarówno poza kontekst historyczny (pierwszej połowy lat 60), jak i narodowy (francuskiego kina dokumentalnego), zdecydowałem się posłużyć kategorią „gatunku”. W tym miejscu powołuję się też na Edwarda Balcerzana, który konstatował, że z każdego tekstu mogą zostać wygenerowane reguły gatunkowe. Takimi tekstami wzorcowymi, „praktkami”, do których będę się odwoływał w swoim wywodzie, będą *Kronika jednego lata i Piękny maj* – w oparciu o te filmy postaram się zrekonstruować wzorzec gatunkowy refleksywnego dokumentu cinéma vérité.
- ² Thomas Waugh pisze o cinéma vérité jako o „mainstreamie lat 60.”. Zob. idem, *Beyond Verite* [w:] *Movies and Methods*, red. B. Nichols, vol. 2, Berkeley, London 1985, s. 234; o popularności cinéma vérité – wśród twórców, ale też wśród dziennikarzy – pisze P. Graham, *Cinéma Vérité in France*, „Film Quarterly” 1964, vol. 17, no 4, s. 30.
- ³ Zob. B. Nichols, *The Voice of Documentary*, s. 260, [w:] idem, *Movies and Methods...*; R.M. Barsam, op. cit., s. 301; P.I. Crawford, *Film as Ethnography*, Manchester 1992, s. 120-121; G. Nowell-Smith, *The Oxford History of World Cinema*, Oxford 1996, s. 529; R.W. Kilborn, J. Izod, *Confronting Reality: An Introduction to Television Documentary*, New York 1997, s. 75.
- ⁴ W ten sposób podpisana była część manifestów filmowych Wiertowa, montażystki Jelizawiey Swiłowej (żony reżysera) i operatora Michaiła Kauffmana (brata reżysera). Takie kolektywne autorstwo miało odwracać uwagę od indywidualizmu poszczególnych autorów i postrzegania filmu w kategoriach dzieła sztuki, na rzecz ideologicznej funkcji kina, jako narzędzia w budowaniu nowego ładu społecznego i nowej świadomości.
- ⁵ P. Graham, op. cit., s. 31.
- ⁶ Zob. D. Wiertow, *O „Kinopravdzie”*, przeł. T. Karpowski, [w:] idem, *Człowiek z kamerą*, Warszawa 1976, s. 44-51.
- ⁷ P. Graham, op. cit., s. 30.
- ⁸ Ibidem, s. 36.
- ⁹ M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk-Słupsk 2004, s. 132, [przypis 12].
- ¹⁰ Ibidem, s. 227-228.
- ¹¹ E. Sussex w rozmowie z J. Griersonem, *Grierson on Documentary: The Last Interview*, „Film Quarterly” 1972, vol. 26, no 1, s. 29-30.
- ¹² Pierwszym dokumentem wykorzystującym dźwięk zsynchronizowany z obrazem był jednak *Entuzjazm: Symfonia Donbasu* (*Entuziazm: Simfoniya Donbassa*, 1930) Dżigi Wiertowa.
- ¹³ M. Przyłipiak, op. cit., s. 224.

- ¹⁴ Ibidem, s. 131.
- ¹⁵ W. Rothman, *Eternal Verités*, [w:] *Beyond Document: Essays on Nonfiction Film*, red. Ch. Warren, Middletown 1996.
- ¹⁶ Zob. np. J. Rouch, *O metodzie «cinéma authentique» i o filmach amerykańskich dokumentalistów*, „Film” 1962, nr 39, s. 8.
- ¹⁷ Jak choćby amerykańskimi dokumentami Jean Pierre’a Gorina czy Trinh T. Minh-ha.
- ¹⁸ M. Przyłipiak, *Kino bezpośrednie, 1960–1963*, Gdańsk 2007, [rozdz. 8 Refleksywność].
- ¹⁹ Kłys posługuje się tu pojęciem zwrotności, uznając termin „refleksywność” za niezgrabną kalkę z języka angielskiego, tudzież z francuskiego. Dla zachowania spójności z wywodem Przyłipiaka w dalszej części tekstu stosując jednak termin „refleksywność”.
- ²⁰ T. Kłys, *Film fikcji i jego dominanty*, Warszawa 1999, s. 200-201.
- ²¹ Rozumienie kategorii refleksywności opisane w pracy Kłysa, akcentujące nie tylko autotematyzm, ale i nieprzezroczystość formy i dyskursywność, koresponduje z rozważaniami Billa Nicholasa na temat refleksywności w dokumentalizmie. Nichols wyróżnił pięć typów refleksywności kina dokumentalnego: stylistyczną, konstrukcyjną, interaktywną, ironię, parodię i satyrę. Typologię Nicholasa referuje Przyłipiak. Zob. idem, *Poetyka kina dokumentalnego*, op. cit., s. 220-221.
- ²² M. Przyłipiak, *Kino bezpośrednie...*, op. cit., s. 220.
- ²³ Sam Rouch podkreślał różnicę między *cinéma vérité* a kinem bezpośrednim, które określał mianem „*cinéma authentique*” – „metody, która miała polegać na chwytaniu rzeczywistości «na gorąco», gdy tymczasem kino-prawda miała rezygnować z zaskoczenia czy chwytania z ukrycia reakcji czy zachowań ludzi. Zob. J. Rouch, *O metodzie «cinéma authentique» i o filmach amerykańskich dokumentalistów*, „Film” 1962, nr 39, s.8.
- ²⁴ J. Morin, cyt. za: F. Hoveyda, *Cinéma vérité, or the Fantastic Realism*, [w:] *Cahiers du Cinéma: 1960-1968*, red. J. Hillier, Cambridge 1986, s. 249.
- ²⁵ Ibidem.
- ²⁶ Mimo iż *Kronika pewnego lata* była dziełem Roucha i Morina, Hoveyda wskazywał w swojej recenzji, że film można, a wręcz należy rozpatrywać w kategoriach kina autorskiego, że jest on owocem ewolucji stylu i tematów obecnych we wcześniejszych dokumentach etnograficznych Roucha. Zob. F. Hoveyda, op. cit., s. 50.
- ²⁷ Marker w podobny sposób posłuży się opiniami socjologicznymi na temat Japonii w *Tajemnicy Koumiko (Le mystère Koumiko, 1964)*.
- ²⁸ Na temat problemów związanych w wykorzystaniem ironii w dokumentach *cinéma vérité* pisze K.Ch. Davis, *White Filmmakers and Minority Objects: Cinéma Vérité and the Politics of Irony in «Hoop Dreams» and «Paris is Burning»*, „South Atlantic Review” 1999, Vol. 64, No. 1, s. 26.
- ²⁹ Ibidem, s. 26, 33 oraz 35.
- ³⁰ Ibidem, s. 27.
- ³¹ Przy okazji warto przypomnieć, że ironia jest też refleksywna; poprzez środki formalne, deformujące znaczenia komunikowane wprost, kieruje uwagę widza ku samemu językowi, który jest nieadekwatny do tego, co w nim reprezentowane i właśnie dzięki temu wskazuje na ukrytą obecność perspektywy ironicznej.
- ³² F. Hoveyda, op. cit., s. 254.
- ³³ P. Graham, op. cit., s. 31.
- ³⁴ Pisze o tym Thomas Waugh w artykule *Beyond Verite*, op. cit.
- ³⁵ Dialog materiałów archiwalnych i wywiadów, pamięci kolektywnej i indywidualnej ma też miejsce w autorskich dokumentach Marcela Ophülsa, przede wszystkim w *Smutku i liwości*. Posługując się formułą kino-prawdy, poza teraźniejszość wykraczali też Godard i Miéville czy Trinh T. Minh-ha.
- ³⁶ Rouch i Morin nie zrealizowali już wspólnie żadnego filmu. Rouch powrócił do kina etnograficznego. Kolejny film Chrisa Markera, *Tajemnica Koumiko*, również wydaje się odejściem od poetyki kino-prawdy.
- ³⁷ E. Morin, cyt. za: P. Lee-Wright, *The Documentary Handbook*, Nowy Jork 2010, s. 93.

**La vérité? Quelle vérité?
Experimenting with reality in non-fiction film of the 60.**

The author attempts to reconstruct some of the major voices in the critical discourse surrounding *cinéma vérité* in the 1960s and in contemporary film studies. He follows it with a textual analysis of two major documentaries of this nonfiction genre (*Chronique d'un été* and *Le Joli mai*). This textual analysis is extended by some historical context in order to define anew the borders of genre taxonomy. Eventually it allows the author to inscribe in the history of this genre numerous documentaries which previously were not associated with *cinéma vérité*.

Monika Rawska

(Uniwersytet Łódzki)

Rzeczy, rzeczy, rzeczy. Tajemnica Koumiko Chrisa Markera na styku form filmowych

Film etnograficzny jest awangardą filmu dokumentalnego.

James Hoberman

„Film etnograficzny jest długi i nudny”¹. Taką krótką definicję przywołuje w ramach anegdoty Sławomir Sikora w swojej książce *Film i paradoksy wizualności: Praktykowanie antropologii*. Fatycznie, w powszechnym wyobrażeniu ten gatunek uchodzi za nieciekawy, anachroniczny i nieskończenie odległy od jakichkolwiek form eksperymentalnych. Tymczasem to w jego obrębie, dekonstruując i redefiniując go, tworzył swoje filmy Chris Marker, antycypując swoimi działaniami przemiany, jakie miały dopiero nastąpić.

Sikora zwraca uwagę, że zazwyczaj to poza samą antropologią funkcjonuje rozumienie tego gatunku kina niefikcjonalnego jako wciąż wyrażającego silne pozytywistyczne postawy i dążenia. Jedną z najpowszechniej przywoływanych definicji jest ta sformułowana w 1972 roku przez Waltera Goldschmidta, wedle której film etnograficzny „to taki film, który stara się interpretować zachowania ludzi innej kultury dla ludzi innej kultury poprzez pokazywanie ludzi robiących dokładnie to samo, co robiliby, gdyby nie było przy nich kamery”². Problematyczność takiej definicji polegałaby na tym, że zawiera w sobie implikacje – z których to istnienia etnografowie zdawali sobie doskonale sprawę – niewidzialności obserwatora i jego domniemanej wszechwiedzy³. Tego typu oczekiwania są oczywiście trudne czy wręcz niemożliwe do zrealizowania. W toku rozwoju historycznego zarówno samej dyscypliny naukowej, jaką jest etnografia, jak i jej praktycznego przełożenia na formę filmów dokumentalnych, uległa ona znaczącym przemianom. Zdarza się jednak, iż wciąż przywoływane są wyróżniki sformułowane w 1976 roku przez Karla Heidera w książce *Ethnographic Film*. Wśród nich znajduje się przede wszystkim przyjmowanie perspektywy holistycznej, która na poziomie formalnym miałyby być osiągnięta poprzez stosowanie ra-

czej planów ogólnych niż zbliżeń oraz unikanie wszelkich deformacji rzeczywistości – zabiegi te wspierałyby więc dążenie do prawdy. Jak zauważył Mirosław Przyłipiak w swojej *Poetyce kina dokumentalnego*, restrykcyjny kodeks Heidera ma trzy oblicza. Można go uznać za rygorystyczną poetykę normatywną, regulującą rodzaj planów, stosowanych obiektywów, technik montażu, a nawet metod pracy przy samej produkcji. Byłby on również próbą podporządkowania filmu celom naukowym, z takimi postulatami, jak konieczna obecność etnografa na planie czy zintegrowanie filmu z tekstem naukowym. Przyłipiak konstatuje jednak, że żądania dotyczące informowania o środkach inscenizacyjnych, czy też ujawnianie obecności ekipy filmowej, można uznać za przejaw refleksywności (wedle typologii Billa Nicholasa), a więc domeny kina awangardowego, co skutkowałoby pewnym rozdzieleniem między postulatami naukowości a praktyką artystyczną. Stwierdza jednak, że „rygor naukowości nie pomaga rzeczywistości zrozumieć, lecz przeciwnie – pozostawia ją nietkniętą, odzierając jedynie z tajemnicy i nasączając nudą, która nie z niej wszak płynie, lecz z gorsetu narzuconego przez zasady poetyki negatywnej”⁵⁴. Co jednak istotne, i na co zwraca uwagę Sławomir Sikora, rozpowszechnione opinie o filmie etnograficznym w przeciwieństwie do przedmiotu swoich wyobrażeń nie ulegają zbyt prędko przemianom. Sama etnografia wciąż się rozwija, a to, co przez nią rozumiemy „ulega ciągłej zmianie, jest konstruktem społecznym”⁵⁵. Etnograficzność zatem „nie jest jakąś rzeczą «tam», którą chwytą kamera, lecz rzeczą, którą konstruujemy dla siebie w naszej relacji do filmu”, zaś to jak postrzegany jest film etnograficzny „jest nie tylko wynikiem spotkania filmowca/antropologa z podmiotem/tematem poruszonym w filmie, lecz również naszego (wizjów) z owym problemem/tematem (czyli jest również pochodną naszej wiedzy)”⁵⁶. Etnografowie już dawno przestali tworzyć definicje odróżniające kino etnograficzne od tekstów i metod opisu słownego, odrzucono roszczenia związane z obiektywizmem i realizmem, by przejść w stronę relatywizmu i nieredukowalnego subiektywizmu. Coraz częściej twórcy sięgają po praktyki artystyczne, od których początkowo silnie się odżegnywano, posługując się chwytami posiadającymi znamiona awangardy.

Zmianę w spojrzeniu na film etnograficzny prezentują przywoływani przez Sikorę autorzy podręcznika *Cross-Culture Filmmaking* (1997), Ilisa Barbash i Lucien Taylor. Punktem wyjścia w ich książce jest konstatacja, że „bardzo różne filmy mogą zawierać etnograficzne informacje zarówno na temat opisywanych ludów (podjętego tematu), jak i kultury filmowca”⁵⁷. Zauważają oni, że mimo posiadanych cech charakterystycznych nie można oddzielić filmu antropologicznego od tradycji dokumentalnej, do której należy i z której czerpie. Używają oni terminu „dokument” w odniesieniu zarówno do filmów etnograficznych, jak i tych, które nie mają z etnografizmem wiele wspólnego⁵⁸, chyba że kontekst wymaga odróżnienia. Powołując się na typologię Nicholasa, autorzy wyróżniają cztery modele kina niefikcjonalnego: przedstawiający, impresjonistyczny, obserwacyjny i refleksyjny. Przedstawiający, którego inicjatorem byłby John Grierson, posiada znamiona dydaktyzmu. Korzysta z voice over, choć nie stanowi to reguły. Autorzy podkreślają, że typ ten wciąż występuje i nie jest jedynie kate-

gorią historyczną. Styl impresjonistyczny, który Nichols określa częściej mianem poetyckiego, odchodzi od dydaktyzmu właśnie w stronę poetyckości. „Bardziej sugeruje niż informuje, więcej ewokuje niż twierdzi”⁹. Jako przykłady zostają wymienione między innymi *Nocna poczta* (Watta i Wrighta, 1936) czy niektóre dokumenty Jeana Roucha¹⁰. Narodziny stylu obserwacyjnego, manifestowanego przez nurt *cinéma vérité* i *direct cinema*, byłyby nierozzerwanie związane z reakcją na dwa go poprzedzające. Ciekawym jest więc, że za prekursora tego modelu uznaje się Roberta Flaherty’ego i jego *Nanooka z Północy* (1922) – głównie ze względu na fakt, że dokumentalista nie posiadał żadnej wstępnie przyjętej koncepcji, tworzył w sposób spontaniczny, a jego film nie pełni funkcji perswazyjnej. Cechą stylu byłoby katalizowanie wydarzeń poprzez samą obecność kamery, rodzaj interaktywności. Styl refleksyjny pojawia się już w *cinéma vérité* – wraz z *Kroniką jednego lata* (1961) Roucha i Morina. Przykładem byłby również film *The Ax Fight* (1975) Asha i Changnona. Sproblematyzowana zostaje tutaj instancja autorska oraz samo medium filmowe, które strukturuje i nadaje znaczenia zgromadzonemu materiałowi. Interesujący wydaje się fakt, że w ramach opisu poszczególnych stylów Barbash i Taylor przywołują przykłady często odmienne od tych, jakie podawał Nichols. Co jednak warte zauważenia – według jego typologii – jakkolwiek kino etnograficzne wpisywałoby się w typ obserwacyjny, posiadałoby również dość wyraźne załączki refleksyjności. Ot choćby w *Kronice jednego lata*, gdzie kamera zostaje skierowana nie tylko na portretowanych Francuzów, ale również na twórców i sam film, zyskujący w ten sposób wymiar autotematyczny. Owe rozbieżności typologiczne ujawniają fakt, że trudno w dzisiejszej nauce o twarde kategorie; należałoby raczej podchodzić do nich w sposób opisowy niż jednoznacznie klasyfikacyjny¹¹.

Istotną zmianą wśród samych antropologów byłby projekt wyartykułowany przez Jaya Ruby’ego w książce z 2000 roku *Picturing Culture*:

[K]ino antropologiczne istnieje – nie filmy dokumentalne na tematy „antropologiczne”, lecz filmy realizowane według projektów samych antropologów, tak aby komunikowały antropologiczne intuicje i wgląd. (...) gatunek dobrze wyartykułowany, różny od pojęciowych ograniczeń dokumentu realistycznego czy publicystyki. Gatunek, który zapożycza konwencje i techniki z obszaru całego kina: filmu fabularnego, dokumentalnego, animowanego i eksperymentalnego. Mnogość rywalizujących ze sobą stylów równa jest liczbie teoretycznych stanowisk spotkanych w pracy terenowej. Odnajdujemy tam zarówno filmy przeznaczone dla szerokiej publiczności, tworzone dla telewizji, jak i wysoce wyrafinowane prace przeznaczone dla specjalistów. O ile część filmów przeznaczona dla szerszej publiczności powstaje dzięki współpracy z profesjonalnymi filmowcami, o tyle większość tworzą antropolodzy-specjaliści, którzy wykorzystują ten środek, aby przekazać rezultaty własnych badań etnograficznych i etnologiczną wiedzę¹².

To śmiałe żądanie wskazuje na potrzebę zmiany i eksperymentu w obrębie antropologii, mimo faktu, że jest to dziedzina raczej analizująca i interpretująca zjawiska. Coraz częściej podkreśla się istotność podejścia refleksyjnego „jako metodologiczne dookreślenie i «umiejscowienie» badacza”¹³. Antropolog oferuje

jedynie cząstkowe, arbitralne prawdy i musi posiadać świadomość retoryczności oraz alegoryczności swojego wywodu. Chodziłoby zatem raczej o stworzenie nowych pomysłów, strategii badawczych niż paradygmatów¹⁴. W tych poszukiwaniach istotną rolę może odegrać właśnie wizualność, bo choć, jak wskazuje Sikora, zarówno w filmie, jak i w tekście strukturę narzuca antropolog, to film operuje większą ilością znaczeń niż te stricte językowe¹⁵. Problemem jest kwestia niejednoznaczności cechującej sztukę, od której odżegnuje się nauka. Jednak jak zauważa autor *Filmu i paradoksów wizualności*: „troska o poszukiwanie sposobów oddania złożonych znaczeń zakłada zainteresowanie nie tylko elementem mimesis, lecz także poesis”. Właśnie poprzez eksperymenty formalne mają miejsce próby reprezentacji doświadczeń i odmiennych punktów widzenia¹⁶. Co więcej etnografia jako fenomen interdyscyplinarny, dający się wykorzystać w obrębie sztuki, może stać się nową metodą praktyki filmowej. Jak sugeruje Catherine Russell, którą przywołuje w swojej książce Sikora: „w sytuacji rozpadu granic dyscyplinarnych, etnografia staje się środkiem odnowienia awangardy filmu eksperymentalnego, uaktywnienia jej gry z językiem i formą dla celów historycznych”¹⁷. Oczywiście pomysły badaczki spotkały się ze sprzeciwem ze strony niektórych naukowców, głównie ze względu na fakt, że od pewnego już czasu w antropologii podważa i kwestionuje się rolę autora, postulując bardziej współautorstwo, współtworzenie i współdziałanie między antropologiem/filmowcem a podmiotem/filmowanym¹⁸.

Sikora przywołuje rozważania Nicholasa dotyczące dokumentu performatywnego, który poprzez zawieszenie realistycznej reprezentacji wprowadza do filmu etnograficznego „wyraźne zaniepokojenie”¹⁹. Tradycyjna referencyjność zostaje zniesiona, zainteresowanie światem historycznym porzucone, paradoks między wykonaniem (performance) a dokumentem, osobistym a typowym, cielesnym a bezcielesnym, czy po prostu nauką a historią zostaje uosobiony w tym typie filmu²⁰. Byłby to zatem ostateczny etap przejścia od antropologicznego przedstawiania w oparciu o to, co ogólne, do samoświadomego współtworzenia i reprezentacji relacji równoważnych podmiotów. Autor zauważa obecną we współczesnej antropologii potrzebę eksperymentu, który „rozumiany jest tu przede wszystkim jako próba poszukiwania nowych form ekspresji i wyrazu oraz krytyki dawnych, często mało samoświadomych realistycznych form opisu, które dominowały”²¹ wcześniej w obrębie dyscypliny.

Hiatus

Pierwsze eksperymenty filmowe Chrisa Markera zrealizowane we współpracy z Alainem Resnais, jednym z późniejszych przedstawicieli Nowej Fali, pochodzą jeszcze z lat 50. Poczynając od ich kooperacji przy dokumencie *Noc i mgła* (1955)²² Marker, a właściwie Christian François Bouche-Villeneuve, podejmował zagadnienie pamięci, problem tego, jak staje się ona elementem indywidualnego doświadczenia, „udziałem jednostki «tu i teraz». Z tym, co ulotne i na pozór banalne”²³. Jak zauważa Andrzej Pitrus w swoim eseju *Chris Marker: Pamięć obrazu i obrazy*

pamięci, bohaterowie filmów Markera to zwykle ludzie konfrontujący się ze światem, których cechuje pragnienie zrozumienia, czy też po prostu przeżycia tego, co ich spotyka²⁴. Autor „łączy poznanie i doświadczenie, sięga po narzędzia «naukowe» pozwalające mu systematyzować, ale także po wrażenia, które nie podlegają weryfikacji”²⁵.

Próbę dekonstrukcji i redefinicji klasycznego kina etnograficznego, łączenie kina poetyckiego, kreatywnego, eseju filmowego z trawelogiem Marker podjął już w *Pomniki też umierają* (1953). Podobnie zresztą było w wypadku *Niedzieli w Pekinie* (1955) czy *Listów z Syberii* (1957). Tendencje te ujawnia się jednak najlepiej w *Tajemnicy Koumiko* (1965).

W 1964 roku, podczas Igrzysk Olimpijskich Chris Marker odwiedził Tokio. Pierwotnie jego zamiarem było skoncentrowanie się na samej Olimpiadzie, zdecydował się jednak na realizację filmu o Koumiko Muroaka, młodej dziewczynie, którą jak sam mówi, poznał przypadkowo w trakcie swojej podróży²⁶. Kamera wylawia Koumiko spośród setek twarzy ludzi obecnych na trybunach. I choć jak w komentarzu ponadkadrowym informuje nas sam Marker: „nie jest typową Japonką, jeśli ktoś taki istnieje. Nie jest też typową dziewczyną ani współczesną dziewczyną. Nie jest przykładem niczego; ani klasy, ani rasy” – to właśnie czyni ją interesującą dla reżysera.

Tym, co wydaje się cechować film jest rozziw, pęknięcie, które pojawia się pomiędzy tym, co konkretne, indywidualne, upostaciowane a tym, co zbiorowe, ogólne i poniekąd abstrakcyjne. Objawia się to już na poziomie samego obrazu. Choć przez większość czasu widz podąża za główną bohaterką, prezentowane są również wydarzenia, w których nie bierze ona bezpośredniego udziału, jak relacje z Olimpiady, kroniki filmowe, ulice (w tym sekwencja niejako przywołana przez plakat filmowy *Parasolek z Cherbourg* (1964) – ludzie spacerujący w deszczu), sceny rozgrywane w świątyni buddyjskiej, podczas ćwiczeń tradycyjnej japońskiej szermierki czy rekonstrukcja wydarzeń historycznych. Portret kobiety łączy się więc jednocześnie z impresyjnymi obrazami Tokio, które chwytają anegdotycznie – na zasadzie wątku znalezionej – ulotne i pozbawione historycznej doniosłości zdarzenia (ot choćby uroczy akcent, jakim jest mężczyzna w swetrze Alaski, skonstrastowany z historycznym, militarnym ubiorem ludzi prezentowanych w poprzednich ujęciach). Wydaje się, że na poziomie kompozycji obrazu Marker nie unika orientalizacji Japonii już poprzez samą postać dziewczyny, jak i poprzez skupianie uwagi na tradycjach i rytuałach kraju. Zestawia je jednak z tym, co ogólnoludzkie czy nawet globalne, rozbijając jednoznaczność przekazu oraz uniemożliwiając jego jednowymiarowy odbiór. Polifoniczność jest podstawową cechą jego filmu, wielość spojrzeń oraz głosów, które współwystępują obok siebie, dekonstruują przejrzystość obrazu, czyniąc z filmu refleksywny esej o kliszach kulturowych, językach, jakimi posługujemy się w opisie Innego, wreszcie o nas samych i o perspektywach, jakie obieramy, organizując rzeczywistość. Na poziomie wizualnym szczególnie interesująca wydaje się sekwencja prezentująca Tokio nocą, zestawiona z walką bokserską. W warstwie dźwiękowej wrzawa kibiców zostaje zmontowana

z tradycyjną pieśnią, która rytmizuje ujęcia przedstawiające zapalające się i gasnące neony. Zbliżenia na migające światła przywodzą na myśl niefiguracywne, abstrakcyjne obrazy. To, co materialnie uchwytne – mecz bokserski – kontrastuje z tym, co nieprzedstawiające, wyrwane z kontekstu znaczeniowego.

Pęknięcie występuje również pomiędzy stroną wizualną a audialną, już na samym poziomie technicznym – Marker pojechał do Japonii z 16 milimetrową kamerą Bolex²⁷, niedającą możliwości synchronicznej rejestracji dźwięku. Widz ma świadomość tego, że został on dodany w postprodukcji, a jego arbitralne umiejscowienie w strukturze filmu wywołuje efekt niedopasowania. Tylko połowa materiału dźwiękowego została zarejestrowana w Tokio. Część komentarza ponadkadrowego, wypowiedzianego przez Koumiko to nagrane na taśmę i wysłane Markerowi odpowiedzi na pytania z kwestionariusza, który zostawił jej, wyjeżdżając z Japonii. Pogłębia to dystans czasowy i przestrzenny, rozdział, jaki ma miejsce między bezpośrednim doświadczeniem podróży/rozmowy a wtórnym uporządkowaniem materiału. Nagrane wypowiedzi wydają się ściszone, tworząc wrażenie intymności, ale równocześnie wskazują też na uprzednie usystematyzowanie i odczytanie. Ich liryczność, choć oczywiście pokrywa się z poetyckością obrazów, swoją konstrukcją wydaje się przeciwstawiać ich impresyjnemu, spontanicznemu, przypadkowemu charakterowi. Często obie warstwy są ze sobą kontrastowane, przewrotnie ze sobą dialogując, jak choćby w wypadku potwierdzonego statystykami, znanego w świecie zachodnim stereotypu, że Japończycy są okrutni. Zmontowane dynamicznie obrazy ukazujące krępowanie ciał (bondage), erotyczne drzeworyty, czy też zwykłe ujęcia prezentujące zbliżenia ludzi idących ulicą (w tym detale, jak ich nogi maszerujące w zwolnionym tempie) wywołują w widzu niepokój. Komentarz Koumiko wydaje się łagodzić to wrażenie. Kobieta wskazuje na uniwersalność przemocy, która związana jest z historią ludzkości, a nie tylko Japonii. Ciekawe wydaje się być w ogóle zestawienie przemyśleń dziewczyny z poglądami, jakie funkcjonują na temat jej kultury. Zdaje się ona nie dostrzegać niczego dziwnego w tym, że manekiny na wystawach przypominają Europejki; stwierdza, że może jest to jedynie kwestia mody. Później natomiast zauważa, że postrzeganie piękna u odmiennych ras działa podobnie i funkcjonuje tak samo w obie strony, ciekawi ją jedynie to, że Europejczycy mają tyle różnych kolorów oczu.

W warstwie audialnej pęknięcie ma miejsce na dwóch poziomach. Po pierwsze, tak jak w przypadku strony wizualnej ujawnia się między tym, co jednostkowe a tym, co zbiorowe. Przywołane zostają chociażby wiadomości z serwisów informacyjnych, które prezentują statystyczne wyniki badań socjologicznych, jakim poddano Japończyków, na przykład te, z których wynika, że 21% uważa, że nie warto żyć. Przewrotne nagromadzenie tego typu uogólniających danych ma charakter ironiczny. Suche informacje zostają skontrastowane ze szczerym, osobistym komentarzem Koumiko. Pęknięcie objawia się też na poziomie dialogu, a konkretnie wywiadu, jaki Marker przeprowadza z dziewczyną. Reżyser sam przyznaje, że ich rozmowy czasem bywały trudne. Ale to właśnie spotkanie dwójki osób pochodzących z różnych kręgów kulturowych, które tylko pozornie mówią tym

samym językiem, jest głównym walorem filmu; spotkanie i dialog stanowią zresztą jeden z głównych leitmotivów twórczości Markera. Bohaterka prowokowana pytaniami filmowca opowiada mu o sobie, choć tak naprawdę jej wypowiedzi cechuje niewielki stopień informacyjności czy konkretności. Są poetyckie, filozoficzne, zagmatwane i uniemożliwiają widzowi skonstruowanie spójnego wyobrażenia na temat kobiety. Kwestie, które powinny być oczywiste, są przez bohaterkę problematyzowane. Weźmy choćby narodowość – mówi ona o sobie, że jest Japonką, jeśli chodzi o rasę, musi nią być, podczas gdy tak naprawdę czuje się wymieszana (mixed up). Gdy Marker drąży tę kwestię, pytając czy może to być spowodowane tym, że urodziła się w Mandżurii, Koumiko odpowiada, że w pewnym sensie tak. Nie daje mu jednak jednoznacznej odpowiedzi. Widoczne jest przejście od prób dotarcia do czegoś, co można by określić mianem „tożsamości japońskiej”, do prób zrozumienia Koumiko jako jednostki. Kwestie polityczne, wydarzenia, które wstrząsają aktualnie światem, wydają się toczyć obok niej. Oczywiście mówi, że zawsze ją zadziwiało to, co dzieje się w państwach komunistycznych, nie wykazuje jednak szczególnego zaangażowania. Czyta gazety, owszem, zdaje sobie sprawę, że to, co dzieje się na świecie może mieć na nią bezpośredni wpływ. To, co „wydarza się, jedno po drugim na osi historii, dla mnie to tylko poranne śmieci wyrzucane przed drzwi”. Ją też, z racji świadomości, że jej istnienie nie posiada żadnej historycznej doniosłości, interesuje i zajmuje poziom mikro – jej własnej egzystencji. Na pytanie Markera, czego oczekuje od życia, odpowiada, że z jednej strony mało, a z drugiej dużo. Wszystko jest skomplikowane, pomieszane (mixed up), wszystko to „rzeczy, rzeczy, rzeczy”. Wydaje się mieć tu na myśli nacechowane poznawczo pytania Markera. Być może chęć poznania i zaklasyfikowania wszystkiego, logicznego, linearnego uporządkowania, zrozumienia i przełożenia na własny idiolekt, jest swoistym problemem kultury Zachodu²⁸.

Daisetz T. Suzuki w swoim *Wykładzie o buddyzmie zen*, podejmując się próby namysłu nad Zachodem (co jest odwrotnym kierunkiem częstego, i jak sam zauważa, oklepanego tematu „Wschód a Zachód”²⁹) porównuje ze sobą haiku Basho i wiersz Tennysona. Mimo zbliżonej tematyki, przykład ten uwidacznia podstawową różnicę w podejściu do otaczającego świata:

„Wschód jest milczący, natomiast Zachód elokwentny. Jednak milczenie Wschodu nie oznacza głuchoty albo braku odpowiednich słów. W wielu wypadkach milczenie jest równie wymowne jak mowa. Zachód ceni werbalizm. Co więcej, Zachód w swej sztuce i religii przekształca słowo w ciało i powoduje, że ta cielesność wyłania się nazbyt wyraźnie, albo też zbyt bujnie i zmysłowo”³⁰.

Rodzaj niechęci do nadawania pojęciowego wyrazu uczuciom, ale i akceptacji byłby więc zdaniem Suzukiego postawą oczywistą dla człowieka Wschodu, inaczej niż dla aktywnego i analitycznego człowieka Zachodu, który przeciwstawia się temu, czego nie rozumie, stara się zmienić ten stan rzeczy.

Odpowiednio do tego umysł zachodni jest analityczny, oddzielający, rozróżniający, indukcyjny, obiektywny, naukowy, uogólniający, konceptualny, schema-

tyzujący, bezosobowy, legalistyczny, organizujący, władczy, apodyktyczny, skłonny do narzucania swojej woli innym itd. W przeciwieństwie do tego cechy umysłu wschodniego można scharakteryzować następująco: syntetyczny, totalizujący, integrujący, nieoddzielający, dedukcyjny, niesystematyzujący, dogmatyczny, intuicyjny (czy też raczej afektywny), niedyskursywny, subiektywny, duchowo indywidualistyczny i społecznie zorientowany na grupę itd.³¹

Suzuki zauważa, że o ile na Zachodzie „tak» nigdy nie może być «nie» i na odwrót, o tyle Wschód powoduje, że «tak» prześlizguje się ku «nie» i nie ma między nimi podziału, który byłby nienaruszalny, leży to zresztą w naturze życia. „To tylko w logice ów podział nie może być wykorzeniony. Logikę zaś wymyślił człowiek dla wspomnienia praktycznej aktywności”³². Autor zauważa:

„Nie ma wątpliwości, że pod wieloma względami Wschód jawi się jako głuchy i głupi, ludzie Wschodu nie są bowiem tak rozróżniający i wylewni i nie okazują tak wielu widocznych, faktycznych oznak inteligencji. Są oni chaotyczni i pozornie obojętni. Wiedzą jednak, że bez tego chaotycznego charakteru sama ich wrodzona inteligencja może nie wnosić wielkiego pożytku we wspólne życie”³³.

Z konieczności opinii i wnioski sformułowane przez Suzukiego, są przeze mnie przywołane jedynie skrótowo, na potrzeby analizy filmu Markera. Bardziej wyczerpujące dociekania na temat Wschodu i Zachodu nie są przedmiotem tego eseju i wymagałyby głębszego namysłu, również w perspektywie filmoznawczej, przy wykorzystaniu szerszego zakresu dzieł filmowych. Wydaje się jednak, że przytoczone konstatacje unaoczniają naczelną, w moim przekonaniu, wartość filmu – wydobyć tej właśnie różnicy w postrzeganiu i definiowaniu rzeczy jako ważnej, wymagającej wytężonego namysłu, przy jednoczesnym przyjmowaniu, przyswajaniu ich.

„Każdego ranka jestem zdziwiona, jak mało wiem – zauważa Koumiko – Nie mogę mówić o wszystkim”. Jednak fala, która przetacza się po morzu, prędy czy później ją dosięgnie. Mikrokosmos wciąż jest bowiem częścią makrokosmosu. Tym, czym zainteresowany jest Chris Marker jest właśnie mikrokosmos jednostki zanurzonej w otaczającym ją świecie. Jego krótkie, impresyjne obserwacje zostają opatrzone eseistycznym komentarzem podzielonym na dwa głosy. Eksperymentalna forma, z której korzysta, jest tu jak najbardziej uprawniona. Film poprzez rekapitulację prób poznania Innego staje się formą samopoznania. Twórca trafia w obcy mu kontekst kulturowy, niejako samemu stając się Innym. Można więc uznać *Tajemnicę Koumiko* za przykład auto-etnografii rozumianej jako forma problematyzująca tożsamość samego etnografa³⁴, jako opis doświadczenia podróżnika poddającego się otaczającemu go światu. Przywoływana już wcześniej Catherine Russell, w swojej książce *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*, zauważa, że podróże podejmowane przez filmowców, których twórczość można określić mianem auto-etnografii są czasowe i geograficzne zarazem. Tyczyłoby się to również rozbieżności między czasem podróży i edycji zgromadzonego materiału. Podróżowanie byłoby doświadczeniem, w toku którego

autor konfrontuje się sam ze sobą jako z podróżnikiem, etnografem, wyrzutkiem lub imigrantem³⁵. Autoreprezentacja, zwrócenie uwagi na podmiotowość twórcy łączy się tutaj z krytyką skonwencjonalizowanych metod przedstawiania, jakimi posługuje się tradycyjna etnografia.

W wypadku *Tajemnicy Koumiko* hybrydyczna specyfika eksperymentalnego filmu etnograficznego spotyka się z auto-etnografizmem. Próba zrozumienia drugiego człowieka konfrontuje filmowca z nim samym i staje się ostatecznie źródłem samopoznania. Chris Marker, ujawniając trudności wynikające już z samego spotkania dwóch zindywidualizowanych jednostek, wydaje się jednocześnie dostrzegać niemożność dokładnej transkrypcji całych kultur, jest to bowiem zadanie zawsze skazane na uproszczenia często konstruujące różnicę, egzotyzujące. To podejście odnajduje swoje doskonale uzupełnienie w stronie formalnej filmu. Wspominana przeze mnie już wcześniej polifoniczność podkreślająca niemożliwość jednoznacznej oceny i całkowitego poznania Innego wybrzmiewa tutaj dzięki licznym pęknięciom zarówno w warstwie wizualnej, jak i dźwiękowej filmu. Ta niespójność w wyraźny sposób kontrastuje ze spójnością, ciągłością, aspirowaniem do obiektywizmu oraz naukowością klasycznych filmów etnograficznych. To, co wydaje się szczególnie znamienne, to z jednej strony fakt, że samej dyscyplinie potrzeba było jeszcze wiele czasu, by dostrzec potencjał działań, jakie Marker i filmowcy jemu podobni zaproponowali już w latach 50. i 60., a z drugiej – możliwość zaobserwowania tego przejścia w myśleniu o etnografii, które z całą mocą uwidacznia się w jego filmie.

Przypisy

- ¹ S. Sikora, *Film i paradoksy wizualności: Praktykowanie antropologii*, Warszawa 2012, s. 9.
- ² Cytat za: M. Przyłipiak, *Poetyka filmu dokumentalnego*, Gdańsk 2004, s.159.
- ³ S. Sikora, *Film i paradoksy wizualności...*, s. 111.
- ⁴ M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego...*, s. 167.
- ⁵ S. Sikora, *Film i paradoksy wizualności...*, s. 126.
- ⁶ Ibidem, s. 126.
- ⁷ Ibidem, s. 126.
- ⁸ Ibidem, s. 127.
- ⁹ Ibidem, s. 127.
- ¹⁰ Co istotne, niektóre z przywołanych przez nich filmów „nie wprowadzają wyraźnej różnicy między faktem a fantazją, dokumentem a fikcją”, Ibidem, s. 127.
- ¹¹ Zob. Ibidem, s. 129.
- ¹² Ibidem, s. 10.
- ¹³ Ibidem, s. 196.
- ¹⁴ Zob. Ibidem, s. 197.
- ¹⁵ Zob. Ibidem, s. 197.
- ¹⁶ Ibidem, s. 204.
- ¹⁷ Ibidem, s. 214.
- ¹⁸ Zob. Ibidem, s. 214.

- ¹⁹ Ibidem, s. 232.
- ²⁰ Zob. Ibidem, s. 232.
- ²¹ Ibidem, s. 195.
- ²² Obie monografistki Chrisa Markera uwzględniają ten tytuł w jego filmografii. Nora M. Alter pisze także, iż pomimo faktu, że nie został on wymieniony jako jeden z twórców, był operatorem kamery, jak i współpracował przy pisaniu scenariusza. Zob. C. Lupton, *Chris Marker: Memories of the Future*, London 2005, s. 249 oraz N. M. Alter, *Chris Marker*, Chicago 2006, s. 167.
- ²³ A. Pitrus, *Chris Marker: Pamięć obrazu i obrazy pamięci*, [w:] *Autorzy kina europejskiego*, tom II, red. Alicja Helman i A. Pitrus, Kraków 2005, s. 183.
- ²⁴ Zob. Ibidem, s. 183.
- ²⁵ Ibidem, s. 184.
- ²⁶ Zob. C. Lupton, *Chris Marker...*, s. 99.
- ²⁷ Zob. Ibidem, s. 102.
- ²⁸ Istnieje zatem możliwość, że tajemniczość bohaterki nie jest świadomie konstruowana i podtrzymywana, tak samo zresztą jak ignorancja, którą zarzuca jej Nora M. Alter w przywoływanej już monografii Markera.
- ²⁹ D. T. Suzuki, *Wykład o buddyzmie zen*, [w:] E. Fromm, D.T. Suzuki, *Buddyzm zen i psychoanaliza*, przeł. M. Macko, Poznań 2011, s. 11.
- ³⁰ Ibidem, s. 14.
- ³¹ Ibidem, s. 16.
- ³² Ibidem, s. 22.
- ³³ Ibidem, s. 17.
- ³⁴ Zob. C. Russell, *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*, Durham 1999, s. 191
- ³⁵ Zob. Ibidem, s. 279

**Things, things, things.
Chris Marker's *Le Mystère Koumiko* (1965)
at the junction of cinematic forms**

The author analyses Chris Marker's movie *Le mystère Koumiko* (1967) in the context of ethnographic cinema, indicating its experimental and innovative potential which can be seen as an anticipation of the autoethnography category. The author argues that hiatus in content, as well as in form, understood as Marker's deliberate strategy shows discrepancy between East and western orientalist projection of East.

Dokumentalizm osobisty

Michał Piepiórka

(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza)

Maska i demistyfikacja. Wątki autobiograficzne we współczesnych polskich filmach dokumentalnych

W światowym kinie dokumentalnym wciąż obowiązuje trend nasycania przekazów niefikcyjnych wątkami osobistymi, podobne zjawisko można zaobserwować również w Polsce. Strategie wykorzystywania autobiografizmu znacznie się jednak od siebie różnią. Jedni dokumentaliści stawiają w centrum filmu siebie, inni skupiają się na swojej rodzinie lub jedynie akcentują własną obecność w przedstawianej rzeczywistości. Niezależnie od tego każde wtargnięcie reżysera w świat przedstawiony filmu wskazuje na autorski rodowód proponowanej wizji¹. Zależność ta wiąże się z subiektywizacją dokumentu oraz podkreśleniem jego nieprzeźroczystości: skierowanie przez dokumentalistę kamery w swoją stronę ma niejednokrotnie za zadanie podkreślić fakt, że dokument nie jest pozbawioną autora, obiektywną rejestracją zdarzeń. Nie wszystkie dokumenty autobiograficzne do tego dążą. Wręcz przeciwnie, wielu dokumentalistów stara się wywołać w odbiorcach wrażenie wzmożonego autentyzmu, dzięki włączeniu w narrację opowieści o własnych losach oraz osobistych wypowiedzi poszerzających ekranową rzeczywistość. Tę ambiwalencję dokumentów autobiograficznych można przeanalizować na przykładzie trzech polskich dokumentów: *Szczura w koronie* Jacka Bławuta, *Pamiętaj, abys dzień święty święcił* Macieja Cuskego i *Takiego pięknego syna urodziłam* Marcina Koszałki.

W każdym z nich autobiograficzność została zaakcentowana inaczej. Koszałka umieścił siebie samego w kadrze, i z tej perspektywy przyglądał się własnej rodzinie. Podobnie uczynił Cuske, choć i on nie skupił się na sobie, lecz na swoim synu. Bławut natomiast zaznaczył swoją obecność jedynie poprzez głos z offu – nigdy nie wszedł w kadr, w centrum którego umieścił swojego bohatera, Michała. Żaden z tych dokumentów nie jest autobiografią w sensie ścisłym, czyli, jak podaje Małgorzata Czermińska, tekstem ujawniającym „przebieg całego życia, przedstawiony z wewnętrzną prawdą człowieka, który najpierw to życie przeżył, a następnie opisał”². Jak uważa Czermińska, trudno odnaleźć przykłady tak zdefiniowanej

autobiografii. Nie jest to problem dotyczący jedynie filmów dokumentalnych, dlatego badaczka sugeruje, aby mówić o żywiolu czy postawie autobiograficznej, a nie o autobiografii w sensie właściwym³. Z powodu trudności z posługiwaniem się kategorią autobiografii, przyglądając się polskim dokumentom, będę poszukiwać jedynie okruczków autobiograficzności – postaw autorskich zaznaczających obecność realizatora w świecie przedstawionym dzieła.

Dokumenty Bławuta, Cuskego i Koszałki są opowieściami ograniczonymi w czasie, skupiającymi się na wybranych aspektach życia reżyserów i ich bohaterów. Sprawdzają się do opowieści „w czasie teraźniejszym”, skoncentrowanych na tym, co wydarza się tu i teraz – podczas aktu rejestracji kamerą. Według Georgesa Gusdorfa taka postawa bliższa jest autoportreciście niż autobiografowi, gdyż dzieło malarskie nakierowane jest na przedstawianie teraźniejszości, autobiografia natomiast opisuje rozwój podmiotu w czasie⁴. Choć dokumentaliści w centrum swoich obrazów stawiają raczej bliskie sobie osoby niż siebie, swoje podobizny (choćby ograniczone do sfery audialnej, jak u Bławuta) również zamieszczają na ekranowym płótnie. Ich strategia przypomina twórczość Jana van Eycka, który w *Portrecie małżonków Arnolfinich* postawił w centrum tytułową parę, lecz nie omieszkiał uwzględnić również swojej podobizny odbijającej się w lustrze.

Philippe Lejeune w zaproponowanej przez siebie definicji również położył nacisk na opisywanie przeszłych wydarzeń. Francuski badacz określa autobiografię jako „retrospektywn[ą] opowieść prozą, gdzie rzeczywista osoba przedstawia swoje życie, akcentując swoje jednostkowe losy, a zwłaszcza dzieje swej osobowości”⁵. Rozdzwięk między definicjami a wykorzystaniem autobiografii na gruncie filmu dokumentalnego wynika z niezgodności natur używanych mediów. Przytoczone definicje zostały stworzone na gruncie literaturoznawstwa, dlatego trudno jest je wykorzystać do opisu innych artystycznych fenomenów. Aby móc się nimi posługiwać w badaniach nad filmem, należy poczynić kilka zastrzeżeń. W pierwszej kolejności trzeba zwrócić uwagę na kategorię czasu. O ile literatura faktu zawsze opisuje wydarzenia przeszłe, kamera filmowa rejestruje to, co dzieje się przed nią w chwili teraźniejszej. Jeżeli dokumentalista nie rejestruje czyichś wspomnień, nie wprowadza fabularyzowanej rekonstrukcji losów, bądź nie wykorzystuje materiałów archiwalnych, zawsze snuje opowieść w czasie teraźniejszym. Z taką samą ostrożnością należy posługiwać się teorią paktu autobiograficznego Lejeune’a. Francuski badaczka takim określeniem nazywa umowę zawartą między biografem a czytelnikiem, zaświadcządzającą o tożsamości autora, narratora i bohatera książki. Pakt ten jest zawierany poza samym tekstem, zaś śladów tożsamości trzech wymienionych person można poszukiwać już na okładce. Osoba, której nazwisko na niej widnieje, powinna okazać się również narratorem i bohaterem. Na zasadzie analogii „okładką” filmu, z jej funkcją informacyjną, należałoby nazwać napisy początkowe i końcowe. Osoba określona w nich jako reżyser (opcjonalnie realizator) powinna odpowiadać jednej z postaci pojawiającej się na ekranie, bądź przynajmniej zaznaczającej swoją obecność w świecie przedstawionym. Film ma nawet przewagę nad literaturą w ścisłości zawierania paktu. W przypadku prozy nigdy

nie możemy być pewni pełnej tożsamości autora i bohatera (obietującą ją jedynie litery), dokument filmowy natomiast, dzięki wizualności, identyczność tę uwidacznia. Jeżeli wiemy, jak wygląda reżyser, możemy zidentyfikować go na ekranie.

Częścią paktu autobiograficznego jest pakt referencjalny, na mocy którego autor zobowiązuje się mówić prawdę. Dlatego dla Lejeune'a autobiografia jest tekstem w sposób konieczny odnoszącym się do prawdziwych, a nie wymyślonych wydarzeń z życia autora. Jedynie w pierwszym odczuciu wymóg ten zdaje się kłócić z subiektywnością autobiografii, która jest warunkowana choćby przez zawodną pamięć autobiografa bądź chęć przedstawienia siebie w lepszym świetle. Autor powinien ściśle trzymać się faktów i unikać manipulacji w celu oszukania odbiorcy, lecz interpretacja przytaczanych wydarzeń zawsze należy do niego. Ma pełne prawo do ich opisu w tylko sobie właściwy sposób. Do niego należy decyzja, czy postawi na przezroczystość narracji, potęgując wrażenie autentyczności, czy wręcz przeciwnie, postara się o zaznaczenie umowności i subiektywności interpretacji własnych losów.

Analogiczną kwestię rozważał Marek Hendrykowski na gruncie kina fikcjonalnego – badał on konsekwencje pojawienia się na ekranie autora filmowego na przykładzie Alfreda Hitchcocka, który miał w zwyczaju wcielać się w epizodyczne role w większości swoich filmów. Czy ten artystyczny gest prowadzi do zwiększenia, czy do zmniejszenia poczucia realizmu filmowego świata? Jak uważa Hendrykowski: „dwoisty sens Hitchcockowskiego zabiegu można by odczytać następująco: świat, który wam pokazuję, jest «prawdziwy», a w każdym razie wiarygodny, ponieważ ja-autor osobiście zaświadczam to własnym udziałem funkcjonującym na podobieństwo podpisu, którym sygnuję moje filmy. Z drugiej jednak strony – świat demonstrowany przeze mnie na ekranie jest umowny, bowiem składa się z kinowej fikcji, która dopuszcza również możliwość zaangażowania mnie samego w roli aktora własnych filmów”⁶. Pojawienie się na ekranie autora w wypadku fabuły przysparza, jak się zdaje, mniej kontrowersji – takie wtargnięcie zaburza proces zawieszenia niewiary, gdyż każde widzowi zwrócić uwagę na konwencję umożliwiającą reżyserowi pojawienie się na ekranie w roli fikcyjnej postaci. Odrębny problem stanowi wystąpienie realizatora na ekranie w roli samego siebie. Ten gest demistyfikuje ekranową fikcję, jest jak „mrugnięcie okiem” do widza, rozdziela nierzeczywistość fabuły od rzeczywistości procesu realizacji. Jest to jednak pozór – drugi poziom fikcji. Autor w roli autora na ekranie zawsze gra, nawet jeżeli tylko samego siebie.

Dylematy Hendrykowskiego względem gestu Hitchcocka zdają się być bardziej interesujące na gruncie dokumentu. Czy pojawienie się na ekranie autora uwiarygodnia przedstawione wydarzenia, czy wręcz przeciwnie, zdradza obecność instancji, która w subiektywny sposób konstruuje osobistą wypowiedź, wywołując w widzu zwątpienie w przedstawione wydarzenia? Zdaje się, że nie uzyskamy na tak postawione pytanie jednoznacznej odpowiedzi, gdyż na rozważany problem składają się trzy kwestie: konieczna subiektywność przekazów autobiograficznych, intencje twórców oraz wrażenie pojedynczego odbiorcy. Choć widz posiada au-

tonomię w kreowaniu znaczeń interpretowanego tekstu, jego odbiór w pewnej mierze jest konsekwencją doboru przez reżysera środków filmowych. Wrażenie autentyczności bądź jego braku jest po części rezultatem zastosowanych przez reżysera środków filmowych. Analizując film, można wskazać na użyte przez reżysera elementy maskujące bądź uwypuklające jego konieczną subiektywność. Te autorskie zabiegi w żadnym stopniu nie determinują jednak odbioru. Reakcje widzów mogą konstytuować się afirmatywnie bądź opozycyjnie do przyjętej przez autora strategii.

Odczuwanie przez odbiorcę autentyczności oraz maskowanie przez autora koniecznej subiektywności dokumentu autobiograficznego, nie wpływają na jego arbitralność. Według Warren'a Bassa wszystkie filmy, nie tylko te wykorzystujące wątki autobiograficzne, są z konieczności subiektywne z powodu bycia zaopatrzone w instancję tworzącą: „Naciśnięcie guzika uruchamiającego kamerę jest aktem interpretacyjnego wyboru, takimi są też wybory pozycji kamery, punktu i kąta widzenia, rodzaju obiektywów, surowca, oświetlenia, ekspozycji i cięć. Te decyzje są nieodzowne w procesie produkcji filmu i w takim stopniu, w jakim mają one charakter interpretacyjny (...), działają przeciw czystej obiektywności”⁷. Realizuje się to również na wyższym niż tylko rejestracyjny poziomie. Subiektywizm wkrada się do dzieł również poprzez dobór i selekcję materiału – w szczególności, gdy opowiada się o sobie. Właśnie z tego powodu Jim Lane stwierdził, że „dokumenty autobiograficzne przypominają obrazy świata, które są autoryzowane przez dokumentalistę”⁸. Uważa on również, że odbiorcy są świadomi arbitralności serwowanych im przedstawień i nie traktują ich jako „obrazów świata”, jak chciałoby wielu dokumentalistów, lecz jako obrazy „świata reżysera”⁹. Dlatego dokumenty autobiograficzne, bez względu na przyjęte przez reżyserów strategie, zawsze będą tekstami raczej subiektywnymi niż aspirującymi do obiektywności.

Zarysowująca się na gruncie refleksji o dokumentach autobiograficznych opozycja subiektywne-obiektywne jest napięciem zewnętrznym wobec tekstu – odnosi się jedynie do jego odbioru. Reakcje odbiorcze są efektami oddziaływania autorskiej strategii, która może zarówno dodać, jak i ująć filmowi autentyczności. To od dokumentalisty zależy, czy będzie starał się wyeksponować nieprzeźroczystość swojego dzieła, czy skupi się na przedstawianej rzeczywistości, kreując się na świadka bądź bohatera rzetelnie opowiadającego przeżyty historię. Zarówno *Szczur w koronie* Jacka Bławuta, jak i *Pamiętaj, abyś dzień święty święcił* Macieja Cuskego są filmami, które starają się maskować subiektywność autobiograficznej wypowiedzi, natomiast Marcin Koszałka w *Takiego pięknego syna urodziłam* stara się burzyć poczucie obiektywizmu, eksponując wątki autotematyczne i tworząc na ekranie autobiograficzny spektakl.

Dokumenty te odpowiadają klasyfikacji Małgorzaty Czermińskiej wyodrębniającej trzy modele biografii, określane przez autorkę jako: świadectwo, wyznanie i wyzwanie. Świadectwem jest autorska relacja z jakiegoś wydarzenia, bądź opowieść o konkretnej osobie. Twórca, choć zaznaczający swoją obecność w materii dzieła, nie wychodzi na pierwszy plan – koncentruje się na wydarzeniach od

siebie zewnętrznych. Ten model realizuje *Szczur w koronie*. Wyznanie skupia się na opisie codziennego życia autora – tak jest w wypadku *Pamiętaj, abys dzień święty święcił* Macieja Cuskego. Wyzwanie natomiast włącza do swojej narracji świadomość odbiorcy oraz prowadzi do „literaturyzacji intymistyki”, czyli wprowadza w strukturę dzieła świadomość jej fikcjonalizacji. W taki sposób do autobiograficzności podchodzi Marcin Koszałka w *Takiego pięknego syna urodziłam*.

Bławut w *Szczurze w koronie* wykorzystał model świadectwa, skupiając się na opowiedzeniu historii znajomości z Michałem, alkoholikiem od lat zmagającym się z uzależnieniem. Dokumentalista doprowadził opowieść aż do śmierci swojego bohatera. Reżyser, kręcąc materiał do dokumentu, nie porzesał na rejestrowaniu interesujących go wydarzeń. Zaangażował się w życie bohatera i starał się pomóc mu w walce z uzależnieniem. Stał się istotną częścią swojej własnej opowieści. Jak pisał Krzysztof Świrak „autor *Szczura*... łamie zawodowe reguły; osobiście (emocjonalnie i materialnie) angażuje się w historię Michała, staje się wręcz jedną z postaci dramatu”¹⁰. Choć nigdy nie pojawia się w kadrze, czuć zza kamery jego obecność. Zaznacza ją poprzez częste wypowiedzi z offu, będące częścią dialogów z bohaterami filmu. Najczęstszym jego rozmówcą jest właśnie Michał, dla którego Bławut jest kimś więcej niż osobą z kamerą rejestrującą jego życie. Gdy w szpitalu zostaje zapytany o najbliższą osobę, wskazuje właśnie na reżysera.

Szczur w koronie nie jest jedynie filmem o pogrążającym się w swoim uzależnieniu alkoholiku – choć to Michał jest jego głównym bohaterem. To również historia walki o jego wytrzeźwienie i życie, którą podejmują bliscy Michała, a wraz z nimi reżyser. Dokumentalista nie jest zdystansowanym obserwatorem starającym się nie ingerować w rejestrowaną rzeczywistość. Bierze odpowiedzialność za swojego bohatera, stara się zorganizować pomoc, często wspiera go również materialnie. Jest istotną częścią życia Michała, dlatego opowieść o życiu bohatera Bławuta bez zaakcentowania roli odegranej w nim przez samego reżysera byłaby niepełna. Podobna zależność między reżyserem a jego bohaterami zawiązała się w innych filmach tego dokumentalisty. Małgorzata Stasiak stwierdziła, że „osoby, które znajdują się w filmowym uniwersum Bławuta, stają się na zawsze częścią jego życia”¹¹. Natomiast Zdzisław Pietrasik za najważniejszą cechę „szkoły Bławuta” uznał przyjacielski stosunek reżysera do filmowanych ludzi¹². Nawet sam reżyser przyznał w rozmowie na temat *Szczura w koronie*, że jest to raczej historia rodzącej się między nimi przyjaźni niż tylko opowieść o Michale: „Przez pierwsze miesiące on był bohaterem filmu, a ja reżyserem. Potem stał się przyjacielem, a ja jego Jacusiem. Zapomnieliśmy o filmie, nie widzieliśmy kamery, pracowałem sam, bez ekipy, przez trzy lata. To jest opowieść o mnie i o nim”¹³.

Głównym tematem filmu jest ciągle zmaganie Michała z własnym nałogiem, jednak Bławut podejmuje równoległe kwestię współuzależnienia. Aby opisać walkę swojego bohatera z problemem alkoholowym, dokumentalista nie musiał zdradzać się ze swoją obecnością. Ukazując ich wzajemne zbliżanie się, opowiedział również o sobie, choć jedynie przez pryzmat portretowanej postaci. Zwrócił na to uwagę Łukasz Maciejewski: „Bławut pokazał nie tylko kolejne stopnie alkoholowego

klinczu, prowadzącego na dno upodlenia, ale także chorobę równoległą – współuzależnienie, na które cierpi rodzina i przyjaciele alkoholika. W *Szczurze w koronie* choruje także reżyser¹⁴. Przyznał się do tego również sam Bławut, pisząc, że bał się wciągnięcia w świat alkoholika – wykorzystania i zmanipulowania. Co ostatecznie, jak wspomina, faktycznie miało miejsce¹⁵.

Szczur w koronie jest zarówno autorskim aktem samoświadomości pozwalającym reżyserowi poznać i przedstawić własną rolę, jaką odegrał w życiu swojego bohatera, jak i metanarracją nakierowaną na przekazanie świadectwa kontaktu z Michałem. To nieustannie zakrywanie i odkrywanie swojej osoby w strukturze filmu koresponduje z tym, co Czermińska pisała o postawie świadka: „Relacja pisana z pozycji świadka ma charakter typowo epicki: narrator opowiada czytelnikowi o znanym sobie świecie, ludziach i zdarzeniach, przy czym w centrum tekstu znajduje się to, co przedstawione, natomiast zarówno narrator, jak odbiorca sytuują się gdzieś w tle.”¹⁶ Choć w filmie można odczuć obecność Bławuta, chowa się on za kamerą, oddając cały kadr bohaterowi. To pierwszy z dwóch aspektów wskazujących na chęć zamaskowania subiektywności dokumentu. Koncentrując się na Michale, nie podkreśla autobiograficznego wymiaru snutej opowieści, przez co nie wskazuje na arbitralność i nieprzeźroczyłość filmu. Drugi natomiast, paradoksalnie, odnosi się do subtelnej zaakcentowania roli, jaką Bławut odegrał w historii swojego bohatera. Bez jego wypowiedzi z off-u i zaznaczenia roli, jaką odegrał w życiu Michała, historia jego życia byłaby pozbawiona bardzo ważnego elementu – charakterystyka głównej postaci zostałaby zubożona. Ujawnienie łączących bohatera i realizatora relacji dodało historii wiarygodności – widz może mieć wrażenie, że autorowi nie zależało na maskowaniu zdarzeń wpływających na proces powstawania filmu. Dzięki temu mamy wgląd w problemy realizacyjne, jakie przysparzał Michał Bławutowi, oraz autorskie wybory podyktowane zawiązaną relacją.

Wyznanie, czyli drugi autobiograficzny model wyodrębniony przez Czermińską, skupia się, w większym stopniu niż poprzedni, na życiu wewnętrznym autora, a mniej na otaczającym go świecie¹⁷. Film Macieja Cuskego *Pamiętaj, abys dzień święty święcił* możemy nazwać wyznaniem głównie z powodu podjętego tematu. Dokumentalista dotknął w nim niezwykle intymnej sfery religijności – jego rozważania krążą w większym stopniu wokół kwestii psychologicznych i emocjonalnych, niż problemów świata zewnętrznego. Głównym bohaterem swojego filmu uczynił syna Stasia, choć sam również pojawia się przed kamerą będącą świadkiem rodzinnych rozmów i sprzeczek na temat wiary.

Cuske obserwował syna podczas jego przygotowań do pierwszej komunii, w co zaangażowana była cała rodzina, wraz z dziadkami – rodzicami reżysera. Przedstawiona sytuacja okazała się zarzewiem nieustających konfliktów na linii dziecko-rodzice-dziadkowie. Każde z nich miało inną wizję religijności. Dziecko bardziej od przyjęcia komunii oczekiwało nowego roweru, a kwestię wiary ograniczało do wykłepania odpowiedzi na sto pytań z katechizmu. Rodzice natomiast, choć bardziej świadomi swojej religijności, traktowali ją w sposób zindywidualizowany – nie widzieli potrzeby wiązania się z instytucjonalnym wymiarem Kościoła – co

z kolei nie podobało się dziadkom. Choć byliśmy świadkami kolejnych rodzinnych sprzeczek, ostatnie sceny przyniosły pojednanie.

Cuske, podobnie jak Bławut, w centrum filmu umieścił kogoś innego, jednak inaczej niż autor *Szczura w koronie*, nie unikał filmowania siebie. Temat religijności Stasia stał się przyczynkiem do autoanalizy – film wyraża również osobisty stosunek reżysera do fenomenu wiary. Czermińska przyrównuje autobiografię wyznania do wiwisekcji, prowadzącej niejednokrotnie do zaskakujących rezultatów. Tego rodzaju eksperyment na sobie samym i własnej rodzinie przeprowadził Cuske – tematem filmu stało się nie tylko życie wewnętrzne syna reżysera, lecz również intymne zakamarki sumienia dokumentalisty, jego żony i rodziców. Osobistym refleksjom towarzyszą również obserwacje natury socjologicznej dotyczące religijności Polaków.

Model wyznania poza prowadzeniem samoświadomej „autonarracji”, charakteryzuje się również dokonywaniem autokreacji¹⁸. Ten niezwykły element każdej autobiografii obecny jest również w dziele Cuskego, choć dokumentalista stara się ten proces maskować. Podobnie jak autor *Szczura w koronie* konstruuje swój przekaz tak, aby widz nie odbierał go jako sztucznie wykreowanego na potrzeby filmu, lecz jako autentyczny zapis życia jego rodziny – obecność autora na ekranie nie ma funkcji demistyfikującej prezentowaną wizję rzeczywistości. Nie korzysta z zabiegów ujawniających nieprzeźroczystość narracji, środki filmowe podporządkowane są opowiadanej historii. Nie pojawiają się wątki autorefleksyjne, wskazujące na zwątpienie reżysera w moc kamery przekazującej wiedzę na temat pewnego wycinka rzeczywistości. Cuske redukuje medialne szумы, by nie przeszkadzały w odbiorze tego, co ma do powiedzenia o sobie i swojej rodzinie. Nie zdradza się również z praktykami idealizacyjnymi i autokreacyjnymi.

Postulowany cel został, jak się zdaje, osiągnięty, o czym może zaświadczyć choćby taka wypowiedź recenzenta: „Cuske w żaden sposób nie idealizuje swojej rodziny, pokazuje różne stanowiska i stosunek do sprawy, która dotyczy całej rodziny.”¹⁹ Osiągnięcie tego efektu było możliwe przede wszystkim z dwóch powodów: po pierwsze, Cuske nie stawia samego siebie w centrum, wysuwając na pierwszy plan podjęty problem – osobiste rozterki reżysera i jego rodziny są jedynie przykładem szerszego, społecznego zjawiska. Po drugie, skupienie na własnej rodzinie poskutkowało tym, że wysłuchiwanie wyznania wydają się bardziej autentyczne. Słowa Stasia sprawiają wrażenie bardziej szczerych, bo bohater kieruje je do swojego ojca. Podobnie jest z nerwowymi zachowaniami dziadków, którzy być może nie pozwoliliby sobie na takie reakcje przy kimś obcym. To, czego nie udałoby się zarejestrować, przyglądając się obcej rodzinie, powiodło się z własną. Jest to szczególnie przekonujące w przypadku podjęcia tak drażliwego i osobistego tematu jak wiara.

Trzeci model autobiografii – wyzwanie – Czermińska charakteryzuje jako postawę włączającą w dzieło świadomość odbiorcy. Ponadto ciąży on ku świadomej i uświadamianej widzowi fikcjonalizacji. Jego egzemplifikacją na gruncie współczesnego polskiego dokumentu jest film Marcina Koszałki *Takiego pięknego syna*

urodziłam. Dokumentalista opowiedział w nim o swoich relacjach z rodzicami, a głównie z matką. Uczynił z siebie głównego obok własnej matki bohatera filmu, nie zapominając o wystąpieniu w kadrze. Dzięki temu wykreował się na antypatycznego studenta sztuki operatorskiej, który całymi dniami leni się na kanapie, szlaja z podejrzanym towarzystwem i napastuje rodziców kamerą. Jego analiza domowej sytuacji ma według Małgorzaty Kozubek znamiona terapeutycznej autoanalizy²⁰, dlatego pozornie przypomina dokument Cuskego, z wiwisekcją i uwiecznianiem własnej codzienności. Jednak Koszałka nie poprzestaje na zdawaniu relacji z wewnątrzrodzinnymi problemami. Celowo manipuluje rzeczywistością i prowokuje rodziców – tworzy z tego równorzędny temat filmu. *Takiego pięknego syna urodziłam* nie jest dokumentem aspirującym do przeźroczystego przedstawienia świata. Dokumentalista zrywa z mitem obiektywności i na każdym kroku ujawnia „filmowość” swojego dzieła. Koszałka w wywiadach mówi wprost, że „pomysł tego filmu polega na prowokacji. Każda sytuacja była przeze mnie sprowokowana. Specjalnie wracałem późno do domu, specjalnie mówiłem coś, co prowokowało mamę, specjalnie zepsułem kran i światło. W dodatku leżałem na kanapie i milczałem”²¹.

Tak jawne manipulowanie zarówno swoimi bohaterami, jak i materiałem filmowym skutkuje sprowokowaniem również i widza, któremu autor rzuca wyzwania. Odbiorca nie wie, co jest prawdą, a co sprawną prowokacją, na ile autor się kreuje, a na ile pozostaje sobą – w jakim stopniu ukazywane wydarzenia są reprezentatywne dla rodzinnych relacji, a na ile wynikają z manipulacji. Również komentatorzy filmu zwrócili uwagę na aktywną rolę reżysera w tworzeniu rzeczywistości przed kamerą. Anita Piotrowska pisała, że Koszałka nie jest zdystansowanym obserwatorem działań rodziców, swoim „nicnierobieniem” działa – prowokuje ich do ostrych zachowań²². Jego film nie rości sobie prawa do bycia obiektywnym portretem członków rodziny – jest jego subiektywną wizją, na dodatek pochodzącą z wnętrza domu. Katarzyna Mąka-Malatyńska uważa, odnosząc się głównie do debiutu Koszałki, że „młody polski film dokumentalny nie dąży do obiektywizacji prezentowanej wizji świata poprzez trzecioosobową narrację. Przeciwnie – nieustanna obecność narratora-autora w filmie wskazuje na subiektywizację. (...) subiektywizacja narracji zbliża młode kino dokumentalne do filmu fabularnego, (...) znaczna większość pośród młodych realizatorów próbuje dokonywać »twórczej interpretacji rzeczywistości«, pozostając wierną własnemu sposobowi przeżywania i doświadczania świata”²³.

Koszałka wchodzi w kadr, filmuje sam siebie, robi ze swojej osoby jednego z głównych bohaterów. Ślady arbitralności swojej wizji rzeczywistości pozostawił również poza wywiadami – w samym filmie. Najważniejszym z nich jest sposób, w jaki traktuje kamerę filmową, która staje się równoważną bohaterką filmu. Jest przesuwana, przekładana, zabierana. Ciągłe wysuwa się na pierwszy plan. Koszałka, mówiąc o prowokowaniu matki, stwierdził, że najważniejszą rolę spełniła w tym procederze właśnie kamera („Gdy włączam kamerę, mama zaczyna atakować”²⁴). Wiesław Godzic, analizując *Takiego pięknego syna urodziłam*, również położył na-

cisk na rolę medium. Pisał, że „film istotnie stanowi rewolucyjne wyzwanie dla naszego dotychczasowego stosunku do mediów. Uczy, że nie są one obojętne (...) sprawa dotyczy zasadniczo układu komunikacyjnego: zarówno sam proces nagrywania zmienia osobę filmowaną – w każdym razie nie zawsze mówi ona to, co powiedziałyby bez kamery. Na ogół mówi więcej i inaczej formułuje wypowiedzi. Ale także dokument już wyprodukowany może zasadniczo zmienić naszą percepcję najbliższego, pozornie dobrze znanego świata. W ostatniej scenie matka ubiera się odświeżnie (...) właśnie przed chwilą obejrzała przedstawiony film. Do kamery, ale już innej: odświeżonej, nie tak natrętnej jak poprzednio, kieruje przeprosiny do syna i do widzów. Coś innego zobaczyła w swojej rodzinie dzięki kamerze.”²⁵ Umieszczenie przez dokumentalistę w filmie przywołanej przez Godzica ostatniej sceny, w której matka opowiada o wrażeniach z seansu, podkreśla fakt, że dokument od samego początku był robiony z myślą o odbiorcy – w pierwszej kolejności była nim matka. Podobnie jak podczas zdjęć Koszałka prowokował ją, swoim dziełem prowokuje również widzów, którzy nie są w stanie oddzielić od siebie scen faktycznie podejrzanych od tych sprowokowanych. Poprzez zagęszczenie czasu i ujawnianie performatywnego wymiaru medium reżyser wskazuje na nieprzeźroczystość swojego dzieła, dając widzowi do myślenia o jego genezie.

Powiedzieć, że Koszałka dokonuje autokreacji na ekranie to mało, on wręcz stwarza scenę, na której wystawia swój własny spektakl. Dokładnie taki rodzaj podejścia do autobiografii miała na myśli Czermińska, tworząc model wyzwania. Wyprowadziła go z twórczości Gombrowicza, o którym pisała, że „zamiast introspekcji, którą uznał za niemożliwą dla siebie, bo była na przemian fałszywa i żenująca, wymyślił autokreację, dokonywaną wobec czytelników. Samotną (a w konsekwencji samobójczą) kontemplację Narcyza zastąpił reżyserowanym spektaklem”²⁶.

Również film Koszałki zasługuje na miano spektaklu, który można ująć w kategorii zaproponowane przez Guy Deborda. Francuz w *Spoleczeństwie spektaklu* twierdził, że „wszystko, co dawniej przeżywano bezpośrednio, oddaliło się, przybierając postać przedstawienia. (...) Cząstkowe ujęcia rzeczywistości scalają się w nową ogólną jedność, tworząc wyodrębniony pseudoświat, przedmiot czystej kontemplacji. Specjalizacja obrazów świata osiąga najwyższy stopień w świecie niezależnego obrazu, w którym kłamstwo samo się okłamuje. Spektakl jako konkretne odwrócenie życia stanowi samoistny ruch tego, co nieożywione”²⁷. Spektakl jest więc domeną sztuczności, konstruktów, które stwarzają pozory rzeczywistości, lecz nią jednak nie są, odłączają się od realnego świata i tworzą własny, poskładany z elementów świata przeżywanego – Jean Baudrillard nazywa je symulakrum²⁸. Dokumentaliści z cząstek realności, poprzez montaż (selekcję materiału, zagęszczenie bądź rozrzedzenie czasoprzestrzeni) konstruują „pseudoświaty”, które symulują jedynie obrazy rzeczywistości. Jedną ze strategii ujawnienia tego faktu przez twórcę jest uwidocznienie roli reżysera w obserwowanej rzeczywistości. Dzięki temu wskazuje on, że dzieło nie jest pozbawioną autora rejestracją, a skonstruowaną interpretacją rzeczywistości podlegającą prawom reżysera.

Koszalka eksponuje ponadto ten fakt poprzez umieszczenie w strukturze dzieła wątków autotematycznych (zwraca uwagę na performatywną moc kamery), podkreślając tym samym refleksyjność²⁹. Jay Ruby opisuje ten termin jako postawę twórcy, który „celowo i intencjonalnie ujawnia widzom swoje epistemologiczne założenia, wpływające na formułowanie pytań w określony sposób, a także poszukiwanie odpowiedzi i prezentację wniosków, również w określony sposób”³⁰. Refleksyjność jest więc transparentnością w kwestii celów, środków i efektów – Koszałka nie ukrywa, co i jak chce pokazać. Nigdy nie sugeruje, że pokazuje siebie i swoją rodzinę w sposób obiektywny. Nie bez powodu montuje materiał tak, by było widać, w jaki sposób korzysta z kamery – przedstawia, odkłada, filmuje matkę, gdy ta się przed tym broni. Zwrócenie uwagi na obecność „atakującej”, czyli działającej i skłaniającej do reakcji kamery, każe widzieć w tych scenach efekt koniunkcji świata przedstawionego z filmowcem – dają one wiedzę raczej o naturze medium niż portretowanej matki reżysera.

Nie tylko filmy podkreślające swoją nieprzeźroczystość stają się spektaklami³¹. Hendrykowski uważa, że każdy film biograficzny jest spektaklem, gdyż „wykrawa z ludzkiego życia »historię«”³² – nie jest całościową opowieścią o losach jednostki. Edward Kasperski natomiast uważa, że zmediatyzowane autonarracje „inscenizują (...) »bycie kimś« w materii biograficznej autoprezentacji oraz w określonej przestrzeni medialnej. Utrwalają i stabilizują je w rzeczywistości relacji i tego, co w niej zawarte. Wzmacniają spektakularnością publicity”³³. Andrzej Zieniewicz w celu ukazania spektaklowego charakteru wypowiedzi autobiograficznych sięgnął ponadto po Goffmanowską teorię teatralizacji życia społecznego. Uważa on, że autoprezentacja staje się spektaklem ukazującym steatralizowaną osobowość³⁴. Kwestia spektaklizacji autonarracji nie dotyczy więc jedynie przekazów zapośredniczonych medialnie.

Filmy Bławuta, Cuskego i Koszałki, reprezentujące trzy odrębne autobiograficzne modele, różnią się przede wszystkim podejściem do maskowania subiektywności autobiografii. Twórcy *Szczura w koronie* i *Pamiętaj, abys dzień święty święcił* przyjęli strategię jej tuszowania poprzez przesunięcie akcentu z własnej osoby na nadrzędną ideę lub portretowaną postać. Koszałka natomiast przy okazji portretowania matki umieścił siebie w centrum kadru, wraz ze swoją kamerą i osobowością filmowca, przez co podkreślił nieprzeźroczystość swojego dokumentu. Niezależnie jednak od przyjętej postawy, autobiografia zawsze ma charakter subiektywny. Pojawienie się na ekranie reżysera jest czytelnym znakiem, że przedstawiona wizja rzeczywistości została ukształtowana przez realizatora, który miał nad nią absolutną władzę. Jak pisał Mirosław Przyłipiak „filmy indywidualne, opowiadające o swoich autorach, są próbą oryginalnego wyjścia z pułapki, jaką stanowi dylemat odbiektywizmu/subiektywizmu. Otóż, można zrobić film obiektywny w tym sensie, że posługujący się dokumentami, archiwalnymi fotografiami, filmami, zapisami z życia pojedynczego człowieka, a zarazem głęboko subiektywny w tym sensie, że to ten właśnie człowiek sam siebie przedstawia, nasycając całość swoim własnym odczuwaniem”³⁵.

Dlatego zamieszczanie wątków autobiograficznych w filmach dokumentalnych stało się współcześnie bardzo popularnym zabiegiem mającym na celu podkreślenie rangi osobistego doświadczenia – cielesnego i emocjonalnego związku z ukazywaniem wycinkiem rzeczywistości. Poprzez ujawnienie swojej podmiotowości w procesie tworzenia obrazu świata, dokumentalista wskazuje na subiektywność i arbitralność tworzonej reprezentacji – bardziej jest zainteresowany przekazaniem własnego stosunku do podjętego tematu, niż rzeczowej informacji, wyabstrahowanej z osobistego doświadczenia. Bill Nichols zalicza autobiografizm do strategii tworzenia dokumentów performatywnych. Tym mianem określa najpopularniejszy obecnie, według niego, typ przekazów niefikcyjnych, który „podkreśla złożoność naszej wiedzy o świecie poprzez nacisk na jej subiektywne i emocjonalne wymiary”³⁶.

Tego rodzaju dokumenty koncentrują się na doświadczeniach jednostek, aby poprzez nie naświetlić złożony problem społeczny. Wielu współczesnych dokumentalistów stawia na indywidualny punkt widzenia, nie roszcząc przy tym sobie pretensji do jego uniwersalizowania. Nie twierdzą, że dokument jest w stanie ukazać prawdę, nie dążą również do jej uchwycenia – to, co starają się wydobyć, to siła osobistego głosu, który staje się dla nich największą wartością. Dlatego niezwykle istotna na gruncie dokumentów performatywnych staje się kategoria lokalności – filmy te przekazują wartości istotne jedynie dla określonej wspólnoty, która ma podobny punkt widzenia na podjęty problem. Zawężanie grupy odbiorców, dla których przedstawiana wizja rzeczywistości wydaje się adekwatna, jest zbieżna z filozoficznymi tezami Richarda Rorty’ego, który uważał, że „dla pragmatystów pragnienie obiektywności nie jest pragnieniem wyrwania się z ograniczeń wspólnoty, ale najzwyczajniej pragnieniem możliwie najbardziej intersubiektywnego porozumienia, pragnieniem poszerzenia w największym stopniu odniesienia owego »my«”³⁷. Jeżeli chcielibyśmy użyć w kontekście dokumentów performatywnych kategorii „obiektywności” to właśnie w takim, pragmatycznym, sensie, traktując je jako perswazyjnie wypracowane porozumienie wewnątrz własnego etnosu. Podobnie dzieje się z „prawdą” – zostaje ona zastąpiona „solidarnością” wewnątrz grupy, do której się przynależy.

W dokumentach performatywnych twórcy celowo podkreślają subiektywność, aby ich filmy mogły stać się impulsem do dyskusji. Jak pisał Nichols „filmy te angażują nas w swoją żywą skłonność do reagowania mniej zaś w retoryczne przekazywania czy imperatywy. Ta skłonność twórcy ma na celu wywołanie w nas podobnej postawy. Angażujemy się w sposób, w jaki filmy te przedstawiają świat historyczny, czynimy to jednak niebezpośrednio, poprzez ładunek emocjonalny, który mu filmowcy nadają, i staramy się stworzyć nasz własny”³⁸. Poprzez wskazanie na emocjonalność i subiektywność oraz wagę osobistego doświadczenia nie roszczą sobie prawa do uniwersalnej ważności tego, co chcą przekazać. Są otwarte na głosy polemiki – nie zamykają się na innych we własnej słuszności. Stąd ich prawdziwie performatywny (działaniowy) charakter – „ożywiają osobiste tak, by mogło stać się naszym punktem wejścia w polityczne”³⁹, rozpoczynają

debatę, która może przysporzyć im zarówno entuzjastów, jak i ideowych wrogów – dzięki temu wytwarzają wspólnoty zarówno te afirmatywnie nastawione do prezentowanej wizji rzeczywistości, jak i konstytuujące opozycję. Właśnie z takim ambiwalentnym przyjęciem spotkały się filmy Michaela Moore'a, którego twórczość Teresa Rutkowska w tekście *W kierunku kina performatywnego. Od Luisa Buñuela do Michaela Moore'a* określiła jako modelową dla scharakteryzowania performatywnego typu dokumentów. Nawet jego najzgorzalsi wrogowie, zarzucający mu manipulację a nawet zwyczajne oszustwa, nie mogą zaprzeczyć, że filmy Moore'a wywołują dyskusje na podjęte przez niego tematy⁴⁰.

Autobiografizm w filmach Moore'a znacząco wpływa na subiektywizację jego sposobu patrzenia na współczesną Amerykę. Osadza jego światopogląd w konkretnym kontekście – wyjaśnia, dlaczego zajmuje się pewnymi sprawami (jak w filmie *Roger i ja*, gdzie impulsem do podjęcia tematu likwidacji fabryki General Motors w miejscowości Flint był fakt, że pracowała w nim większa część jego rodziny) i określa sposób, w jaki to robi. Natomiast przytoczone przykłady z Polski wskazują na ambiwalentny sposób posługiwania się dokumentalnym autobiografizmem. Nie każde wtargnięcie reżysera przed kamerę musi wskazywać na rolę osobistego doświadczenia i subiektywnego punktu widzenia – efekt zależy od sposobu użycia. Autobiografizm może równie dobrze zostać wykorzystany do wspierania poczucia autentyczności, poprzez poszerzenie obserwowanego wycinka świata o doświadczenie autora, czego przykładami były *Szczur w koronie* i *Pamiętaj, abys dzień święty święcił*. Nie mniej jednak analizowane filmy wpisują się w ogólnoswiatowy trend filtrowania przekazywanej wizji rzeczywistości przez wrażliwość reżysera. Współczesny dokumentalista nie musi ukrywać się za kamerą, maskując fakt, że jego dzieło zdaje sprawę z osobistego stosunku twórcy do poruszanego tematu. Strukturalnym fundamentem swojego dzieła może uczynić równie dobrze osobiste doświadczenie, zrywając tym samym z iluzją obiektywności i otwierając się na dialog. Wplecenie wątków osobistych może prowadzić do osłabienia uniwersalnego wydziwisku dokumentu i „performatywnego” konstruowania wspólnoty określającej swoją tożsamość w oparciu o przedstawiony autorski stosunek do podjętego zagadnienia.

Przypisy

¹ Mirosław Przyłipiak uważa, że autobiografizm jest jedną ze strategii nasycenia dokumentu autorską indywidualnością reżysera. Por. M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk-Słupsk 2004, s. 202.

² M. Czermińska, *O autobiografii i autobiograficzności*, [w:] *Autobiografia*, red. M. Czermińska, Gdańsk 2009, s. 13.

³ M. Czermińska, *Postawa autobiograficzna*, [w:] *Studia o narracji*, red. J. Błoński [et al], Wrocław 1982, s. 223.

⁴ G. Gusdorf, *Warunki i ograniczenia autobiografii*, [w:] *Autobiografia*, red. M. Czermińska, przeł. J. Barczyński, Gdańsk 2009, s. 28.

⁵ P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przeł. zbior., Kraków 2001, s. 22.

⁶ M. Hendrykowski, *Autor jako problem poetyki filmu*, Poznań 1988, s. 135.

- ⁷ W. Bass, *Obiektywność filmowa a styl wizualny*, przeł. A. Helman, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992, s. 136.
- ⁸ J. Lane, *The Autobiographical Documentary in America*, Wisconsin 2002, s. 23.
- ⁹ Ibidem, s. 24.
- ¹⁰ K. Świrek, *Prawda i empatia*, „Kino” 2010, nr 6, s. 44.
- ¹¹ M. Stasiak, *Podobni, ale inni. O działalności Jacka Bławuta i Marcela Łozińskiego*, „Kino” 2009, nr 11, s. 41.
- ¹² Z. Pietrasik, *Szkoła Bławuta*, <http://www.polityka.pl/kultura/film/280025,1,recenzja-kolekcji-dvd-polska-szkola-dokumentu-rez-jacek-blawut.read#ixzz1d2OzEKJy> (dostęp: 11.11.11).
- ¹³ J. Bławut: *Dlaczego nie kręcę horrorów*, http://wyborcza.pl/1,76842,6614759,Dlaczego_nie_krece_horrorow.html?as=1&startsz=x#ixzz1d2n8w3xn (dostęp: 11.11.11).
- ¹⁴ Ł. Maciejewski, *Samotność długodystansowca*, <http://film.onet.pl/wiadomosci/publikacje/artykuly/samotnosc-dlugodystansowca,3,3810953,wiadomosc.html> (dostęp: 11.11.11)
- ¹⁵ J. Bławut, *Bohater w filmie dokumentalnym. Koncepcja autorska*, Łódź 2010, s. 34.
- ¹⁶ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000, s. 21.
- ¹⁷ Ibidem.
- ¹⁸ Ibidem, s. 22.
- ¹⁹ P. Lewandowski, L. Moliński, P. Pluciński, *Cuske o swojej rodzinie, a Larry Flint nie lubi Busha*, http://www.eurekamedia.info/img2/files/kff_stopklatka.pdf (dostęp: 11.11.11).
- ²⁰ M. Kozubek, *(Auto)terapeutyczny wymiar „rodziny” > filmów Marcina Koszałki*, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 73, s. 53.
- ²¹ R. Grzela, *Nie można udawać, że wszystko jest piękne*, [wywiad z Marcinem Koszałką], „Kino” 2000, nr 6, s. 9.
- ²² A. Piotrowska, *Wiwisekcja*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 8, s. 13.
- ²³ K. Mąka-Malatyńska, *Trzy szkoły opowiadania o świecie i człowieku*, [w:] *Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2005, s. 45-46.
- ²⁴ M. Lebecka, *Bronię się kamerą*, [wywiad z Marcinem Koszałką], „Kino” 2005, nr 1, s. 9.
- ²⁵ W. Godzic, *Telewizja i jej gatunki po »Wielkim Bracie«*, Kraków 2004, s. 199-200.
- ²⁶ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt...*, op. cit., s. 39.
- ²⁷ G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, wstęp: M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 33.
- ²⁸ Por. J. Baudrillard, *Precesja symulaków*, przeł. T. Komendant, [w:] *Postmodernizm: Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998.
- ²⁹ Postawa Koszałki dobrze koresponduje z tezą Mieczysława Dąbrowskiego, który twierdzi, że „narracje autobiograficzne są już dzisiaj także metanarracjami; świadomość języka, którym się mówi, jest oczywista i często pozostaje jako jedyna wartość tekstu”. Por. *(Auto)-biografia, czyli próba tożsamości*, [w:] *Autobiografizm: przemiany-formy-znaczenia*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2001, s. 53. Film Koszałki jest taką metanarracją w odniesieniu do języka filmu dokumentalnego.
- ³⁰ J. Ruby, *The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film*, [w:] *New Challenges for Documentary*, red. A. Rosenthal, J. Corner, Manchester 2005, s. 35.
- ³¹ Jim Lane twierdzi, że każdy dokument autobiograficzny jest po trosze refleksywny. Ponieważ żaden filmowiec, opowiadając o sobie, nie może zapomnieć, że na jego osobowość składa się również bycie filmowcem. Pr. J. Lane, op. cit., s. 18.
- ³² M. Hendrykowski, *Biografizm jako dążenie kina współczesnego*, [w:] *Biografistyka filmowa. Ekranowe interpretacje losów i faktów*, red. T. Szczepański, S. Kołos, Toruń 2007, s. 13.
- ³³ E. Kasperski, *Autobiografia. Sytuacja i wyznaczniki formy*, [w:] *Autobiografizm: przemiany – formy – znaczenia*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2001, s. 13.

- ³⁴ A. Zieniewicz, *Obecność autora. Style rzeczywistości w sylwie współczesnej*, Warszawa 2001, s. 13.
- ³⁵ M. Przyłipiak, op.cit., s. 202.
- ³⁶ B. Nichols, *Typy filmu dokumentalnego*, przeł. M. Heberle i D. Rode, [w:] *Metody dokumentalne w filmie*, red. D. Rode, M. Pieńkowski, Łódź 2013, s. 38.
- ³⁷ R. Rorty, *Obiektywność, relatywizm i prawda*, przeł. J. Margański, Warszawa 1999, s. 37-38.
- ³⁸ B. Nichols, op. cit., s. 39.
- ³⁹ Ibidem, s. 42.
- ⁴⁰ T. Rutkowska, *W kierunku kina performatywnego. Od Luisa Buñuela do Michaela Moore'a*, „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 60, s.112.

Mask and demystification. Autobiographical motifs in contemporary Polish documentaries

Nowadays, more and more documentary films possess autobiographical components. Czermińska enumerates three types of autobiography: testimony, confession and challenge. The author of this article analyzes three contemporary polish documentaries – Bławut's *Szczur w koronie*, Cuske's *Pamiętaj, abys dzień święty święcił*, Koszałka's *Takiego pięknego syna urodziłam* - by these categories. All of these documentaries mask the subjectivity of autobiographical types of film in different ways. Bławut's and Cuske's films mask it by focusing on other persons and hiding themselves behind the theme. In turn, Koszałka exhibits the role of medium in the process of filmmaking and indicates opaqueness of documentary. Nevertheless, this type of film – where a personal experience is highlighted – is nowadays one of the most popular. Bill Nichols called this mode of documentary - performative. These type of films favor the local over the universal.

Paweł Biliński

(Uniwersytet Gdański)

Współczesne oblicza dokumentalizmu osobistego (*Tarnation* Jonathana Caouette'ego, *Arirang* Kima Ki-duka i *To nie jest film* Jafara Panahiego)

Określenie początków realizacji filmów dokumentalnych o zabarwieniu autobiograficznym pozostaje kwestią skomplikowaną. Zwłaszcza biorąc pod uwagę charakterystyczną dla całego XX wieku karierę „autentyku”¹, która – choć w pierwotnym zamyśle dotyczyła przede wszystkim literatury – rozprzestrzeniła się również na inne gałęzie sztuki. Powszechnie przyjmowanym celem artystów stało się uzewnętrznienie swojego „ja” i wystawienie na widok publiczny własnej biografii. Zatem i w ramach kina od jego zarania reżyserowano dzieła, jakie można nazwać – zachowując mimo wszystko pewien margines umowności – dokumentami osobistymi. Już w legendarnym *Karmieniu dziecka* braci Lumière z 1895 roku zarejestrowano chwile z życia codziennego jednego z autorów filmu². Na ekranie widzowie mogli zobaczyć Auguste’a i Marguerite Lumière’ów podczas ich wspólnego posiłku z córką Andrée. Ten trwający niespełna kilkadziesiąt sekund film wypada uznać za jedno z przełomowych dzieł w historii kina, także z uwagi na użycie kamery w celu zarejestrowania, mówiąc najprościej, domowego ogniska. Prawdopodobnie gdyby wówczas kamera stała się przedmiotem szerzej dostępnym, dokumenty osobiste i tzw. home movies realizowano by dużo wcześniej, niż to miało miejsce w rzeczywistości.

Ekspansja dokumentalizmu osobistego nastąpiła jednak ponad 100 lat później: na przełomie wieków XX i XXI. Było to spowodowane tym, że – po pierwsze – kamera stała się przedmiotem powszechnie dostępnym, oraz – po wtóre – dzięki Internetowi można było nadzwyczaj szybko dzielić się swoją sztuką³. Doprowadziło to do realizacji na szeroką skalę filmów o niewielkiej wartości artystycznej. Dostęp do nowych mediów umożliwił również tworzenie utworów o większych ambicjach, w których dochodzi do autobiografizujących wypowiedzi wielu podmiotów w obrębie jednego filmu. Za przykład może posłużyć interesująca *Dzień*

z *życia* (2011), który, choć sygnowany nazwiskiem reżysera Kevina Macdonalda, w rzeczywistości został stworzony przez ponad tysiąc amatorów uczestniczących w projekcie zrealizowanym z pomocą serwisu YouTube⁴. Jednak czy tego rodzaju wypowiedź artystyczna pozostaje w obrębie poetyki osobistego dokumentalizmu, jest kwestią wątpliwą.

Według Carolyn Anderson to, co w największym stopniu charakteryzuje omawiane dokumenty, to zestawienie obserwacji, „gadających głów” oraz archiwaliów w porządku niechronologicznym w celu stworzenia pewnej „historii życia”, często komentowanej głosem autora z offu⁵. Zdaniem historyczki jest to najczęściej spotykana forma autobiograficznego dokumentu, choć – trzeba zaznaczyć – niekoniecznie wszystkie wymienione cechy można spostrzec we współczesnych filmach tego typu, mimo że w każdym z nich w tematycznym centrum pozostaje podmiot autobiograficzny. Również dzieło Jima McBride’a z 1967 roku, *David Holzman’s Diary*, uznawanemu za jedno z najważniejszych ogniw drogi do pełnoprawnego dokumentalizmu osobistego⁶, nie można przypisać powyższych atrybutów. Bo choć w przywołanym filmie pojawiają się głos narratora, „gadające głowy” i obserwacje najbliższego otoczenia głównego bohatera, to jednak pozostaje on przede wszystkim mock-dokumentem przedstawiającym życie nieistniejącej osoby⁷.

Niewątpliwie pionierskim osiągnięciem na gruncie osobistego dokumentalizmu są monumentalne, wciąż niedoceniane *Dzienniki. 1971-1976* Eda Pincusa, w których autor dzieli się z odbiorcą wybranymi wydarzeniami z życia swojej rodziny (żony Jane i dwójki ich dzieci). „W *Dziennikach* obserwujemy (...) liczne rozmowy małżonków na temat ich związku, zabawy z dziećmi, spotkania z rodziną i przyjaciółmi, a także z kolegami i koleżankami z pracy autora filmu”⁸. Dzieło Pincusa można odczytywać również w szerszym kontekście – jako zapis codzienności z życia młodych hipisów z drugiej połowy lat 70. Dzienniki stanowią pierwszą ambitną próbę wykonania „gestu Filipa Mosza” – zwrócenia kamery we własną stronę przez samego realizatora i rejestracji otaczającej autora/narratora/bohatera rzeczywistości, oraz chronologicznego ułożenia sekwencji w spójną całość.

Autorzy dokumentów osobistych, jakie pojawiły się po filmie Pincusa, w pewnym stopniu posługują się użytą przez niego metodą. W wielu wypadkach można mówić o (niemal) audiowizualnych kopiach *Dzienników*, przedstawiających filmowca w podobny sposób. Całemu przedsięwzięciu nadzwyczaj często – co oczywiste – towarzyszy „autorefleksywny” sztafaż, jako że jedną z jego tematycznych dominant jest proces twórczy i związane z nim problemy. Podobne rozterki pojawiły się zarówno w kinie Pincusa, filmie *David Holzman’s Diary*, jak i dziełach Jonasa Mekasa – litewskiego twórcy, który przez całą karierę poszukiwał audiowizualnego ekwiwalentu dziennika intymnego⁹. U wielu reżyserów realizujących dokumenty osobiste autotematyzm idzie pod rękę z autobiografizmem. Jako że nie da się odseparować w tym wypadku życia człowieka od życia filmowca – kamera jest bezsporną częścią egzystencji autora. Ów obiekt komentarzy innych bohaterów bardzo często staje się również przyczyną niekończących się kłótni.

Warto także przypomnieć *Takiego pięknego syna* urodziłam Marcina Koszałki z 1999 roku, gdzie widz mógł obserwować toksyczne rodzinne relacje, jakie panują w domu Koszałków. Frustracja matki spowodowana życiową postawą jej syna, młodego reżysera, kontrapunktowana jest milczeniem 29-letniego mężczyzny filmującego swoich rodziców. Ekshibicjonistyczny charakter reżyserskiego debiutu operatora miał na celu pomóc w osobiwej filmoterapii¹⁰. Koszałka jest w *Takiego pięknego syna* urodziłam zarówno bohaterem, jak i prowokatorem wydarzeń, starającym się zmierzyć z problemami rodziny, zaś jego nadrzędną intencją pozostaje doprowadzenie do przemian wewnętrznych: matki, ojca oraz własnej. Dzieło wywołało wiele polemik, których autorzy jednoznacznie odrzucili przyjętą przez reżysera metodę. Jednym z nich był Marcel Łoziński, wybitny dokumentalista, którego naczelną zasadą z czasem stało się stwierdzenie „robić film tak, żeby nie bolało” – opozycyjne wobec bezkompromisowej wiwisekcji, jaką zobaczyliśmy u Koszałki¹¹.

Data powstania filmu *Takiego pięknego...* jest znamienna. Jak już wspominałem, przełom wieków jest momentem szczególnie istotnym w historii autobiograficznych dokumentów. Powszechny dostęp do mediów oraz wielokanałowa dystrybucja umożliwiły realizację podobnych filmów na całym świecie, i to niekoniecznie reżyserowanych przez profesjonalistów. W XXI wieku każdy może sięgnąć po cyfrową kamerę (lub aparat) i podzielić się swoją biografią. Drzwi do dokumentalizmu osobistego, jeśli mowa o kinie w ogóle, wydają się otwarte najszerszej – potencjalnemu realizatorowi „pozostają” problemy wynalezienia oryginalnego tematu oraz ustrukturywania nagranych materiałów.

Niewątpliwie samo spisanie filmografii obejmującej wszystkie najnowsze autobiograficzne dokumenty byłoby rzeczą niesłychanie trudną. Na takiej liście mogłyby się znaleźć zarówno docenione *Plaże Agnès* (2008) doświadczonej reżyserki Agnès Vardy debiutującej jeszcze w czasach francuskiej Nowej Fali, jak i mniej znany *Chrigu* (2007) – poruszający film autorstwa Christiana Ziörjena i Jana Gassmanna. Podobnych dzieł powstało bardzo dużo. Trzeba jednak zauważyć, że dokumenty z ostatniej dekady realizowane były z odmiennych pobudek – widać znaczące różnice w sposobie montażu i prowadzenia narracji. Wreszcie, co najważniejsze, coraz trudniej przyporządkować wszystkie te filmy do jednej grupy – dokumentalizm osobisty rozwinął się na tyle, że wielu dziełom można przypisać inne cechy. O różnicach stanowi również rodowód reżyserów: film z Bliskiego Wschodu najprawdopodobniej mógł być realizowany ze zgoła odmiennych pobudek, aniżeli pozornie podobny dokument ze Stanów Zjednoczonych.

Biorąc pod uwagę powyższe konstatacje, postanowiłem bliżej przyjrzeć się trzem autobiograficznym dokumentom, jakie powstały na przestrzeni ostatnich dziesięciu lat: *Tarnation* (2003) Jonathana Caouette’go, *Arirang* (2011) Kima Ki-duka oraz *To nie jest film* (2011) Jafara Panahiego. O ich wyborze zdecydowały nie tyle czynniki artystyczne, co raczej zróżnicowana poetyka owych dokumentów – konstrukcja i sposób przedstawienia głównego bohatera (autora), różnorodność sposobów filmowania, przyjęta przez twórcę metodologia konstituowania narracji, często-

tlivość występowania technik dystansacyjnych oraz wtrętów autotematycznych, ale też okoliczności zewnętrzne wobec dzieła, które sprowokowały reżysera do zrealizowania dokumentu osobistego. W niniejszym szkicu chciałbym uwypuklić zarówno cechy wspólne wyżej wymienionych filmów, jak i wyraźnie zarysowane różnice. Pozwoli to na analizę wspomnianego gatunku jako zjawiska wieloaspektowego, wyróżniającego się na tle współczesnego kina dokumentalnego. Jednak biorąc pod uwagę ilość podobnych filmów, trzeba zaznaczyć, że dokumentalizm osobisty zasłużył na osobną rozbudowaną rozprawę. Poruszone tutaj wątki wypadłyby potraktować więc jako wstępny zarys problematyki.

Nie zmienia to faktu, że filmy Caouette'go, Kima i Panahiego są w jakiejś mierze reprezentatywne i skupiają w sobie wiele cech zauważanych w innych tego typu dokumentach. Na uwagę zasługuje również odbiór filmów, które niemal zawsze spotykały się z ciepłym przyjęciem ze strony widowni, zwłaszcza na rozmaitych festiwalach – zarówno zagranicznych (Cannes), jak i polskich (T-Mobile Nowe Horyzonty). Wyróżniano je także w rocznych podsumowaniach najważniejszych periodyków o tematyce filmoznawczej (m.in. w brytyjskim „Sight & Sound”). Rozbudowana autoanaliza danego twórcy mogła liczyć na uznanie – choćby ze względu na odwagę w sposobie dzielenia się doświadczeniem „ja” empirycznego. Nie bez znaczenia jest również zasięg stosowanej terapii, która wielokrotnie stawiała się udziałem widza przejętego wiarygodnie przedstawionym losem reżysera oglądanym na ekranie. Ów komponent bez wątpienia miał wpływ na tak pozytywny odbiór kolejnych dokumentów osobistych.

Wybór filmów podyktowany był również kwestią odrębności kulturowej trzech reżyserów. Caouette urodził się w Stanach Zjednoczonych, Kim swoje filmy realizuje w Korei Południowej, a Panahi mieszka w Iranie. Stylistyczna odmiennosc, jaką można zauważyć, porównując choćby *Arirang* z *To nie jest film*, wynika nie tylko z różnych przyjętych przez autorów metod czy stosowanych odniesień (choć obaj wielokrotnie cytują własną twórczość), ale także z szeroko komentowanej, zwłaszcza przez Panahiego, narodowości reżyserów – determinującej ich los.

Zróżnicowanie kulturowe w pewnej mierze świadczy również o kwestii zasadniczej, a łączącej wspomnianych twórców. To, że każdy z nich zdecydował się na uzewnętrznienie „ja”, zwracając kamerę w kierunku samego siebie i przedstawiając fragmenty własnej biografii, dowodzi popularności dokumentalizmu osobistego jako autorskiej metody refleksji nad własnym życiem – niezależnie od kontynentu czy kraju, z jakiego pochodzi dany twórca.

Przedstawienie najważniejszych podobieństw i różnic pomiędzy dziełami Caouette'go, Kima i Panahiego pozwoli, mam nadzieję, nie tylko na opis praktyk dominujących we współczesnym dokumentalimie autobiograficznym, ale także określi, w pewnym stopniu, charakter współczesnej (pop)kultury, w której „fikcja jest coraz częściej wypierana przez materiał faktograficzny”¹².

***Tarnation* Jonathana Caouette’go jako próba filmowej autobiografii**

W końcu skierowałem obiektyw na siebie. Zdałem sobie sprawę, że tematy mojego kina są blisko mnie, że nie warto szukać sensu daleko.¹³

Zrealizowane w 2003 roku *Tarnation* Caouette’go jest jednym z najczęściej docenianych dokumentów ubiegłej dekady. Nagroda Stowarzyszenia Bostońskich Krytyków Filmowych, nominacja do prestiżowej Independent Spirit Award, wyróżnienie na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym Era Nowe Horyzonty, czy wreszcie olbrzymia (w skali gatunku) popularność dzieła tylko tę tezę potwierdzają. Okazało się, że nieznanemu nikomu debiutant, przedstawiając swoją historię w formie audiowizualnej autobiografii, potrafił uwieść widownię przyętą poetyką, a także – co prawdopodobnie stanowi o największej sile *Tarnation* – sprawić, by oglądana opowieść o losach Caouette’go była wiarygodna.

Nadrzędnym celem realizacji omawianego filmu jest swego rodzaju publiczna spowiedź niespełna 30-letniego mężczyzny. Przez dziewięćdziesiąt minut widz ogląda najważniejsze momenty z życia autora zmagającego się z licznymi problemami: homoseksualną orientacją, do której długo się nie przyznawał, zaburzeniem wynikającym z depersonalizacji, wreszcie – chorobą swojej matki, Renee LeBlanc. Ta ostatnia zdaje się inicjatorką całego zamieszania. Nie bez powodu autor zaczyna swoją historię sceną, w której występuje jego matka. W dużej mierze *Tarnation* jest również filmem o niej – osobie, z jaką Jonathan przez całe życie chciał być blisko, jednak rozmaite przeciwności losu na to nie pozwalały.

Caouette zawarł w filmie najważniejsze momenty swojego życia – kluczowe sceny z okresu dorastania i różnych etapów młodości. Dotarł do niezliczonej ilości fotografii dokumentujących kolejne etapy dojrzewania. Jak sam mówi – w wieku jedenastu lat postanowił zostać reżyserem. Ta informacja prawdopodobnie zaważyła na konstrukcji *Tarnation*, które w znacznej części składa się z archiwaliów: fragmentów amatorskich filmów nakręconych w młodości przez Jonathana. Zapewne konieczna była selekcja odnalezionych taśm – przede wszystkim w celu ułożenia materiału w koherentną całość. Pod tym względem imponująco przedstawia się wykonana przez reżysera praca. Potrafił on nadać zebrany materiał ciąg przyczynowo-skutkowy i ukonstytuować je w kompletną autobiografię już doświadczonego życia trzydziestolatka.

Nie ulega wątpliwości, że *Tarnation* ma pełnić rolę autoterapeutyczną¹⁴: cofając się w przeszłość Caouette chciał zmierzyć się z nurtującymi go kwestiami dotyczącymi swojego „ja”. W filmie oglądamy, między innymi, nastoletniego Jonathana przebierającego się w damskie ubrania i udającego dojrzałą kobietę zmagającą się z przemocą i emocjonalną niestabilnością. Potrzeba kreacji – czy to aktorskiej, czy też reżyserskiej – stanowi o typie osobowości Jonathana. Pozbawiony możliwości dialogu w młodości, uzewnętrzniał się, pozując do kamery. W toku opowieści

Caouette przywołuje liczne determinujące jego życie wydarzenia: zapalenie dwóch skrętów z marihuany w jednej chwili (w 1986 roku), realizację pierwszego amatorskiego filmu (również w '86), spotkanie po latach z rodzicami (w 2002 roku) i inne. Wyróżniane momenty biografii prowokują do określenia reżysera mianem osobliwego widza oglądającego zapiski prowadzone na przestrzeni wielu lat. Podobnie strukturę *Tarnation* interpretował Dariusz Arest. Według krytyka „Caouette (...) zwraca się ku sobie, jest to jednak zwrot w pewnym sensie na zewnątrz – bo mamy do czynienia z osobowością schizofreniczną. Opowiada ze świadomością opowiadania i robi to w trzeciej osobie. Jest bohaterem, ale być może ważniejsza jest dla niego rola widza”¹⁵. Co więcej – reżyser komponuje film w taki sposób, że o jego autobiograficzności niejednokrotnie się zapomina. Wiele scen oddzielają plansze, na których widnieje tekst informujący o istotniejszych wydarzeniach z życia Caouette’go. Można to tłumaczyć zarówno brakiem stosownego materiału filmowego dokumentującego daną sytuację, jak i dysocjacyjną osobowością autora pragnącego, w możliwie największym stopniu, zdystansować się od swojego „ja”.

Poetyka *Tarnation* poniekąd wpisuje się w założenia autobiografii opisywanej przez Gusdorfa. Zdaniem badacza nadrzędny cel podobnych wypowiedzi stanowi poznanie siebie¹⁶, zmierzenie się z własnymi problemami. Ów niespójny autoportret neurotycznego trzydziestolatka jest dla jego autora/bohatera próbą sił, jako że w *Tarnation* ścierają się ze sobą świadomy swojego warsztatu i konsekwentny reżyser z zaprzeczającym własnym pragnieniem zagubionym mężczyzną. W jednej scenie widz usłyszy Jonathana mówiącego: „chciałbym ukryć to, że jestem gejem. A jednocześnie nie”. Ta ambiwalencja, którą podszyta jest narracja filmu, sprawia, że do pewnego stopnia możemy nazywać film Caouette’go „kompletnym” dokumentem osobistym – sprawną warsztatowo i oryginalną wiwiskcją zagubionej i rozdartej jednostki, której najważniejsze cechy uwidaczniają się w samej poetyce dzieła.

Jak wynika z ekranowego przebiegu wydarzeń, do realizacji filmu Caouette’go spowodowało przedawkowanie litu przez matkę, Renee, co zostało już tutaj podkreślone, jest drugą główną bohaterką *Tarnation*. Osobą bardzo ważną dla Jonathana, ale też determinantem opowieści – skomplikowana relacja łącząca Jonathana z Renee staje się dla twórcy punktem odniesienia. To, jakim jest człowiekiem, determinują więzi rodzinne. Wychowywany w niezdrowej atmosferze przez swoich dziadków, Caouette zbliża się do matki, jednak zetknięcie dwóch tak skrajnych i wyrazistych osobowości pozwala jedynie na chwile czułości. W wielu sekwencjach filmu można wyczuć podskórny lęk bohatera przed spotkaniem z Innym.

Autor filmu na łamach licznych wywiadów podkreślał znaczenie realizacji *Tarnation*. Wspominał też pierwsze reakcje matki podczas pokazu filmu: „Po raz pierwszy zobaczyła te wszystkie materiały. Dowiedziała się, jak z mojego punktu widzenia wyglądało nasze życie. Odkryła, że jestem gejem. *Tarnation* stało się katalizatorem naszych problemów. Jego seans zaczął tydzień intensywnych rozmów. Ale przeszliśmy przez wszystko obronną ręką. Rodzina jednak jest rodziną”¹⁷. Udokumentowanie swojej biografii i przedstawienie wielu wydarzeń z perspektywy Jonathana posłużyło za obopólną terapię kinem.

Interesująca z wielu względów jest narracyjna dyscyplina Caouette'go oraz wykorzystanie *Dezyderaty* – słynnego poematu Maxa Ehrmanna – jako kompozycyjnej klamry opowieści¹⁸. Ten profesjonalizm młodego reżysera nie umknął uwadze krytyków, którzy nie zapomnieli o tym, że do każdego ujęcia trzeba ustawić kamerę, światło, aparaturę rejestrującą dźwięk. Pisał o tym, między innymi, Arest:

Tarnation, tak chwilami mocne, ma momenty w gruncie rzeczy słabsze. Bo widząc bohatera wymiotującego do toalety, pięknie skadrowanego z dolnego rogu łazienki, myślę sobie głównie o tym, że ktoś tam musiał kamerę ustawić i kadr wcześniej skomponować. Musiał być to autor, czyli wymiotujący z wdziękiem bohater. I chociaż chętnie i nie bez przejęcia daję mu się prowadzić za rękę, to gdy w sentymentalnym zakończeniu przykrywa czule swoją śpiącą matkę, mój spaczony umysł dopowiada, że jednocześnie poucza on kogoś kamerą, by zatrzymał na chwilę zbliżenie na jego twarzy i uchwycił delikatny, kochający i wyrozumiały uśmiech.¹⁹

Te, zapewne nieodzowne, momenty uwidoczniające sam proces realizacji filmu nie odbierają jednak widzowi voyeurystycznej przyjemności płynącej z odbioru *Tarnation*. Nie ulega bowiem wątpliwości, że próba wnikliwej autoanalizy, przedzierzgającej się w osobisty dokument, jest na tyle sprawnie wyreżyserowana, że trudno się losem Jonathana i Renee nie przejąć.

Tarnation, co wynika z zakończenia filmu, miało pomóc autorowi w przezwyciężeniu przekleństwa przeszłości. Caouette „zobaczył piękno i szczęście swojej terażniejszości”²⁰, a rodzinne piekło minionych dni zostało oswojone dzięki sztuce – podobna interpretacja w kontekście ostatnich scen dzieła, a także wywiadów udzielanych po premierze filmu, wydaje się w pełni uzasadniona. Trzeba jednak pamiętać, że osiem lat później autor zdecydował się zrealizować rodzaj dokumentalnego sequela. W *Walk Away Renee* z 2011 roku reżyser ponownie zwraca reflektor w kierunku swoim i matki. Ich trudne relacje bynajmniej nie uległy zmianie – chwile radości przeplatane są kolejnymi kłótniami i nieporozumieniami. Według jednej z recenzentek życie Jonathana z Renee to „zawsze fragment”, gdzie wszystko zmienia się na bieżąco²¹. Ich stosunki nie są emocjonalnym monolitem szczęścia, a raczej rozbitym na kawałki konfliktem. *Walk Away Renee* jest więc osobistym zapisem ich terażniejszości (choć niepozbawionym wycieczek w przeszłość), co wyraźnie odróżnia film od *Tarnation*²².

Tym samym Caouette kontynuuje realizację rozbudowanej filmowej autobiografii. Czas pokaże, dokąd go ta strategia zaprowadzi i czy kolejne dokumenty osobiste reżysera, o ile powstaną, będą się na jakiegokolwiek płaszczyźnie od siebie różniły.

***Arirang* Kima Ki-duka, czyli wykalkulowana autoterapia**

Drugi film, jaki chciałbym na tle najnowszego dokumentalizmu osobistego opisać, to dzieło niemal skrajnie różne od analizowanego wcześniej *Tarnation*.

Arirang jest jednak z kilku względów na tyle niejednoznaczne w swojej konstrukcji, że warto je w powyższym kontekście scharakteryzować, odnosząc się szerzej do biografii twórcy.

Kim Ki-duk niemal od początku swojej kariery uznawany był za jedną z większych nadziei kinematografii – i to zarówno przez filmowców, jak i historyków kina z całego świata. Kolejne realizacje i otrzymywane wyróżnienia ugruntowały pozycję Kima, który z czasem zaczął być uznawany za „pupila” artystycznych festiwali filmowych. Zwłaszcza dzieła kontemplacyjne, widziane przez pryzmat estetyki zen²³ – takie jak *Wiosna, lato, jesień, zima i... wiosna* (2003) czy *Pusty dom* (2004) – otworzyły twórcy drzwi do międzynarodowej sławy i dystrybucji jego filmów we wszystkich częściach globu.

Autor *Luku*, co ważne w kontekście omawiania *Arirang*, od początku kariery realizował filmy fabularne. Mimo to fikcjonalne scenariusze reżysera mają swoje źródło w jego biografii: podróż po Europie, służba wojskowa i nauka w szkole misyjnej²⁴ – wszystko to w jakimś stopniu znalazło się w fabułach Kima. Joanna Krzycka sugeruje nawet, że za pomocą kamery „pisze” on rozbudowaną autobiografię²⁵. Autorka wyliczyła tematy i motywy przewijające się w filmach Kima: zestawienie cywilizacji z naturą, współistnienie światów: brutalnego i odrealnionego, skupienie na czasie teraźniejszym, introwertyczni i milczący bohaterowie, wyizolowane przestrzenie, znaczenie koloru²⁶. Wspominam o tym, bo podobne elementy można odnaleźć w *Arirang*, bodaj pierwszym dokumencie Koreańczyka.

Dla tych, którzy dostrzegli regularność, z jaką Kim realizował filmy, z pewnością zaskoczeniem była trzyletnia przerwa oddzielająca omawiane dzieło od *Snu* (2008). Była ona spowodowana załamaniem psychicznym Kima, czego dowiadujemy się również od reżysera opowiadającego o swojej sytuacji życiowej w *Arirang*. W trakcie zdjęć do filmu *Sen* jedna z aktorek omal nie zginęła i gdyby nie jego interwencja, najprawdopodobniej doszłoby do tragicznego w skutkach wypadku. To wydarzenie w pewnym stopniu pogrążyło Kima w apatii – zaszył się w opuszczonym domu na odludziu jest tego najistotniejszą konsekwencją.

W dokumencie Kima zarejestrowany został epizod z życia bohatera/narratora, w trakcie którego autor *Samarytanki* zdecydował się na odseparowanie od świata i samotny los „pustelnika”. Wydarzenie, jakie miało miejsce w trakcie realizacji *Snu*, sprowokowało autora do przemyślenia metody swojej pracy i medytacji nad sztuką oraz celowością jej powstawania. Akcja *Arirang* niemal w całości ogranicza się przestrzennie do miejsca zamieszkania reżysera – jedynie pod koniec Kim, w ramach symbolicznej (i fikcjonalnej!) sekwencji, wyrusza do miasta.

„Filmując siebie, spowiadałem się z życia. Spowiadałem się jako reżyser Kim Ki-duk i jako człowiek Kim Ki-duk”²⁷ – padają słowa z ekranu. *Arirang* zostało pomyślane jako spotkanie z samym sobą w celu poznania. Chwile kontemplacji reżyser przedstawia, podobnie jak to miało miejsce w kinie fabularnym Kima, w formie przemilczanych scen, w których oglądamy zamyśloną twarz autora. Skądinąd interesujące, że w analizowanym dokumencie pierwsze słowa padają dopiero

w dziewiątej minucie (do tego momentu widz obserwuje codzienne życie outsidera mieszkającego samotnie na odludziu), zaś pierwszym poruszonym przez Kima tematem jest aktorstwo, co w pewnym stopniu sygnalizuje komponenty autotematyczne *Arirang*. Dla Koreańczyka introspekcja idzie bowiem w parze z próbą analizy własnego warsztatu i przyjmowanej przezeń metody twórczej.

Samopoznanie Kim zainscenizował w dość prosty sposób: wykorzystując zasadę ujęcie – przeciwujęcie sfilmował rozmowę dwóch „ja”: tego „załamane go” wydarzeniami, mającymi miejsce w trakcie produkcji *Snu*, oraz bohatera pewnego siebie, wręcz szyderczo odnoszącego się do „pierwszego” Kima. Odtąd widz ogląda osobliwą duodramę – „spotkanie”, dzięki któremu bohater ma dojść do formy psychicznej i wrócić na plan po to, by kręcić kolejne filmy.

Arirang to dzieło osobiste par excellence – nakręcone jedną kamerą, wyreżyserowane i zmontowane przez jednego człowieka. Kim, realizując film utrzymany w poetyce autobiograficznego dokumentu, pragnie zbliżyć się do widza. Kierując się ku „autentykowi”, wierzy w dotarcie do sedna swojego „ja”, którym chce się podzielić z odbiorcą. Siebie przedstawia jako emocjonalnego kalekę, ambitnie zmierzającego do swoistego odrodzenia, do którego, jak wiadomo, w kontekście realizacji kolejnych (tym razem fabularnych) dzieł, doszło.

Oglądając *Arirang*, trudno nie odnieść wrażenia, jakie również towarzyszyło – choć w znacznie mniejszym stopniu – filmowej lekturze *Tarnation*, to jest: pewnej nienaturalności odgrywanego przed widzem spektaklu. Wspominał o tym także reżyser: „Myślę, że w pierwszych scenach byłem po prostu sobą, ale potem obecność kamery zrobiła swoje i zacząłem grać. W jednej ze scen płaczę przed kamerą. A może tylko udaję? Sam już nie wiem”²⁸. Ów stan rzeczy prowokuje pytanie o miejsce granicy między „autentykiem” a całkowicie kontrolowaną próbą wymuszenia określonych emocji u widza. Czy w swej istocie nie jest więc *Arirang* wytłumaczeniem się reżysera z – wcale nie tak długotrwałej – pauzy w realizacji filmów?

Wiele scen w dokumencie osobistym Kima nie bierze się z impulsu czy improwizacji. Ilekroć na ekranie widz ogląda ujęcie ustanawiające – wynikające niejako z przyjętych zasad filmowej narracji – może odnieść wrażenie, że w dość dużym stopniu *Arirang* jest autobiografią wykoncypowaną, zamierzoną w celu wywołania konkretnego odbioru. Dobrowolna trzyletnia banicja emocjonalnie okaleczonego autora nie przeszkodziła reżyserowi w zawarciu interesującej metaforyki w dziele. W filmie kilkakrotnie budzi Kima pukanie, jednak bohater nikogo nie zastaje za drzwiami. Scena ta, umieszczona na początku *Arirang*, zostaje niejako powtórzona w drugiej połowie filmu, ale tym razem Kim spostrzega ślady stóp osoby, która odeszła (w kierunku miasta – co autor podkreśla za pomocą ruchu kamery)²⁹ – jest to jeden z momentów w całości zainscenizowanych. Druga sekwencja, bardziej rozbudowana, ma miejsce pod koniec dzieła. Wówczas oglądamy bohatera samotnie konstruującego rewolwer po to, by móc w mieście zamordować kilka osób, a następnie popełnić samobójstwo w domu. Tuż przed wystrzałem wypowiada

do kamery słowa: „Ready? Action!” (Gotowi? Akcja! – przyp. P. B.), jakimi zwykł informować swoich aktorów o kręceniu danego ujęcia.

Przywołane powyżej sceny, niemające w swej istocie zbyt wiele wspólnego z dokumentalizmem, pełnią funkcję dopełnienia wizji Kima. Wyraźnie dało o sobie znać doświadczenie fabularzysty – autor *Wyspy* dopisuje fikcjonalne addendum sugerujące symboliczne odcięcie się od demonów przeszłości. *Arirang* można więc potraktować, podobnie jak film Caouette’go, jako autoterapię za pomocą sztuki.

Kim Ki-duk, niczym wytrawny autobiograf, jest w stanie zdystansować się od własnego „ja”, spojrzeć na swój los z boku, z perspektywy osoby trzeciej. Według francuskiego badacza, Philippe’a Lejeunego, „autobiografowie (...) są aktorami, [a] niektórzy z nich oddają się tej grze na dobre, przed swoją publicznością”³⁰, co służy równocześnie do wyrażania ich problemów tożsamości, jak i oczarowania odbiorcy. Kim Ki-duk w *Arirang* stosuje podobną strategię: multiplikując własne „ja” na ekranie, wprowadza dysonans (co prowokuje pytanie: który przedstawiony bohater wydaje się najbliższy prawdziwemu Kimowi?), ale też przysyła widzowi sygnał sugerujący trudność w przedstawieniu Kima-bohatera jako jednej monolitycznej postaci.

Koreański reżyser niewątpliwie nadał znaczenie konkretnemu wydarzeniu w życiu³¹ – mierząc się z tragicznym epizodem z planu filmowego, doszedł do wniosku mimo wszystko dość banalnego, że długotrwałe opłakiwanie przeszłości nie ma większego sensu – nade wszystko liczy się to, co jest teraz. Ta truistyczna konstatacja paradoksalnie wpisuje się w wielokrotnie przyjmowaną w filmach optykę Kima, który, zdaniem Piotra Mirskiego, „wciąż oscyluje między bełkotem a prostacką aforystyką z książek Paulo Coelho³², między pięknem a kiczem przebranym za piękno”³³. Niemniej, mimo wielokrotnie wyrażanych przez odbiorców wątpliwości, ów „film-lament”³⁴ – składający się z wielu nawiązań do własnej filmografii Kima (poprzez ujęcia z plakatami filmowymi czy scenę oglądania *Wiosny, lata, jesieni...*) – jest osobistym zwycięstwem reżysera. Kolejne nagrody za *Arirang* (m.in. na festiwalach w Cannes) utwierdziły twórcę w przekonaniu, że dokonał on słusznego artystycznego wyboru³⁵.

***To nie jest film* – przekorna prowokacja Jafara Panahiego**

W czasie, gdy Kim Ki-duk realizował *Arirang*, irański twórca Jafar Panahi został skazany za „wywrotową działalność przeciwko Republice Islamskiej” na okres sześciu lat więzienia. Prócz tego otrzymał dwudziestoletni zakaz pisania scenariuszy i realizacji filmów. Czekając na wynik apelacji na początku 2011 roku, wbrew decyzji irańskiego sądu zdecydował się, z pomocą przyjaciela Mojtaby Mirtahmasba, sfilmować jeden dzień ze swojego życia. Naprędce zmontowane dzieło prowokacyjnie zatytułowane *To nie jest film* nagrano na pendrive’a który został ukryty w torcie i przewieziony na festiwal w Cannes, gdzie film miał swoją światową premierę, stając się tym samym nieoczekiwaną sensacją.

Panahi niewątpliwie do tego czasu odbierany był jako artysta bezkompromisowy, zaangażowany społecznie i politycznie w sytuację Iranu – co uwidaczniało się w jego wielokrotnie nagradzanych filmach. Jednak to, że niemal każdy obraz autora *Białego balonika* spotykał się z powszechnym docenieniem, nie idzie w parze z uznaniem ze strony władz jego ojczyzny. Bezpośredniość przedstawienia sytuacji społeczno-politycznej w dziełach Panahiego wielokrotnie stawała się punktem zapalnym licznych dyskusji w ojczyźnie reżysera. Ostatecznie autora *Lustra* zatrzymano w trakcie zdjęć do jego kolejnego obrazu nazwanego przez władze „anty-reżimowym”³⁶, realizowanym wbrew oficjalnej polityce irańskiego rządu. Na tę decyzję z pewnością miała wpływ wcześniejsza postawa reżysera, który w trakcie festiwalu w Montrealu (w roku 2009) polecił wszystkim członkom jury nosić zielone szaliki, co było wyrazem buntu wobec reżimu Mahmuda Ahmadineżada i brutalnie stłumionej rewolucji³⁷.

Aż do 2006 roku – roku realizacji ostatniej fabuły przed dokumentem *To nie jest film* – irański autor tematyzował najistotniejsze problemy państwa, z których naczelnym stała się sytuacja kobiet w Iranie i kwestia równouprawnienia (vide: *Krąg* oraz *Na spalonym*). Panahi „opowiadał o tym językiem nawiązującym do neorealizmu, przekształcając swoje obserwacje w wielką, czytelną metaforę”³⁸. By zbliżyć się do swoich bohaterów – a zwłaszcza postaci kobiecych – posługiwał się poetyką paradokumentu, dzięki czemu zacierała się granica pomiędzy światem fikcyjnym a faktycznym stanem rzeczy.

Sytuacja, w jakiej znalazł się reżyser w 2010 roku, przypomina losy bohaterek jego filmów, które, mając związane ręce, starają się pozostać osobami aktywnymi, do końca walczącymi o swoje prawa³⁹. Uwięziony we własnym domu Panahi nie może wytrzymać dławiącego milczenia, więc decyduje się zrealizować „nie-film”. I chociaż przejmujące home movie nie jest jego pierwszym dokumentem, to dopiero teraz reżyser zdecydował się skierować reflektor we własnym kierunku.

To nie jest film jest dziełem ascetycznym, bez wyraźnie wyodrębnionych wstępu i zakończenia. „Dzień z życia” autora *Kręgu* kręcono za pomocą cyfrowej kamery i aparatu iPhone’a – zdjęcia zamknęły się w czasie czterech dób, zaś budżet wyniósł ostatecznie 3.200 euro⁴⁰. Panahi ogranicza przestrzeń do jednego mieszkania, z którego wychodzi dopiero pod koniec akcji – i to tylko, jak można się domyślać, na chwilę. Pamiętając o zakazie realizowania filmów, przekazuje kamerę Mirtahmasbowi – rejestrującemu monolog bohatera – po to, by pomóc Panahiemu uniknąć niemal nieuchronnych oskarżeń władz Iranu o naruszenie postanowień sądu. W pewnym momencie reżyser krzyknie do przyjaciela: „Cięcie!” – zapominając, że nie może już decydować o końcu ujęcia, o czym przypomina mu Mirtahmasb.

Swoje dzieło Panahi nazwał tak, by tytuł stanowił odniesienie do jego obecnej sytuacji. Nakaz artystycznego milczenia potraktował na opak. Reżyser wspomina, że nikt nie zabronił mu ani czytać scenariuszy, ani grać w filmach – stąd jego obecność na ekranie i głośna lektura maszynopisu swojego tekstu. Brak oficjal-

nego przyzwolenia na produkcję kolejnej fabuły Panahi wykorzystał do realizacji tytułowego „nie-filmu” – dzieła niebędącego pełnoprawnym filmem, utworem sprawującym pozory wybrakowanego. Jednak *To nie jest...* rzeczywiście pozbawiony jest zwartej fabuły. Mimo że akcja zamyka się w jednym dniu i opowiada o prawdziwej osobie, całość sprawia wrażenie swobodnie spisanych notatek filmowca, na które składają się: telefoniczne rozmowy dotyczące wyroku, krótka wymiana zdań z sąsiadką, obserwacja Teheranu z własnego balkonu, oglądanie fragmentów swoich filmów, opieka nad iguaną o imieniu Igi („współlokator” stale towarzyszącym Panahiemu, nieustająco przeszkadzającym w wielu domowych czynnościach). Pozornie niełączące się w logiczną całość sceny z życia codziennego w swej istocie oddają zamierzenia reżysera, by stworzyć surowy zapis niby-filmu odartego z nadrzędnej zasady rządzącej całością konstrukcji. Równocześnie *To nie jest...* pod względem przyjętej poetyki w największym stopniu wpisuje się w definicję dokumentalizmu osobistego jako gatunku, w którym bezwzględnie dominuje czas teraźniejszy⁴¹ – mimo nieustających nawiązań do przeszłości czynionych przez bohaterów.

Tytuł *To nie jest...* – jak już zostało wspomniane – można potraktować jako prowokację. Mirtahmasb w jednym z wywiadów zaznaczył, że celem takiego nazwania dzieła było odniesienie do słynnego obrazu René Magritte’a, na którym namalowaną fajkę podpisano „To nie jest fajka”. „Pomyśleliśmy o tym jako najbardziej odpowiednim tytule dla filmu opowiadającego o filmowcu, który nie może robić filmów”⁴² – wspominał współreżyser. Ta samozwrotność świadczy również o autematycznym wymiarze dzieła Panahiego. Trzeba pamiętać, że refleksywność jest elementem często eksploatowanym w kinie irańskim – wystarczy przypomnieć utwory Abbasa Kiarostamiego (*Zbliżenie*, *Pod oliwkami*) czy wcześniejsze filmy autora *To nie jest...* (np. *Lustro*). W omawianym pełnometrażowym dokumencie narrator/bohater wielokrotnie odnosi się do własnej twórczości, a także powstającego (na naszych oczach) „nie-filmu”. Z kolei sceny oglądania i komentowania przezeń fragmentów zrealizowanych już fabuł służą zarówno do wyrażenia explicite reżyserskiej metody Panahiego, jak i stanowią próbę potwierdzenia emocjonalnego przywiązania do własnej filmografii.

Autor *To nie jest...* występuje w filmie w dość nietypowej roli. Z jednej strony ujawnia się jako podmiot odpowiedzialny za kształt historii, którą w tym momencie widz ogląda, z drugiej zaś – charakteryzując postawy aktorek ze swoich wcześniejszych dzieł, sam również poniekąd staje się aktorem. Według Panahiego zaletą prowadzenia naturszczyków jest współpraca utrzymująca się na nieco innym poziomie: wielokrotnie, zdaniem realizatora, amatorzy zaczynają „reżyserować” film, w jakim grają, zaś autor podąża ich tropem⁴³ i obserwuje ich zachowanie⁴⁴. Podobnie rzecz wygląda w charakteryzowanym dokumencie – Panahi spontanicznie przestaje opowiadać fabułę przyszłego dzieła, by zadać pytanie: „Skoro można opowiedzieć film, to po co go kręcić?”⁴⁵, co skwapliwie rejestruje kamera Mirtahmasba. *To nie jest...* stanowi więc osobliwy przykład autematycznego dzieła o niemożności realizacji kolejnego filmu, ale tym razem

autor nie koncentruje się na przyczynach „wewnętrznych” (inercja twórcza, brak czynników determinujących, itp.), lecz tych niezależnych od reżysera – w tym wypadku podyktowanych decyzją władz Iranu. Zatem sfilmowany – głównie przez Mirtahmasba – proces nie-powstawania filmu paradoksalnie więcej mówi o tworzeniu dokumentów (i utworów fikcyjnych) niż wiele innych tego typu „autorefleksyjnych” dzieł z XXI wieku.

Autobiograficzny zapis dnia Panahiego jest celowo „pękniętym” portretem o samotności filmowca, któremu zakazano kręcić⁴⁶. Rozpatrując *To nie jest...* z tej perspektywy, warto również przyjrzeć się jego zakończeniu, gdzie wyjaśnione zostają dźwięki strzałów słyszalne w wielu momentach dzieła. W rzeczywistości były to odgłosy fajerwerków puszczanych przez mieszkańców Teheranu świętujących nadejście Nowego Roku⁴⁷. Napotkany na klatce schodowej student ostrzega Panahiego, by ten nie zbliżał się zanadto do rozentuzjasmowanego tłumu. Jednak wieńczące *To nie jest...* ujęcie nakręcone zostało na zewnątrz, gdzie reżyser przyglądał się radości mieszkańców, dla których nowy rok może oznaczać początek, otwarcie nowego rozdziału w życiu. Dla Panahiego pewien etap niechybnie się kończy⁴⁸.

Dokumentalizm osobisty w XXI wieku

Przywołane powyżej trzy autobiograficzne filmy stanowią o wciąż nasilającej się tendencji do realizowania dokumentów osobistych. Niezależnie od różnorodnej poetyki analizowanych dzieł można pokusić się o konstatację, wedle której dałoby się wyodrębnić wspólną płaszczyznę wszystkich trzech utworów: jest nią oczywiście biografia podmiotu/autora/bohatera.

Niewątpliwie istotną kwestią pozostaje kompozycja filmów oraz różnorodne sposoby przedstawiania losów „ja” empirycznego. Warto więc zauważyć, że dokument Caouette’go – w przeciwieństwie do dwóch pozostałych dzieł – jest próbą realizacji kompleksowej filmowej autobiografii, w której autor stara się odnieść do całego życia – w tym celu wielokrotnie zacytował amatorskie filmy nakręcone w młodości. Oczywiście ostateczny rezultat, jakim jest *Tarnation*, wciąż sprawia wrażenie szkicu, gdzie dokonano nieodzownej redukcji przedstawianego materiału. Jednak, mimo że skutkowało to strukturą pełną niedopowiedzeń, autoanaliza Caouette’go umożliwiła – prócz dotarcia do źródeł własnej tożsamości reżysera – poznanie losu geja wychowującego się w określonych warunkach i w czasach, gdy homoseksualizm był w Stanach Zjednoczonych jednym z naczelných tematów tabu⁴⁹.

Inną formą dokumentalizmu osobistego posłużył się w *Arirang* Kim Ki-duk. Mimo licznych odniesień do przeszłości (głównie w celu przypomnienia sukcesów swoich filmów fabularnych), centralnym tematem pozostają wydarzenia sprzed kilku lat, a także to, co stało się z Kimem po procesie produkcji *Snu*. Wydaje się, że opis źródeł kryzysu twórczego reżysera służy przede wszystkim jemu samemu w celach autoterapeutycznych, czy nawet arteterapeutycznych – w dużo większym stopniu, aniżeli Caouette’mu czy Panahiemu. Koreańczykowi zależy przede

wszystkim na pogodzeniu się wydarzeniem z przeszłości, by móc rozpocząć nowy rozdział i wrócić do realizacji filmów fabularnych.

Również Panahi wydarzenia z przeszłości wykorzystuje w innych celach. Odnosi się w dosłowny sposób do własnej filmografii (podobnie jak Kim) i stara się odnaleźć elementy paralelne, które łączą losy bohaterów jego dzieł z obecną sytuacją autora owych filmów. Irańczyk nie stara się zrozumieć tego, co się z nim wydarzyło – w znacznie większym stopniu zależy mu na prowokacyjnym charakterze *To nie jest film*, gdzie przedstawił jeden dzień z życia uwięzionego filmowca. Trudno mówić tu o „filmowym dzienniku” z racji braku wyraźnego sygnału odnoszącego się do dokładnego czasu akcji. Nie dowiadujemy się również, jak wyglądały dni poprzedzające i następujące po tym, którego rejestrację obejrzelśmy w filmie. Wszak trzeba pamiętać o przyjętej przez realizatorów kondensacyjnej metodzie – na planie spędzili oni cztery doby, nie zaś, jak to może być powszechnie odbierane ze względu na charakter filmu, jedną. Nie zmienia to faktu, że w swoim ostatecznym kształcie dzieło Panahiego można traktować jako lapidarny i ascetyczny zapis dnia z życia uziemionego artysty, skazanego na pozostanie w domu i oczekującego na wyrok pozbawienia wolności.

W przywołanych filmach reżyserzy odnoszą się do własnych biografii, ale każdy z nich swoje rozważania ubiera w odmienny dyskurs. Caouette stara się w możliwie zwarty sposób przybliżyć widzowi całe swoje życie, zaś Kim kładzie nacisk na quasi-dokumentalny sztafaż – nie stroniąc w tym miejscu od złożonej inscenizacji – wpisujący się w poetykę jego poprzednich dzieł. Z podobnej strategii konsekwentnie rezygnuje Panahi, realizując film pozornie siermiężny, ale wciąż łączący elementy stylistyki neorealisticznej z autoreferencją – co zbliża *To nie jest film* do *Lustra* czy *Kręgu*, fabularnych dzieł Irańczyka.

W nakręconych w 2011 roku dokumentach – notabene pokazanych po raz pierwszy na 64. edycji festiwalu w Cannes – można zauważyć różne podejście autorów do kwestii czasu. Podczas oglądania dzieła Koreańczyka widz ma nieodparte wrażenie, że to, co obserwuje, jest „teraźniejszością” – obecnym stadium kryzysu reżysera. Tymczasem pewnym jest, że musiało dojść do trwającej określony czas przerwy oddzielającej moment załamania Kima od realizacji *Arirang*. Można więc stwierdzić, że w tym dokumencie niejako użyto czasu teraźniejszego w formie czasu przeszłego – co pozwoliło na wywołanie odczucia (choć nie we wszystkich momentach) oglądania dokumentu kręconego „tu i teraz”. W filmie Panahiego natomiast widz obserwuje obecną sytuację twórcy, nawet jeśli pamięta o tym, że proces postprodukcji – na który składa się w tym wypadku jedynie montaż – nie pozwala, co oczywiste, na przypatrywanie się losowi autora in statu nascendi.

Wspomniane filmy różni również – co istotne w kontekście dokumentalizmu osobistego – podejście do zagadnienia inscenizacji oraz „odgrywania” przed widzem swego rodzaju roli autobiografa. Trzeba zaznaczyć, że przekonujące „aktorstwo” Panahiego trudno zestawiać z wątpliwą wiarygodnością Kima z *Arirang*⁵⁰ – obaj autorzy mieli zresztą odmienne cele, realizując rozpatrywane filmy. I w in-

nych okolicznościach przyszło im ich reżyserować. Niemniej we wszystkich omawianych dziełach, także w *Tarnation* – na co już zwracałem uwagę – twórca/narrator mierzy się z określoną rolą naszkicowaną we własnym „teatrze codzienności”. Wielokrotnie więc granica między „autentykiem” a całkowicie zmyśloną próbą wywołania konkretnego odbioru (i emocji) u widza zostaje zatarta. Włączona kamera może być dla twórcy rzeczą nieznaczącą, wręcz niewidoczną, ale może też wymuszać u niego określoną postawę – wszak montowany później film powinien się złożyć w przekonującą wizję autora. W tym kontekście Panahi – przedstawiający „ja” empiryczne⁵¹ świadome obserwującej go kamery – nie ukrywa, że jego „nie-film” pozostaje, nade wszystko, swobodnie zrealizowanym home movie, dziełem znajdującym się, pod względem poetyki, blisko *Dzienników* Eda Pincusa.

Istotnym elementem analizowanych filmów – wspólnym dla nich wszystkich – jest ich wymiar autoterapeutyczny. Według Kamili Łasocińskiej potrzeba refleksji nad egzystencją i poznawanie własnej biografii, zwłaszcza z perspektywy czasowej, pomaga w konstrukcji zintegrowanej tożsamości⁵². Niezbędna jest w tym wypadku głęboka samoświadomość autora, który winien wiedzieć, jak pokonać swój problem – poprzez kreację i ekspresję osobowości⁵³. Wyjątkowo wyraźne jest to w *Arirang*, gdzie pozostający na odludziu samotny Kim mierzy się z własnym losem, nie konfrontując się z innymi ludźmi. Trzeba jednak zaznaczyć, że także realizacje *Tarnation* i obrazu *To nie jest film* miały na celu dać autorom szansę spojrzenia na swój los z dystansu. Biorąc pod uwagę powstałe później dzieła Caoutte’go, Kima i Panahiego, można stwierdzić, że analizowane filmy spełniły swoją rolę.

Jest rzeczą znamioną, że żadnego z analizowanych filmów nie dałoby się opisać poprzez definicję autorstwa Carolyn Anderson z *Encyclopedia of Documentary* z 2006 roku⁵⁴, charakteryzującej autobiograficzne dokumenty. Również pobieżny przegląd innych tego rodzaju dzieł utwierdza w przekonaniu, że współczesny dokumentalizm osobisty ma wiele twarzy. Z jednej strony widz ogląda introspektywne filmy uznanych już realizatorów (przykładem *Filmowiec* w reżyserii Alaina Cavaliera z 2005 roku czy dyptyk Marcela i Pawła Łozińskich – *Ojciec i syn w podróży* oraz *Ojciec i syn* z 2013 roku), z drugiej zaś dokumenty zaangażowane społecznie z wyraźnie zarysowanym wątkiem autobiograficznym (m.in. *Wolność jest darem Boga* Cezarego Ciszewskiego z 2006 roku). Podobne filmy coraz częściej wymienia się wśród najwybitniejszych produkcji ostatnich lat – nie bez znaczenia jest to, że triumfatorami festiwalu Planete+ Doc Film były niedawno właśnie dokumenty osobiste: *5 rozbitych kamer* (2011) Guy Davidiego i Emada Burnata oraz *Nie zapominij mnie* (2012) Davida Sievekinga.

Rozwój nowych mediów, wywierający zasadniczy wpływ na ilość powstających dokumentów osobistych, liczne kanały dystrybucji filmów, a także, w pewnym stopniu, powszechna chęć podglądania życia twórcy, jak i potrzeba ujawniania

swojego „ja” – sprawiają, że dokumentalizm osobisty staje się w ostatniej dekadzie jedną z dominujących form kina autobiograficznego, także w jego odmianie fabularnej.

Można powiedzieć, że wytworzyło się zapotrzebowanie na taki rodzaj filmu – realizatorzy chcą się dzielić swoim doświadczeniem nie tylko z powodów, powiedzmy, stricte artystycznych, ale też ze względu na coraz liczniejsze grono odbiorców pragnących kontaktu z reżyserem. Wydaje się więc, że chęć podglądania cudzego życia generuje wspomniane wybory twórców, których celem jest w sposób przekonujący przedstawić opowieść o własnym losie: czasem w formie możliwie najbardziej czytelnej, ale też niekiedy poprzez nadanie filmom epizodycznej, rozproszonej struktury⁵⁵.

Przenikające się statusy nadawcy i odbiorcy, co związane jest z powszechną dostępnością do rejestrującej aparatury, wpływają poniekąd na kino i telewizję. Wielokrotnie widz staje się reżyserem, co akurat w dobie nowych mediów nie jest rzeczą specjalnie niemożliwą. Również koszt kamery w przeciągu ostatnich lat diametralnie się zmienił – zwracał na to uwagę Kim Ki-duk w *Arirang*. Dziś budżet na realizację dokumentu osobistego nie musi być wysoki, więc coraz liczniejsze grono filmowców ów fakt wykorzystuje (czasem z dobrym skutkiem, czego dowodem *Ambasador i ja* w reżyserii Jana Czarlewskiego).

Widać więc wyraźnie zasięg przemian dokumentalizmu autobiograficznego. Filmy ostatnich lat dowodzą, że od czasów dzieł Pincusa i Mekasa – można rzec: pionierów gatunku – wiele się zmieniło. Dziś tego typu dokumenty powstają częściej i są realizowane przez reżyserów z różnych stron świata (dawniej na tym polu dominowało kino amerykańskie). W znacznym stopniu poprawiła się jakość obrazu i dźwięku. Teraz nawet amatorskie home movie może być sfilmowane w technice high definition za stosunkowo niewielkie pieniądze, co niegdyś było rzeczą nie do pomyślenia. Zatem kwestia dominacji dokumentalizmu osobistego na płaszczyźnie kina niefikcjonalnego – na dzień dzisiejszy – wydaje się przesądzona.

Przypisy

- ¹ Zob. J. Jarzębski, *Kariera „autentyku”*, [w:] idem, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984, s. 337-364.
- ² O tym i innych filmach braci Lumière pisał Tadeusz Lubelski. Por. idem, *Lumière i Méliès: fotograf i iluzjonista inicjują kinematograf*, [w:] *Historia kina: Tom I. Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2009, s. 94-105.
- ³ C. Anderson, *Autobiography And Documentary*, [w:] *Encyclopedia of The Documentary, vol. 1, A-G Index*, red. I. Aitken, New York, London 2006, s. 70.
- ⁴ Szerzej o projekcie: M. Zdrodowska, „*Life in a Day*” – kilka uwag o YouTube, vlogowaniu i audiowizualnej rewolucji, „EKRAŃY” 2011, nr 3-4, s. 78-80.
- ⁵ C. Anderson, op. cit., s. 68.
- ⁶ M. Przyłipiak, *Kamera jako superego. „Dzienniki. 1971-1976” Eda Pincusa albo początki dokumentalizmu osobistego*, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 73, s. 23.
- ⁷ Według Mirosława Przyłipiaka jest to film fikcjonalny, „udający dokument i w poetyce dokumentu realizowany (...). Filmowanie miałoby więc służyć autoanalizie, taśma filmowa bieglaby równoległe

- do >>taśmy życia<<, odwzorowując ją. Następnie zaś bohater filmu miałby przyjąć rolę obserwatora własnego życia, robiąc z nim to, co w życiu prawdziwym jest niemożliwe: cofając, powtarzając, zatrzymując poszczególne momenty, po to, aby ujawniła się prawda” (Ibidem, s. 23).
- ⁸ Ibidem, s. 24.
- ⁹ M. Podsiadło, *Autobiografizm filmowy jako ślad podmiotowej egzystencji*, Kraków 2013, s. 138.
- ¹⁰ M. Kozubek, *(Auto)terapeutyczny wymiar „rodziny” filmów Marcina Koszałki*, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 73, s. 58.
- ¹¹ W jednym z wywiadów Łoziński o Koszałce mówił tak: „Przecież on wzięł kamerę i strzelił do własnej matki (...) Wstydzę się za realizatora, wstydzę się za tę matkę”. Podczas gdy strategia autora filmu *Jak żyć* bazowała, przede wszystkim, na „zagęszczaniu rzeczywistości” i poszanowaniu bohatera swojego dokumentu (eksplícitnym wyłożeniem tej myśli jest zwłaszcza film *Żeby nie bołało* z 1998 roku będący swoistym uzupełnieniem wcześniejszego dzieła reżysera – *Wizyty* z 1974 roku), debiut Koszałki można uznać za antypody wspomnianej metody: obosieczna wiwisekcja postaci zastąpiła tutaj ostrożną dyskusję członków rodziny. I zapewne to było główną przyczyną wątpliwości Łozińskiego co do kierunku, w jakim zmierza dokumentalizm osobisty. Por. więcej na ten temat: „*Kamera będzie czekała cierpliwie*”. Z *Marcelem i Pawłem Łozińskimi rozmawia Tadeusz Sobolewski*, „Kontrapunkt” (dodatek do „Tygodnika Powszechnego”) 9 kwietnia 2000, nr 3(41), <http://www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/41/lozinscy.html>, (24.10.2013).
- ¹² T. Lubelski, *Autor jako bohater. O postawie autobiograficznej w filmie*, [w:] *Autor w filmie. Z dziejów ewolucji filmowych form artystycznych*, red. M. Hendrykowskiego, Poznań 1991, s. 82.
- ¹³ Wypowiedź Caouette’go z wywiadu opublikowanego na łamach „Gazety Wyborczej”. Por. K. Kwiatkowski, *Popapraniec*, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,53668,9949054,Popapraniec.html?as=2>, (24.10.2013).
- ¹⁴ Por. więcej na temat autoterapeutycznej roli autobiografii: J. Sturrock, *Nowy wzorzec autobiografii*, przeł. G. Cendrowska, [w:] *Autobiografia*, red. M. Czermińskiej, Gdańsk 2009, s. 138.
- ¹⁵ D. Arest, *Kinoterapia*, „Kino” 2006, nr 4, s. 59.
- ¹⁶ G. Gusdorf, *Warunki i ograniczenia autobiografii*, przeł. J. Barczyński, [w:] *Autobiografia*, op. cit., s. 32.
- ¹⁷ K. Kwiatkowski, op. cit.
- ¹⁸ Por. więcej na temat zacytowania *Dezyderaty*: <http://jclarkmedia.com/film/filmreviewTarnation.html> (24.10.2013).
- ¹⁹ D. Arest, op. cit., s. 60.
- ²⁰ A. Majer, „*Tarnation*” – w cieniu przekleństwa, „Panoptikum” 2006, nr 5 (12), s. 96.
- ²¹ M. Maciejewska, *(Na) zawsze fragment*, „EKRAŃY” 2013, nr 3-4 (13-14), s. 36.
- ²² Na marginesie trzeba jednak wspomnieć, że interpretowanie obu filmów jako uzupełniającego się dyptyku autobiograficznego nie jest bezzasadne. Jednak zestawienie tych dzieł pod względem zastosowanej poetyki i opowiedzianej w nich historii, jest już tematem na osobne studium.
- ²³ J. Topolski, *Kino milczenia*, „Kino” 2006, nr 3, s. 36-37.
- ²⁴ M. Malinowska, *Kim Ki-duk – na tropach współczesnego „auteur”*, „Kwartalnik Artystyczny Bliza” 2011, nr 1 (6), s. 156.
- ²⁵ J. Krzycka, „*Czarne i białe są tym samym*”. *Autobiografia pisana przy pomocy kamery – niezależny świat Kim Ki-duka*, „Panoptikum” 2006, nr 5 (12), s. 167.
- ²⁶ Ibidem, s. 167-177.
- ²⁷ Wypowiedź reżysera na podstawie ścieżki dźwiękowej filmu *Arirang* (2011).
- ²⁸ *Przekroczyć granicę. Z reżyserem Kim Ki-dukkiem rozmawiają Piotr Czerkawski i Bartosz Czartoryski*, „Kino” 2012, nr 4, s. 17.
- ²⁹ Autor *Pustego domu* w trakcie jednego ze spotkań z publicznością w Polsce podkreślał, że chciał poprzez tę scenę nawiązać więź z odbiorcą. Owe ślady miały „należec” właśnie do widza pragnącego powrotu Kima do realizacji filmów.

- ³⁰ P. Lejeune, *Autobiografia w trzeciej osobie*, przeł. S. Jaworski, [w:] idem, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przeł. W. Grajewski, S. Jaworski [et. al], Kraków 2007, s. 121.
- ³¹ G. Gusdorf, op. cit., s. 37.
- ³² Warto dodać, że w *Arirang* widać reżysera czytającego *Bridę*, słynną powieść Coelho z 1990 roku, opowiadającą o losach irlandzkiej dziewczyny i jej duchowych poszukiwaniach.
- ³³ P. Mirski, *Kim Ki-duk: portret z czasu kryzysu*, „Kino” 2012, nr 4, s. 13.
- ³⁴ Ibidem.
- ³⁵ Zrealizowany rok później fabularny film Kima – *Pieta* – także odniósł sukces, stając się triumfatorą na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Wenecji. Prócz wielu pomniejszych nagród autor otrzymał Złotego Lwa, jedno z najważniejszych wyróżnień świata kina. Co znaczące: pod względem fabularnym nie można dopatrzeć się w filmie nawiązań do biografii reżysera. W tym momencie trudno więc wyrokować, czy autor *Krokodyla* kiedykolwiek nakręci dokument podobny do *Arirang*.
- ³⁶ R. Mackey, *Iran Jails Leading Filmmaker for 6 Years*, <http://thelede.blogs.nytimes.com/2010/12/20/iran-jails-leading-filmmaker-for-6-years/>, (24.10.2013).
- ³⁷ P. Keough, *Interview with Jafar Panahi, part 1*, <http://blog.thephoenix.com/blogs/outsidetheframe/archive/2009/09/25/interview-with-jafar-panahi-part-one.aspx>, (24.10.2013).
- ³⁸ T. Jopkiewicz, *W zaklętym kręgu*, „Kino” 2011, nr 6, s. 25.
- ³⁹ Panahi wspomina o tym zresztą w filmie. Podczas oglądania filmu *Lustro* – opowiadającym o losach dziewczynki, której matka nie przyszła odebrać ze szkoły – reżyser stwierdza, że sytuacja, w jakiej się znalazł, przypomina los młodej Míny, głównej bohaterki dzieła z 1997 roku.
- ⁴⁰ D. Lim, *Cannes Q. and A.: The Loneliness of the Banned Filmmaker*, http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2011/05/21/cannes-q-and-a-the-loneliness-of-the-banned-filmmaker/?_r=2, (24.10.2013).
- ⁴¹ M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, wyd. 2, Gdańsk-Słupsk 2004, s. 204.
- ⁴² D. Lim, op. cit.
- ⁴³ Jako przykład można potraktować *Lustro* tegoż twórcy, gdzie w 40. minucie Mina, główna bohaterka, zaczyna się buntować przeciw swojej roli w filmie: krzyczy, że już nie chce w nim grać, po czym opuszcza plan (scena ta nie jest wcześniej zapowiadana, ów autotematyczny wtór jest więc zaskoczeniem dla skonsternowanego widza). Pozostaje jednak bacznie obserwowana przez ekipę filmową (Panahi „gra” tutaj samego siebie) do końca – aż dotrze do swojego domu.
- ⁴⁴ P. Lopate, *Review: This Is Not a Film*, <http://www.filmcomment.com/article/this-is-not-a-film-review>, (24.10.2013).
- ⁴⁵ Wszystkie cytaty na podstawie ścieżki dźwiękowej filmu *To nie jest film*.
- ⁴⁶ D. Lim, op. cit.
- ⁴⁷ Według perskiego kalendarza świętowanie nowego roku ma miejsce 21 marca.
- ⁴⁸ Eksplorujący granice filmowego autobiografizmu *To nie jest film*, jak się miało okazać, nie jest ostatnim dziełem Jafara Panahiego. W niecałe dwa lata po premierze dokumentu na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Berlinie pokazano *Pardé*. Zrealizowany wraz z Kambuzią Partovim – słynnym irańskim scenarzystą (z którym Panahi współpracował przy okazji *Kreggu*) – film jest dziełem fikcyjnym, w którym wyraźnie widać chwytły autotematyczne. Głównego bohatera, którego gra wspomniany Partovi, widz obserwuje w zamkniętej przestrzeni, gdzie ów stara się ochronić swojego psa przed krzywdą – prowadzona agresywna kampania przeciw czworonogom nie pozwala na afiszowanie się ich posiadaniem. *Pardé* w pewnym momencie staje się również dziełem o Panahim, który odgrywa samego siebie. Tym sposobem dochodzi do połączenia dwóch płaszczyzn – fikcyjnej oraz dokumentalnej. Wszystko wskazuje więc na to, że pomimo zakazu realizacji kolejnych fabuł Panahi gotów jest reżyserować kolejne filmy – nawet w ukryciu. Por. więcej na temat *Pardé*: E. Kohn, *Berlin Review: Haunted by His Characters, Jafar Panahi Defies Iranian Government Again With Cryptically Self-Referential "Closed Curtain"*, <http://www.indiewire.com/article/berlin-review-haunted-by-his-characters-jafar-panahi-defies-iranian-government-again-with-cryptically-self-referential-closed-curtain>, (24.10.2013).

- ⁴⁹ Interesujące, że w dokumencie późniejszym o osiem lat – *Walk Away Renee* – u boku Jonathana pojawia się nie tylko jego wieloletni partner, ale też ich adaptowany nastoletni już syn. Biorąc pod uwagę moment powstania *Tarnation*, a także relacje, w jakich pozostawał z matką w 2003 roku, poruszenie podobnych kwestii w filmie wcześniejszym byłoby dla reżysera zbyt dosadnym ujawnieniem się.
- ⁵⁰ Na co zwraca uwagę między innymi Mark Peranson na łamach „Cinema Scope”, gdzie zestawił właśnie *Arirang* z filmem Panahiego. Por. <http://cinema-scope.com/cinema-scope-online/tiff-day-2-Arirang-this-is-not-a-film-almayers-folly-the-descendants-generation-p-the-river-used-to-be-a-man-shame-the-snows-of-kilimanjaro-warriors-of-the-rainbow-seediq-bale/>, (24.10.2013).
- ⁵¹ M. Podsiadło, op. cit., s. 112-118.
- ⁵² K. Lasocińska, *Wzbogacanie jakości codziennych doświadczeń poprzez refleksję nad własną biografią*, [w:] *Arteterapia. Od rozważań nad teorią do zastosowań praktycznych*, red. W. Karolak, B. Kaczorowska, Łódź 2011, s. 76-77.
- ⁵³ M. Janota-Bzowska, *Autoterapeutyczny aspekt twórczości profesjonalnej*, [w:] *Aktywność twórcza w edukacji i arteterapii*, red. A. Chmielnickiej-Plaskoty, Warszawa 2010, s. 105.
- ⁵⁴ Zob. 2. strona niniejszego studium.
- ⁵⁵ M. Podsiadło, op. cit., s. 59.

Contemporary faces of personal documentary (Jonathan Caouette's *Tarnation*, Kim Ki-duk's *Arirang* and Jafar Panahi's *This is Not a Film*)

The article is a basic analysis of the poetics and style of autobiographical 21st century documentaries. The author concentrates mostly on three films: Jonathan Caouette's *Tarnation* (2003), Kim Ki-duk's *Arirang* (2011) and Jafar Panahi's *This is Not a Film* (2011) and views them as representatives of contemporary autobiographical documentaries. He refers to directors first to realize such films – Ed Pincus (*Diaries*, 1971-1976) and Jonas Mekas (majority of his films). Moreover, he considers Marcin Koszałka's *Takiego pięknego syna urodziłam* (1999) as one of the symptoms of oncoming popularity in using such poetics. The author claims that the expansion of autobiographical documentary has been taking place since the turn of the century – even today, film directors decide to use professional cameras to record presumably important events of their life and edit this material into a coherent film. This change of filmmakers' interests was surely enabled by the progress of new media and access to modern technologies. Nowadays there are many autobiographical documentaries similar to each other. Due to this the author considers reasons why movie directors decide to make the so-called “Filip Mosz's gesture” (Mosz is a character starred by Jerzy Stuhr in Kieślowski's *Camera Buff*) and create documentaries about themselves. He juxtaposes reflexivity as well as cultural otherness, problem of staging and – most of all – ways of presenting film self-portraits in three mentioned documentaries. An important connection between *Tarnation*, *Arirang* and *This is Not a Film* – apart from their many differences – is their directors' desire to treat moviemaking as a form of autotherapy and as a method of searching for identity.

Melinda Blos-Jáni

(Sapientia Hungarian University of Transylvania)

Home Movies as Everyday Media Histories. Approaching Home Made Imagery in the Age of New Media

With the large-scale spread of amateur technologies at the beginning of the twentieth century (such as Ernemann Heimkino, Cine Kodak or Pathé Baby¹), the media of photography and film has also allowed everyday people to record their own stories. In the age of new media (or post media), moving pictures have infiltrated more and more the lives of home movie makers. These media practices have not just influenced life-worlds; filming has also become part of the strategies of everyday life and this communicative posture has redefined attitude to the past and to time in general². The purpose of this paper is to use the concept of the medium as a tool for social history. I have found that the key to the emic perspective of everyday (media) history and to the understanding of film-making practices lies in a concept which does not make a hierarchical distinction between the history of media and the study of socio-cultural contexts. Our everyday media life³ (and our everyday home movie) bears the traces of social and technological history and, as such, refers to objects, knowledge, practice and attitudes inherited from a culture already past, and passed on by informal means.

An everyday media history? Research perspectives.

Private film makers continue the line of the ancient cultural activity of observation, recording and contemplation: “home movies, also known as amateur films or private films, are the continuation of the tradition of the bourgeois family portrait gallery, in former times painted, and from the last century recorded on photographs”⁴. This quotation is suitable to introduce the topic of this paper from several points of view. Péter Forgács formulates an idea which has become the cornerstone of contemporary theories of media culture: new media build on older ones, that is to say, they function as a kind of media history archive and carry in themselves their own genealogy. In this conceptual framework, the use of pictures at the beginning of the twentieth century is connected to the present use of pictures: since the remediation of media is not a new phenomenon, it offers a research direction and theoretical framework in which picture-making practices, that are far from each other in time, can be interpreted in their historicity. However, the

term 'private film', gradually becoming out-dated⁵, draws attention to the changing demands of film makers towards pictures in the new media age: to the changes regarding the social conventions of media practices.

The author of this paper has experienced this change herself during fieldwork and research: during her research for her BA thesis defended in 2003, she analysed the video recordings of a family, stored on VHS tapes, in the context of "their home", namely a film collection that can be regarded as a population of objects that was produced and viewed in a close family circle and in a well-defined space (family home). Private filmmaking once signified economic status and the privilege of technical knowledge. Furthermore, objects could be stored in boxes and later on VHS tapes, or could be offered as gifts and projected at special occasions, but nowadays anyone can become a filmmaker with a camera or telephone at hand. During her latest 2011 research in 2011, the author could also analyse situations in which family members stored their digital video recordings on different media, and made them public on different web interfaces, accompanied by photographs and texts. Thus, the changed contexts of everyday filmmaking/video watching and the new constellations of coexistence with media and technologies could both be observed.

In the initial phase of the research it seemed that the process of popularization of moving images, the social conventions and cultural functions of their use had already been accounted for⁶. However, the changing media age puts these questions on the agenda again, one might as well say that the researcher is in the lucky position in which he/she can observe the characteristics of changing media, as well as the dynamics of everyday life and technologies. In the new media age questions relating to the anthropological aspects of the use of moving images become relevant again. How can one describe the communication attained through private filmmaking? Who are the people that make up the filmmaking community, and what kind of role distribution takes place during filming? Which are the things that "must" be filmed? What kinds of expectations are there regarding the contents and rendering of images? What happens with the recordings after they are made? What kind of technicization⁷ characterizes communities that make films? In addition, how do generations socialised on "old media" switch to a new kind of practice, and how does that differ from the practices of others growing up in a different media age? How can the archiving tendency of the new media age be connected to the archiving urge that can generally be found in moving images (and in private films as well)⁸ and with the endeavours to record and conserve time? Along the line of such questions one can outline the logic of the usage of moving images established in everyday thinking, and according to the given scale (the selected communities) in a given time frame.

It is challenging to study the private use of moving images in another respect too; the contemporary discourses of media history and theory emphasize that, contrarily to technical determinism, media history and theory have been shaped by social needs. In this premise the history of technology and media cannot be separated

from social history. Researchers tackling historical and theoretical questions, are in fact social historians, and at the same time anthropologists of media practices also explore a certain knowledge connected to media history(ies) and theory(ies). The author of this paper wishes to follow the latter line of inquiry and examine the kind of media histories that are outlined and the kind of media theories that are revealed by everyday practices as compared to the big media histories and theories. The reason for which historicity is emphasized here is because private films are not embedded in the life of individuals only, but also in everyday life, in the history of representational forms and in macro contexts. Thus, even research examining present-day filming habits will accomplish only a snapshot and will become a historical document.

The analysis of moving images in symbiosis with their environment and time has a twofold perspective in the present paper. It is challenging to examine what can be deciphered from private films, namely from the practice of mediatisation of everyday life, about those life-worlds that become observable on these films and through these films. Many generations have grown up with camera lenses directed towards them, and, from time to time, various amounts of photographs and films have been accumulated throughout their lives. These private photographs and films have reflected/influenced lifestyles, relationships, the culture of remembrance, identity, as well as material and visual culture. In some cases these visual representations render national, individual or group identity. In close connection to this, I am also interested in representations of moving images that come into existence in everyday thinking, and meanings of the moving image (as an artefact) that are developed.

Moving images can find their place and become embedded in the fabric of everyday life in different forms, that is to say that the social life of films can evolve in different ways depending on their context. A group of hikers, a village, fellows of a class or a working community, an informal gathering can occasionally become a mnemonic community, in which visual memorabilia may be forgotten, exhausted in one-off watching, or may be transferred to other private or official archives. The family is a filmmaking and film consuming community that preserves and archives documents, objects and visual products belonging to it. The joint influence of all these factors led to the decision to examine the ways in which families use moving images.

The family is a social unit, a community within which one can examine the ways private filming becomes embedded in life-worlds and affects them. In this context attitudes towards filming and generational differences can be studied, and one can compare the adaptation of family members socialised on various media to the new media age. In connection to family life and to the universe of the “home” it is a relevant observation that the child’s arrival into the family and becoming a parent is an event that can also be considered a pictorial turn. Home movies from different periods constitute convincing evidence that this turning point in the family life is interconnected with the disposition for taking photographs and filmmaking, and as such can function as a resource for family and media history.

Towards a methodological framework: home movies/videos as the nomads of media history

The subtitle references Hans Belting's differentiation between image and medium: "images are neither on the wall (or on the screen) nor in the head alone. They happen via transmission and perception (...) A medium *is* form, or it transmits the very form in which we perceive images. But mediality equally cannot be reduced to technology. Media use symbolic techniques through which they transmit images and imprint them on the collective memory. The politics of images relies on their mediality, and not on their technique"⁸. In his writings, the art historian and media theorist is preoccupied rather with the images that in his view resist linear histories: "images resemble nomads in the sense that they take residence in one medium after another. (...) Images may be old even when they resurface in new media. We also know that they age in ways different from the aging of media. The media are usually expected to be new, while images keep their life when they are old and when they return in the midst of new media"⁹. In this perspective, the migration of images from medium to medium takes place at the junction of collective imagination and of visual technologies. This differentiation or duality is also present in the theories of new media.

If images are made visible and transmitted to the social space by media, it is necessary to examine how film functions as a medium in the case of home movies/videos. When looking at the history of home movies, the question multiplies. Image recording technologies, amateur film techniques and image formats have their own history that are also shaped by social needs. The image making practices, the media literacy of generations and the story of a technology becoming medium are age-specific as well. The media practices of the home movie makers differ from the habitus of the former generation: the habits and routines interiorized in childhood will change together with the media- and family histories. Consequently, when we digitalize a celluloid film in fact we do more than just change the receiving vessel. A medium is more than a container of the images: pictures are historically stratified objects and human relationships as well (as they also mediate certain norms and decisions written into its material by other people).

In affiliation with media narratology, *media genealogy* has elaborated an interpretative model for grasping the processes of media history. This new approach conceived by André Gaudreault and Philippe Marion studies the genealogy of media in their dynamics. Consequently, the concept of the "date of birth" of a medium is revised: instead of looking for first appearances, it investigates the identity processes followed by different media (understood in the sense suggested by Paul Ricoeur) because: "when a medium appears, an intelligible media culture already exists"¹⁰. The moment of appearance of a new technology can be dated, but the constitution of a medium can be a long process, as demonstrated through the example of the cinema and regarded prototypical by the authors: "the film medium could be said to have been born twice. The first birth is when a new technology is used to extend earlier media practices. The second birth is when it acquires an in-

stitutional legitimacy that acknowledges their specificity¹¹. This path is a graded process of three moments: the *appearance* of a technology, the *emergence* of an initial media culture and the *constitution* of the institutionalized media¹². Thus, a new medium finds its 'identity' gradually, and becomes engaged with a wide range of existing media/media practices, it exists in interconnectedness, in an intermedial culture until its establishment as a unique medium or a specific practice.

While looking at identity processes of the early cinema, André Gaudreault and Philippe Marion establish a new model for the research of media history: "a good understanding of a medium thus entails understanding its relationship to other media: it is through intermediality, through a concern with the intermedial, that a medium is understood"¹³. Thus, when a new technology appears, the first birth is characterized by a spontaneous intermediality, which turns into a negotiated intermediality in the phase of the second birth or institutional recognition¹⁴.

The concept of a negotiated intermediality might be useful in understanding the contemporary media culture, often described as hybridity, boundary-crossing or in-betweenness¹⁵. Moreover the radical changes of the medial eco-system were considered a caesura, a mark of a new era (as suggested by terms such as new media or post-media). This new age of intermediality or hybridity was interpreted as a kind of dilution, which led to the shrinking of the medium¹⁶, and concurrently as a continuous shift of medial forms, a kind of intensified intermedial condition. From this perspective, the genealogy of the increasingly domesticated cinematic medium might be relevant in the research of the dissemination of the chameleon-like media as well.

Moreover, the media genealogy of the increasingly familiar (home) movie can be analysed in parallel with the genealogy of families, as suggested by James Moran: "[media] are themselves mediated by notions of family: while we use these media audiovisually to represent family relations to ourselves, we also use family relations discursively to represent these media to each other"¹⁷. Furthermore, home movies represent a type of externalized genealogical memory which mediates the genealogy of a family in a complex manner: these recordings are the imprints of the intentions and attitudes of the filmmaker and his generation, and in the same time of each generation that preserves and views them, and they update their meanings according to their needs. Thus, the analysis of home-made imagery makes visible the genealogy of a family, the functioning of the genealogical memory and the genealogy of media adopted to portray everyday life.

The *theory of remediation*¹⁸ also models the interdependence of media within the framework of communication theory. While media genealogy studies the changing identity of media, the theory of remediation examines the interdependence of media, as a medium that is never isolated, it exist in relationships of respect and rivalry with other media: "a medium is that which remediates"¹⁹. Thus the identity of old media is challenged, it needs to be refashioned and its status reaffirmed. Compared to media genealogy, this approach is not destined to deal with social

practices (although it is based on theories of culture), in turn it discusses more thoroughly how a medium can be present in another medium. The logic of remediation is presented in the context of its history: remediation is not a “universal aesthetic truth, rather we regard them as practices of specific groups in specific times”²⁰. Accordingly, the novelty of new media lies in its specific procedures of remediation. The notion of history used by Bolter–Grusin is affiliated to the notion of media genealogy. They depart from Foucault’s notion of genealogy, and they are not concerned with issues of origin, but rather with the circumstances resulting in formal relations within and among media.

Remediation is best described using the double logic of immediacy and hypermediacy: “our culture wants to both multiply its media and to erase all traces of mediation”²¹. Remediation can be relevant from the viewpoint of home movies/videos especially when it reflects on the relation between media and reality: all mediation is real (not a simulation) and the end-products are real as artefacts: “media have the same claim to reality as more tangible cultural artefacts; photographs, films and computer applications are as real as airplanes and buildings”²². Since the act of mediation is part of reality, therefore mediation remediates the real.

Bolter and Grusin dedicate a whole chapter to the social dimensions of remediation. According to them the appeal of immediacy, opacity and hypermediacy is socially determined: “for it is clear that not only individuals, but also various social groups can vary in their definitions of the authentic. What seems immediate to one group is highly mediated to another. In our culture, children may interpret cartoons and picture books under the logic of transparent immediacy, while adults will not”²³. Thus, we can also examine remediation as a social phenomenon as well, with historically changing aspects (see media genealogy).

How does the medium shape the life of the individual or the society? When posing this question one has to consider that the medium does not convey only images but it can also convey as part of reality certain norms and decisions recorded and written by other people. At the same time, mediums are objects and solidified human relationships as well, that is, they convey human relationships, as sociologists of knowledge suggest²⁴. The study of family movies may uncover histories of human relationships.

Home movies by definition are as distinct from the use of moving images in institutions such as the cinema, as they are parts and shapers of family home space. If we want to find out the meaning of moving images that has developed in family home space and reality, we will find the domestication of objects and technologies relevant, too. The researchers of *media domestication* study the process in which information and communication technologies become part of the intimate space of the home and household: what the reasons are behind the purchase of certain technologies and what ways they are tuned in to the home environment and woven into the fabric of everyday life. What kind of power relations do they create? As Roger Silverstone puts it, the interaction of humans and technologies has consequences

for both sides: “wild animals then, wild technologies now, what’s the difference? In both cases, unconstrained, they pose threats and challenges. In both cases, brought within the fold, they become sources of power and sustenance. Domestication is practice. It involves human agency. It requires effort and culture, and it leaves nothing as it is”²⁵.

Domestication, therefore, is a process where man and technology meet, thus, making many ‘things’ part of the home life: appliances, ideas, values, and information. Similar to the theory of social representations that investigates the ways in which formalized knowledge becomes informal, the theory of domestication links up the macro- and micro-levels²⁶ of society. We can distinguish between two tactics of domestication: in a household, technology undergoes a process of *objectification*, becoming a part of the group of objects and creating a space for itself. At the same time, it is *incorporated* into the network of human relationships and the temporal dimension of family life²⁷. Therefore, upon acquisition, the meaning of technology is transformed, it becomes part of the material and the symbolic sphere of our homes.²⁸ In the case of communication technologies,²⁹ these transformations are multiplied, as the act of mediation – which can again create contact between the private and public spheres – also needs to be considered.

The starting point of the theory of domestication is that ‘taming’ technologies implies a series of synchronizations: technical, cultural, economic, and social. Relevant references also claim that the handling of these technologies has its own genealogy: new devices are embedded into the already existing family or professional practices and routines³⁰. What type of realities and media practices is moving image technology shaped to? How is a technology discovered, and what is curiosity driven by? What are their stories of accessibility and acquisition? How does a certain device become personal and familiar? How have the changing technologies of moving images shaped the private use and the concept of media? It is the concept of domestication that may help us get closer to the context of home movies, and enter into a conversation about its use, the everyday routines, and its embedded nature at the level of the family micro-communities³¹. Furthermore, such questions can guide the description of the intermedial relations of home movies, as suggested by the theories of media genealogy and remediation presented above.

Conclusions

This paper intended to build a methodological framework for the research of the nomadic behaviour of home made images in the new media age. While the practice of home movies was theorised in the age of the celluloid film and nuclear family, the refinement of these approaches occurred at the beginning of the 1990s, with the emergence of video technology. However, the literature of the new media reported the turning point-like changes of the habitus of amateur films: the home movie is just one of the amateur filmmaking habitus, neither more typical nor more representative than any other practices. The technological, social, and cul-

tural dimensions of the previous ritualised practice need to be re-evaluated in this context. What can we learn from the new media practices and theories about old media? Looking at the various research directions presented above I consider media genealogy to be a theoretical framework which can hold together the collected data and films. The theory of media domestication, remediation, intermediality and convergence are concepts and at the same time media historical and social perspectives which can further refine the reflection on the practice of home movies.

Anthropologists know that one cannot study a segment of a culture without being familiar with the whole system of relationships within that culture. In the case of home movies, the way to represent these relationships is through a medium-concept, which does not make a hierarchical distinction between the history of the medium and its socio-cultural analysis. Through this concept of medium we can unfold a complex system of relationships. Among the collections of home movies pertaining to families, I have discovered a type of source that can help us investigate the history of both the media-shaping man and the user-shaping media.

Endnotes

- ¹ For a comprising history of amateur technologies, see the following study: Buckingham 2011. 7–28.
- ² Several attempts have been made to grasp the passage to the age of social media by the description of the functions of the new media. According to these, the function of mediated personal memory objects (also) changes in the new culture: the primacy of memory preservation and storage is taken over by the function of making contacts and identity construction, the practice of preservation and memory alternates and competes with the immediate sharing of experiences, as a performative mode. In her book *Mediated Memories in the Digital Age* (2007) José van Dijck analyses this transition, the shift of communication functions, starting from the example of three old media: the diary, the home photo, and the home film.
- ³ As a result of the explosive dissemination of participatory culture, we have turned from media to social media (Manovich 2009. 319). Consequently, everyday life is filled up with media in such a way that the strategic thinking defining institutions and power structures has transformed into tactical thinking characteristic for the everyday life of individuals. Paraphrasing de Certeau: the practice of everyday life was replaced by the practice of everyday media life (Manovich 2009).
- ⁴ P. Forgacs, *The Archeology of Home Movie, Our Life is a Language of Signs*, eds. A., E. Kapitany, Budapest 1995, pp.109-111.
- ⁵ See my overview of media theories discussing home visual media (Blos-Jáni 2012).
- ⁶ When the first anthropological analyses of home photos and movies appeared, the examination of representations was dominated by constructivist, semiotic approaches which concentrated on images as systems of symbols, as artefacts. According to the literature on home movies filmmaking is not merely a technological means used in a private context in communicative situations by the members of a 'speech community' (Hymes 1967). Anthropologist Richard Chalfen, raises similar questions: starting from Sol Worth's concept of symbolic environment and Nelson Goodman's constructivist philosophy, he understands the family collections of photos and movies as a construed world comprehensible by the analysis of the symbolic system underlying the content, form, and use of the pictures. The author is less interested in the pictures themselves, much rather in the communication achieved by them, namely the "home mode pictorial communication" (Chalfen 1987. 6–9). The French theoretician of home movies, Roger Odin, also applies Dell Hymes's communication theory, but he is not so much interested in communication forms within a family. In his semio-pragmatic approach he interprets the construction of a text starting from its pragmatics: he studies the modalities of film texts as they change in relation to context (Odin 2008). More recently James Moran suggests, that this

practice must be rethought as a mutual effect of technological, social, and cultural determinations, as a “liminal space in which practitioners may explore and negotiate the competing demands of their public, communal and private, personal identities” (Moran 2002. 60). Therefore, if one understands the practice of home filmmaking as a *habitus*, then the question of how and what is worth presenting in a home movie must be given multiple solutions: the dominant ideologies influencing the practice of home filmmaking, the changing family institutions and life-worlds, and the history of amateur recording should be analysed together (Moran 2002. 59–63).

- ⁷ The starting point of the theory of domestication is that ‘taming’ technologies implies a series of synchronizations: technical, cultural, economic, and social. Relevant references also claim that the handling of these technologies has its own genealogy: new devices are embedded into the already existing family or professional practices and routines (Rieffel 2008. 215).
- ⁸ Mary Ann Doane claims that the moving image appeared in an era characterized by a „strong archiving desire”. Films fulfilled the desire of recording and archiving the contingent, the time of history (Doane 2002. 206-232).
- ⁹ H. Belting, *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*, “Critical Inquiry” 2005, pp. 302.
- ¹⁰ Ibidem, pp. 310.
- ¹¹ M. Gaudreault, P. Marion, *The Cinema as a Model for the Genealogy of Media*, “Convergence” 2002, vol. 8 (4), pp. 12.
- ¹² Ibidem, pp. 14.
- ¹³ Ibidem, pp. 15.
- ¹⁴ Ibidem, pp. 16.
- ¹⁵ J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge 1998; L. Manovich, *The Language of New Media*, Massachusetts 2001; H. Jenkins, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York 2006.
- ¹⁶ D. Rodowick, *The Virtual Life of Film*, Boston 2007.
- ¹⁷ J. Moran, *There’s no Place like Home Video*, Minnesota 2002, pp. 97.
- ¹⁸ The term remediation is defined by Paul Levenson as the „antropotropic process by which new media technologies remedy prior technologies. Bolter–Grusin defines it differently, as „a formal logic by which new media refashion prior media forms” (Bolter–Grusin 1999. 273).
- ¹⁹ J.D. Bolter, op. cit., pp. 65.
- ²⁰ Ibidem, pp. 21.
- ²¹ Ibidem, pp. 5.
- ²² Ibidem, pp. 19.
- ²³ Ibidem, pp. 71.
- ²⁴ Our relationship to the world of objects is a type of social behavior, which affects individual identities just as much as communities or families do – argues Karin Knorr Cetina referencing Bruno Latour: „the argument I offer is that these object worlds need to be included in an expanded conception of sociality and of social relations” (Knorr Cetina 1997. 9). She suggests that objects should not be conceived of as instruments or symbols used, owned or exchanged by the members of the society, but rather as constituents of societies (actors).
- ²⁵ R. Silverstone, *Media and Morality: on the Rise of the Mediapolis*, Wiley 2006, pp. 231.
- ²⁶ According to Roger Silverstone, throughout the process domestication macrostructures mobilize the material resources, cultural values and social competences of the members of the households (2006. 233).
- ²⁷ Ibidem, pp. 234-235.
- ²⁸ In the 2006 book entitled *Domestication of Media and Technology* the authors reflect upon the shifting notions of household, home and family. These categories have become relational: families are no longer consistent in practice, the boundaries of the home are breaking down, the difference between the inside and the outside is problematic (Silverstone 2006. 241–243). In this context the basis of the concept of domestication needs to be adjusted to the contemporary experience and practice.

Although it would be interesting to make statements about the ideas of family and domesticity under communism, as I have studied a singular family, not a typical one, this fact prevents me from doing so. Still, because the family in discussion is a classically structured nuclear family (which becomes geographically dispersed by the end of the era), it is justifiable to use the concept of domestication in the analysis.

²⁹ Although the examples analysed in this literature range from radio and computer to the world of mobile technology, these considerations focus on the equipment: they refuse the deterministic effects of technology, but they are not adequate to interpret the contents and the product. This is why this paper cannot make statements about the content and the changing visual language of home films, although this could be an important dimension as well.

³⁰ R. Rieffel 2008, pp. 215.

³¹ In a recently published article I analyze the home movie making practice of a family's three generations departing from the theory of media domestication (see Blos-Jáni 2013).

Literary References

Belting, Hans, 2005, *Image, Medium, Body. A New Approach to Iconology*. „Critical Inquiry 31” (2), 302–319.

Blos-Jáni Melinda, 2012, *The Nomads of Media- and Family Histories. Rethinking the Home Movie/Video in the Age of User-Generated Content*. „Acta Universitatis Sapientiae. Film and Media Studies 5”, 21–34.

Bolter, Jay David–Grusin, Richard, 1998, *Remediation: Understanding New Media*. MIT Press, Cambridge, Massachusetts.

Chalfen, Richard, 1987, *Snapshot Versions of Life*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press.

van Dijck, José, 2007, *Mediated Memories in the Digital Age* (Cultural Memory in the Present Series). Stanford University Press.

Doane, Mary-Ann, 2002, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*. Harvard University Press.

Forgács Péter, 1995, *A családi mozi archeológiája*. In kapitány Ágnes–kapitány Gábor (eds.): *Jelbeszéd az életünk*. Budapest, Osiris, 109–124.

Gaudreault, André–Marion, Philippe, 2002, *The Cinema as a Model for the Genealogy of Media*. „Convergence, 8 (12)”, 12–18.

Gunning, Tom, 1986, *The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*. „Wide Angle, 8 (3–4)”, 63–70.

Hymes, Dell, 1967, *The Anthropology of Communication*. In Frank Dance (ed.): *Human Communication Theory*. New York, Holt, Rinehart and Winston, 1–39.

Jenkins, Henry, 2006, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York University Press, New York, London.

Manovich, Lev, 2001, *The Language of New Media*. MIT Press, Cambridge.

2009. *The Practice of Everyday (Media) Life*. „Critical Inquiry 35” (2), 319–331.

Moran, James, 2002, *There's No Place Like Home Video*. University of Minnesota Press.

Odin, Roger, 2008 *Reflections on the Family Home Movie as a Document: a Semio-Pragmatic Approach*. In Karen L. Ishizuka–Patricia R. Zimmermann (eds.) *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories*. Los Angeles, Berkeley: University of California Press, 255–271.

Rieffel, Rémy, 2008, *Sociologia mass-media*. Polirom, Iași.

Rodowick, David N., 2007, *The Virtual Life of Film*. Harvard University Press.

Home movies jako codzienne historie zmediatyzowane. Badanie obrazów powstałych w warunkach domowych w dobie nowych mediów

W swoim artykule autorka prezentuje koncept metodologiczny służący analizie prywatnych filmów (home movies). W oryginalny sposób łączy perspektywę genealogii mediów André Gaudreault i Philippe Marion, sięga po refleksję nad intermedialnością i konwergencją mediów, wykorzystuje też teorię remediacji i badania nad oswajaniem praktyk medialnych (media domestication researches). Perspektywa autorki, skoncentrowana na kategorii medium, pozwala jej w przekonujący sposób połączyć historię społeczną i historię technologii, badanie „historii mediów kształtujących człowieka i badanie użytkownika kształtującego medium”.

Home Movies as Everyday Media Histories. Approaching Home Made Imagery in the Age of New Media

The author presents methodological concept devoted to studies of home movies. She combines in an original way broad range of discourses. For example she utilizes André Gaudreault's and Philippe Marion's studies on the genealogy of media, the concept of intermediality, media convergence, theory of remediation and researches on media domestication. This medium-focused perspective convincingly links together social and technological history – studies on “the history of the media-shaping man and the user-shaping media”.

Funkcje

Michał Dondzik

(Uniwersytet Łódzki)

W poszukiwaniu mitu. O filmach dokumentalnych Grzegorza Królikiewicza

Z rozkoszy i dóbr, jakie posiadamy,
żadne nie jest wolne od jakowejś domieszki zła i przykrości.

Michel de Montaigne, *Próby*¹

Sporządzenie bilansu pracy twórczej Grzegorza Królikiewicza przysparza nie lada kłopotów. Różnorodny, bogaty ilościowo dorobek filmowy i teatralny reżysera uzupełniają rozważania teoretyczne oraz analizy klasyki światowego kina. Filmy Królikiewicza są trudne, hermetyczne, wymagają od widza wielokrotnych projekcji. O ile *Na Wylot* (1973), *Tańczący Jastrząb* (1978) czy *Przypadek Pekosińskiego* (1993) spotkały się z uznaniem krytyki, pozostała twórczość Królikiewicza znawcy pomijają bądź postponują. „Jestem poza kadrem”² – stwierdził w 2010 roku reżyser. W latach 70. był on jedną z centralnych postaci filmu polskiego, jednak obecnie nie wpisuje się w główny nurt. Przeważająca część dorobku Królikiewicza jest niedostępna, widowiska telewizyjne, spektakle teatralne i filmy dokumentalne wciąż nie zostały zdigitalizowane, a emisje filmów należą do rzadkości.

Filmy dokumentalne Grzegorza Królikiewicza są przykładem wierności autorskiej formule. Poruszają temat napięcia pomiędzy jednostką (postać wykluczoną) a opresyjną instytucją. Próżno szukać w nich modnego w filmie polskim piętnowania narodowych wad. Reżyser portretuje ludzkie słabości, lecz nie osądza. Większą uwagę zwraca na mechanizm historii, ewolucję, zacieranie faktów, przejście tego, co realne i obiektywne do kategorii mitu, zastępowanie materialnej rzeczywistości ciągami interpretacji.

Kino Królikiewicza zmusza do nieustannej aktywności. Odbiorca powinien stwarzać film, wchodzić z nim w wewnętrzny dialog. Stymulatorem owego procesu jest zestaw „chwytów” wybijających widza ze schematycznej recepcji (zestawienie sprzecznych sądów, niediegetyczne wstawki, wizualne metafory, nieliniarna narracja, kreatywne operowanie archiwaliami). Zestaw ten może przyczynić się do stanu katartycznego odbiorcy bądź do odrzucenia przedstawianych w filmie treści.

Mity bohaterów narodowych

We wrześniu 1939 roku, w okolicach Wizny, rozegrał się epizod wojny obronnej. Niewielki polski oddział³ Korpusu Ochrony Pogranicza przez dwa dni powstrzymywał ataki wielotysięcznych sił niemieckich. Poświęcenie żołnierzy pozwoliło na utworzenie armii Warszawa i reorganizację polskiego wojska. W zbiorowej świadomości bitwa pod Wizną stopniowo stawała się mitem, „polskimi Termopilami”, symbolem bohaterstwa.

Po wydarzeniach z Marca 1968 roku oraz po zbrojnej interwencji w Czechosłowacji władze usiłowały odbudować wizerunek Ludowego Wojska Polskiego. Ważną rolę w tym przedsięwzięciu odegrała Wytwórnia Filmowa Czołówka. W 1969 roku, korzystając z wolności doboru tematu, Królikiewicz zrealizował *Wierność* (1969), dokument o obrońcach Wizny oraz o ich dowódcy, kapitanie Władysławie Raginisie. Ze środków przeznaczonych na propagandę powstał film subwersywny⁴, w którym widz, razem z uczestnikami walk, ponownie przeżywa koszmar wojny.

Przy realizacji *Wierności* Królikiewicz zrezygnował z zastosowania środków typowych dla dokumentu historycznego (z komentarza narratora, map pokazujących ruchy wojsk, zdjęć archiwalnych). Ascetyczna forma filmu widoczna jest na tle kręconych niemal równolegle *Dzwonów nad Wizny* (reż. Franciszek Burdzy, 1969). W pełnym rozmachu filmie Burdzego pojawia się nie tylko komentarz narratora, ale i zdjęcia lotnicze, muzyka ilustracyjna, odgłosy nadlatujących samolotów, strzelających karabinów.

Jak zauważył Mirosław Przyłipiak „[W *Wierności* – dop. M.D.] chodzi o (...) celowe wykorzystywanie rozziewu czasowego między zdarzeniem a momentem jego pokazania poprzez zatrudnienie «normalnych» ludzi do rekonstrukcji wydarzeń, w których uprzednio naprawdę uczestniczyli”⁵. Grzegorz Królikiewicz nakłonił żyjących uczestników walk do odtworzenia przeszłości. Niczym w psychodramie odgrywają oni epizody, które zapadły im w pamięć, na przykład krycie się przed ostrzałem, czołganie, markowanie walki. Kombatanci zdają się być sponifikowani przez obronę Wizny i bohaterską śmierć Raginisa⁶. „O swojej matce, o swoim ojcu, o swojej żonie zapominam, a o kapitanie Raginisie nie mogę zapomnieć i chyba do końca swego życia ja o nim już nie zapomnę”⁷ – stwierdził jeden z weteranów. *Wierność* nie jest jedynie portretem ludzi walczących pod Wizną. Królikiewicz ukazał mechanizm pamięci, wydarzeń konstytutywnych dla jednostki, społeczeństwa i narodu.

Narracja bezpośrednich świadków spleta się w filmie z ludowym postrzeganiem obrony Wizny. Prawda żołnierzy (jednostkowe doświadczenie) współgra z bohaterskim mitem (uniwersalną wartością) kulturowanym przez mieszkańców pobliskich wsi. Łącznikiem pomiędzy tymi porządkami jest pieśń-epos o kapitanie Raginisie.

Inny wzorzec bohatera narodowego w filmach Grzegorza Królikiewicza reprezentuje wzbudzający kontrowersje Józef „Ogień” Kuraś. Historia „Króla

Podhala” jest przeciwieństwem nieskazitelnego mitu Raginisa. O ile w *Wierności* poświęcenie jednostki stało się spoiwem zbiorowości, o tyle w *A potem nazywali go bandytą* (2002) ukazano postać Kurasia, która antagonizuje ludzi. Podziw i nienawiść to dwie najczęstsze emocje wywołane działalnością Kurasia. Zasług „Ognia” po dziś dzień konsekwentnie nie uznają niektórzy żołnierze Armii Krajowej oraz byli funkcjonariusze Urzędu Bezpieczeństwa. „Ogień” zginął w walce przeciwko niemieckiemu i sowieckiemu totalitaryzmowi, jednak przez krótki czas pełnił funkcję szefa UB w Nowym Targu. Pełna sprzeczności narracja bezpośrednich świadków, przyjaciół i tych, którzy tylko słyszeli o Kurasiu, przekazywana jest z pokolenia na pokolenie. Pamięć mieszkańców Podhala stanowi najmocniejszy element tworzący i wciąż modyfikujący mit „Ognia”. Jak mówił w jednym z wywiadów reżyser: „Interesuje mnie nie tylko mit, który formuje się na naszych oczach, ale i ludzie, którzy są «zwrotkami» tego mitu. Są częścią okoliczności, o których opowiadają”⁸.

W celu ukazania tragizmu „Ognia” Królikiewicz posłużył się gamą filmowych środków: ostrymi, rozrywającymi kadr symbolami (sierp i młot, orzeł ze swastyką), przyspieszeniem sekwencji, niemal niedostrzegalnym przenikaniem się obrazów. Na uwagę zasługuje przedstawienie skutków działalności żywiołu ognia – spalonych drzew, tryskającej wulkanicznej lawy, czy obecnych w warstwie dźwiękowej odgłosów gaszonego ognia. W efektownej sekwencji montażowej, przywodzącej na myśl rozwiązanie Siergieja Eisensteina, Królikiewicz skonstruował wykluczające się opinie na temat bohatera. Według emerytowanego pułkownika LWP Kuraś to: „Bandyta, pospolity morderca dzieci i kobiet”⁹ (słowa wzmocnione są o obraz wyrzucanej na wysypisko śmieci tablicy z nazwą ulicy Józefa Kurasia), natomiast kapelan AK w trakcie kazania zapewniał: „Kto umarł za ojczyznę, ma chrest krwi i idzie od razu do nieba, żeby nie wiem, jakie miał grzechy, wszystkie są mu odpuszczone”. Ukazane w filmie Królikiewicza sacrum obrzędów religijnych zestawiono z profanum potoku kalumnii.

Władze komunistyczne nigdy nie wydały ciała Kurasia. Nie ma on nawet symbolicznego grobu, jego historia nie została w naturalny sposób zakończona. Duch partyzanta zdaje się żyć w przyrodzie. O bohaterze przypominają eksponowane w filmie mrówki, potoki, owady kłębiące się w godowym tańcu. Z naturą koresponduje góralska pieśń, epitafium dla zmarłego.

Przedstawiona przez Królikiewicza wizja „Ognia” daleka jest od prostych rozwiązań chrześcijańskiej walki dobra ze złem czy panteizmu. Prawda historyczna o „Królu Podhala” porównana jest do wizualnego motywu filmu – brudnego śniegu. Reżyser nie aspiruje do roli sędziego. To widz musi dokonać wewnętrznego osądu bohatera. Mit „Ognia” to metafora Polski, kraju zamieszkanego przez ludzi mówiących tym samym językiem, jednak pogładowo podzielonych.

Bohaterem *Mitu o Szarym* (2013) jest Antoni Heda, dowódca Armii Krajowej, w Polsce Ludowej skazany na karę śmierci zamienioną na dożywotnie pozbawienie

wolności. Opuścił więzienie, jednak nie zaprzestał działalności antykomunistycznej. Kontynuował ją do roku 1989. W wolnej Polsce, aż do śmierci, prowadził walkę o pamięć dla weteranów podziemia niepodległościowego.

W prologu filmu¹⁰ reżyser mówi: „Dołączyłem elementy (...), które zaprzeczają ścisłym danym historycznym, z uszanowania dramatu pamięci ludzkiej, która często błądzi, myli się. Bohater dźwiga ciężar dodatkowy nie tylko tych zdarzeń, w których uczestniczył, ale również tych miejsc wyobraźni ludzkiej, które dyktują mu ziomkowie. Nie to, co się stało, ale co w ich wyobrażeniu stać się powinno, jest również częścią tego filmu”¹¹. Powyższe zastrzeżenie pozwala Królikiewiczowi na rezygnację z dociekania faktów na rzecz płynnego przechodzenia między tym, co pewne, a tym, co możliwe. Prawda o bohaterskich czynach komendanta przeplata się z nieweryfikowalnymi opowieściami. Pamięć Szarego jest równa wspomnieniom jego podwładnych. Dwugłos przechodzi w zagłuszający się wielogłos wypowiedzi świadków.

W filmie, oprócz rekonstrukcji historycznych i wspomnień komendanta, ważną rolę odgrywa przyroda. Klekot bocianów, śpiew ptaków przypominają o chłopskim pochodzeniu bohatera. Ukazane w filmie zwierzęta są formą komentarza – gdy jeden ze świadków wspomina, że „Szary przez wywiad zdobył klucze od kasjera”, w warstwie obrazowej pojawia się stukający w drzewo dzięcioł.

W filmie Królikiewicza Antoni Heda-Szary przedstawiony został jako postać nieskazitelna, budzącą szacunek nawet w oprawcach. *Mit o Szarym*, dzięki wypowiedziom córek bohatera, nie jest jednak hagiografią. „Jakoś nie kojarzyłam, że to jest mój ojciec (...). Siedząc a kolanach ojca marzyłam (...), aby widzenie się skończyło” – wspomina spotkanie w więzieniu jedna z córek. Rodzinna perspektywa uświadamia widzowi, że za niepokorność Szarego płacą również najbliżsi.

Mity wolności

W roku 1989 rozpoczęła się transformacja ustrojowa zapowiadająca stopniową demokratyzację państwa polskiego. W ramach kompromisu, zawartego podczas obrad Okrągłego Stołu, większość sejmowych miejsc (65%) zagwarantowano partii komunistycznej (PZPR) oraz jej stronnikom (ZSL, SD). W pełni wolne były jedynie wybory do senatu.

Na liście kandydatów Solidarności nie znalazł miejsca opozycjonista Karol Głogowski. Postanowił samodzielnie ubiegać się o mandat senatorski, co dokumentuje film *Niezależny* (1990). Rozłam struktur Solidarności przeistoczył się w manifestację siły popieranego przez Lecha Wałęsę Komitetu Obywatelskiego „Solidarność”. Kandydat bez zdjęcia z Wałęsą był przegrany. Głogowskiemu na nic zdało się poparcie Kościoła i lokalnych struktur Solidarności. Stał się „kozłem ofiarnym”¹². Jak pisał René Girard: „Ofiara jest z góry skazana, to pewne, nie może się bronić, jej proces musi przynieść wyrok skazujący (...), z zasady niesprawiedliwy, co nie znaczy, by był w oczach jego uczestników pozbawiony autentyczności”¹³. Odrzuce-

niu niezależnego kandydata służyło całe spektrum metod, obejmujących masowe zaklejanie i zdzieranie jego plakatów wyborczych, manipulacje mediów oraz przemoc fizyczną. W efekcie Głogowski przegrał ze wszystkimi konkurentami, nawet z byłym pracownikiem MSW. Cel został osiągnięty, dziewięćdziesiąt dziewięć na sto miejsc w Senacie obsadzono kandydatami popieranymi przez Lecha Wałęsę.

Królikiewicz osadził kampanię Głogowskiego w kontekście historycznym. Tłumione przez lata PRL-u pokłady frustracji społecznej mogły znaleźć ujście. Agresję skupił na sobie nie tylko feralny kandydat. Ekipę filmową *Niezależnego* wyrzucono z posiedzeń Solidarności, grożąc milicją i rękoczynami. Symptomatyczna jest wymiana zdań, do jakiej doszło pomiędzy reżyserem a jednym z liderów RKO „Solidarność”, który wyprosił filmowców z siedziby komitetu:

- „Już historyczny moment sobie panowie nakręcili”.
- „Pan decyduje o tych historycznych momentach? Pan tworzy historię?”
- „Tak, ja”.

Prolog filmu wprowadza widza w aktualną sytuację polityczną Polski. Z epilogu dowiadujemy się o konsekwencjach pierwszych wyborów do Sejmu i Senatu. Zarówno prolog, jak i epilog rozgrywają się w nieprzypadkowej przestrzeni, na łódzkim Placu Wolności. Dla podkreślenia regresu społeczno-politycznego Królikiewicz zdecydował się na dojmującą symbolikę. W prologu, przy akompaniamencie fałszującej trąbki, szarzy, zmęczeni ludzie usiłują śpiewać hymn narodowy. W epilogu za podsumowanie służy krótka scena ukazująca plakat partii PZPR-ZSL-SD. Hasło plakatu głosi: „Słowa dotrzynamy!”. Następnie kamera przechodzi na znajdujący się na murze napis: „PSIA ENERGIA DLA CIEBIE”. Końcowe ujęcie przedstawia parę kopulujących psów. W tle widać Plac Wolności.

W *Niezależnym* Królikiewicz weryfikuje mit założycielski III RP, a także hasła wolności i demokracji, które okazały się złudzeniem. „W 1989 roku nad obszarem Europy Środkowo-Wschodniej powiało nadzieją i ironią”¹⁴ – podsumowuje film reżyser. Potrzeba wolności narodu została przyćmiona przez partykularne interesy. Wspólnota, zamiast pluralizmu, wybrała bezrefleksyjny spokój.

Inspiracją dla serii filmów dokumentalnych (*Wolna elekcja; Słuchaj narodu!; Nowy początek; Człowiek ze studni*) były pierwsze po 1989 roku powszechne wybory prezydenckie. Kandydatowi Lechowi Wałęsę w trakcie kampanii przedwyborczej, towarzyszyła ekipa filmowa. Ośmiu operatorów rejestrowało wiece, spotkania, reakcje publiczności oraz tło kolejnych etapów historycznego wydarzenia. Z około pięćdziesięciu godzin materiału powstały cztery filmy ukazujące różne perspektywy. Jak zauważyła Alina Madej: „(...) Dialog rozgrywa się nie w każdym filmie z osobną, ale między filmami”¹⁵. Inna jest ich intensywność, rytm i długość: od trzydziestominutowego *Nowego początku* po trzygodzinne *Słuchaj narodu!*.

Królikiewicz fascynuje relacja między Wałęsą a osobami przychodzącymi na spotkania. W filmie jako ważne jawią się pytania, potrzeby, zarzuty, zachowania

i emocje „zwykłych” ludzi. Uczestnicy wieców gwizdzą, krzyczą, klaszczą, czasami biją bardziej opornych antagonistów. Poprzez serię filmów o Wałęsie reżyser odsłonił cztery oblicza rejestrowanej rzeczywistości, jak również przedstawił powyborcze inwarianty przyszłości Polski.

Fenomen Lecha Wałęsy jest dla Królikiewicza pretekstem do snucia uniwersalnej opowieści, próbą uchwycenia narodzin mitu. Wybory prezydenckie były szansą na powrót do tradycji i wartości II Rzeczypospolitej lub możliwością przekazania władzy w nieodpowiednie ręce. Potencjalność tę najlepiej widać przy zestawieniu prologów *Śłuchaj narodu!* oraz *Człowieka ze studni*. Oba filmy otwiera to samo ujęcie – zbliżenie na żabę znajdującą się na dnie studni. W *Śłuchaj narodu!* obraz uzupełnia komentarz narratora: „Pewien mały wiejski chłopiec zaglądał często do tej studni. Mówili, że patrzy na dół, a on widział niebo odbite w tej wodzie. Pewien mężczyzna mówił, że walczy o chleb, ale tak naprawdę chodziło mu o wolność (...). Dlatego naród, który długo milczał, zaczął układać długą pieśń o sobie¹⁶”. Zupełnie inną formułę zapowiadają napisy otwierające *Człowieka ze studni*: „Polski robotnik, Lech Wałęsa, przywódca związku zawodowego «Solidarność», walczącego o wolność dla czterdziestomilionowego narodu, laureat Pokojowej Nagrody Nobla, zaskoczył wszystkich, gdy postanowił zostać prezydentem demokratycznego państwa. Zasmucił tym doradców, którzy orzekli, że człowiek prosty nic nie znaczy bez ich rady... Rozpoczęła się kampania przedwyborcza najdziwniejszego z kandydatów¹⁷”. Bez względu na to, czy Królikiewicz przedstawia kampanię przedwyborczą w konwencji wzniosłej, czy plebejskiej, dominantą opowieści pozostaje metafora żaby. Zdaniem reżysera Wałęsa jest „żabką”, której udało się wydostać ze studni.

Reżyser zrezygnował z eksperymentu i dokumentalnej kreacji. Nawet najbardziej efektowne sceny są rezultatem uważnej obserwacji „odprysków” rzeczywistości: drżącej ręki rozlewającej herbatę, pająka tkającego nić na nogawce spodni, pozostawionego bez opieki wózka z dzieckiem. Wyższe poziomy znaczeniowe budowane są za pomocą montażu.

Cykl omówionych filmów jest unikatowym dokumentem historycznym. Królikiewiczowi udało się uchwycić „ ducha czasu ” Polski przełomu dwóch systemów, chwili, w której wciąż królowała bieda i szarość PRL-u, a politycy nie musieli dbać o formę i treść swojego przekazu.

Lech Wałęsa w filmach Królikiewicza przypomina współczesnego Nikodema Dyzmę, niemniej jest postacią charyzmatyczną, kochaną przez tłumy. Potrafi odnaleźć się w każdej sytuacji, celnie zripostować najtrudniejsze pytanie. Na zarzut, że popełnia błędy językowe, odpowiada z polotem: „Szłem czy szedłem, ale doszedłem”. Nie kreuje się na męża stanu, sprawia wrażenie człowieka z ludu, który wraz z ludem będzie pracować dla dobra ogółu.

Mit założycielski Polski niepodległej przenika się z osobą prezydenta. Postać Wałęsy daleka jest od archetypicznych wzorów z historii naszego kraju. Mit, jaki wyłania się z filmów o legendzie Solidarności, jest „mitem koślawym”¹⁸. Miejsce wielkich postaci i heroicznych czynów zajął przeciętny, małostkowy człowiek.

Mity polskiej inteligencji

Cykl filmów dokumentalnych o kampanii Lecha Wałęsy był próbą oddania stanu wewnętrznego Polaków w momencie narodzin nowego państwa. W *Wiesz jak jest*¹⁹ (1988) Królikiewicz wykracza poza formułę rejestrowania aktualności. Tematem filmu jest pytanie o kondycję i rolę polskiej inteligencji. Królikiewicz ujął w nim pokolenie swoich rówieśników, jak również generację mentorów poprzedniej epoki. Katalizatorem rozważań jest Bolesław Lewicki, jeden z założycieli polskiego filmoznawstwa, były rektor szkoły filmowej²⁰ w Łodzi.

*Wiesz jak jest*²¹ to nietypowy dokument biograficzny. Wielogłos ocen, narracji i odczuć tworzy możliwie pełny obraz Lewickiego. Ze wspomnień świadków dowiadujemy się o lewicowych inklinacjach byłego rektora, o przeżytej przez niego gehennie obozów koncentracyjnych, o pracy na uczelni, miłości, ostatnich chwilach życia.

„Nie oceniam ludzi w całości, nie oceniam czasów, mogę oceniać tylko cechy ludzi. Z ocen zupełnych wynika gorycz, z braku ocen głupota, dlatego trzeba siły woli, żeby zawiesić ocenianie bezapelacyjnie”²² – deklarował Królikiewicz. *Wiesz jak jest* to film, w którym nie unika się poruszania kontrowersyjnych kwestii, np. objęcia przez Lewickiego funkcji rektora, gdy Jerzego Toeplitza pozbawiono stanowiska w wyniku marcowych wydarzeń 1968 roku. Otwartą pozostaje również kwestia akceptacji przez Lewickiego decyzji o relegowaniu ze szkoły filmowej Macieja Zembatego²³.

Opowieści rodziny, znajomych i współpracowników Lewickiego rozbijane są za pomocą zaskakujących pytań i ukazywania „filmowej kuchni”. Technika wideo pozwoliła na kręcenie z wielu kamer, często z nietypowej perspektywy. Deprecjacja wyidealizowanych wspomnień następuje również dzięki włączeniu nagrań z reżyserki. „Jedynka! Ostrość! Nieostra jesteś jak pies”, „Dawaj Marysię Kornatowską, Zbyszek, dawaj Ewę (...)”, „Nie ma rady na ten patos (...), kompromitacja” – komentują filmowcy. Wypowiedzi ekipy realizującej dokument nakładają się na „oficjalne” wspomnienia o niezującym profesorze.

Wątpliwości etyczne wzbudza fragment *Wiesz jak jest* przedstawiający wywiad z teoretykiem filmu, Zbigniewem Czeczotem-Gawrakiem, który przyszedł na rozmowę z gotowymi pytaniami i odpowiedziami. Sytuację tę Królikiewicz przekształcił w symboliczne rozliczenie z przedstawicielem przedwojennej inteligencji. Odgrywa rolę pokornego ucznia, który myli się w nieskończoność, odczytując przygotowane pytania. Doprowadza do autodemaskacji gościa. Zamiast refleksji nad swoim zachowaniem, Czeczot-Gawrak chętnie poucza Królikiewicza:

- „Pana zdziwi pytanie, moja teza o samotności.” – oznajmia Czeczot-Gawrak.
- „Tak, będę się tu dziwił, dobrze.”²⁴ – odpowiada Królikiewicz.

W finale rozmowy, gdy gość domaga się wglądu w nakręcony materiał, Królikiewicz wchodzi na krzesło i mówi: „Ja nie mogę być przez pana kontrolowany!

Pan musi mi zaufać, że spotkał się z człowiekiem, który przynajmniej na ten moment pana przerasta!”. Reżyser nie włączył do filmu „przygotowanej” opowieści Czeczota-Gawraka, ukazał kulisy wywiadu. Królikiewicz stara się zrozumieć ludzi przedwojennego pokolenia, dla którego zachowanie formy jest najważniejsze. „Coś jest pod waszymi portretami zewnętrznymi. Profesor Lewicki i pan [Zbigniew Czeczot-Gawrak – dop. M.D.], a może i pokolenie, wy robicie wrażenie (...) ludzi bardziej zajętych krawatem czy papierosem niż tą ciężką przeszłością”²⁵.

Sposób poznawania i weryfikowania faktów z życia byłego rektora zbliżony jest do metody znanej z filmu *Obywatel Kane* (*Citizen Kane*, reż. Orson Welles, 1941). Reżyser, podobnie jak reporter z filmu Wellesa, poprzez serię wywiadów, usiłuje odkryć historię bohatera. Przeprowadzanym przez Królikiewicza rozmowom towarzyszy kartka z tytułem filmu *Obywatel Kane*. Co znaczące, o debiucie Wellesa Królikiewicz po raz pierwszy usłyszał na wykładzie Lewickiego²⁶.

Wiesz jak jest to portret kilku pokoleń polskiej inteligencji. Przypomina refleksję Stanisława Wyspiańskiego przedstawioną w *Weselu*. Na literacką aluzję zwraca uwagę sam Królikiewicz. Diagnoza stanu polskiej inteligencji na rok 1988 jest pesymistyczna. Końcowa scena dokumentu ukazuje rozproszone stado owiec, które, przeraźliwie becząc, biegnie w nieznanym kierunku.

Dla przyszłości?

Królikiewicz usiłuje dotrzeć do esencji mitu. Odrzuca społeczne dogmaty i schematy odbioru, skazując się na niszowość. Autorska poetyka Królikiewicza zakłada wpływ na wizję przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Realizacja owego celu może być uznana za niedzisiejszą. Słowa: „Zawsze chodzi o prawdę. Mniej o piękno czy miłość”²⁷ są w systemie Królikiewicza aksjomatem.

W filmach dokumentalnych artyści mit pojmowany jest jako opowieść wspólnoty o konstytuujących ją wydarzeniach. Stanowi łącznik między świadkami historii a przyszłymi pokoleniami. Reżyser dokumentuje nie tylko chlubne karty historii Polski, przedstawia również kontrowersyjnych ludzi i niejednoznaczne wydarzenia. Moralną ocenę zawiesza, prowokując widza do poznawczej aktywności.

Przypisy

1. M. de Montaigne, *Próby*, t. II, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1985, s. 337.
2. P. Kletowski, P. Marecki, *Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości*, [wywiad rzeka], Kraków 2011, s. 363.
3. Siły polskie składały się z 720 żołnierzy (700 szeregowców i 20 oficerów). Zob. Z. Koszyła, *Obrona odcinka „Wizna” 1939*, Warszawa 1976, s. 56.
4. Por. P. Zwierzchowski, *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60.*, Bydgoszcz 2013, s. 211-212.
5. M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk-Słupsk 2004, s. 218.
6. Kapitan Władysław Raginis, zgodnie ze złożoną przez siebie przysięgą („Żywy nie oddam powierzonych mi pozycji”), po wydaniu rozkazu złożenia broni popełnił samobójstwo.

- ⁷ Cytat pochodzi z filmu *Wierność*.
- ⁸ M. Kwaśniewski, *Katem jest czas*, „Gazeta Krakowska” 2002, nr 22, s. 3.
- ⁹ Cytat pochodzi z filmu *A potem nazywali go bandytą*.
- ¹⁰ Obecnego w wersji telewizyjnej prologu pozbawiona jest dostępna w sprzedaży edycja DVD.
- ¹¹ Cytat pochodzi z filmu *Mit o Szarym*.
- ¹² Już w początkowej sekwencji filmu narrator zdradza widzom finał wyborczej kampanii Karola Głogowskiego: „Przyjrzyjcie się mężczyźnie, który chodzi po łódzkim placu nazwanym Placem Wolności. On wierzy w wolność i demokrację, ale już wkrótce stanie się kozłem ofiarnym naszej wspólnoty. Poświęćmy go dla naszych życiowych celów”. Zob. *Niezależny*.
- ¹³ R. Girard, *Kozioł ofiarny*, przeł. M. Goszczyńska, Łódź 1987, s. 57.
- ¹⁴ Cytat pochodzi z filmu *Niezależny*.
- ¹⁵ A. Madej, *Zaproszenie do rozmowy o Polsce*, „Kino” 1992, nr 12, s. 17.
- ¹⁶ Cytat pochodzi z filmu *Sluchaj narodu!*
- ¹⁷ Cytat pochodzi z filmu *Człowiek ze studni*.
- ¹⁸ P. Kletowski, P. Marecki, op. cit., s. 181.
- ¹⁹ Kopia-matka filmu *Wiesz jak jest* zaginęła lub została zniszczona. Według informacji uzyskanych przez autora artykułu, nie mają jej w posiadaniu reżyser, FilMOTEKA Narodowa, Muzeum Kinematografii w Łodzi ani archiwum łódzkiej szkoły filmowej.
- ²⁰ Film *Wiesz jak jest* stanowi drugą część dyptyku o rektorach łódzkiej szkoły filmowej. Pierwszym w cyklu był *Człowiek środka* (1987), film o profesorze Jerzym Teoplitzu.
- ²¹ W zrekonstruowanej w 2012 roku wersji filmu dodano „oświatowy” wstęp i napisy przedstawiające filmowe postacie. Zob. B.W. Lewicki, *Wiesz jak jest*, Łódź 2012, [DVD, z filmem znajduje się w zestawie książka].
- ²² A. Moś, *Wszystkiemu winien Traczyk. Rozmowa z Grzegorzem Królikiewiczem*, [w:] *Debiuty polskiego kina*, red. M. Hendrykowski, Konin 1998, s. 223.
- ²³ Maciej Zębaty, po zakrapianej zabawie w akademiku, na pytanie legitymującego stróża odpowiedział, że on i jego koledzy nazywają się Dowżenko, Pudowkin i Eisenstein. Na wniosek jednego z ówczesnych profesorów cała trójka nie została przyjęta do szkoły filmowej. Zob. Film *Wiesz jak jest*.
- ²⁴ Cytat pochodzi z filmu *Wiesz jak jest*.
- ²⁵ Ibidem.
- ²⁶ G. Królikiewicz, *Różyczka – próba analizy filmu «Obywatel Kane»*, Łódź 1993, s.14.
- ²⁷ G. Królikiewicz, *Grzegorz Królikiewicz*, Łódź 1993, s. 3.

In the search of the myth in Grzegorz Królikiewicz's films

Michał Dondzik's article is dedicated to the documental work of Grzegorz Królikiewicz and analyses the director's movies through the recurring motif of Polish myths related to national heroes, freedom and the Polish intelligentsia. The article also discusses the issues and artistry of Królikiewicz's documentaries, created during the People's Republic of Poland (PRL) as well as contemporary Poland. This perspective presents the diversity of the director's forms of expression and also the consequences, of which Królikiewicz returns to the topics of interest.

Dagmara Rode

(Uniwersytet Łódzki)

Uwagi o *Pines and Fir Trees. Women's Memories of Life during Socialism* Sanji Iveković

Praca Sanji Iveković *Pines and Fir Trees. Women's Memories of Life during Socialism* (2002) zaczyna się utrzymanym w czerwonej tonacji, wyłaniającym się z nakładanych zdjęć, pokazanym w zwolnionym tempie obrazem tańczących dziewcząt. Obraz wygląda niczym zaczerpnięty z oficjalnej socjalistycznej uroczystości. Ujęcie powróci także pod koniec filmu, spinając kłamrą wszystko, co zostało powiedziane. Jeśli chciałabyśmy uznać te obrazy za rodzaj interpretacyjnej wskazówki, mogłybyśmy podążać tropem potraktowania dziewcząt jako, poniekąd ujednoliconego, anonimowego, pozbawionego indywidualności obiektu ozdobnego, uświetniającego uroczystość. Jednak dominujące we fragmencie wykorzystanym przez Iveković zbliżenia, skoncentrowanie na tancerkach uwagi, wysunięcie ich na pierwszy plan przy jednoczesnym zmarginalizowaniu zgromadzonych, oglądających je mężczyzn w wojskowych mundurach, swoista zmiana perspektywy, czy też zakwestionowanie konwencji, sugerują, by ponownie rozważyć tego rodzaju skojarzenia.

Chwilę później chorwacka artystka zada kobietom – konkretnym, przedstawionym z imienia i nazwiska – pytania o wspomnienia z czasów socjalizmu. Samych pytań nie usłyszymy, ukryte zostaną za planszami dzielącymi dokument na tematyczne rozdziały, tak jak ukrywają się prowadzące wywiady Dijana Dijanić, Sanja Iveković i Tanja Šimić, by zostawić odbiorczynię samą z bohaterkami. Odpowiedzi, pogrupowane tematycznie, ułożą się w opowieść o losach kobiet – różnych, tak jak różne są rozmówczynie Iveković, wśród których znajdziemy pisarkę, aktorkę, urzędniczkę, etnologkę i robotnicę – ale i naznaczonych podobnym piętnem wspólnej opresji. Owo podobieństwo dodatkowo wydobywa kłamra, którą Iveković spina swój dokument – w początkowych partiach *Pine and Fir Trees* użyte zostały fragmenty wypowiedzi z finalnej części, określającej stosunek bohaterek do socjalizmu – co wyznacza ramy, w jakich powinnyśmy umieszczać ich opowieści.

Iveković, odwołując się do wspomnień kobiet, do ich osobistych historii, detali z życia codziennego w powojennej Jugosławii, wpisuje się w dyskusję o pisaniu historii kobiet w krajach byłego bloku wschodniego, w których wprawdzie równość płci była istotnym elementem politycznych deklaracji, niemniej rzadko znajdowały one potwierdzenie w rzeczywistości. Warto w tym miejscu podkreślić, że ruch feministyczny nie istniał w takim kształcie, jak na Zachodzie¹. Niemal godzinne wideo Iveković powstało w ramach projektu *Women's Memories of Life under Socialism*, realizowanego w latach 1998-2004 przez Center for Women's Studies w Zagrzebiu². Był on częścią większego, międzynarodowego interdyscyplinarnego przedsięwzięcia badawczego *Women's Memories*³, projektu z obszaru historii mówionej, zainicjowanego przez praskie Gender Studies O.P.S, a realizowanego w kilku europejskich krajach przez samodzielnie pracujące zespoły badawcze.

Przeprowadzane najczęściej w domach narratorek, nierzadko skutkujące długotrwałymi relacjami między uczestniczącymi w nich stronami, wywiady zaczynały się od krótkiej wskazówki: „Proszę opowiedzieć nam o swoim życiu”. Dopiero w drugiej części rozmowy badaczki zadawały pytania. Feministyczne podejście w szczególny sposób odciska się na relacji obu kobiet – badaczki i udzielającej wywiadu. Jak wyjaśniają autorki *Women's Memories*, „[narratorki] nigdy nie są obiektami naszej ciekawości, przeciwnie, są podmiotami projektu – ucieleśniają jego znaczenie i jego cel. Postrzegamy wywiad jako proces interakcji między badaczką a narratorką, który opiera się na wzajemnym zaufaniu. Etyczną podstawą projektu jest absolutna równość ról obu kobiet w wywiadzie: sztuka słuchania się nawzajem jest niezwykle ważna i musiałyśmy się jej nauczyć. Nie chcemy skupiać się na prostej kolekcji «danych», ale na refleksji o własnej tożsamości, czynionej przez konkretną kobietę⁴. Decyzja o tym, czy i w jakim zakresie zostanie wykorzystany materiał z wywiadu, zawsze pozostawiona była osobie, która udzielała odpowiedzi – podczas rozmów ujawniane były, niekiedy po raz pierwszy, traumatyczne zdarzenia, takie jak gwałt.

Autorki projektu, pytając o znaczenie przemian drugiej połowy XX wieku dla kobiet, starały się „podważyć utrwalone mity i klisze «socjalistycznej kobiety»⁵, odnaleźć punkt widzenia „zwykłych” kobiet, spotykając osoby o różnym pochodzeniu, wykształceniu czy stanie cywilnym: „Szukałyśmy kobiet, które prowadziły tak zwane «zwykające, normalne, przeciętne, zwykłe» życie. Może to równie dobrze znaczyć, że są niezwykle i cudownymi osobowościami. Częstokroć te nieznanne kobiety nie miały okazji mówić o swoich opiniach i doświadczeniach, nigdy nie poproszono ich o to, by to robiły – są zaskoczone, że ich codzienne życie może być dla kogoś interesujące⁶.”

Marija Kohn, Sanja Lazarević, Anđelka Martić, Evelina Pantner i Milica Šoštarić – pięć kobiet różniących się pochodzeniem, wykształceniem, wykonywaną pracą, stosunkiem do socjalizmu i partyjnej przynależności, opowiada nam o swoim życiu. Filmowane są w bliskich planach na jednolicie czarnym tle, żadne elementy nie zakłócają szczególnej relacji z odbiorczyniami, które mogą skupić się nie tylko na wypowiedziach, ale i towarzyszących im gestach czy mimice, wyrażającej w niektórych momentach szczerze wzburzenie lub równie szczerą radość czerpaną ze wspomnień. Co ważniejsze, realizatorki nie dostarczają nam żadnych dodatkowych wskazówek, w rodzaju scenografii, które mogłyby dostarczać nam informacji na temat wypowiadających się kobiet – mamy do dyspozycji jedynie je same i ich słowa.

Wypowiedzi podzielone są zgodnie z tematem na krótkie rozdziały, anonsovane odpowiednim napisem. Pierwszym z nich jest „wychowanie odnośnie spraw kobiecych”, które wprowadza w świat opresji doświadczanej przez dziewczynki i kobiety. W feministycznie zorientowanym dokumencie to znaczący wybór. Pojawiają się tu doskonale znane wątki: wstydliwych spraw, braku rozmów z matkami (jedna z bohaterek wspomina, że więcej rozmów na tematy „kobiece” przeprowadziła z siostrą niż z matką), przerażenia tym, co „się zdarza dziewczynom, gdy mają 12 czy 13 lat” i sprzecznych wymagań – być dobrą uczennicą, nie włóczyć się z chłopcami, mieć chłopaka i nie mieć intelektualnych pretensji. Tej opowieści o swoistej inicjacji w kobiecość towarzyszą materiały z prywatnych archiwów bohaterek⁷. Materiały ze źródeł oficjalnych, w rodzaju kronik filmowych czy plakatów, pojawiają się w drugim fragmencie, w którym narratorki wspominać będą wybuch wojny – to moment w filmie, począwszy od którego nie da się już uciec w opowieści od tematu procesów historycznych.

Bohaterki w dalszej części dokumentu opowiadają między innymi o udziale w partyzantce, przemianach, które nastąpiły tuż po wojnie, Chorwackim Kibiecy Frontie Antyfaszystowskim (którego jednym z celów – obok wsparcia dla walczących partyzantów – była, jak dowiadujemy się z napisów, kulturalna i społeczna emancypacja kobiet), wrogach narodu, miejscach odosobnienia, nacjonalizacji, kolektywizacji, odbudowie kraju – zaznaczają się tu istotne różnice w podejściu do tych zagadnień, determinowane pochodzeniem i sytuacją rodzinną. Jedna z bohaterek wspomina udział w pochodach pierwszomajowych, druga zaś to, że jej dziadek zawsze kategorycznie nakazywał, żeby w nich nie uczestniczyła. Pojawia się także wątek ciągłego zważania na słowa z uwagi na zagrożenie donosem – ojciec jednej z bohaterek podejrzewany był o bycie podwójnym agentem.

Iveković, jak zresztą czyni to w całej swojej twórczości, wydobywa swoiste momenty przecięcia między tym, co prywatne, osobiste, a tym, co przynależne sferze publicznej⁸, polityczne. Zestawiając ze sobą wypowiedzi kobiet, pokazuje różne aspekty i odcienie tych samych doświadczeń – których kształt naznaczony jest płcią. Nie docieka „obiektywnej prawdy”, koncentruje się na osobistych narra-

cjach⁹; w tym sensie powtarza rozpoznanie autorki *Women's Memories*: „Feministyczny wkład w nauki społeczne podważył tradycyjną, zdominowaną przez mężczyzn interpretację świata. Dla przykładu, podkreślił ważność osobistego doświadczenia jako część metody badawczej”¹⁰. Obiektywny ton także pojawia się w pewnym stopniu w pracy artystki – w formie napisów rysujących kontekst historyczny, podających fakty, które mogą nie być znane zwłaszcza odbiorczynom niezaznajomionym z historią Jugosławii. Niekiedy napisy te zwracają uwagę na szczególne wymiary nierówności płciowych, wśród nich zaś na proceder wymazywania kobiet z pamięci zbiorowej¹¹.

Jeden z napisów odnosi się mianowicie do sytuacji bohaterki wojennych. Istotne jest tu proste zestawienie liczb: w wojnie wyzwoleńczej uczestniczyło ok. 100 000 kobiet. Z powodu wojny ucierpiały dwa miliony. 25 tysięcy zabitych, 40 000 rannych, 3000 trwale niezdolnych do pracy. 91 obwołano „narodowymi bohaterkami”. Ta statystyka zdaje się szczególnie istotna w kontekście tego, co stało się z pamięcią o narodowych bohaterkach po rozpadzie Jugosławii, kiedy do głosu doszły ideologie narodowe.

Kobietom aktywnym w antyfaszystowskim ruchu oporu, więzionym, torturowanym, mordowanym artystka poświęciła pracę *Gen XX* (1997-2001), w której zawłaszcza reklamy z kolorowych magazynów. Na zdjęciach wystylizowanych modelek logotypy promowanych produktów zostały zastąpione podpisami zawierającymi imiona i nazwiska antyfaszystowskich bojowniczek, informacje o postawionych im zarzutach oraz daty egzekucji. Honorowane w czasach socjalistycznych, po zmianie stroju kobiety owe zostały zapomniane. Sama artystka wyjaśnia: „Te kobiety były dobrze znane mojemu pokoleniu, w Jugosławii traktowano je jak bohaterki narodowe, fabryki i ulice nosiły ich imiona. Po wojnie domowej w Chorwacji zapanowała u nas zbiorowa amnezja wokół socjalistycznej przeszłości, ich nazwiska zostały wyparte z pamięci. Był to gest mojego prywatnego oporu wobec tego procesu i nacjonalistycznego dyskursu ówczesnego chorwackiego rządu”¹².

Takie gesty prywatnego oporu Iveković wykonuje w obszarze sztuki. Określająca się jako artystka feministyczna, od lat 70. aktywna jest w obszarze fotografii, wideo i performance'u; realizuje także projekty w przestrzeni publicznej. Jak sama wyjaśnia: „Staram się wypracować sposób zajmowania się sztuką w polityczny sposób. Zamiast zajmować się tradycyjną sztuką zaangażowaną politycznie, proponuję polityczne zaangażowanie w praktykę artystyczną. Nawiązuję współpracę z organizacjami pozarządowymi, kobiecymi. Wierzę, że aktywizm i sztuka mogą się uzupełniać. W sztuce brakuje doświadczenia i wiedzy związanych z prawdziwą pracą z zagadnieniami istotnymi politycznie i społecznie”¹³. Związana z Center for Women's Studies w Zagrzebiu, inicjatorka zagrzebskiej instytucji Elektra – The Women Arts Center, Iveković w swojej twórczości podejmuje przede wszystkim problematykę związaną z kobiecą tożsamością; jej prace odnoszą się do reżimu piękna, cielesności, sytuacji kobiety w kulturze konsumpcyjnej, przemocy wobec kobiet. Realizując projekty w różnych miejscach na świecie, bierze pod uwagę lokalne konteksty, szukając źródeł i przejawów opresji wobec kobiet. Często wyko-

rzystuje przedstawienia typowe dla kobiecych magazynów, zawłaszcza je, ale także sięga do osobistych archiwów, by skontrastować reklamy z prywatnymi zdjęciami, jak czyni to w *Podwójnym życiu 1959-1975* (1975-76), pracując ze swoimi zdjęciami. Jak wskazuje R.W. Kluszczyński, „Wystawa wyrażała niepokojącą myśl, iż jednostkowa tożsamość jest nie tyle wytworem podejmowanych wyborów i decyzji, lecz że przede wszystkim jest ona produktem systemów i instytucji wobec nas zewnętrznych”¹⁴. Innym przykładem tego rodzaju zderzeń może być realizowany również w Polsce projekt *Dom kobiet (Okulary)* (od 2002), w którym artystka zderza fotografie reklamowe z autentycznymi historiami kobiet-ofiar przemocy; będące rezultatem owego zderzenia plakaty umieszczone zostają w publicznej przestrzeni¹⁵.

W *Pine and Fir Trees* wypowiedziom kobiet towarzyszą różne rodzaje materiałów wizualnych – na ekranie pojawiają się zdjęcia z prywatnych albumów narratorek, ich portrety z czasów młodości czy pamiątkowe fotografie rodzinne, dokumenty sprzed lat, ale i wiele oficjalnych materiałów propagandowych i dokumentalnych. Zdarza się, że materiały sytuują się na granicy między nimi – jak zaświadczenie o wynikach osiągniętych w pracy przez jedną z bohaterek.

Propagandowy i dokumentalny found footage¹⁶ zasługuje na kilka słów komentarza. Rekontekstualizacja – podstawowy aspekt strategii materiału znalezionego – której dokonuje Iveković, przybiera różne oblicza. Niekiedy materiał pełni funkcje ilustracyjne; częściej jednak pokazuje swoiste pęknięcia w oficjalnym dyskursie, kłamstwa, niezgodność oficjalnie głoszonych haseł z rzeczywistością, co zresztą doskonale wydobywają zderzone z fragmentami filmowymi osobiste świadectwa. Mamy zatem nie tylko archiwalne ujęcia wojny czy obozów koncentracyjnych; Iveković pokaże nam także nabierające metaforycznych znaczeń zdjęcia więzień, fragmenty kronik poświęconych właśnie wyprodukowanym, nowoczesnym autobusom, produkcji tkanin, kolekcji mebli, wyborom do organów zarządzających zakładem pracy, wręczaniu nagród najlepszym pracownikom, możliwościom polepszenia wyglądu przez kobiety, koncertowi filharmonijnemu w fabryce, balowi dziennikarza, czy też rozlicznym uroczystościom, w których uczestniczył prezydent Tito. Różnorodności tematycznej nie towarzyszy oczywiście różnorodność formalna.

Wspomnienie o pierwszej przodownicy pracy, Mariji Erbežnik, która za zrealizowanie planu pięcioletniego otrzymała od Tito zegarek, zderzone zostaje z fragmentem filmu poświęconego innej przodownicy pracy, która dla uzupełnienia praktycznej wiedzy podjęła naukę w szkole, w nagrodę zaś za wyniki została zaproszona na urodziny prezydenta Jugosławii. Widzimy ją w różnych sytuacjach, także podczas uprawiania sportu, radośnie biegającą w kusym kostiumie – postać Matildy Blahy ma dojmująco cielesny wymiar. Pomijając szczególny kult ciała – jaki w materiałach znalezionych użytych przez Iveković da o sobie znać także między innymi we fragmentach poświęconych sztafecie i uroczystości z okazji urodzin Tito – w oczy rzuca się urzeczowienie, jakże typowe dla przedstawień kobiet.

Trudno też w tym momencie odrzucić skojarzenie z historią Gabrieli Maroszkowej, polskiej robotnicy, która dzięki listowi do sekretarza podstawowej organizacji partyjnej mogła podjąć naukę i poznać tajniki obsługi tokarki, w którą wprowadzał ją syn, z polskiego propagandowego filmu kompilacyjnego *Kobiety naszych dni* (reż. Jan Żelnik, 1951). Biografie przodownic pracy, owych wzorowych robotnic budujących socjalizm, zdają się odlane z jednej formy, różnią się jedynie szczegółami.

Pine and Fir Trees jest próbą odnalezienia kobiecych indywidualności – jednostkowego doświadczenia, składowych codziennego życia – i opowiedzenia go pewnego rodzaju „idioktem”; swoistego nadpisania „obiektywnych” wersji wydarzeń, które znamy z podręczników czy oficjalnych, obecnych jako kontrapunkt na ekranie, materiałów kobiecą, indywidualną perspektywą. Dlatego też dowiemy się, że status „przodownicy pracy” przekładał się na określone korzyści, zaś odmowa zapisania do partii miała określone konsekwencje (jak „półkownikowanie” w teatrze przez sześć sezonów). W kontekście szukania kobiecej perspektywy istotne stają się zwłaszcza dwa pytania – o „(Nie)równość w miejscu pracy” i „(Nie)równość w małżeństwie”. Kobiety stanowiły sporą część niewykształconej populacji, częściej pracowały także w uznawanych za podrzędne zawodach, jak informuje nas jeden z napisów. Rozmówczynie Iveković wskazują na obecność kobiet na stanowiskach dyrektorskich (tyczy się to jednak sfeminizowanego Muzeum Etnografii), na „pewną równość” w zakresie płac, na brak dyskryminacji w świecie aktorów – w przeciwieństwie do środowiska pisarskiego, w którym kobiety raczej nie stały się delegatkami na branżowe kongresy. W tym miejscu Anđelka Martić czyni jednak ważne zastrzeżenie: jakkolwiek można wykazywać brak równości w owych czasach, nie do pomyslenia byłyby wówczas seksistowskie uwagi, jakie wygłasza się współcześnie, w rodzaju cytowanej przez nią frazy: „mniej gadaj, więcej się móż”¹⁷, która obrazuje skalę zmian w języku debaty publicznej, zdominowanej podówczas przez prawicowe, konserwatywnie zorientowane siły.

Zdecydowanie inaczej wyglądała sprawa równości, jeśli szukać jej w przestrzeni prywatnej. Zadeklarowanie w Konstytucji równości kobiet i mężczyzn, przywołane w jednym z wcześniejszych napisów, nie zmieniło oczekiwań, opartych o wielowiekowe tradycje – w małżeństwie to kobieta odpowiadała za prace domowe, dzielenie się obowiązkami było – być może – możliwe w środowiskach miejskich. Jedna z kobiet swoje małżeństwo wspomina jako ciągłą walkę o równe traktowanie. Jak złośliwie podsumowuje wzburzona bohaterka: „cóż za zwycięstwo”- socjalistyczna równość, czyli dołożenie pracy zawodowej do obowiązków domowych, wypełnianych jedynie przez kobietę. Jak komentuje to sama artystka: „Komunizm nie zajmował się równouprawnieniem, mówiło się o równych prawach, ale była to tylko przykrywka dla bardzo stabilnego patriarchy, który przetrwał do dzisiaj”¹⁸.

W kwestii spełnienia postulatów o równouprawnieniu kobiet i mężczyzn bohaterki zdają się zgodne, różnią się natomiast dość mocno, gdy opowiadają o 8 Marca, który stopniowo, wraz z asymilowaniem znaczeń związanych z Dniem Matki, stracił – jak informuje nas napis – swój rewolucyjny potencjał i stał się Dniem

Kobiet. Jedna z bohaterek nie świętowała go nigdy – uważała, że służy on jedynie mężczyznom, którzy mogą przepić pieniądze, a wszelkie kwiaty czy kryształowe wazy są jedynie nieudolnym maskowaniem tego stanu rzeczy. Druga z bohaterek stwierdza natomiast, że obchodziła go zawsze: kupowała sobie prezenty, szła do fryzjera, a później na tańce; opowiada o tym z widoczną radością. Zarówno dystans, jak i entuzjazm, zdają się wynikać z ogólnego stosunku do państwa i ustroju, który rzutuje tu na ocenę tego rodzaju elementów codzienności¹⁹.

Oceniając socjalizm – w przedostatnim rozdziale *Pine and Fir Trees* – bohaterki, mimo w pewnym sensie sceptycznego podejścia do hasła o równouprawnieniu, przywołują prawa, które kobiety zdobyły (jak urlop macierzyński, ale też możliwość zabrania głosu w polityce). Nie zawsze są entuzjastyczne – podkreślają, że są z pokolenia, które nauczyło się „z tym” żyć, niemniej pokazują to, co było dla nich ważne: praca, poczucie wspólnoty²⁰, opieka zdrowotna, szansa na studia. Także we wcześniejszych wypowiedziach zgadzają się co do lepszej (i, przede wszystkim, darmowej, aczkolwiek nadużywanej) opieki zdrowotnej w czasach socjalizmu, przypominają okres, w którym można było wziąć pożyczkę i ludzi pracy stać było na rzeczy, które dziś znajdują się poza ich zasięgiem finansowym. Ich różnorodne spojrzenia na ustrój zdeterminowały pochodzenie i doświadczenie życiowe, jednak warto zaznaczyć, że żadna z wypowiedzi nie jawi się jako wyrażająca całkowite potępienie dla minionych czasów – mniej lub bardziej krytyczne wobec ustroju, kobiety omawiają różne aspekty życia w powojennej Jugosławii.

Wróćmy do początku filmu. Po ujęciach tańczących dziewcząt pojawiają się fragmenty wywiadów, a następnie czarno-białe zdjęcia. Jedno z nich przedstawia grupę kobiet pracujących, kolejne – które towarzyszy napisom z imionami i nazwiskami bohaterek – kobiety tańczące w kregach. Taki też ma finalnie charakter praca Iveković, pokazująca różne losy kobiet, zebrane w jedną, wielowątkową, zataczającą koło opowieść.

Zwróćmy uwagę na ostatnią wypowiedź – całość pracy wieńczy rozdział „Moje życie”. Z ust bohaterek padają deklaracje o tym, że wspominają czasy komunizmu dobrze, żyły im się wówczas nieźle, spełniały swoje ambicje, żyły tak, jak mogły i potrzebowały – i, co chyba najważniejsze, zrobiłyby to raz jeszcze. Jako ostatnia wypowiada się pisarka, która zastrzega, że być może dokonuje idealizacji, bo to „jej życie, jej droga”. Wskazuje, że doszła do swojej pozycji praktycznie znikąd – i wspomina, jak mając 13 lat, jeszcze przed wojną podjęła pracę w księgarni Kugli, w której podawała rzeczy do opakowania. „Nazywali mnie roba (towa)”. Zbuntowała się za sprawą brata, dzięki któremu dostrzegła niesprawiedliwość tej sytuacji – chłopcy nie nosili takich przydomków, nie byli towarami. W ten sposób, na koniec nie tylko wybrzmiewa bardzo osobisty akcent, ale też klamra, którą za moment obejrzymy, nieco zmienia znaczenie – nie można bowiem pominąć tego osobistego świadectwa emancypacji.

Przypisy

- ¹ Choć status Jugosławii był dość szczególny; jak przypomina sama Iveković, w roku 1979 odbyła się w Belgradzie pierwsza konferencja feministyczna, zob. K. Pabijanek, *Kobiece w samo południe* (rozmowa z Sanją Iveković), http://www.wysokieobcasy.pl/wysokieobcasy/1,53662,7328146,Kobiece_w_samo_poludnie.html (dostęp 20.02.14)
- ² <http://www.zenstud.hr/en/projects/75-povijest/273-1999-2004--sjeanje-ena-na-ivot-u-socjalizmu> (dostęp 20.02.14)
- ³ Zob. <http://www.womensmemory.net/> (dostęp 20.02.14)
- ⁴ <http://www.womensmemory.net/english/method.asp> (dostęp 20.02.14)
- ⁵ <http://www.womensmemory.net/english/project.asp> (dostęp 20.02.14)
- ⁶ Ibidem.
- ⁷ Warto zauważyć, że w trakcie wywiadów w ramach projektu *Women's Memories* rozmówczynie badaczek często odwoływały się do zdjęć czy innych dokumentów.
- ⁸ Zob. np. uwagi o twórczości Iveković w kontekście rozwoju wideo i sztuki (multi)medialnej [w:] R.W. Kluszczyński, *Film. Wideo. Multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Warszawa 1999.
- ⁹ Interesującym przykładem podobnego projektu z obszaru historii mówionej jest *Powstanie w bluzce w kwiatki* – wystawa wirtualnego Muzeum Historii Kobiet, prowadzonego przez Fundację Femino-teka (http://www.feminoteka.pl/muzeum/readarticle.php?article_id=38). W jej ramach zrealizowano wywiady z powstankami, które stały się między innymi podstawą filmu *Powstanie w bluzce w kwiatki. Życie codzienne kobiet w czasie Powstania Warszawskiego*. Narratorki, które Powstanie Warszawskie przeżyły zarówno jako uczestniczki akcji zbrojnych, jak i cywilki, opowiadają o ubraniach, które nosiły w dniu rozpoczęcia Powstania, higienie i zanikającej menstruacji, aprowizacji, życiu wśród gruzów, macierzyństwie czy marzeniach – akcentując różne aspekty kobiecego, codziennego doświadczenia Powstania. Autorkom wystawy „zależało (...) na odtworzeniu emocji, uczuć, myśli, które towarzyszyły dziewczętom” (Ibidem).
- ¹⁰ <http://www.womensmemory.net/english/project.asp> (dostęp 20.02.14).
- ¹¹ Warto wspomnieć, że Sanja Iveković zajmowała się tematem wymazywania kobiet z pamięci zbiorowej także w kontekście polskim, w projekcie realizowanym dla Muzeum Sztuki Nowoczesnej przyglądając się zapomnianym kobietom Solidarności.
- ¹² K. Pabijanek, op.cit.
- ¹³ Ibidem.
- ¹⁴ R.W. Kluszczyński, op.cit., s. 89.
- ¹⁵ W Polsce, współpracując z Federacją na rzecz Kobiet i Planowania Rodziny, Iveković spośród przejawów systemowej przemocy wobec kobiet wybrała zakaz aborcji.
- ¹⁶ O *found footage* zob. np. Ł. Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Kraków 2006.
- ¹⁷ W tym miejscu można zadać pytanie o nostalgię za dawnym blokiem wschodnim, pojawiającą się w rozmaitych formach w sztuce. Pytanie to jest istotne, jak wskazuje Chiara Bonfiglioli zarówno w wobec uwarunkowań byłej Jugosławii, jak i problematyki kobiecej w czasach socjalizmu; w kontekście zjawiska nostalgii Bonfiglioli wymienia także pracę Iveković, zob. Ch. Bonfiglioli, *Former East, Former West: post-Socialist Nostalgia and Feminist Genealogies in Today's Europe*, „Bulletin of the Ethnographical Institute” 2011, Vol. 59, No. 1.
- ¹⁸ K. Pabijanek, op.cit.
- ¹⁹ Innym ważnym rozdziałem dokumentu zdaje się ten poświęcony postaci prezydenta Tito. Niektóre z bohaterek miały okazję spotkać się z prezydentem Jugosławii osobiście i przed kamerą relacjonują te spotkania. Urzędniczka wyraża swój stosunek do polityka, podkreślając początkową niechęć, która wraz ze zmianą sytuacji w kontaktach z władzami ZSRR wyewoluowała w docenienie jego politycznej sprawności. W innej części wideo pojawiają się też materiały z imprezy zorganizowanej z okazji urodzin prezydenta – robotnica brała udział w sztafecie biegaczy, zaś całe przedsięwzięcie było gigantycznym pokazem oddania dla przywódcy. Ów szczególnie stosunek do władzy był kontekstem dla

jednej z najważniejszych prac Iveković – performance'u *Trójkąt* (1979). Na balkonie swojego mieszkania artystka, sącząc whisky, symulowała masturbację, wszystko w trakcie przejazdu przez miasto Josipa Broz Tito. Po chwili do drzwi zapukał mężczyzna z ochrony przejazdu, nakazując usunięcie „osób i przedmiotów” z balkonu.

²⁰ W angielskim tłumaczeniu użyte jest tu słowo „comradeship”.

Remarks on the documentary *Pine and Fir Trees. Women's Memories of Life during Socialism*

The article analyses Sanja Iveković's documentary *Pine and Fir Trees. Women's Memories of Life during Socialism*. The work was realised as a part of an oral history project *Women's Memories of Life under Socialism* (1998-2004, Center for Women's Studies, Zagreb), dedicated to exploration of women's history in the former East. Iveković presents interviews with five women of different family backgrounds, education, occupations and attitudes towards socialism, who recall their personal experiences before World War II, during the War and in the early years of socialism. Their stories are interspersed with archival footage – official documentaries or propaganda films and photographs from their family albums – and intertitles presenting the context of the history of former Yugoslavia.

Peter Ole Pedersen Jan Løhmann Stephensen

(Aarhus University)

Paranoid, moi? Surveillance and the Popular Cultural Documentary

The current theme of public surveillance has quite the direct link to documentary film. In short, you could say that video surveillance represents a conventional view within this movie genre; a view of the camera as the viewer's direct registration of reality.

In an art-related context, such a concept of authenticity has long since been challenged and criticized and now seems more like a multifaceted and often complex reference within this type of film. Yet, since 9/11, the relationship between surveillance, society, and the individual has often been the subject of both experimental and more mainstream-orientated documentary. Conditions in the UK especially have come under critical scrutiny in movies like Neil Ferguson's *Suspect Nation* (UK 2006) and Nino Leitner's *Every Step You Take* (Austria 2007). A more recent contribution to this sub-genre of documentary is David Bond's *Erasing David* (UK 2009), a movie that takes its conceptual footing in a personally experienced paranoia triggered by living in a contemporary "database society".

Early 2008, British documentary film director David Bond receives a letter from the British data protection authority ICO (Information Commissioner's office) informing him that two CD-ROMs containing personal information on him and his daughter have gone missing in the mail. This incident, the so-called "HMRC Data Loss Scandal", not only affects Bond and his family as information on 25 million British citizens is also lost in the mail. This incident prompts Bond to try out in practice how fine-meshed a net British surveillance society is.¹ The purpose of this investigation – and the documentary – is, as Bond puts it in his prelude to the film: "To make the invisible visible". To achieve this, he uses three different strategies: As his primary strategy, Bond seeks access to the type of information different public authorities and private enterprises possess about him and his family. The culmination of this investigation appears in a scene in the film, where he sits on the floor together with his 2-year-old daughter, surrounded by

veritable piles of documents and various prints which clearly illustrate the massive scale of (primarily electronically registered) data that exists on him; not including all the data which he for various reasons cannot get hold of, but still assumes exist.

The second strategy of detection involves a surveillance experiment, which Bond himself stages and which comprises the narrative plot of the film. Thus, Bond goes incognito – “to find out, I’m going to leave my life behind and disappear”), as the dramatic voice-over tells us – and gets a private investigation agency to try and locate him. Initially, Bond flees to the Continent, where he seeks advice from a number of experts to give a historical perspective to the present “surveillance condition”.



Figure 1. “Watching the Detectives” As an experiment concerning the scope of our current surveillance society, documentary filmmaker Bond hires two private investigators from Cerberus to track him down through his involuntary trail of personal data. © Green Lions Ltd. 2009

Back in England, the flight culminates, when Bond in an increasingly paranoid state of mind – unfolded in a scene filmed with handheld night vision camera and with strong references to the horror-mockumentary *The Blair Witch Project* (USA 1999) – seeks refuge in a remote cottage in Wales. He leaves the cottage again, when he realises, that the actual point of the whole experiment should be to try and lead a relatively normal life, but – as he puts it – “without leaving a trail of data wherever he goes”. Parallel to this part of the film, which has been primarily filmed with a handheld camera by Bond himself, the viewer follows the hired detectives who try to track him down in various ways. In a highly dramatized final scene accentuated by Michael Nyman’s cacophonous soundtrack, the detectives end up catching him outside a hospital, where Bond goes to meet his pregnant wife at a prenatal check-up.



Figure 2. During the last part of his self-imposed escape from any type of digital tracking, Bond seeks nightly refuge in a remote cottage on the Wales countryside. The paranoia ensues.
© Green Lions Ltd. 2009

Edited into the staged flight and the accompanying detective-story narrative are also expert commentaries from a series of lawyers, politicians, NGOs and opinion leaders such as the historian Timothy Garton Ash, former British Minister of Interior David Plunkett, and the author of the book *How to Disappear*, Frank M. Ahearn. The latter also gives Bond practical advice on how to leave a minimum of electronic trails. This includes amongst other things, not travelling by airplane and avoiding the use of credit cards, mobile phones or the Internet – especially Facebook, which according to Ahearn is possibly created or controlled by the CIA (which in retrospect seems like surprisingly sound advice).

On top of all this, the film is divided into chapters reminiscent of the American TV-series *24 Hours* (USA 2001-2010) that tells us how long Bond has been “on the run”. In the sound track, these chapters are accompanied by a ticking clock with an added echo that makes the beats accelerate into a stampede; an effect, which together with Michael Nyman’s score, intentionally leads to a dramatic build up.

The Popular Cultural Documentary

David Bond’s film is in many ways paradigmatic of a specific development in the documentary genre; a development which could be said to have been instituted by Michael Moore’s successful – yet severely criticized – *Roger & Me* from 1989. This type of film tries, through a conceptual approach to its subject, to unite personal history with the mass-appeal of social satire thus creating a partly critical, partly activist documentarism. In this sub-genre, dramatic and genre-oriented effects are imported from fiction, and various subjective positions are ne-

gotiated. In spite of this, the truth of the film is constantly performatively verified through an overall set of conventions related to the more classical characteristics of the genre. A voice-over narration is used to structure the story and subject-matter, and the arguments are supported by revealing footage or the disclosure of facts. The display of revealing fact is staged as especially essential, because it is with this very content, that this type of documentarism establishes a connection between its photographic registrations of reality and our perception of an objective and well-founded truth.²

Through a very self-conscious play on genre, the reception of the particular film can therefore not only be anchored in the use of specific imagery or the intent of the director. The expectation towards these productions must have its basis in a fluid exchange of information, where the character and the validity of the specific facts as well as the selected imagery are constantly up for renegotiation.³ The form and content of the popular cultural documentary in Moore's tradition does not let itself be categorized solely as *revealing, analytic* or *expressive* works.⁴ Instead, we are dealing with hybrids, which fluctuate and interrelate between several types of (film) genres. The reference to reality/real life is present, but is activated through the conceptual framing that is created for the recorded material.

Bond's strategy for conceptually staging his film is comparable to Moore's. *Erasing David* is a person-driven documentary all the way to the title; a documentary which places its director in the absolute centre of the film. Bond's personal story and private life constantly function as the setting and illustrative example for the critical questions, he sets out to ask. However, letting his "real" lived life function as the central plot-driving parts of the film leads to a series of principle strengths and weaknesses in the cinematic material, which have also been pointed out in relation to Moore's oeuvre. And it creates a series of problems more specifically related to the declared subject of the film: Surveillance.

In his analysis of Moore's *Roger & Me*, film theorist Matthew Bernstein draws attention to a line of characteristics in the popular cultural documentary. Several of these motifs and genre-related strategies can also be observed in Bond's material. Pivotal is *the mission* as an explicit framing of the story. Like most of Moore's productions are conceptually bound to a specific and, in reality, often impossible task which the director tries to solve, David Bond, as already mentioned, uses his personal act of disappearing as that story which has to tie the film's research material and interviews together as a meaningful whole. Bernstein's point is that this "*impossible project*" works in a dynamic interplay with the director's self-conscious and deliberate play on the conventions of the documentary film. The impossibility of ever completing that mission, which was the original starting point of the film, is in fact a paradoxical way of verifying a form of authenticity – or put in another way; a strategy to recover a certain effect of authenticity. By supplementing the registration of real incidents with footage of what is conceptually planned, the filmmaker acquires a rather important control over how the finished work is perceived.

This point is taken from Paul Arthur's analysis of the changing relationship between film language and the status of authenticity throughout the history of American documentary. Analysing a series of directors and their works, Arthur argues that the filmmaker's presence as a diegetic character in the film establishes a certain type of authenticity. A distanced, self-exposing and often ironic position which creates a loosely defined room to manoeuvre, where the many types of authority within the documentary can interact, either as analytical comment, critical reportage or even *cinema vérité*. The installation of the director as the pivotal focus of the film is achieved exactly through the impossible project, which simultaneously legitimizes genre freedom/experiments. According to Arthur, this is a kind of anti-documentary, which plays, and in its own way even capitalizes on, certain conventions, but in contrast to more experimental films in the genre, does not try to subvert them or undermine their naturalization. *Erasing David*, for instance, begins in a cinematic style that mimics the suspense-filled atmosphere of thriller fiction, rapid cross-cuttings show the protagonist David's escape from his private home (hidden under a blanket in the backseat of a car) thereby also assigning the private detectives the role of cruel, snooping antagonists. At the same time, the scene is also held in black and white tones, which references the well-known look of historical documentaries. Parallel with this, Michael Nyman's minimalistic background music acts in the way of a conventional fiction dramatization and with that combination invariably leads the thoughts towards Phillip Glass's now canonized music for Errol Morris' likewise canonized documentary *The Thin Blue Line* (USA 1988). These genre-oriented references work on two levels, as the seminal innovation in Morris's film was, in fact, the fusion of the revealing documentary with the genre-consciousness of the fiction film.⁵

The Dramatized Diary of a Documentarian

The sequences made like a day-by-day on-the-run video bind Bond's documentary investigation together. However, it soon becomes clear that this overall narrative is in many ways inconsistent with the subject the director wishes to illuminate. As Bernstein and Arthur point out in relation to Moore, the practice of "the impossible project"-strategy is an opportunity to stage documentary scenes, which displaces their eligibility from the revealing to the exposing.⁶ Bond's declared starting point for the film is, as mentioned, the "HMRC Data Loss" scandal and with this case a focus on the notion of so-called "data rape", which according to several of the film's characters, you can become victim of, when information you consider private and even intimate, suddenly circulates (relatively) readily available or has fallen into the wrong hands.⁷ However, the kind of surveillance staged by the film is often of an entirely different character, and part of it can, in fact, hardly be described as surveillance *per se*, because the detectives go about their job in a rather prosaic way. They turn Bond's trash inside out and seek out his relatives (whose trash is also rummaged through). Arguably they find certain standard information via the electronic media, but most of the data leaks that happen via the internet



Figure 3-5. Examples of the many different stylistic effects and genre-references employed in Erasing David. Bond hiding under a blanket while trying to escape his pursuers, filmed in the grainy, handheld style of the observational documentary. Bond on the train, filmed in close-up POV-shots mimicking the subjective camera of the action film. Intercutting of a classical interview-sequence used to strengthen the films factual basis. Here it is British historian and Professor of European Studies Timothy Garton Ash. © Green Lions Ltd. 2009

or by use of mobile technology are clearly the director's (self) conscious attempt to demonstrate the overall coherence in his project.

A longer sequence early on is both in a media and (film) historical perspective exemplary of this type of documentary staging. During his "flight" to the continent, David Bond seeks out the Belgian internet and communications expert Toon Vanagt in Brussels for a discussion about the perspectives of ongoing self-surveillance through the Internet. Vanagt records the interview with the purpose of publishing it later on his blog on the video portal, Vimeo. This "scene" is then followed by a series of fragmental shoots of Bond's journey through Europe, combined with outtakes from his research at home prior to the project. Among other places, the journey takes him to Berlin, more particularly Stasi's former headquarter in Normannenstraße, which now houses a "surveillance museum". Bond interviews two former Stasi agents, who are supposed to give him advice on how to most effectively avoid the unwanted spotlight of our media-saturated society. Characteristically for the general mode in the film's argumentative build-up; this rather absurd joke is put in contrast by a critical expert comment, in this case by Phil Booth who is the coordinator of NO2ID, an activist organisation that runs campaigns against the British Government's introduction of ID cards. Booth compares this initiative to Stasi's systematic registration of personal data only in order to point out, that we are now witnessing the emergence of a far more "self-sufficient" system.

Finally, this critical intermezzo ends in a scene where the private detectives who are hired to track down Bond stumble across Vanagt's webpage which at this point already contains the footage from Brussels. Thus Bond creates a condensed cinematic comment that most of all seems to serve the purpose of conjuring up ideological parallels to the most expanded surveillance society of the Cold War. Mind you, a basis of comparison through the supplied criticism indicates, that we are now confronted with private profit driven media-databases – in this incident a video portal – which, surveillance-wise, are superior to this historical example.

The problem arises, when this footage does not strengthen Bond's critique of the inescapable database society by facilitating an experience of its repressive character or by confronting us with yet unseen aspects of the same. Instead, they seem more likely to reflect a filmmaker's attempt to break the code for creating an efficient pop culture documentary, an approach that ends up uncomfortably placing the film somewhere between being ironic or serious. When Bond lives out his paranoia in front of the camera, it's always carried out in an ironic tone. He literally films his own attempt to escape from this feeling, but since the film's formalistic structure never deviates from documentary virtues such as explanatory voice-over and strategic placement of research-footage, it prevents the viewer from being deeply affected by this state of mind. One of the moments were this appears noticeably overplayed is in a scene halfway through the film, where we crosscut between the detectives' office, and Bond on his way to Wales by car. Inadvertently, he opens an email from the detectives (!) on his Blackberry and immediately gets traced through the GPS built into his mobile device. It is these



Figure 6-8. Examples of Bond's staging of our net culture and its consequences from a surveillance perspective. Bond and his daughter surrounded by hardcopies of all the different database registrations produced by his net-based activities. Toon Vanagi's documentation of Bond discovered by the detectives on the video-sharing website Vimeo. The detectives flip through family photos on his wife's Facebook page.
© Green Lions Ltd. 2009

types of setups that gradually make it harder to decode what purpose the investigators serve, besides moving the conceptual narrative forward.

Arthur emphasizes, that it is exactly this conscious interaction between positions and modes of expression, which characterizes the person-driven documentary. According to Arthur's description of this development in the documentary genre, the shift between the different modes of expression precisely indicates a strategy to legitimize one's own practice.⁸ Bond blatantly capitalises on this freedom, right down to his self-conscious attitude and the way he constantly calls attention to the presence of the film media.

It seems there is a certain discrepancy between *Erasing David's* area of examination and the way the film illustrates this cinematically. As mentioned by way of introduction, an implicit reference to the mediated/technological registration of the world is associated with the theme of surveillance - and following this, an internalized validation of the documentary genre and its historical relation to reality, that is, the idea or ideal of media transparency. Bond points out this connection through a metaphorical use of the camera in the film crew's footage of the detectives, whose efforts at tracking him are illustrated several times with the gaze of the surveillance or hidden camera. Furthermore, the film includes a sequence where Bond consults the psychologist Daniel Freeman regarding his growing paranoia. The scene obviously works as a kind of expert verification of the characteristic signs of this mental state. At the same time it crosscuts with recordings from enormous CCTV control rooms, which in an allegorical way is supposed to join together Bond's personal paranoia with what happens to be a point in the critique of modern capitalism: The explosive growth of technologies such as CCTV and biometric registration according to a number of the film's experts is caused by the fact that for decades the surveillance lobby has led a deliberate (mis)information campaign about the relevance and necessity of these technologies.⁹ This point is interesting in its own right, but also obscures a media related discrepancy in Bond's project, namely that digital surveillance is never "translated" effectively and reflectively through the film's narrative. It is thus quite striking, that it remains unclear whether the conclusive information regarding the visit to the hospital where Bond is finally caught is gathered through data surveillance or simply based on a standard phone call to a medical secretary.

Equally symptomatic for the film is the fact that the sequence which examines the economic aspects of the proliferating business of surveillance ends with a shot of David Bond wandering about testing equipment at a fair for the very same industry. This setting is reminiscent of a scene in Francis Ford Coppola's now classical fiction film *The Conversation* (1974), which also combines a growing paranoia with an interest in the contemporary tendencies of surveillance. Here the monitoring expert played by Gene Hackman gradually becomes a victim of his own practice, the observer becomes the observed. Coppola elegantly used the spectrum of fictional storytelling, and through an unconventional narrative, symbolic visuals and the film's fragmented and syncopated score, masterly illustrates

the information technologies dissolution of the boundary between the private and the public.¹⁰ In spite of his strategic use of the devices of fiction, Bond never gets the actual issues portrayed in a convincingly or captivating cinematic form. It is tempting to conclude that the result in *Erasing David* is that the *documentarian* becomes the victim of his own practice. And he does so, chiefly because he operates with an unclear notion of what he actually understands by surveillance and as a consequence what he points his criticism towards, how this criticism actually should be formulated and what it is capable of.

Analytical (and Normative) Understandings of Surveillance

Against the backdrop of the conceptual vagueness in Bond's project and its realization, we suggest the following three-way taxonomy of different analytical and normative understandings of the surveillance phenomenon and its sociological, political and cultural implications: (1) the critical subversive, or if you like: the countercultural, (2) the para-cultural and (3) the affirmative-cultural.¹¹ These are best thought of as theoretical conceptions, but "theoretical" in the sense that they also can be located – or suspect to have functioned – as what we might refer to as "intellectual starting points" of for instance artists or documentarians. The perspectives or views on surveillance within this taxonomy in other words range from highly abstract academic discourses to, for instance, aesthetic and/or material realizations of such ideas.

(1) *The critical subversive discourse* aims to reveal – and by doing so eventually undermine – the continuous expansion of surveillance society and the socio-cultural consequences of this tendency. Thus a critical consciousness-raising towards surveillance is sought. The more classical documentary, for instance, belongs to this category – also including, at least at a first glance, *Erasing David* (cf. Bond's ambition to "make the invisible visible") – along with different forms of narratives (films, novels, etc.) which is staged and/or works more or less as truthfully critical or dystopian representations of the modalities of surveillance, cultural logics and potential effects (cf. for example a number of science fiction works, amongst these George Orwell's *Nineteen Eighty-Four* obviously, which is the seminal work within this tradition). Finally, most of the academic discourses belong to this category, which in a scientific, but also often rather value-laden register is occupied with the surveillance phenomenon, while they typically establish a form of panoptic view on their field of study themselves.¹²

A particular variety of the critically uncovering approach has also surfaced, more precisely the type of critique which aims at the precision and validity of the surveillance critique up to now instead. That is, a critique, which is primarily sceptical towards other interpretations of the actual scope of surveillance, that is, interpretations which typically all take their point of departure in either Orwell's "Big Brother" character or a rather reductive understanding of Michel Foucault's interpretation of Jeremy Bentham's draft for a panoptic prison architecture in *Dis-*



Figure 9-10. Gene Hackman as the surveillance expert Harry Caul that develops a well-founded paranoia in Francis Ford Coppola's *The Conversation* and the mirror-sequence in *Erasing David*, where Bond visits the surveillance fair.
© Green Lions Ltd. 2009 & A Coppola Company Productions, Paramount Pictures 1974

cipline and Punish: The Birth of the Prison. As an example of this epistemic “critique of the critique” one could point to Bruno Latour’s introduction of the concept *oligopticon*. The most important function of this term seems to be to act as a corrective counter-concept to the exaggerated practical range of the panoptic surveillance, which according to Latour is never that total, or perhaps even *omniscient*, as the Foucault- and Orwell-inspired interpretations of panopticism typically claim. On the contrary, it is always situated, that is, extremely exact and detailed, yet only partial and thus of limited scope.¹³

(2) With this, we are close to the other type of (critical) intervention, which exhibits what could be called *para-cultural* characteristics, and which by exten-

sion of the French philosopher Michel de Certeau operates with a term that can be described as ‘*tactical reappropriation*’. Examples of this could be different kinds of so-called *tactical media*, *hacktivism*, *jamming* etc. (Taylor), which precisely act tactically vis-à-vis the power structures of surveillance society. Following this, the para-cultural attitude and its tactics are part of a “network of anti-discipline”, which does not necessarily shatter surveillance *in toto*, cf. the ambition of the already mentioned “counter-cultural” (analysis) strategy. What the para-cultural tactics do, however, is to provide small temporary spaces (de Certeau 1988: xiv-xv; 29-42). Obvious examples of this, can be found in a series of surveillance-related activist art projects by Hasan Elahi, Rafael Lozano-Hemmer, Surveillance Camera Players, and Mare Tralla, to mention just a few, which all play in various ways experimentally with the functional structures, strategies implications of surveillance, which are turned against themselves in pursuit of other agendas.¹⁴

Like the more directly critical counter-cultural category, most of these para-cultural tactics display obvious antagonistic tendencies vis-à-vis the surveillance society and its political and cultural implications. But it is a significant point that this happens in another register (i.e. with other rhetorical or aesthetic means) and with a starting point in another epistemological frame of understanding (beyond the idea of medial or discursive transparency). While the critical-subversive discourse is primarily epistemically oriented, the para-cultural approach is to a much greater extent oriented towards the practices of everyday life. Here, for example, we find the academic/theoretical and tactical/practical tradition, which has been categorized *sousveillance* or *inverse surveillance*¹⁵ by the surveillance theoretician Steve Mann. A view which is conceived in opposition to the Orwellian dystopia of the surveillance society, “Big Brother Britain”, in which a powerful elite monitor and control the many through a centralized gathering of information. Instead, advocates of this position suggest that it *is* – or *should be* – the many lesser (i.e. seen in a hierarchical power structure), which demonstratively and subversively stare back at the panoptical ocular-centric surveillance society with an “in-your-face” attitude (Mann, Nolan & Wellman).¹⁶

Yet, it is also in the para-cultural approach to surveillance that we find interpretations of the consequences of surveillance society, which strike far lighter tones. Sometimes even displaying an attitude, which appears almost joyfully exhibitionistic in its staged exposure of and playful dealing with the logics of surveillance society. This is, for example, the case in John E. McGrath’s analysis with the very eloquent title *Loving Big Brother*, where surveillance society is rethought and -perceived through theatre theory, and thus opens up for possible, new heterotopic (Foucault 1986) spaces and practices, which in a positive way elude the repressive gaze of Big Brother/panopticism: rather than ignoring the reproduced selves that populate the data banks and recordings of surveillance culture, we should embrace them as aspects of a new consciousness: selves producing selves, prostheticized and discontinuous, communicating in a proliferation of codes and secret languages, replacing the containment of privacy with the productivity of surveillance space. (McGrath 17-16)

An understanding and a tactical practice, which in an artistic register can be seen in the equally voyeuristic and exhibitionistic, performative practice of the self-surveillance of British artist Jill Magid (cf. *Evidence Locker* from 2004¹⁷ and *Surveillance Shoe* from 2000) on which she herself has noted that with this kind of tactical re-appropriation of the media and gaze direction of surveillance, it becomes “a way of seeing myself, via technology, in a way I could not otherwise. In self-surveillance I use a system or a technology as my mirror.” (Lovink & Magid) Or as the interviewer Geert Lovink comments about Magid’s artistic practice: “Instead of portraying citizens as victims of Big Brother, Magid’s works opens up a new field of art and activism in which predictable forms of protest against the almighty eyes of power are turned into a dandy-like performance.” (Ibid.)

First of all, this reflects a historical shift in how we understand surveillance: from a social anomaly that should be rectified (for instance by applying the traditional modes of intervention of critically exposing documentary), to a fundamental fact of life with which you can at best “make do” (cf. Certeau’s concept “*faire avec*” concerning everyday forms of emancipatory tactics (Certeau 1988: 29–42)). Secondly, in the more normative register, this implies a re-interpretation of emerging surveillance culture almost as a fortunate situation. Admittedly, this on one hand potentially contains elements of new ocularcentric abuse (cf. the implicit accept of panopticism’s/The Big Brother figure’s postulate of the “almighty eye”). But on the other hand, it also means the opening of new fields struggle and resistance, which in this discourse can appear almost like newly gained fields of “auto-aesthetic” pleasures. This, in other words, means the emergence of a “surveillance space” (cf. McGrath), which offers new ways to see and be seen, but in particular new ways to *watch yourself yourself being watched*.¹⁸ Concerning Jill Magid it is thus tempting to claim –paraphrasing Nietzsche’s aphorism on how “the perfect woman commits literature as she commits a little sin” – that Magid commits self-surveillance “as an experiment, in passing, looking around to see if someone is noticing; and to see to it *that* someone notices ...”¹⁹

The (unconscious) surveillance advocacy

(3) Finally, there is the third category, which could be termed the *affirmative* approach to surveillance, which, especially when you look at the artistic/pop-cultural versions, uses the idea of omnipresent, all-seeing surveillance technologies as narrative nodes.²⁰ The consequence of this is – often unwillingly it seems – that this representation appears as a relatively uncritical appraisal of the technological possibilities and potentials of surveillance and thereby also its legitimacy. In the world of fiction and especially the broader context of popular culture, which we have argued that *Erasing David* belongs to through certain film stylistic characteristics and genre conventions, the Fox TV series *24 Hours* about the anti-terror agent Jack Bauer is an interesting example. In the American public, it has been discussed, what importance the series has had to the public’s, the politicians’ and even



Figure 11. Installation view of the CCTV recordings of herself used by Jill Magid in Evidence Locker.
<http://www.evidencelocker.net/story.php>
 © Jill Magid/ The Whitney Museum of American Art 2006

the army's and intelligence agencies' understanding of the efficiency and –closely related to this: the legitimacy – of the use of torture in the battle against terror. A practice which not only is forbidden according to the Geneva Convention but paradoxically also factually unfounded, given that all univocal research show that torture does not work as intended (provided, of course, that the intention is the provision of reliable information).²¹ The point in this context is, that the situation is much the same regarding the phenomenon of surveillance, which just does not work with the same surgical precision as the series leaves you with the impression of (cf. also Latour's oligopticon). Although facts in the real world point to the opposite conclusion, the functional performance of surveillance (or torture), which the plots of TV series and movies so often revolve around, has been crucial torture to the attribution of legitimacy to these practices in real life.

The German art historian O.K. Werkmeister has put forward an equally harsh criticism of the pop-cultural presentation of the technological possibilities associated with surveillance, which according to Werkmeister is construed in a highly distorted form. Thus, Werkmeister remarks of the “fantastic scenarios within the mass-produced art of film and comic books”, which have been so profoundly influenced by the image regime of surveillance technologies, that this “demonizes the video-electronic control of the reality we live as a utopian extremity of the universal availability.” (Werkmeister 62) However, this utopian – or if you like: dystopian, since this understanding is not only put forward by the affirmative but also the critical surveillance discourse (including Bond's) – delusion portrays the pop culture not in order to deceive its audience, but on the contrary to fulfill a series of conventions of truthfulness. To appear authentic, Werkmeister thus

remarks: “mass art find itself obliged to adapt its modes of representation to the conventions of visibility of electronic imaging production and transmission. Thus, the video electronic visual forms on one hand become aesthetically degenerated, and on the other, functionally exaggerated to the effect that their influence seems limitless. In that way, the aesthetic image culture presents its mass audience with fictive scenarios of contemporary experience, whose visual parameters appear to be on par with the electronic imaging technology and to communicate insight into the electronic regulation of the reality in which we live. Instead of the mysterious surface of events, they offer a seemingly functional understanding of its technical progress in a satirical mode of utopian exaggeration.”²²

Thus, the technologies of surveillance and their operators are attributed almost omniscient potentials. To the extent that these presentations are taken for granted, it partly releases a hypothetical elimination of the far from insignificant margins of error of the surveillance technologies, and partly a false feeling of security – and you could further argue, for the critics a false sense of insecurity.²³ But perhaps most significantly it also potentially releases a significant factually unfounded – and thus also a really unnecessary – internalization of the modalities of surveillance culture and implicitly prescribed behavioural patterns; both within the excited, the indifferent or unresolved and with the critically inclined.²⁴ An internalization effect, as contemporary electronically based surveillance technologies (*data mining* and the like) unlike the classic panoptic surveillance strategy paradoxically does not themselves make a scant effort to cultivate (cf. the present scandal concerning PRISM),²⁵ but as both its affirmative chanters and its critics end up contributing to anyhow.

Re-erasing David

So, how is Bond's Erasing David placed into this taxonomy? Obviously, the film would be difficult to place under the affirmative category – at least not, if we follow what appears to be the film's own intention. But should we then speak of it in terms of an *under-surveillance* or *sousveillance* project (ie. the more critical para-cultural approach mentioned in section 2)? Here the response must also be negative, since Bond and his camera are being way too polite. For example, the film consists almost exclusively of staged situations that serve to illustrate what surveillance can do more, rather than any form of counter-surveillance *per se* (i.e. as a form of display of the surveillance and its agents). Thus, it would be difficult to argue that these scenes have the characteristics of a demonstratively subversive attitude, which Mann *et al.* pointed out as a special feature of the strategies of counter-surveillance. On the levels of formal aesthetics, the film certainly mimics the visual hallmarks of CCTV and the hidden camera, but it mostly remains a form of playful courting of genre-specific narrative and image-oriented conventions. Tactical re-appropriation of the technology is simply absent. In this sense, the film can hardly be described as critical-subversive from a para-cultural perspec-

tive; it is much closer to being didactically enlightening in the classical sense (cf. the intention of “making the invisible visible”). In other words, Bond’s film unfolds a rather traditional counter-cultural strategy.

Thus, paradoxically – qua the use of the transparent detection logic that Bond resorts to a long way down the road – Erasing *David*, which unquestionably sets out to be an unambiguous surveillance critical film, ends up displaying a number of similarities to the affirmative surveillance discourse. Through its choice of cinematic strategies it quite unwittingly contributes to the utopian/dystopian exaggeration of the surveillance technological functionality, that Werkmeister, among others, pointed to. In this particular case, the film goes so far as to let a series of phenomena and actions partake, which can hardly be described as surveillance *per se*, only with the purpose of solving the equation and the narrative of the omnipresent and all-seeing gaze of surveillance. Thus, Bond has a tendency to want the surveillance society to appear as an Orwellian and totalitarian observation form, but on closer inspection it really only appears so through the film’s insistence of the impossible project (cf. Bernstein). This is quite a paradox, as Bond even experiences a paranoid internalization of the panoptic gaze (the night scene in the Welsh forests), but ends up unwittingly confirming Latour’s oligopticon: yes, you can register and achieve rather comprehensive knowledge of the different details in an individual’s life and aspects of the world for that matter, but that is not equal to the total overview, which at the same time can manage complex details and contexts. This would also need a thoroughly constructed, insistent narrative; which in this case is the exact function of Bond’s plot. In addition to the film’s fictive Olympian optics, which, as argued above, is constantly playfully dismantled with the help of a re-installment of a second order (i.e. through the presentation of the staging of the “impossible project”, as Bernstein described it), another convergence point is also present, namely the wall in the private detectives’ office, where all the information is arranged around a large photo of the main character of the film, David Bond. Compared to the before mentioned *staging*, this setup also only exists as a forced illusion, which clearly is arranged in honour of the camera.

Interestingly, this reminds one of the rhetorical strategies that are unfolded in the text, which historically might have been most central to the panoptic presentation of the architectural and social structuring of surveillance, namely Foucault’s chapter on the topic in *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. In a short essay titled “Micro-techniques and Panoptic Discourse: A Quid pro Quo”, Michel de Certeau thus interprets Foucault’s genealogical method as a particular scientific discourse that self-consciously and tactically builds a panoptic illusion, or as it is called: a “theoretical narrative, which obeys rules analogous to those of panoptical procedures.”²⁶ This especially alludes to Foucault’s archival work, where all sorts of different documents are being excavated (“poached”) and brought to life as historical evidence to the thesis that a certain type of gaze is in the hidden power-structured logic of Modernity. According to Certeau, what we are in reality witnessing is a so-called “micro-technical” academic discourse, which should

be understood as being tactical-political; that is, a kind of Trojan discourse like the para-cultural intervention in surveillance society and its culture, that by any given opportunity really tries to subvert the discursive information strategy, whose “rhetoric of clarity” (*écriture de la clarté*) Foucault imitates by trapping “strange things, which he discovers in a past literature”, which then can be held out as historical, yet until recently hidden logics and used “for disturbing our fragile present securities”.²⁷ A rhetorical tactic – or reading according to whom you attribute it, of course, Foucault or de Certeau – that has proven itself so subtle, it has largely gone unnoticed within surveillance studies and surveillance theories, which for a long time almost unambiguously have equated Foucault’s text and the panopticism in its most reductive forms.

While Foucault possibly has appeared too subtly subversive to all his readers (except de Certeau, apparently), the same cannot be said about *Erasing David*, where the collapse of “transparent illusionism” associated with both documen-



Figure 12. David Bond is omnipresent in his own documentary, both as subject, performer and filmmaker. Here he finally meets up with his pursuers in front of the information wall at the detectives' office.
© Green Lions Ltd. 2009

tarism as well as panopticism, is blantly put on display. However, you could suggest two possible readings of Bond’s film. Either an affirmative or perhaps even “apologetic” reading, which understands *Erasing David* as a para-cultural film that is extremely conscious about its own panoptical fiction and as in the deconstructive tradition of *tactical media* demonstratively undermines the transparency metaphor, which forms the basis for the ocular information and detection logic that the surveillance, the scientific academic tradition and the traditional documentary film all have in common. Or a reading – which is the one we mostly subscribe to – of *Erasing David* as a film, that in its eagerness to convince and argue for the hegemony of the panoptic regime, does not only overlook its own discursive break

with the conventions of the genre, and what this *could have had* of theoretical implications, but also overlooks the extent to which it itself contributes to a certain way of analyzing, speaking of and living with the technological possibilities and cultural consequences of the surveillance phenomenon; that is, within a perception of surveillance as an almost omniscient, intrusive force.

This paradox points to a central issue relating to the nexus of surveillance technology, surveillance culture and the critical analysis hereof: namely the fact that this critically revealing analysis (whether this is carried out in a theoretical or artistic register, in text or on film) often tends to strengthen the effect of internalization, normalization and behavioural regulation, which Foucault singled out as some of the primary effects of surveillance. (Foucault 1977: 180-182) So the point is this: the feeling of potentially being watched (filmed, monitored, data recorded, etc.) everywhere and at any given time is to a great extent also something that is evoked by the discourse of surveillance society, which to a large extent is made up by surveillance criticism like the one permeating *Erasing David*. This also raises some unexpected questions and dilemmas that reach beyond this specific film: *who does (critical) surveillance theory really serve?* And if the answer to this is disturbing: *which analytical points are in that case politically and/or tactically opportune to propose, and which are not?* Questions that this article, of course, is not able to answer, but nonetheless most relevant to ask.

Endnotes

- ¹ According to one of the film's many references, "Big Brother Britain" now ranges as the third-most monitored country in the world after China and Russia.
- ² A relation linked to the camera's historical status as scientific instrument. In a methodical reading of the political functions of the documentary genre, film theorist Michael Renov (cf. Renov 1993) links this to Foucault's critical analysis of the scientific approach. Both talk of a legitimization process, which on the basis of a specific, historical and ideological rationale tries to objectify its own practice (cf. Foucault 1980).
- ³ This is a very brief summary of the central characteristics of the so-called "post modern documentary film" as presented by Linda Williams in her influential text, "Mirrors Without Memories: Truth, History and the New Documentary" (L. Williams, *Mirrors Without Memories: Truth, History and the New Documentary* [w:] *New Challenges for Documentary*, ed. Rosenthal, Alan & Corner, John. Manchester & New York: Manchester University Press 2005 (1988), pp. 59-75).
- ⁴ Cf. Nichols' chronologically motivated definition of the simultaneously present modes of expression in documentary film; *The poetic, the expository, the observational, the participatory, the reflexive and the performative*. Each of which becomes harder and harder to situate and differentiate as the genre develops through history (Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press 1980, pp. 99-139).
- ⁵ Morris's film in a dramatic way combines the *Noir* film with the documentary unravelling of a murder case, another argument for stylistically placing Bond's film along the new American documentary.
- ⁶ Obviously in Moore's film *Roger and Me*, it concerns the coveted interview with General Motor's CEO Roger Smith, a desired goal that gives Moore among other things the opportunity to show up at the corporations HQ unannounced and demand an audience. A request any documentarist is set to fail, but here it is instead used to illustrate the distance between the economical upper class and "the working class" in late-eighties USA.

- ⁷ It is Bond's wife Kathryn, who at the end of film uses the expression to describe the type of (potential) surveillance abuse, which she and her husband David thinks, the film has uncovered.
- ⁸ (P. Arthur, *Jargons of Authenticity*. [w:] *Theorizing Documentary*, ed. M. Renov, New York & London: Routledge 1993, pp. 128).
- ⁹ Cf. that the introduction of these technologies can hardly be documented as really being of any use; they only exist to make us even more unsafe. The reason for the contra-factually founded popularity of the surveillance solution can apparently be found in that they instead offer a technological "fix" to a series of far more complicated social problems.
- ¹⁰ For an unfolded (Foucault inspired) analysis of the relation between surveillance, technology and the cinematic expression in Coppola's *The Conversation*, see (Norman K. Denzin, *The Conversation in Symbolic Interaction*, 15:2 (1992), pp. 135-149).
- ¹¹ As all other (good) taxonomies, this one is also ideal-typical and non-comprehensive at the same time; i.e. full of gray areas when faced with concrete examples.
- ¹² Cf. the more unfolded, de Certeau-inspired discussion in relation to Foucault's oeuvre below.
- ¹³ Latour & Hermant 28-32, 79; Gad & Lauritsen 51-52. The *oligopticon* concept to a large extend presents itself as an ideology-critical anti-concept, which serve to show the often imprecise metaphors of the panopticon concept than any actual scientifically-descriptive concept in it's own right. Compared to certain notions on the radical scale-logic of surveillance, Latour's concept shows primarily, what surveillance *cannot do*, not what it instead really can do.
- ¹⁴ If *Erasing David* - although somewhat misleading - is attributed medially meta-reflexive, deconstructive dimensions, this film could also be included in this category. However, this is not the ambition of this present article, which will become apparent below.
- ¹⁵ A theoretical approach to the subject that often appears almost artistic with its various practical experiments (cf. the illustrations in Mann et al. 2003) and furthermore has had great influence on a long line of artists who specifically employ critical interventions towards surveillance.
- ¹⁶ Concerning the concept 'ocularcentricism' in relation to Foucault's perspectives on power, knowledge and surveillance, see Jay 381-416.
- ¹⁷ <http://www.evidencelocker.net/>.
- ¹⁸ A tendency reflected in the displacement of the titles given to surveillance based reality shows: from Big Brother to Paradise Hotel (Lauritsen).
- ¹⁹ Friedrich Nietzsche, *Twilight of the Idols, Or, How to Philosophize with the Hammer*, Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1997, pp. 8.
- ²⁰ Although less frequent than within the other approaches, academic theories also exist, which insist on the technological abilities of surveillance as well as its beneficiary consequences, (e.g Bloomfield 2001).
- ²¹ Cf. professor in international law, Philippe Sands, who concludes, "that *24 Hours* contributed significantly to produce a climate, where both ordinary citizens and the decision were brought to believe, that torture can produce useful information, and that it is thus justifiable in cases of emergency. In my mind, both assumptions are wrong, but we must admit, that popular culture can support illegal actions, which eventually become international war crimes," (quoted from Geist 4).
- ²² O.K. Werckmeister, "Den samtidshistoriske billedproblematik" in Bolt, Jakobsen & Visby (ed.), *Billedpolitik - At se er at dræbe*, Copenhagen: Nebula, 2010, pp. 62-63.
- ²³ An issue Bond actually also approaches in a passage halfway into the film, where he, by interviewing a couple of people to whom misregistration has had serious consequences, suggests, that the surveillance society has a significant margin of error. However, Bond does not really succeed in connecting this point to the fact, that it in these cases it is actually the combination of the authorities' excessive confidence of the surveillance technologies *and* a registration system which has not proven itself precise at all, which causes a condition of absence of legal rights. It that sense it could even be argued, that the problems that arise *in these cases* can be claimed to have occurred *in the gaps between* the trails of surveillance/registration (i.e. in the oligopticon); not through the finely meshed structure of an omniscient surveillance net (panopticism).

- ²⁴ Hereby, entertainment TV-fiction like *24 Hours* is placed along the same tradition as the co-productions between Hollywood and the American Army, which seem to serve several purposes; to optimize the army's base for recruitment, to promote ideological, political, normative and psychological identification and empathy for the American Army as well as finally – and perhaps most significantly – to portray an image of this war machine's superior strength.
- ²⁵ McGrath, pp. 8.
- ²⁶ Michel de Certeau; "Micro-techniques and Panoptic Discourse: A Quid pro Quo" in *Heterologies: Discourse of the Other*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, pp. 191.
- ²⁷ (ibid.).

Literary References

- Arthur, Paul**, 1993, *Jargons of Authenticity*. [w:] *Theorizing Documentary*, ed. M. Renov, New York & London: Routledge, pp. 108-134.
- Bloomfield, Brian**, 2001, *In the right place at the right time: electronic tagging and problems of social order/disorder*. [w:] *The Sociological Review*, 49:2, pp. 174–201.
- de Certeau, Michel**, 1982, *Micro-techniques and Panoptic Discourse: A Quid pro Quo*. [w:] *Heterologies: Discourse on the Other*, ed. Wlad Godzich. Minneapolis: University of Minnesota Press 2000.
- 1988, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley: University of California Press.
- Denzin, Norman K**, *The Conversation* [w:] *Symbolic Interaction*, 15:2 (1992), pp. 135-149.
- Foucault, Michel**, 1975, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, New York: Vintage Books Edition 1995.
- 1980, *Two Lectures*. [w:] *Power/Knowledge*, ed. Colin Gordon. New York: Pantheon Books, pp. 78-108.
- 1986, *Of Other Spaces*. [w:] *Diacritics* 16:1, pp. 22-27.
- Gad, Christopher & Lauritsen, Peter**, 2009, *Situated Surveillance: an Ethno-graphic Study of Fisheries Inspection in Denmark*. [w:] *Surveillance & Society* 7:1 , pp. 49-57.
- Geist, Anton**, 2010, *En torturbøddel takker af*. [w:] Danish newspaper *Information* 8. April 8, 2. section, pp. 4-5.
- Jay, Martin**, 1994, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley: University of California Press.
- Latour, Bruno & Hermant, Emilie**, 1998, *Paris: Invisible City*, <<http://www.bruno-latour.fr/virtual/index.html>>.
- Lauritsen, Peter**, 2010, *Danmark er et overvågningsamfund*, [w:] Danish newspaper *Politiken* (web) February 8, <<http://politiken.dk/debat/artikel890094.ece>>
- Lovink, Geert & Magid, Jill**, 2004, *Overvågning, performance, selvovervågning*, <http://openhagen.net/?page=statistik&id_artikel=14>.
- Mann, Steve, Nolan, Jason & Wellman, Barry**, 2003, *Sousveillance: Inventing and Using Wearable Computing De-vices for Data Collection in Surveillance Environments*. [w:] *Surveillance & Society*, 1:3, pp. 331-355.
- McGrath, John E**, 2004, *Loving Big Brother: Performance, Privacy and Surveillance Space*, London & New York: Routledge.
- Nichols, Bill**, 1980, *Introduction to Documentary*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Nietzsche, Friedrich**, 1993, *Afgudernes ragnarok – eller hvordan man filosoferer med hammeren*, Copenhagen, Samlerens bogklub.
- Renov, Michael**, 1993, *Towards a Poetics of Documentary* [w:] *Theorizing Documentary*, ed. Renov, Michael. New York & London: Routledge, pp. 12-36.
- Taylor, Paul A.** 2005, *From Hackers to Hacktivists: Speed Bumps on the Global Superhighway?* [w:] *New Media & Society*, 7:5, pp. 625-646.

- Werkmeister, O. K.** 2010, *Den samtidshistoriske billedproblematik*. „Billed Politik”: *At se er at drebe*, ed. Bolt, Jakobsen, Mikkel & Visby. Copenhagen: Nebula, pp. 39-74.
- Williams, Linda**, 1988, *Mirrors Without Memories: Truth, History and the New Documentary* [w:] *New Challenges for Documentary*, ed. Rosenthal, Alan & Corner, John, Manchester & New York: Manchester University Press 2005, pp. 59-75.

Paranoid, moi?

Temat inwigilacji w filmach dokumentalnych głównego nurtu

Autorzy badają w jaki sposób dyskurs nad inwigilacją i szeroko pojęte studia nad tym zagadnieniem (surveillance studies) manifestują się w filmach dokumentalnych mających charakter popularyzatorski, skierowanych do masowego widza. Przedmiotem krytycznej analizy jest tu *Erasing David* (2010), hybrydyczny dokument utrzymany w tradycji osobistych, populistycznych filmów Michaela Moore'a, zrealizowany przez brytyjskiego reżysera Davida Bonda. Pedersen i Stephenson poddają krytycznej ocenie formę filmu, jak również problematyczny sposób ukazania i tematyzowania przez reżysera inwigilacji. W tym celu przedstawiają autorską typologię dyskursów i perspektyw opisujących to zjawisko.

Autorzy stawiają też pytania o charakter relacji między kinem dokumentalnym (praktyką artystyczną), inwigilacją (praktyką społeczną) i poświęconym jej dyskursem (teorią), a także o skuteczność teorii i praktyki, u podstaw której leży otwarta krytyka lub subwersja inwigilacji.

Paranoid, moi?

Surveillance and the Popular Cultural Documentary

Authors research the ways in which surveillance discourse and studies on surveillance phenomena manifest itself in mainstream documentary filmmaking. The subject of this critical case study is David Bond's *Erasing David* (2010), hybrid documentary which aesthetics and conceptual roots are clearly embedded in the tradition of Michael Moore's subjective, populist filmmaking. Pedersen and Stephenson's critical analysis of Bond's documentary follows issues of both the form and the problematic way in which surveillance was represented and conceptualized by the filmmaker. In order to articulate their reservations they introduce a typology of discoursed and critical perspectives dominating the ways in which surveillance phenomena is usually introduced. Authors ask about the character of interrelations between documentary cinema (artistic practice), surveillance (social practice), and academic discourses on surveillance (theory), eventually sharing a comment on the efficiency of this theoretical and practical works that were intended as openly critical or subversive.

Narodowe, transnarodowe

Zane Balčus

(Riga Film Museum)

Case of an artist as a scriptwriter in the works of Latvian documentary filmmaker Juris Podnieks

Noted Latvian documentary filmmaker Juris Podnieks (1950-1992) collaborated with several scriptwriters during his rather brief career. The body of work created together with the artist, stage designer, and scriptwriter Arnolds Plaudis (1927-2008) constitute certain recurring elements and diverge from Podnieks' other more socially and politically charged films. Here disclosure of personalities and historical facts is achieved through reenactment, creating events for film's purposes, introducing elements of self-reflexivity, and others. Their collaboration is marked by another distinct feature – carefully planned scripts, illustrated with drawn schemes and graphic notes, a result of Plaudis' background in arts. A drawn scheme by Plaudis for the film *Brothers Kokari* (*Brāļi Kokari*, 1978) on the famous Latvian choir conductor brothers, illustrate this most fully. Various notes by Plaudis and Podnieks' questions to his scriptwriter while working on the film *Constellation of Riflemen* (*Strēlnieku zvaigznājs*, 1982) serve as an example of how the film's dramaturgy works and differs from the written ideas in the film's preparation stage. Necessity for putting one's ideas down on paper as schemata, representation of a symbol, or as a tool for clearer cinematic vision is a very characteristic method of Plaudis both in his work with other filmmakers and with Podnieks.

The collaboration between Podnieks and Plaudis can be traced by looking at various press materials of the time, interviews conducted in the late 1990s, in the memory of Juris Podnieks, the films themselves, and various written and drawn visual documents created by Plaudis and Podnieks during their collaboration in the late 1970s and early 1980s.

Podnieks and Plaudis

Juris Podnieks and Arnolds Plaudis represent different generations – at the outset of their collaboration Podnieks was nearly 30, but Plaudis about 50, having experienced the war that remained in vivid memory. It was Podnieks who first addressed Plaudis and proposed they work together.¹

Juris Podnieks was the son of the popular “voice” of the Riga Film Studio newsreels and documentaries, Boriss Podnieks, and thus Podnieks Jr. was a constant presence at the Film Studio starting from the late 1960s. After some initial minor work he became an assistant cameraman, and from the early 1970s started to film independently. He entered the All-Union State Institute of Cinematography in Moscow, the center for professional education in film in the Soviet Union, to study camerawork. Long distance studies allowed Podnieks to work in Riga. His graduation work was *Restricted Area* (*Aizliegtā zona*, 1975), a feature-length documentary on young delinquents, directed by Herz Frank (Herzs Franks) and co-shot with Sergejs Nikolajevs. Podnieks’ talented eye in camerawork was recognized by his colleagues. He was behind the camera in several poetic portrait films in the second half of the 1970s, as well as many other films.² His most esteemed work as a cameraman was another film with Herz Frank – the short *Ten Minutes Older* (*Vecāks par 10 minūtēm*), capturing 10 minutes of a boy watching a puppet show in a single take, his face reflecting the full spectrum of human emotions. In 1977 he directed his first newsreel (*Soviet Latvia, Nr. 3 (The Cradle)* (*Padomju Latvija, Nr.3 (Sūpulis)*), about demographic issues in Latvia), and his next work was *Brothers Kokari* in 1978. *Is it Easy to be Young?* (*Vai viegli būt jaunam?*, 1986) was the documentary that brought him international acclaim and opened doors to work with international partners. It was followed by films documenting po-





litical and social changes in the Soviet Union and the struggle for independence of the Baltic countries (five-part film *We (Hello, Do You Hear Us?) (Mēs, 1989)*, *Crossroad (Krustceļš, 1990)* and others). Thus his later work after collaboration with Plaudis has a grander scope, but to some extent it continued their common theme – an interest in important historical moments and the state of Latvian nation in various times.

Arnolds Plaudis was born in the Western part of Latvia which saw prolonged fighting during WWII. These events stayed in his memory all his life. He graduated from the Latvian Academy of Art, faculty of Stage Design. He worked in many theatres in Latvia and collaborated with famous Latvian theatre director Eduards Smiļģis (1886-1966). He was close to the Latvian 1960s art photography scene, serving as an important influence to one of the leading names of the period – Gunārs Binde. Plaudis generated ideas for Binde's photographs and also posed for them.³ It was together with Binde that Plaudis did his first film work. They worked together on several photo films: *Hello, Moscow! (Hallo, Maskava!, 1966)*, *I was, I am, I will be (Newspaper „Cīņa“)* (*Es biju, es esmu, es būšu („Cīņa“), 1974*), *Fireworks (Salūts, 1975)*, for which Plaudis was a scriptwriter either singlehandedly or sharing credits.

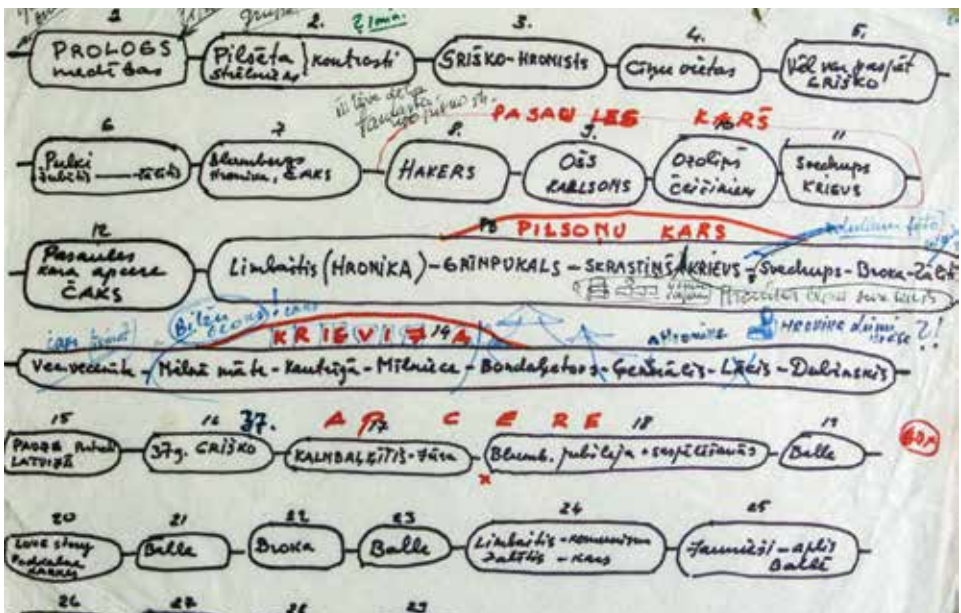
By the end of the 1970s, when he met Podnieks, Plaudis had worked on four photo films and one documentary.⁴ His filmmaking colleagues could already confirm his main working technique – the need for graphic visual planning of the film. Director Ivars Seleckis, an important figure in Latvian documentary cinema, has worked with Plaudis on several films.⁵ Right after asking Plaudis to work with

him on the film *I was, I am, I will be* he discovered that Plaudis was, “a person, who loves to tell everything in drawing, who creates visual ideas non-stop. (...) He probably can't write down everything, but he can draw his idea.”⁶ This is an important comment, proving that visual material from Podnieks and Plaudis collaboration is a result of Plaudis' common work practice.

Making films together

It is Plaudis own quote – that “a scriptwriter is born at the moment when the artist and the writer in him has died,” but we can see that both can and have co-existed within him after Plaudis became a scriptwriter, too.⁷ Podnieks and Plaudis have collaborated on four films: short films *Brothers Kokari* (*Brāļi Kokari*, 1978), *Commander* (*Komandieris*, 1984), *Sisyphus Rolls the Stone* (*Veļ Sizifs akmeni*, 1985), and a feature-length documentary *Constellation of Riflemen* (*Strēlnieku zvaigznājs*, 1982). Structuring of the films' material and various devices of imagery in all of their films are a result of a fruitful collaboration.

Their first collaboration – *Brothers Kokari* could be considered the most traditional of them all. It is a short film of 2 reels, a portrait of famous Latvian brothers, choir conductors, Imants and Gido Kokari, who have made a significant impact on the development of Latvian choir music. The approach to the film's material is straightforward, interspersing filmed scenes with both brothers at work with their childhood pictures, allowing scarce voiceover (in just one episode), and leaving a significant part of the film's emotional appeal to its soundtrack – dialogue and songs. Episodes of choir rehearsals have been filmed over a period of time. In the



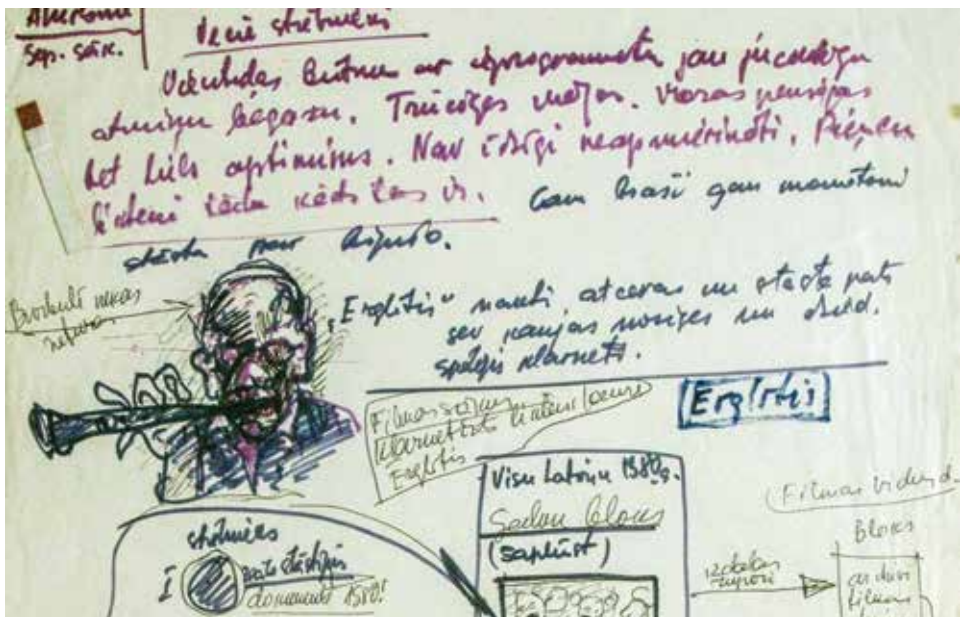
editing, short parts of every rehearsal were pieced together to create the sense of unity of a single rehearsal. It was Plaudis' wish to use imagery, and not to leave everything too realistic. From this came an episode with a symbolic image of Imants and then Gido appearing from the water on waterskis⁸ filmed in slow motion to convey the immense strength the brothers had to have to reach a certain point in their lives. Waterskiing was the brothers family hobby and thus naturally became an integral part and very important image of the film.

Constellation of Riflemen was an important film at the time. The theme of riflemen was not new in Latvian documentary cinema, but its treatment was. A significant component of the film is interviews with the old men, recalling their youth and fighting. It allows memories to unfold and with them – true emotions. *Constellation of Riflemen* was a groundbreaking film in Latvian documentary cinema for another reason, as for the first time the filmmaker posed for camera and introduced his film onscreen. Documentary cinema's formal standards at the Riga Film Studio were traditional, therefore other colleagues were against such ideas, as Plaudis recalls, and even mocked Podnieks by asking if he was going to be an actor.⁹

Podnieks presence onscreen made the film very personal, as he addresses the audience directly, standing with the microphone in his hands and talking to the film's spectators. "I am Juris Podnieks, director of this film. I am 30 years old. This film is about how we found the last living Latvian Riflemen. Every moment another one of them is gone. Many who are in this film are no longer with us. Gone to their graves. Taking their fame and their tragedy with them. At the beginning there were 60 000. But by this spring only some 300 are left." Podnieks reads the commentary throughout the film, it is not some anonymous voice.¹⁰ Presenting the film in such a personal manner would render it a personal work and exhibit a high degree of subjectivity. The notion of personal work in a studio type of production system is complicated due to the set production calendar, and in the film a device of showing himself seems just a formal technique. But it is an essential part of the film's overall organization of the material and corresponds with films with "self-inscription" in the 1980s. Michael Renov writes: "In these films (...) subjectivity is no longer constructed as "something shameful; it is the filter through which the real enters discourse, as well as the kind of experiential compass guiding the work toward its goal as embodied knowledge."¹¹ The filmmaker here doesn't tell about his (or his family's) life story, but uses the device of deconstructing the stance of the invisible author. The generational gap actually helps to relate to the rifleman's life stories, both adventurous and tragic. Staged scenes, along with Podnieks presenting the film in the studio environment with the crew sitting at the back, contribute to the autobiographical side of the filmmaker's daily routine. They show a variation on filmmaking practice and inscribe its creative nature.

Constellation of Riflemen features staged scenes, and if everything Plaudis wished for could be done, there would be more of them. For him, old men talking in front of the camera were not enough. He had an idea to use smoke from

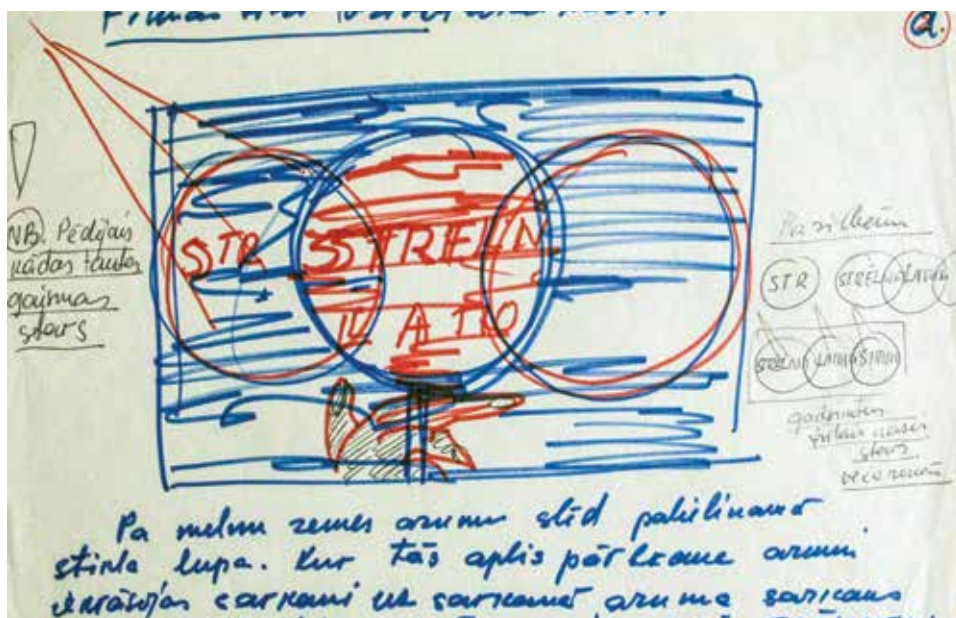
a machine and project a newsreel from Russia in the 1920s with galloping horses on it.¹² At the close of the film is an episode on Dole island on the river Daugava, where a ball is organized for the old riflemen. The filmmakers are among the participants of the ball too. The film's editor Maija Selecka¹³ did not approve of this episode, she found it to be artificial, false, a big spectacle, an idea of Plaudis.¹⁴ Another of his ideas was even more daring than the rest, and did not become part of the film. Plaudis' stepfather Krauklītis, also a rifleman, was selected for the film. As Krauklītis in Latvian means "small raven", he wanted to make an episode where his stepfather sits in a nest in a tree, overlooking everything from above. Plaudis' mother was against it and he thus didn't dare shoot such a scene.¹⁵ This might have dissonated with the overall tone of the film, but would have proved Plaudis' desire for various unconventional approaches in showing documentary material.



Commander was conceived as a portrait film of the academic, historian and former partisan commander Vilis Samsons (1920–2011). The shooting process proved to be complicated. Samsons was not an expressive man and could maintain the same facial expression for a long time, thus making it difficult to film him. Therefore many superimposition shots were invented to make the film more visually appealing and staged scenes were used, involving a large number of extras.¹⁶

Of Podnieks and Plaudis' collaboration there is a film, where Plaudis too, acts as a film's character onscreen. It is their last film together, *Sisyphus Rolls the Stone*, a portrait of Plaudis' contemporaries from the art scene – sculptors Arta Dumpe,

Aivars Gulbis and Oļegs Skarainis. This film is almost a portrait of Plaudis himself, despite the announcement in the film's synopsis that it is about three sculptors, because it portrays a generation of artists in the Soviet system. Plaudis asks questions and is seen onscreen, acting as a catalyst that makes characters speak. He was close to the sculptors due to their joint studies at the Academy of Art and, as Plaudis remarks onscreen, they had fought fierce battles for all that was new in art in the 1950s. The provocative nature of Plaudis' questions and his explicit onscreen presence brings to mind an important cinéma vérité film *Chronicle of a Summer (Paris 1960)* (*Chronique d'un été (Paris 1960)*, 1961) by Jean Rouch and Edgar Morin. Filmmakers participate in the film, are seen during filming and setting up various meetings between characters, thus eliciting a greater degree of truth from characters.¹⁷



Interviews with artists and episodes of their work in *Sisyphus Rolls the Stone* are interwoven with the exhibition *White* somewhere in the woods, set up by Plaudis after a plea by the sculptors. All four of them belong to the generation that experienced WWII at an early age and their memories are shared onscreen. Plaudis makes an important comment on his own *œuvre* too – that childhood events leave strong imprints, that the war generation, to whom they all belong, is both romantic and tragic. His signature of whimsical ideas is embodied in the film's last shot where he lies naked on his belly, like an exhausted Sisyphus. Chronologically, this is the last film Podnieks and Plaudis made together. Thus the final scene with Plaudis posing as Sisyphus bears a kind of symbolic nature.

The creativity of Plaudis is recognized not just by Podnieks, but also other filmmakers who worked with him. They needed Plaudis because his essence was to align ideas, to play them out.¹⁸ This essence is clearly seen in Podnieks and Plaudis' collaboration.

Visual part of collaboration

The creative preproduction process of *Brothers Kokari* and *Constellation of Rifleman* can be seen in a version of a drawn script scheme and various notes made by Plaudis and Podnieks in the film's production phase. These materials document an important part of their collaboration and are another proof of Plaudis' strong visual thinking.

Brother's Kokari

For *Brothers Kokari*, there is a drawn scheme and a literary script, from which we can construct the process of advancement of the film's structural and thematic ideas to the final stage – the finished film.

The film's literary script includes technical visual references, corresponding to assertions about Plaudis as a person who has visual cinematic thinking. "Bright sun disc is fighting with them [spinning clouds]. With sun withdrawing in distance, unrealistically lit countryside landscape of Gulbene – Balvi trembles in the contra light. (..) On such beginning of the film, rich in impressions from contra light, scene of prologue's double exposition starts to form. Two expressive pairs of men's hands come into frame from its lower part. Hands, like silhouettes of fidgety birds, project on a fairy-tale like background in altering rhythms and configurations."¹⁹ Not every page has such rich visual details, they are particularly vivid in the opening and closing pages.

The drawn circle-shaped scheme labelled "Script's scheme (version nmb. 5)" (Picture 1) shows the film's dramaturgy, including the timing of each episode, and its content corresponds to the literary script. It is possible that the circle shape was chosen to show the rite of the brothers' lives – rehearsals, performances, world travels, rehearsals, performances, etc. But I think it rather is necessary for the intended image of hands reaching out for one another. This can be shown most clearly in a circle-shaped scheme.

The circle has several layers: descriptions in the inner layers are shorter, this information is explicated in the outer layers. For example, Prologue (episode I) includes the following information: closest to the middle of the circle several visual details are described – "title/ hands", "brothers' hands" + "background is changing/ landscape". Then in the next layer of the episode's title and number it says: "(vision about brothers) title-hands-sun/ culmination, retro/ to the rehearsal." Above the episode's number in brackets the overall meaning of the episode is given, and it is "generalization". On the outside of the circle it is explained in greater

detail. Once more it is asserted that this is a generalization (by using exclamation marks). Then there are numbered thematic propositions: “1) contralight hand-sun struggle; 2) bi-polar idea twins; 3) vision of choirs; 4) singers of choirs “Ave Sol”, “Daile”, “Beverīna”; 5) vision of fame ģ Goricia; 6) vision “childhood”: a father with a pig, naked boys, horses, hut (brief retro images).”

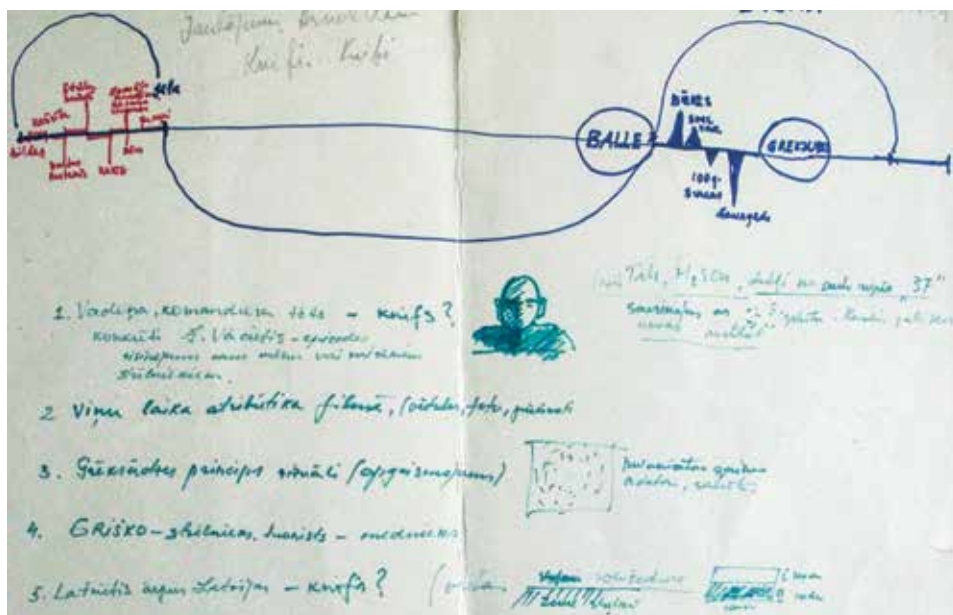
The scheme is an illustration of the literary script, but does not correspond to the finished film. Hands are a strong symbol for the film’s idea, therefore they are used in the opening episode of the film in the literary script. Run time for this sequence of generalization is 2 minutes, as seen in the script scheme. Instead, the film’s opening passage before the title comes on offers a superimposition of both brothers conducting, facing the camera in a medium close-up, implying that both brothers exist like one in what they do, and asserting their close ties and determination. This takes up around one minute of the film. The literary script offers more dynamic actions – Imants Kokars who is also the dean of the Academy of Music meets his colleagues, discusses administrative matters, talks on the phone with the choir “Beverīna” in the town of Cēsis, drives in a car to Cēsis. It includes reference to the studies period, when both brothers were students at Cēsis Schoolteacher’s Institute. This time is presented in the form of photocollages. However, around the 7th minute, the film turns to the brothers’ childhood as a source for their characteristic traits, using photographs and voiceover to explain their roots and family, similarity to their mother, who had had a headstrong, fighting character.

Just around one minute before the film’s end an image of the brothers, first Imants and then Gido, coming out of the water on waterskis, is used. This very brief scene (lasting only slightly over 30 seconds) is edited in between scenes of hard work at the rehearsals. The scene is accompanied by a choir singing in the soundtrack. Their faces reflect a struggle with the resistance of water and afterwards a joy of conquest; it is a symbol of their overall hard work, determination and rewarding emotions for it. In the scheme a scene with the brothers’ leisure activities is included in the middle of the film and is supposed to last for a minute (from 10-11th minute). Here they are seen with their families at the riverbank, family members are shown waterskiing, members of the choir are also present showing that they all have close ties. The waterskiing image used in the film does not include any reference to the fact that this is their actual hobby and therefore gains another meaning.

After *Brothers Kokari* Podnieks recognized that Plaudis was “the grandest master of film attractions, at least I don’t know any other who senses cinema as a visual spectacle that well” and knew that he could help Podnieks more than anyone else due to his inexhaustible imagination.²⁰ This remark confirms the scene in the film described.

Constellation of Riflemen

Various notes from the production stage of the film *Constellation of Riflemen* show the filmmakers' ideas, Podnieks' questions to Plaudis as well as various dramaturgical and visual components planned for the film. These documents include notes on the thematic order of the film's dramaturgical structure, a drawing of its symbol – a sword whose handle is a heart and notes on some visual representation elements, altogether there are 6 documents.²¹



The most important of those could be the film's drawn symbol – the sword. It was described by Plaudis in an interview: the symbol of the film was “a sword whose handle is a heart. The harder you want to sabre, the harder you have to squeeze the heart in your hand.”²² (Picture 2) This describes precisely the film's overall emotional tone as the filmmakers are dealing with emotions and memories of those who have undergone WWI and subsequent revolutionary events. The handle (heart) is at the right end of the line (sword) as if looking back to the stories told in the film. An overarching theme for the whole film (written in red) is “character of the Latvian people”. The narrative is divided into five large parts, which are described by certain emotional tones equalling subplots: prologue, soldiers (hate/ courage/ joyride/ optimism), people (love/ hope), time-nation (belief/ death), soul's confession. On the lower part of the sword in greater detail subplots are explicated. For example “hope” involves such themes as “homeland, loved girls, letters, photographs”; “belief” in “oneself and also in a comrade, commander, na-

tion, idea, Lenin, to the end“. These themes are shown graphically as a wave that starts from the top on the left hand side, then goes down, then up and then again moves downward, on the right hand side of the picture ending with words “believe in oneself and nation in eternity”.

Another document offers a suggested succession of the film's episodes (Picture 3). They differ significantly from the film. Important here is the question of temporality. Carl R. Plantinga regards it as one of the most important relationships between the discourse (how the story events or the projected world are communicated²³) and the projected world.²⁴ Comparing the suggested succession of episodes to the film, they offer a different order of episodes. For example, the very last episode in the document (No. 29) is the 101st anniversary of rifleman Ūdriķis. However in the film it is the opening episode before the film's title comes on. The next one in the film (funeral) has also been included toward the end in the scheme (No. 26). What has remained unchanged in the written document and in the finished film is the placement of the episode of the ball toward the film's end. In the planning stage of the film, celebration of life (the ball, with young people present, thus creating a tie between the past and the present), death (funeral, cemetery) and tough character of the riflemen (101st anniversary of Ūdriķis) were going to be the last episodes of the film. In the film, Podnieks dances with a woman who was actively involved in the war, this is followed by a return to some of the film's characters – the scenes with one of the film's characters are used to integrate the young generation, as they all walk by the seaside and listen to the old rifleman. Podnieks addresses the generations, asking: what will they look for in the history of riflemen when they are in their 30s, 40s, and 50s?

Plaudis tries to define the essence of the old riflemen. “Lonely creatures with set memory stories. Destitute homes. Small pensions, but large optimism. Not grumpily disaffected. Except destiny as it is.” (Picture 4) What the whole film's material will be can be found in another document: “Naked truth in a new monoform. An essence of psychological monologues.” (Picture 5) Almost all the documents reference the film's thematic and conceptual ideas. There is only one document focusing on visual representation, it is about film's opening credits. The idea was to use red letters and a magnifying glass: “Magnifying glass slides over black plowed land. Where the glass circle crosses plowed land, the spot turns red, on the red plowed land red font RIFLEMEN, LATVIAN RIFLEMEN.” (Picture 6) In the film it is shown differently – the title appears on a black background. Its letters become light from the candle light from Ūdriķis' 101st birthday cake.

It is interesting to see what questions Podnieks has asked Plaudis (Picture 7). He is looking for the best visual solution that would be like a “hook”, giving meaning to certain visual representation, and thus making episodes more complex. For example, under No. 1 is a question about the image of a leader, a commander (episodes with Jukums Vāciķis – would it be better done through one or several riflemen's stories?). No. 2 – what would be elements of their [riflemen's] time in the film (letters, photographs, objects). Then Podnieks suggests (No. 3), by means of

lighting, an image of confession (using airbrush light, needles, fireworks). What would be the best way to show a Latvian outside Latvia („hook“?). It also offers Podnieks' graphic drawing of the film's thematic order with winter as an image both in the film's opening and closing part. The ending part includes both the former ideas as shown in the document and in the finished film – the ball, the funeral, the 100th anniversary, the New Year's; the final theme is “confession”.

The visual documents from Plaudis and Podnieks' collaboration are invaluable evidence of a creative filmmaking process. They can tell a lot about the development of ideas and actual work on the films, they testify to Podnieks and Plaudis' personalities as filmmakers. The films they made together broadened the standards of documentary cinema in Latvia at the time. Plaudis even considers him and Podnieks to have been a kind of Sisyphus, rolling the stone.²⁵ A colleague of them both, Latvian filmmaker Ansis Epnars has characterised their need for each other very aptly – Podnieks needs Plaudis and couldn't be left without him, because “Arnolds does not care about facts. He explores documentary cinema by the principles of art, everyday experiences only provokes him. Podnieks, like any other director, constantly tries to find that Procrustean bed for life's material, but Plaudis constantly beats him out of the habitual balance.”²⁶

Endnotes

- ¹ A. Burve, *Slēpis divdesmit gadus*, *Diena*, 25.10.2004, pp. 14.
- ² Portrait films include *Raimonds Pauls* (1977, on famous Latvian composer), *Fourth Dimension (Ceturrtā dimensija, 1977*, on the poet Ojārs Vācietis), *Imants Ziedonis. A Portrait through Grammar Cases (Imants Ziedonis. Portrets locījumos, 1979*, on the writer Imants Ziedonis, all three films directed by Laima Žurgina).
- ³ A. Tifentāle, *Viņš dzīvo fotogrāfijā. Gunārs Binde*, “Studija”, Nr.1 (34), 2004, pp. 22.
- ⁴ Photo films: *Hello, Moscow! (Hallo, Maskava!, 1966*, dir. Gunārs Binde, photoartist), *I was, I am, I will be (Newspaper „Cīņa“)* (*Es biju, es esmu, es būšu („Cīņa“*, 1973, dir. Ivars Seleckis, scriptwriter together with Gunārs Binde), *Fireworks (Salūts, 1975*, dir. Gunārs Binde, scriptwriter), *A Mirror of Thirst (Slāpju spogulis, 1976*, dir. Ivars Seleckis, scriptwriter). Documentary film: *Journey through the Baltic Republics (Ceļojums pa Baltijas republikām, 1977*, dir. R.Elksnis, scriptwriter together with S.Milbrets).
- ⁵ As a scriptwriter Plaudis worked together with Ivars Seleckis on following films: *I was, I am, I will be (Newspaper „Cīņa“)* (*Es biju, es esmu, es būšu („Cīņa“*, 1973, scriptwriter together with Gunārs Binde), *A Mirror of Thirst (Slāpju spogulis, 1976)*, *Homecoming (Pārnākšana, TV film, 1984*, also stage designer).
- ⁶ I. Jēruma, *Ivars un Maija. 100 gadi dokumentālajā kino*, Rīga: Neputns, 2009, pp. 147.-148.
- ⁷ D. Rietuma, *Rīgas Kinomā... , Literatūra un Māksla*, 17.10.1986, pp. 14.
- ⁸ Interview with film's editor Maija Selecka, 22.12.1999., from private archives of Z.Balčus.
- ⁹ From a portrait film of Arnolds Plaudis *With a Bee in His Bonnet*, Latvia, 2001, 25', directed by Ivars Zviedris.
- ¹⁰ Podnieks appearance is an itegral part in his next feature-length film *Is It Easy to Be Young?* (1986).
- ¹¹ M. Renov, *The Subject of Documentary*, Minneapolis 2004, pp. 176.
- ¹² Interview with Maija Selecka, 22.12.1999., from private archives of Z.Balčus.
- ¹³ Maija Selecka worked with Juris Podnieks also on his graduation film *Restricted Area* (1975).
- ¹⁴ I. Jēruma, *Ivars un Maija. 100 gadi dokumentālajā kino*, Rīga: Neputns, 2009, pp. 225.

- ¹⁵ From a portrait film of Arnolds Plaudis *With a Bee in His Bonnet*, Latvia, 2001, 25', directed by Ivars Zviedris.
- ¹⁶ Interview with film's production manager Baina Urbāne, 02.12.1999., from private archives of Z.Balčus.
- ¹⁷ E. Morin, *Chronicle of a Film*, [w:] *Ciné-Ethnography: Jean Rouch*, ed. S. Feld, Minneapolis 2003, pp. 263.
- ¹⁸ D. Rietuma, *Rīgas Kinonamā...*, *Literatūra un Māksla*, 17.10.1986, pp. 14.
- ¹⁹ Literary script of the film *Brothers Kokari*, 1978, p.1., Riga Film Museum collection.
- ²⁰ A. Redovičs, *Strēlnieku zvaigznāja gaismā, Rīgas Bals*, 01.06.1982., pp. 5.
- ²¹ Documents are from LAC Riga Film Museum collection.
- ²² A. Redovičs, *Strēlnieku zvaigznāja gaismā, Rīgas Bals*, 01.06.1982., pp. 5.
- ²³ C. R. Plantinga, *Rhetoric and Representation in Non-Fiction Film*, Cambridge 1997, pp. 85.
- ²⁴ C. R. Plantinga, *Rhetoric and Representation in Non-Fiction Film*, Cambridge 1997, pp. 88.
- ²⁵ Interview with Arnolds Plaudis, 11.12.1999., from private archives of Z.Balčus.
- ²⁶ D. Caune, *Viņš ir arvien tuvāk, Liesma*, 1987, Nr.11, pp. 1.

Przypadek scenarzysty jako autora w filmach litewskiego dokumentalisty Jurisa Podnieksa

Oryginalne studium poświęcone współpracy mało znanego na zachodzie litewskiego dokumentalisty Jurisa Podnieksa i scenarzysty Arnolda Plaudisa. W swoim artykule Zane Balčus wykracza poza tradycyjną analizę skoncentrowaną na opisie stylu i interpretacji, badając zróżnicowany materiał obejmujący szerokie spektrum materiałów wizualnych (ilustrowane scenariusze) odzwierciedlających w oryginalny sposób proces powstawania dzieła realizowanego przez dwie niezwykle osobowości. Autorka rekonstruuje obraz ich wspólnej pracy sięgając po materiały prasowe, wywiady, teksty i szkice.

Case of an artist as a scriptwriter in the works of Latvian documentary filmmaker Juris Podnieks

Original study devoted to the collaboration between little known Latvian documentary filmmaker Juris Podnieks, and scriptwriter Arnolds Plaudis. Zane Balčus goes beyond traditional analysis focused on film style and interpretation, taking into account wide spectrum of visual documents (illustrated scripts), reflecting in an original way the process of developing an artwork by two creative personalities. The author reconstructs the image of their collaborative work following press materials, interviews and other written and drawn data.

Sebastian Jakub Konefał

(Uniwersytet Gdański)

Między prawdą a stereotypem, tradycją a nowoczesnością: wątki narodowe i transnarodowe w islandzkim kinie dokumentalnym po roku 2000

Współczesne islandzkie kino fabularne poszukuje własnych dróg ekspresji i boryka się z niesprzyjającym systemem finansowania, produkcji i promocji. Podobnych problemów nie ma filmowy dokumentalizm, który dzięki wykorzystywaniu cyfrowych technik rejestracji nie wymaga tak wielkich nakładów finansowych i potrafi z wyczuciem wynajdywać tematy mogące zainteresować również osoby nieobeznane z kulturą i historią ojczyzny sag. Co ciekawe, wiele produkcji niefikcyjnych podejmuje się twórczej reinterpretacji charakterystycznych dla islandzkiej kultury motywów związanych ze specyficznym postrzeganiem zmian tożsamości narodowej, której ponowoczesne figury bywają intrygującą fuzją tradycji i nowoczesności¹. Znamienne, że w przeciwieństwie do niekiedy nazbyt hermetycznych tematycznie obrazów kinowych, wiele filmów dokumentalnych skonstruowano tak, aby wręcz stanowiły audiowizualny ekwiwalent przewodników kulturalno-turystycznych, w różny sposób prezentujących zagranicznym widzom jasne oraz mroczne strony życia w ojczyźnie sag. I właśnie zderzaniu zideologizowanych dyskursów tradycji z nowoczesnością oraz dopasowywaniu islandzkiego kina do różnych form uniwersalizowanego dokumentalizmu filmowego chciałbym poświęcić ten tekst.

Część. 1. Reinterpretowanie elementów dyskursu narodowego w islandzkim kinie dokumentalnym

Ciekawą strategią przybliżania kultury danego kraju jest wykorzystywany również w kinie islandzkim motyw „spojrzenia turystycznego”². Dzięki tej koncepcji widz wyrusza na swoistą „audiowizualną wycieczkę”, zapoznając się

z dziedzictwem kulturowym autochtonów oraz turystycznymi atrakcjami kraju, którym szczególnie status nadają obecne w islandzkich tekstach kultury od XIX wieku tezy o ich autentyczności i unikalności³. Takie zabiegi napotkamy już w najstarszym, długometrażowym islandzkim przekazie niefikcyjnym – *Íslandii w ruchomych obrazach (Ísland í lifandi myndum, 1925)* Loftura Guðmunds-sona. Autor filmu zabiera widzów w kinową wycieczkę po kraju, rozpoczynając swą podróż wizualną od pochwały nowoczesnego ducha Reykjavíku, po czym prezentuje odbiorcom piękno wyspiarskich pejzaży. Dokument Guðmunds-sona można potraktować jako pierwszą „pełnometrażową ruchomą widokówkę” z *Íslandii*, z wdziękiem zapraszającą do odwiedzenia wyspy. Jest to równocześnie przekaz kinowy, w którym po raz pierwszy w tak dużym stopniu zawarto „ładunek ideologiczny”, wpisujący tożsamość narodową w styl życia zgodny z piękną, ale i niekiedy bezwzględłą naturą. „Spojrzenie turystyczne”⁴, utrwalające utopijny wizerunek wyspy⁵, ściśle zintegrowano tu z wizualną i tekstualną (reprezentowaną w kadrach przez plansze z napisami) prezentacją pozytywnych cech narodu, który ją zamieszkuje. Znamienne, iż po ukazaniu ważnych dla kraju instytucji i związanych z nimi symboli następuje kolejne ujęcie, w którym podziwiamy panoramę rozbudowującego się Reykjavíku. Na symetrycznie położonych ulicach miasta widzimy symbol postępu – pędzący dumnie automobil, który w pewnym momencie na chwilę znika, zapewne w skutek niezamierzonego błędu montażowego. Natomiast dalsza część filmu skupia się na walorach codziennego życia w zgodzie z naturą. Przenosimy się bowiem do małej rybackiej miejscowości Ísafjörður. Panoramiczne ujęcie prezentuje nam specyficzne położenie osady wciśniętej „klinem” pomiędzy dwa majestatyczne fiordy. Taka strategia zestawiania ze sobą porządków kultury i natury będzie powracać w całej strukturze filmu. Struktura montażowa dzieła Guðmunds-sona często wykorzystuje kontrastowe zestawienia żywiołów przyrody z dowodami heroicznej pracy Islandczyków, takimi jak łowienie ryb pośród uderzających o burty statków olbrzymich lodowych kier. W innych fragmentach odnajdziemy z kolei sielskie pejzaże życia na wsi, ilustrowane obrazami sianokosów czy ujęciami małych kotów wygrzewających się w nieczęsto uobecnającym się na wyspie słońcu. W filmie zawarto także brawurowe popisy amatorów górskich wspinaczek, prezentację lokalnej wersji zapasów, a w ostatnich fragmentach filmu jesteśmy nawet żegnani przez powabne Islandki w narodowych strojach.

Co ciekawe, podobna organizacja struktury montażowej będzie kontynuowana w kolejnych islandzkich przekazach niefikcyjnych. Jednak dopiero na początku lat 90. XX wieku dojdzie do konsekwentnego wspierania przez The Icelandic Film Fund (odpowiednik polskiego PISF-u) strategii przechodzenia od formułu kinematografii narodowej do modelu transnarodowych. Zmiana paradygmatu dotyczyć będzie także filmów dokumentalnych, w których zacznie się pojawiać ponowocześnie zreinterpretowana figura „spojrzenia z zewnątrz”, zderzona z dawnymi elementami dyskursu narodowego. Użycie w organizacji dzieła wypowiedzi osób spoza *Íslandii* pozwala bowiem łatwiej identyfikować się zagranicznym widzom z prezentowanymi racjami i efektywniej brać udział w procesie wizualnej „konsumpcji przestrzeni”. I właśnie strategię wykorzystywania „turystyczno-nacjona-

listycznej perspektywy” w kulturze islandzkiej interesująco reinterpretuje Kristín Ólafsdóttir. Autorka obrazu *How do you like Iceland?*⁶ (2005), przywołując tytułowy zwrot, którym autochtoni raczą obcokrajowców⁷, tworzy wizualny przegląd prawd i stereotypów dotyczących ojczyzny Björk. Na początku filmu oglądamy sondę uliczną. Na temat znajomości kraju wypowiadają się w niej obywatele USA. Nie trudno odgadnąć, że większość prezentowanych przez mieszkańców Nowego Yorku informacji w zabawny sposób mija się z prawdą. Na szczęście ten niezbyt przychylny poziomowi wykształcenia obywateli Ameryki pomysł jest tylko punktem wyjścia do dalszych „badań terenowych”. W dalszej części filmu na temat Islandii i jej mieszkańców wypowiadają się bowiem nieco lepiej obeznani z tematem obcokrajowcy. Do wystąpienia w dokumencie zaproszono między innymi znaną z filmów Pedra Almadovara aktorkę Victorię Abril, słynnego reżysera i legendarnego członka grypy Monthy Pythona Terry’ego Jonesa oraz angielskiego muzyka Damona Albarna (lidera zespołów Blur i Gorillaz). Prezentowane w filmie opinie dotyczą zarówno spraw komicznych (takich jak na przykład specyficzny „islandzki” styl jazdy samochodem i parkowania), jak i kwestii irytujących (np. niechęci Islandczyków do używania chusteczek do nosa) lub nawet wstydliwych (hedonistyczne pijaństwo). Reykjavik jawi się interlokutorom jako architektoniczny chaos, zaś surowy islandzki klimat i ascetyzm tamtejszej flory nie zachęcają do osiedlenia się na wyspie.

Autorka, rozwijając narrację dokumentu, prowadzi grę z przyzwyczajeniami odbiorcy, używając między innymi konceptu znanego już z poezji barokowej. Opinie o kraju wydają się na początku negatywne, lecz z każdą kolejną anegdotą stają się jasne, że rozmówcy są oczarowani pięknem przyrody i oryginalnością zachowań mieszkańców ojczyzny sag. Taka strategia jest także dowcipnym zreinterpretowaniem trybu objaśniającego⁸ (znanego między innymi z klasycznej typografii form dokumentalnych Billa Nicholasa), często nadużywanego także w islandzkim dokumentalnym telewizyjnym. Znamienne, że twórcy *How Do You Like Iceland?* reinterpreting ów model za pomocą bardziej złożonej formy wizualnej. Nie znajdziemy tutaj charakterystycznej między innymi dla dokumentów podróźniczych konwencji stosowania narracji z offu, objaśniającej z pozycji wszytkowiedzącego autorytetu specyfikę odmiennej kultury. W filmie nie zaprezentowano także naukowych ekspertów, komentujących poruszane w nim zagadnienia i problemy. Zamiast tych elementów narracji w strukturze dzieła napotykamy obcokrajowców, analizujących przez pryzmat własnej kultury odmienną tożsamość Islandczyków. Obok „gadających głów” pojawiają się tutaj animowane rysunki, komiksowe dymki oraz żartobliwe komentarze, swoją formą przypominające informacje ze stron internetowych. Zanurzona w formułach kultury remixu i konwergencji stylistyka filmu nie tylko nadaje mu dynamikę⁹, stając się przeciwważą dla nadużywanych także w nim (oraz w opanowanym przez Nową Estetykę¹⁰ współczesnym dokumentalnym internetowym i telewizyjnym) bezpośrednich wypowiedzi do kamery, lecz daje również odbiorcom czytelny sygnał, że zaprezentowana narracja pochodzi z państwa nowoczesnego, choć nie zawsze łatwo radzącego sobie z akceptacją wszystkich aspektów pono-

woczesności. Niestety „zabawowa” koncepcja filmu nie sprzyja pogłębieniu diagnoz socjologicznych.

Jednym z problemów islandzkiej współczesności jest, trudna dla monokulturowego społeczeństwa o tradycji klanowej, akceptacja multikulturowości, stanowiącej istotne novum na wyspie, która doświadczyła poważniejszych fal emigracji dopiero pod koniec XX wieku. Dokument Ólafsdóttir próbuje zreinterpretować również ten ważny fakt. Wśród osób wypowiadających się na temat życia na północy Europy obserwujemy bowiem także sympatycznie zaprezentowanych przybyszów z Europy Wschodniej, w tym Polaka i Rosjankę. Pomysł ten ma, z jednej strony, „ocieplić” postrzeganie emigracji w nadal dość hermetycznym społeczeństwie potomków Wikinów, z drugiej zaś strony – pozwala przełamać medialne doniesienia o nienajlepszym traktowaniu nowych obywateli ojczyzny sag¹¹. Niestety, multikulturowa otwartość filmu ujawnia pewne niedostatki. W obrazie nie uwzględniono bowiem wypowiedzi najbardziej marginalizowanych społecznie grup emigranckich z krajów afrykańskich oraz Azji. Na szczęście przedstawiciele tych diaspor zyskują swojego rzecznika w osobie Olafura de Fleura, którego zorientowaną na inność twórczość omówię w dalszej części tego tekstu.

Natomiast kolejnym filmem dokumentalnym w interesujący sposób demystyfikującym zideologizowane korzenie islandzkich figur dyskursu narodowego jest obraz pt. *Larger than Life*¹² (*Þetta er ekkert mál*, 2006) Steingrímura Jóna Þórðarsona opowiadający o pełnym sukcesów życiu oraz przedwczesnej śmierci „najsilniejszego człowieka świata” – Islandczyka Jóna Pála Sigmarssona. Bohater filmu aż czterokrotnie (w latach 1984, 1986, 1988, 1990) zdobył tytuł mistrza świata strongmenów. Choć obraz w dużym stopniu stworzono w konwencji „gadających głów”, to sama historia pokochanego przez Islandczyków oraz zagraniczne media dobrodusznego i skromnego siłacza przykuwa uwagę, niczym dobry film biograficzny, stopniując narastające napięcie, dobrze obrazujące koleje kariery Sigmarssona oraz jego tajemniczą śmierć. Widzowie dowiedzą się z niego, skąd wzięło się popularne w całym kraju powiedzenie „Ekkert mál fyrir Jón Pál” („To nie problem dla Jón Pála”), oraz zobaczą, jakie zdarzenie sprawiło, że nieśmiały atleta zaczął uważać się za powiernika dziedzictwa wikingów. Znamienne, iż twórcy filmu nie starają się na siłę demystyfikować postaci narodowego bohatera, nie wahają się jednak również mówić odważnie o jego ludzkich słabostkach, takich jak np. kłopoty małżeńskie. „Odbrazowaniu legendy” Jón Pála służy także filmowe śledztwo mające wyjaśnić przemilczane w mediach przyczyny śmierci siłacza, prawdopodobnie związanej z zażywaniem przez niego środków sterydowych. Film Þórðarsona jest także ważną próbą dekonstrukcji wciąż obecnego w kulturze islandzkiej dyskursu nacjonalistycznego. Jak już wspominałem, w islandzkich tekstach kultury wciąż żywe są figury retoryczne podkreślające wyjątkowość wyspy. Służy temu między innymi wychwalanie siły i unikalnych związków islandzkiego języka z nieskażoną przyrodą¹³. Strategię hiperbolizacji potęgi ducha mieszkańców ojczyzny sag wykorzystywali już XIX-wieczni nacjonaści, nawołujący w swoich romantycznych wierszach do wyzwolenia kraju spod „duńskiej kurateli”¹⁴. Teorie romantycznych

nacjonalistów podkreślały fakt, że Islandia jest rezerwuarem dawnych nordyckich cnót. Na ich gruncie dowodzą, że na wyspie sag zachowano nie tylko dawne zwyczaje i dziki charakter przyrody, lecz również (do dziś pielęgnowaną) „czystość” języka skandynawskiego – nie przyjmując między innymi do jego struktury lek-sykalnej obcych wyrazów. Dzięki takiej strategii (oraz geograficznej izolacji kraju) język islandzki jest najbliższy mowie, którą posługiwali się niegdyś Wikingowie. Oczywiście *Larger than Life* można również potraktować jako obraz profetyczny, przewidujący nadejście kryzysu finansowego. Historia grzecznego giganta, rozślawionego przez media i przedwcześnie zdetronizowanego przez tragiczną śmierć, po latach nieodzownie nasuwa paraboliczne odczytanie jego losu jako wymownej alegorii sytuacji Islandii, nie tak dawno okrzykniętej „ekonomicznym Wikingiem”, a ostatecznie ogłoszonej przez media „kolosem na glinianych nogach”, który w 2008 roku doświadczył smaku bankructwa.

Innym znanym już z Eddy Poetyckiej „narodowym skarbem”, dumnie opiewanym także w filmach i książkach¹⁵ jest uroda Islandek oraz Przypisywany im hart ducha. Jeden z bohaterów obrazu fabularnego pt. *Zimny dreszcz* (1995) Fridrika Thora Fridrikssona posuwa się nawet do stwierdzenia, że w jego ojczyźnie „żyją najpiękniejsze kobiety na świecie”, zaś protagonistka filmu *Dís* (2004) Silji Hauksdóttir tak oto ostrzega dwóch obcokrajowców, którzy próbują zacząć flirt z islandzkimi dziewczynami:

„Powiniście się czegoś dowiedzieć na temat islandzkich zdzir. Islandzkie kobiety budowały domy i wywoływały wojny. Dzisiaj pracujemy dwanaście godzin, (...) wychowujemy dzieci, wspinaemy się na góry, bierzemy udział w życiu politycznym i śpiewamy w chórach (...) i wciąż mamy czas, aby wyglądać bosko i być tak niebezpiecznymi”.

Aby choć trochę usprawiedliwić przechwałki filmowych postaci, należy przytoczyć dane statystyczne poświadczające, że reprezentantki Islandii aż trzykrotnie zdobyły tytuł Miss Świata. Prawdopodobnie właśnie z tego powodu autorzy filmu *In the Shoes of the Dragon* (*Í skóm drekans*, reż. Hrönn Sveinsdóttir, Árni Sveinsson, 2002) postanawiają sprawdzić, jakimi cechami musi charakteryzować się kandydatka do tytułu miss, aby wziąć udział w krajowych eliminacjach do konkursu¹⁶. Pomysłodawczyni dokumentu zgłasza się w tym celu na casting, zgadzając się tym samym na restrykcyjne przestrzeganie diety oraz rygorystyczny trening przygotowujący młode kobiety do walki o tytuł królowej piękna. Biorąc udział w wyborach miss, bohaterka filmu chce ukazać absurd i śmieszność samej ceremonii. *Í skóm drekans* to także obraz o samej autorce dokumentu, osobie, która nie ma pomysłu na życie, i która, paradoksalnie, daje się wciągać w dyscyplinującą machinę konkursowego przedsięwzięcia. W filmie zabawne są zwłaszcza momenty, kiedy Sveinsdóttir próbuje oszukiwać osoby czuwające nad prawidłowym przebiegiem jej treningu. Sceny te dowodzą przede wszystkim słabości charakteru bohaterki, niepotrafiącej odmówić sobie jedzenia niezdrowej żywności i palenia papierosów. Obrazu nie da się jednak wpisać w formułę kina dokumentalnego – potraktowanego jako obserwacyjna forma autoterapii. *In the Shoes of Dragon* jest raczej niefikcyjną próbą wykazania, że islandzkie kobiety podlegają tym samym

formom transnarodowego dyscyplinowania, co reszta obywaterek społeczeństw ponowoczesnych. Dzieło Sveinsdóttir i Sveinssona nie daje się również wpisać w model zaangażowanego dokumentalizmu „z tezą”, spopularyzowanego między innymi przez produkcje Michaela Moore’a. Film nie jest bowiem feministycznym protestem. Bohaterce nie udaje się w żaden sposób kontestować przebiegu ceremonii (w której ostatecznie bierze udział) ani przekonać kogokolwiek o bezsensie walki o tytuł najpiękniejszej Islandki. Natomiast warto zwrócić uwagę na fakt, że zawarta w dokumencie refleksja nad statusem kobiet w społeczeństwie islandzkim została ponownie powiązana z dyskursem narodowym. Piękna, niezależna Kobieta-Góra (fjalkonnan) to reprezentująca hart ducha i czystość oraz wyjątkowość islandzkiej mowy i przyrody postać, którą sławiono w wierszach pisanych przez walczących o niepodległość kraju romantyków. Jej ideologizację najpierw wykorzystywali XIX-wieczni nacjonaliści. Później symbolikę żeńskiej personifikacji „duszy kraju” eksploatował rząd, pragnąc zapobiegać w latach powojennych związkom Islandek z rezydującymi na wyspie żołnierzami amerykańskiej armii. W końcu zaś zreinterpretowały go feministki, walcząc w latach 80. XX wieku o parytety w parlamencie¹⁷. Postać Kobiety-Góry, po tak nagminnym przechwytywaniu jej przez różne emanacje dyskursu nacjonalistycznego, została także wchłonięta przez islandzką literaturę, kino¹⁸ oraz kulturę popularną. Groźne, tajemnicze, piękne i niezależne kobiety napotkamy dziś nie tylko w powieściach kryminalnych i profeministycznych filmach oraz wielu akcjach artystycznych z ojczyzny sag¹⁹, lecz również w kampaniach reklamowych firm odzieżowych (takich jak Nord 66) czy finansowanych przez rząd plakatach zachęcających obcokrajowców do odwiedzenia kraju ognia i lodu²⁰.

Nie tylko jednak siła, piękno i unikalność islandzkiej przyrody oraz ich zideologizowane personifikacje bywają tematami ponowoczesnego namysłu przekazów niefikcyjnych z krainy ognia i lodu. Islandzkie kino dokumentalne wiele uwagi poświęca również tematowi inności oraz związanym z nim problemom zmieniającej się struktury społecznej kraju, którego wiele klasycznych tekstów kultury zawiera pokłady ksenofobicznego postrzegania obcości i inności²¹. Jednym z ciekawszych przykładów udanego wykorzystania stylistyki odbiegającej od nadużywanej we współczesnym dokumentalizmie poetyki przekazu telewizyjnego są filmy zafascynowanego kinem obserwacyjnym Olafura de Fleura Johannessona. W obrazie *Africa United*²² (2005) reżyser przedstawia sylwetki emigrantów z różnych krajów, którzy w Reykjavíku zakładają amatorską drużynę piłkarską. Dzieło de Fleura jest próbą zilustrowania różnorodności temperamentów pochodzących z innych kultur piłkarzy, pokazuje zarazem jednoczącą siłę sportu. Obdarzeni wybuchowymi osobowościami bohaterowie filmu bez przerwy się kłócą, lecz widać wyraźnie, że sport jest dla nich przede wszystkim odskocznią od trudów codziennego życia i okazją do przebywania w towarzystwie osób nieczujących się w Islandii całkiem komfortowo. Znamienne, że fascynacje footballiem są kilkakrotnie wykorzystywane w islandzkim dokumentalizmie do intrygujących analiz zmieniającej się tożsamości narodowej. Innymi przykładami zainteresowania dokumentalistów z wyspy sag terapeutyczną oraz integrującą siłą sportu są niefikcyjne produkcje – *How to*

Win a Lost Game (*Sigur í tapleik*, 2009) Einara Guðmundssona oraz *Our Girls* (*Stelpurnar okkar*, 2009) autorstwa Thory Tomasdóttir. Pierwszy z nich opowiada o drużynie piłkarskiej składającej się z anonimowych alkoholików, zaś drugi obraz jest nader ciekawym przykładem kontynuacji tradycji dokumentalizmu obserwacyjnego. Kamera z filmu Tomasdóttir podąża bowiem za narodową reprezentacją Islandii w piłce nożnej kobiet. Młode sportswomenki są lepsze od swoich męskich rywali, gdyż to właśnie im udało się dostać do europejskich finałów. Nic więc dziwnego, że bohaterki bardzo przeżywają swój awans. Ekipa Tomasdóttir śledzi wloty i upadki sympatycznych dziewcząt oraz relacjonuje ich losy po finalnej rozgrywce. I choć wiadomo, że mała wyspa nie ma raczej szansy na zdobycie pozycji lidera żeńskiego footballu, to pasja współzawodnictwa i radość młodych sportswomek okazują się wdzięcznymi tematami dla cierpliwego oka dokumentalistki, a zaangażowanie ich fanów wiele mówi o potrzebie podreperowania narodowej dumy naruszonej przez ponowoczesne zmiany tożsamościowe. Co ciekawe, „footballowa gorączka” ogarnęła ponownie Islandczyków po niedawnym sukcesie ich męskiej drużyny piłkarskiej. O zbiorowym szaleństwie pisały także polskie media²³, zaś postprodukcję dokumentu o fenomenie lokalnych rozgrywek piłkarskich kończy właśnie Robert Douglas, autor popularnych w Islandii filmów fabularnych, w których sport ten zajmuje bardzo ważne miejsce²⁴.

Wróćmy jednak do filmów obserwacyjnych Olafura de Fleura o emigrantach i islandzkich próbach przełamywania społecznej nietolerancji. Nakręcony w 2006 roku obraz pod tytułem *Act Normal* (2006) koncentruje się na pierwszym w Islandii mnichu buddyjskim. Pochodzący z Wielkiej Brytanii bohater dokumentu wychował się w Reykjavíku, po czym przeniósł do Tajlandii, aby zamieszkać w tamtejszym klasztorze. Ekipa de Fleura filmowała mężczyznę przez ponad dziesięć lat jego życia, począwszy od roku 1995. W tym czasie sympatyczny buddysta zdążył porzucić zakon, ożenić się i rozwieść, po czym ponownie powrócić do duchowych poszukiwań. Jednak Robert, po doświadczeniu realiów klasztornej życia, nie potrafi na stałe „zakotwiczyć się” w kapitalistycznej rzeczywistości społeczeństwa konsumpcyjnego – wymagającej od niego pośpiechu, regularnej pracy i odpowiedzialności za inne osoby. Film de Fleura jest przenikliwą analizą trudności adaptacyjnych osoby o głębszych potrzebach duchowych w zlaicyzowanym, konsumpcyjnym społeczeństwie. Kamera odkrywa przed widzem również prawdę, której sam bohater nie jest do końca świadomy. Robert jawi się bowiem tutaj przede wszystkim jako outsider skazany na zawieszenie pomiędzy dwoma kulturami i odrębnymi stylami życia.

Również następny film de Fleura zajmuje się problemami inności, emigracji oraz postrzegania społeczeństwa islandzkiego z perspektywy przybysza. *The Amazing Truth About Queen Raquela* (2008) skupia się bowiem na historii pochodzącego z Filipin transseksualisty pragnącego wyrwać się z getta ulicznej prostytutki. Kamera odsłania kulisy jego pracy oraz śledzi próby poszukiwania alternatywnego zajęcia. Pierwszą szansą na życiową zmianę okazuje się internetowy pornobiznes, prowadzony przez przedsiębiorczego Amerykanina, będącego prywatnie wielbi-

ciemlem seksu z osobami transgenderowymi. Mężczyzna staje się drugim bohaterem filmu, dzięki czemu obraz zyskuje dwie perspektywy – interesująco powiązane z dyskursem postkolonialnym. Fragmenty poświęcone życiu Amerykanina prezentują dostatnią, konsumpcyjną egzystencję osoby ze świata konsumpcyjnego Zachodu, w różny sposób wykorzystującego obywateli krajów słabiej rozwiniętych gospodarczo. Natomiast w częściach poświęconych Raqueli odnajdziemy ubogą wizję życia w Azji, i związane z nią dramatyczne poszukiwania szans na lepsze życie. Momentem zwrotnym w życiu transgenderowego bohatera jest wiadomość, że nie jest on nosicielem wirusa HIV. Fakt ten pozwala mu na zdobycie paszportu i umożliwia wyjazd zagranicę. Raqueli udaje się wyjechać z upalnej ojczyzny. Z katolickich Filipin trafia do smaganej chłodnymi wiatrami Islandii, gdzie ma pracować w przetwórnicy ryb. Za zarobione pieniądze lady-boy może prowadzić normalne życie i zwiedzać turystyczne atrakcje ojczyzny wikingów, takie jak Błękitna Laguna czy farma islandzkich kuców. Co ważne, w przeciwieństwie do Filipin, w Islandii nikt nie prześladuje genderowej odmienności tytułowej „królowej”. Czas jednak ucieka szybko. Koleżanki z pracy radzą Raqueli, aby znalazła sobie islandzkiego męża, lecz niestety bohaterowi nie udaje się nawiązać bliższej relacji z nikim z zamkniętego nordyckiego społeczeństwa. Ostatecznie młody Filipińczyk nie otrzymuje wizy zezwalającej na dłuższy pobyt w Islandii, więc nie może pozostać na jawiącej się mu w utopijnych barwach ojczyźnie sag. Załamany opuszcza wyspę. Udaje mu się jeszcze spędzić kilka dni w wymarzonej Paryżu, gdzie spotyka swojego pracodawcę, pragnącego przeżyć z nim romans. Raquela nie potrafi jednak ukryć swojej niechęci do Amerykanina. Opuszcza więc stolicę Francji i wraca do swojej ojczyzny oraz do dawnej profesji. Twórcy obrazu nie próbują dociec, dlaczego młody Filipińczyk nie dostał kolejnej wizy, jednak zakończenie dokumentu skutecznie poddaje w wątpliwość tezę o opiekuńczym charakterze islandzkiego systemu społecznego, działającego krzywdząco zwłaszcza w wypadkach, gdy ma wspierać osoby podwójnie wykluczone²⁵.

Nieporuszoną bezpośrednio w obrazie de Fleura kwestią nietolerancji Islandczyków dla odmienności seksualnej zajmuje się Hrafnhildur Gunnarsdóttir w filmie *Straight Out* (2003). Tematyka dokumentu skupia się na problemach młodych islandzkich homoseksualistów i lesbijek. Bohaterowie filmu próbują zrozumieć swoją tożsamość i przekonać do niej rodziców i przyjaciół. Nakręcony w konwencji konfesyjno-dydaktycznej obraz Gunnarsdóttir zdobył główną nagrodę na San Francisco International Lesbian & Gay Film Festival, został również uznany za materiał edukacyjny i jest do dziś pokazywany islandzkim nastolatkom na lekcjach wychowania seksualnego. Mało oryginalny w formie, wykorzystujący reportażową formułę zwierzenia się ze swoich traum przed kamerą, obraz Gunnarsdóttir jest przede wszystkim kolejnym dowodem dynamicznej transformacji mentalności społeczeństwa islandzkiego. Smutne historie bohaterów dokumentu pochodzą bowiem głównie z lat 90. XX wieku. W drugiej dekadzie XXI wieku ojczyzna sag jawi się jako państwo coraz bardziej tolerancyjne dla mniejszości seksualnych. Wystarczy przytoczyć dwa głośne fakty medialne – funkcję burmistrza Reykjavíku sprawuje obecnie zadeklarowany gej (o którym napiszę więcej w dalszej części tego

tekstu), zaś była premier Islandii nie ukrywa swojej lesbijskiej orientacji. Być może w niedługim czasie Islandia stanie się także krajem wielokulturowym, ostatecznie odchodząc od dawnych fobii i uprzedzeń.

Część 2. Krajobraz po kryzysie i dalsze bolączki ponowoczesności

Innym bardzo ważnym zagadnieniem przykuwającym uwagę islandzkich dokumentalistów jest zmieniająca się sytuacja finansowa i polityczna ich kraju. W filmie *God Bless Iceland* (2009) Helgi Felixson odwraca sytuację bohaterów filmów de Fleura i ukazuje losy Islandczyków, którzy muszą opuścić swoją ojczyznę z powodu kryzysu ekonomicznego. Reżyser koncentruje się na sprawcach i ofiarach gospodarczego krachu, który dotknął gospodarkę wyspy w 2008 roku. Wszędobylska kamera towarzyszy bohaterom obrazu zarówno w burzliwych manifestacjach, jak i w zaciszach ich domów. W kilku momentach filmu daje się odczuć skrywane za morzem frustracji pokłady ksenofobii. Dochodzą one do głosu w formie swoistego polowania na „kozły ofiarne” w scenach oskarżeń rządu i bankowców, którzy zdaniem protestujących wyprowadzili „islandzkie pieniądze za granicę”. Co ciekawe, tezy stawiane przez bohaterów jako żywo przypominają argumenty używane przez protagonistów z konserwatywnej literatury islandzkiej, powracające także w żarliwych wypowiedziach postaci z islandzkich obrazów fabularnych z lat 80. XX wieku, kiedy to także nawoływano do sprzeciwu wobec „wyprzedawania dziedzictwa Matki-Islandii” obcym siłom. Dokument Felixsona jest również interesującą refleksją nad kulisami działania liczącej sobie niewiele ponad 300 tysięcy mieszkańców demokracji. Organizujące się w zreszenie polityczne ofiary kryzysu, których przedstawicielem jest buńczuczny dziennikarz, próbują oddolnie zmusić rząd do rozwiązania się i po sformułowaniu nowych władz rozpocząć reformy. Kończąca wymowa dokumentu jest jednak pesymistyczna. Kilka spośród osób, których działania śledziła kamera, musi podzielić los poprzednich pokoleń Islandczyków i wyjechać w poszukiwaniu pracy do USA, Kanady i Norwegii²⁶. Nad przyszłością państwa, korupcją i niewydolnością polityków oraz wzbudzającymi wielkie kontrowersje zagranicznymi inwestycjami pochylają się także obrazy *Dreamland* (2009) Thorfinnura Gudnasona i Andriego Snaera Magnasona oraz wyprodukowany w koprodukcji z Wielką Brytanią proekologiczny dokument *Future of Hope* (2010) Henry’ego Batemana. Oba filmy wpisują się w popularne schematy alterglobalistycznego kina dokumentalnego, przyjmując charakterystyczny apokaliptyczny ton i detektywistyczną zapalczliwość w tropieniu spisków zawiązywanych przez skorumpowanych polityków i właścicieli wielkich korporacji. W ich narracjach znajdziemy również ponownie, wyśmiane już dawno temu przez Halldóra Laxnessa w powieści *Sprzedana wyspa: Powieść satyryczna*, oskarżenia o „sprzedawanie kraju obcym siłom” i niszczenie przez globalizację jego unikalnej tożsamości.

Natomiast najbardziej intrygującą analizą mentalnych skutków kryzysu jest film pt. *Gnarr* (2010) Gaukura Úlfarssona. Obraz opowiada o kontrowersyjnej postaci wybranego w 2010 roku burmistrza Reykjavíku, którego obowiązki do

roku 2014 pełni aktor komediowy i performer Jón Gnarr. Prześmiewcza kampania powołanej do życia w 2009 roku Najlepszej Partii (Besti flokkurinn) zaczęła się od organizowanych przez bohatera filmu happeningów, kąśliwie kpiących z polityków²⁷. Warto zaznaczyć fakt, że Islandczycy zagłosowali na „partię żartownisiów” i ich lidera nie tylko, aby dać czytelny dowód rozczarowania sytuacją w kraju, lecz również z powodu niewyrażonego w jej programie stosunku do projektu wstąpienia Islandii do Unii Europejskiej. Film Úlfarssona, wykorzystując metody znane z dokumentalizmu obserwacyjnego, kreacyjnego i performatywnego²⁸, śledzi poczynania tytułowego bohatera, które, stopniowo, ze zgrywy z polityków przeradzają się w poważną walkę polityczną. Już pierwsze fragmenty specyficznego prologu zdradzają, że styl wystąpień Gnarra oraz poetyka opowiadającego o nim obrazu czerpać będą także z metod wykorzystywanych przy produkcji mock-dokumentów. Oto bowiem w prologu do filmu oglądamy materiały utrwalone amatorską kamerą, w których komik reklamuje swoje kwalifikacje do objęcia fotela burmistrza Reykjavíku:

Mam świetne przygotowanie, aby zostać prezydentem. Przez wiele lat pracowałem na oddziale psychiatrycznym. Prawie zdobyłem też certyfikat, który pozwoliłby mi zostać kapitanem małego statku. No i posiadam także prawo jazdy klasy C, więc mogę jeździć ciężarówką.

Niepoważny prolog jest sygnałem dla widza zapowiadającym, że w strukturze filmu odnajdziemy inscenizowane wydarzenia, fingowane parateksty oraz tworzone ad hoc akty performatywne. Podkreśleniu hybrydalnej formy służy już czołówka, w której użyto popularnej w XXI wieku formuły podkreślania konwergencyjnego wymiaru prezentowanego przekazu. Za pomocą dynamicznie zmontowanej zbitki archiwaliów telewizyjnych i internetowych oraz przy akompaniamencie ostrej muzyki gitarowej zostajemy bowiem wprowadzeni w realia kryzysu islandzkiego z 2008 roku. Dynamicznie zmontowane sekwencje ukazują ważne wydarzenia na świecie (między innymi atak na World Trade Center czy wybuch wulkanu Eyjafjallajökull), które skontrastowano tutaj z sytuacją ekonomiczną w Islandii oraz z komentującymi ją happeningami komika. Dalsza część filmu składa się głównie z materiałów archiwalnych, w których Gnarr między innymi przysięga „robić tak mało, jak to tylko możliwe” i obiecuje darmowe wejściówki na basen oraz darmowe przejazdy autobusem. Kandydat ma także kreatywne pomysły na zażegnanie kryzysu ekonomicznego – takie jak „sprowadzenie do kraju Żydów, aby naprawili gospodarkę” lub zredukowanie do jednego nadliczbowej sumy trzynastu islandzkich mikołajów²⁹. W innych scenach poznajemy enigmatyczne plany uszczęśliwienia Islandczyków poprzez import wiewiórek z Londynu, zamknięcie niedźwiedzi polarnych w zoo, odnalezienie dinozaurów występujących w *Parku Jurajskim* Spielberga oraz otwarcie na wyspie darmowego oddziału parku rozrywki Disney World. Więcej postulatów ma zaś przybliżyć wyborcom specjalnie przygotowana piosenka, w której członkowie powołanej przez Gnarra do życia Najlepszej Partii wyspiewują „chcemy fontann, dzikich zwierząt i elektrycznych pociągów³⁰, nie chcemy betonu i stali miesających w naszych głowach”³¹. Na szczęście autor filmu skupił się nie tylko na prowokacyjnym humorze kandydata na stanowisko

burmistrza. Poza zarejestrowanymi przez dokumentalistę wystąpieniami Gnarra w telewizji, radiu oraz w czasie jego autorskiego „one man show”, obserwujemy także kulisy przygotowywania strategii kampanii wyborczej (nadzorowanej przez zaprzyjaźnioną z bohaterem polityczkę – Heiðę Kristín Helgadóttir) oraz śledzimy spotkania komika ze zwykłymi ludźmi – studentami, dziećmi czy emerytami (którym bohater obiecuje „nie zanudzić ich na śmieć”). W filmie powracają także sceny samochodowych rozmów Gnarra z Helgadóttir, w których bohater błyska różnymi anegdotami, próbując ciągle rozśmieszać interlokutorkę.

Jednak repetatywny charakter tych fragmentów narracji jest jednym z kilku elementów wyraźnie zaburzających strukturę filmu. Obserwacyjny charakter części scen z dokumentu, możliwy dzięki zażyłej znajomości reżysera filmu z jego bohaterem, mógł stać się dobrym punktem wyjścia do próby zarysowania głębszego portretu psychologicznego nietypowego kandydata na stanowisko burmistrza Reykjavíku. Niestety powracające do znudzenia powtórzenia „samochodowych pogawędek” wciąż ukazują nam trefnisia zmieniającego maski i oszukującego interlokutorów i widzów³². I tak na przykład jednym ze „szczerych wyznań” bohatera przed kamerą jest „wspomnienie z dzieciństwa”. Gnarr wyjawia w nim, że jego ojciec był zadeklarowanym komunistą, zaś matka wielbicielek skrajnej prawicy. Inną ujawnioną w dokumencie „rewelacją biograficzną” jest fakt, że w szkole młody Jón wielokrotnie unikał pobicia, obiecując kolegom wódkę. Te doświadczenia, zdaniem komika, są właśnie odpowiedzialne za labilność jego dorosłych poglądów politycznych. Traumatyczne dzieciństwo jest również odpowiedzialne za używaną z upodobaniem przez kandydata na burmistrza strategię „obiecywania niemożliwego” (czy wręcz sloganu „niedotrzymania żadnej z obietnic” – deklarowanego na początku kampanii). Multum podobnie absurdalnych żartów pozwala odbiorcy stwierdzić, że ma do czynienia z parodią. Jednak formule filmu brak konsekwencji, przez co ostatecznie *Gnarr* okazuje się nieudaną próbą połączenia poważnej poetyki kina obserwacyjnego z jego parodią. Obraz Úlfarssona jest zresztą wręcz modelowym przykładem popełnienia „grzechów głównych” współczesnego, inspirowanego poetyką przekazu telewizyjnego dokumentalizmu, o którego niedostatkach wspomina w swojej *Poetyce kina dokumentalnego* Mirosław Przyłipiak:

Wielu dokumentalistów lekceważy (...) etapy dokumentacji i pisania scenariusza, licząc na to, że z dużej ilości materiału «coś» się wybierze. (...) Podstawowym zadaniem scenariusza jest nakreślenie struktury przyszłego filmu, struktury, która wpływa również na pracę kamery czy sposób kontaktowania się z filmowanymi ludźmi. Brak takiej struktury, poprzez którą wyraża się stosunek realizatora do rzeczywistości, rodzaj pytań, które jej stawia, prowadzi do słowotoku i rozwlekłości. Brak selekcji materiału, przedstawiany zresztą niekiedy jako zaleta (wierność rzeczywistości), najczęściej prowadzi do powierzchowności, przegadania i zwyczajnej nudy³³.

Bałagan formalny nie sprzyja zwłaszcza medytacyjnej formule dokumentalizmu obserwacyjnego, z którego poetyki twórca filmu próbuje czerpać inspiracje. Paradoksalnie, o wiele więcej dowiadujemy się o życiu Heiðy Helgadóttir. Młoda polityczka przy okazji jakiegoś żartu przed kamerą wspomina na przykład, że jest samotną matką, która nie zawsze dobrze wywiązuje się ze swoich obowiązków

rodziny. Tak poważnych deklaracji z ust Gnarra nie usłyszymy w żadnym fragmencie filmu. Kolejną słabością formalną jest fakt, że pomimo swojej transnarodowej formy, film Úlfarssona nie przedstawia zagranicznemu widzowi, kim są poplecznicy Gnarra³⁴ ani jego polityczni przeciwnicy. Innym, niewiele wnoszącym do spójności przekazu elementem są niektóre fingowane parateksty, takie jak np. wplecione w strukturę filmu dwie parodie reklam. W pierwszej z nich komik reklamuje sterydy z metamfetaminą (dające mu „tyle energii, ile potrzebuje”), w drugiej zaś oglądamy prezentację płyty z nowymi wersjami „złotych przebojów” nagranych przez... Adolfa Hitlera. Zwłaszcza ten drugi paratekst, hiperbolizujący poetykę reklam z telezakupów, nie tylko może zniesmaczyć wrażliwych odbiorców, lecz również niewiele wnosi do samego dzieła. Zmiękczony za pomocą użycia jasnego obiektywu oraz specyficznego oświetlenia przekaz nie tylko bowiem ukazuje w „onirycznych ujęciach” ucharakteryzowanego na wodza III Rzeszy Gnarra, który wyśpiewuje przebój czarnoskórego wokalisty Steviego Wondera pt. *I Just Called to Say I Love You*, lecz również w płynących na dole kadru napisach prezentuje niewybredne trawestacje tytułów innych znanych piosenek, takie jak *In der Army Now* czy *Hey Jude*. Pytanie tylko, co więcej owe dziwaczne parateksty wnoszą do psychologicznego uwiarygodnienia bohatera filmu.

Co gorsza, z czasem dowcipy i niekonwencjonalne zachowania przyszłego burmistrza (wygłaszającego między innymi prelekcję o systemie politycznym w Dolinie Muminków) zaczynają coraz bardziej nużyć. Prawdopodobnie, aby choć trochę uniknąć chaosu sprzyjającego nadużywanej w „nowym dokumentalizmie” poetyce kultury remiksu twórca filmu umieszcza w jego newralgicznych momentach sekwencje nakręcone w cyfrowej technice time lapse – dającej efekt przyspieszonego tempa prezentowanych zdarzeń. W natłoku „teledyskowo” zmontowanych obrazów i hip-hopowej muzyki widzimy szybko zmieniające się pory dnia w Reykjavíku oraz mknące w smugach reflektorów samochody. Dynamizacji struktury filmu służą także wstawki muzyczne, prezentujące między innymi wideoklip zespołu The Sugarcubes (w którym śpiewała kiedyś Björk) czy występy popierającej partię islandzkiej wokalistki używającej pseudonimu Lay Low. Co ciekawe, twórcy filmu nie poszli tutaj śladem transnarodowego użycia nagrań popularnych angielskich i amerykańskich grup muzycznych, znanych z opisywanego wcześniej obrazu *How Do You Like Iceland?*, lecz w swoim dziele zamieszczają piosenki islandzkich wykonawców, co bliższe jest raczej formule kinematografii narodowej. Niestety wszystkie te zabiegi nie są w stanie sprawić cudu. Po godzinie oglądania nie do końca przemyślanej formuły ponad dziewięćdziesięciminutowego filmu widz odczuwa zmęczenie. Techniki cyfrowego montażu oraz wykorzystany w filmie zapis elektroniczny sprzyjają bowiem „formom niedokończonym, swobodnym, amorficznym”³⁵, które niekiedy mogą tworzyć intrygujący tekst kultury, lecz w przypadku Gnarra pozostawiają odbiorcę z poczuciem obcowania z dziełem o zmarnowanym potencjale.

Badaczy i sympatyków kultury islandzkiej zainteresują natomiast zdekonstruowane śmiechem nacjonalistyczne figury retoryczne, o których wspomniałem już

między innymi przy okazji analizy filmu *How Do You Like Iceland?* Gnarr w jednym ze swoich wystąpień komicznie reinterpretuje bowiem między innymi tezę o wyjątkowości kultury islandzkiej udowadniając, że:

Wszystko, co dobre, przybyło do Islandii z zagranicy. Jednak nigdy nie byliśmy za to wdzięczni. Człowiek, który jako pierwszy przywiózł do Islandii WC, był prześladowany i stał się obiektem żartów, podobnie jak ludzie, którzy wynaleźli różowy majonez. (...) A przecież wszyscy powinni się uczyć od nas. Powinni pić islandzką wodę, jeść baraninę i być szczęśliwi.

Sporą dozę ironii zawiera także oparta na linii melodycznej utworu Tiny Turner piosenka reklamująca Najlepszą Partię, która osiągnęła zresztą na wyspie status przeboju. Hymn partii w refrenie zawiera wszak peryfrazę anglosaskiego stwierdzenia: *Simply the Best*, brzmiącej po pamiętnym krachu finansowym nader ironicznie. Warto zaznaczyć fakt, że poza oczywistym nawiązaniem do nazwy ugrupowania Gnarra tekst piosenki porwał Islandczyków także dlatego, że zawierał wiele odnośników do utopijnej wizji ich kraju. Oczywiście jej wykonawcy wykorzystali subwersywną prowokację, lecz nie sposób stwierdzić, jak wiele osób odebrało nazbyt dosłownie deklarację: „czas wyczyścić dom”, zwłaszcza w kontekście wzrostu niechęci islandzkich konserwatystów wobec emigrantów w czasach kryzysu³⁶.

Natomiast jednym z najciekawszych momentów filmu jest najbliższy formule kina obserwacyjnego epilog dokumentu – bezwzględnie ujawniający, że jego bohater poza poczuciem humoru i dobrą zabawą ostatecznie nie ma zbyt wiele do zaoferowania swoim wyborcom. Ostatnie sceny filmu pokazują bowiem chwile zwycięstwa Najlepszej Partii oraz pierwsze dni urzędowania jej lidera na stanowisku burmistrza. Gnarr, wdrażany w mechanizmy sprawowania władzy, jak zwykle wszystko zamienia w żart³⁷. Ten fragment filmu stał się niestety prorocstwem, gdyż większość czasu dobiegającej właśnie do końca kadencji niesforny burmistrz poświęcił kontynuacji eksploatacji swojego artystycznego „credo” – ukazując się między innymi dziennikarzom w różnych barwnych manifestacjach (w tym w ukochanym stroju rycerza Jedi). W czasie publicznych przebraniach Gnarr w przebraniu drag queen aktywnie wspierał także mniejszości seksualne, a w mediach wyrażał swoje poparcie dla chińskiej aktywistki Liu Xiaobo oraz zesłanych do łagru wokalistek rosyjskiego zespołu Pussy Riot. Natomiast inne, deklarowane w trzynastu punktach reformy zgodnie z wyborczą zapowiedzią „nie zostały spełnione”. Sama zaś zabawa w politykę wyraźnie zmęczyła „ponowoczesnego błazna”, bo pod koniec listopada 2013 roku ekscentryczny burmistrz ogłosił w islandzkim radiu, że, pomimo poparcia społeczeństwa, nie będzie się starał o reelekcję:

Myszę, że mój czas upłynął. Gdybym musiał zrobić to jeszcze raz, musiałbym zostać politykiem, a nim nie jestem. (...) Jestem komikiem (...) Całe swoje życie byłem komediantem, artystą czerpiącym radość z uszczęśliwiania ludzi³⁸.

Dziennikarz jednej z lokalnych gazet tak oto podsumowuje karierę polityczną Gnarra: „Jako burmistrz próbował uszczęśliwić ludzi i pomimo różnych opinii, wierzy, że wykonał dobrą robotę, cytując wiodące miejsce Najlepszej Partii w badaniach opinii publicznej”³⁹. Jednak z perspektywy „spojrzenia z zewnątrz” pocz-

nania islandzkiego trefnisia na stanowisku „głowy stolicy” budzą raczej mieszane uczucia. Podobnie odbiera się film, który próbuje przybliżyć postać Gnarra światu, bo dla trzystu tysięcy Islandczyków jest on przecież aż nazbyt rozpoznawalną osobowością.

Niekoherentne dzieło Gaukura Úlfarssona warto potraktować nie tylko jako studium „płynności” charakteru tytułowego bohatera, lecz również jako wymowne świadectwo kryzysu związanego z ponowoczesną transformacją tożsamości społeczeństw Zachodu. Kryzys dawnych imaginariów społecznych charakteryzuje się przecież między innymi właśnie zachwianiem zaufania do władzy⁴⁰ i związanych z nią figur dyskursu narodowego, które wyraźnie już zmęczyły wspierających „partię żartownisiów” Islandczyków. Gnarr to także film, który doskonale pokazuje skomplikowany proces łączenia w kinematografii lokalnej problematyki z transnarodową perspektywą. A fuzja tych paradygmatów bywa trudna, bo charakter godzącej w siebie żywyoty ognia i lodu Islandii nie daje się łatwo wpisać w zuniwersalizowane schematy współczesnego dokumentalizmu.

Przypisy

- ¹ Wpływ zmian społecznych na islandzką kinematografię narodową analizuje Björn Norðfjörð. Zob. B. Norðfjörð, *Urban/Wilderness. Reykjavik's Cinematic City-country Divide* [w:] *World Film Locations: Reykjavik*, red. J. Conolly, C. Whelan, Bristol, Chicago 2012. Natomiast współczesne problemy z produkcją filmową na wyspie sąg omawiam [w:] S.J. Konefał, *W stronę transnarodowej wrażliwości? Strategie kulturowego otwarcia i gatunkowej asymilacji w kinematografii islandzkiej po roku 2000*, „Kwartalnik Filmowy” 2012, nr 80.
- ² W oryginale termin ten określono jako „tourist gaze”. Por. np. J. Urry, *Spojrzenie turysty*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2007, s. 236.
- ³ Ich utopijny status demistyfikują teksty większości badaczy związanych z socjologią turystyki, począwszy od Deana MacCannella, Johna Urry’ego, po rodzime teksty Anny Wiczorkiewicz, Krzysztofa Podemskiego czy Mieczysława Guldy.
- ⁴ J. Urry, op. cit.
- ⁵ Za proces utopizacji dyskursów związanych z tożsamością kraju odpowiadają także obcokrajowcy, już od XVIII wieku odwiedzający wyspę ognia i lodu. Ich spisane relacje analizuje między innymi J. Gillis. Zob. J. R. Gillis, *Islands of the Mind. How the Human Imagination Created the Atlantic World*, New York 2004.
- ⁶ Znaczącym faktem związanym ze zwrotem transnarodowym w kinie islandzkim jest też zmiana sposobu używania tytułów filmów. Bardzo często obdarza się je bowiem od razu łatwo rozpoznawalnymi angielskimi zwrotami lub opatruje efektownie brzmiącymi angielskimi tłumaczeniami.
- ⁷ Jest to zwrot, który prześmiewczo został także wykorzystany w islandzkich filmach fabularnych, takich jak *Poza rozkładem* (*Stuttur Frakki*, 1993) Gíslego Snæra Erlingssona czy *Zimny dreszcz* (*Á köldum klaka*, 1995) Fridrika Thora Fridrikssona. W obu produkcjach na wyspę przybywają obcokrajowcy, których komiczne perypetie zostają wpisane w schemat podróży po tym odległym od ich kultury kraju.
- ⁸ Por. B. Nichols, *Typy filmu dokumentalnego* [w:] *Metody dokumentalne w filmie*, red. D. Rode, M. Pieńkowski, Łódź 2013, s. 19-22.
- ⁹ Znany z wideoklipów dynamiczny montaż, wykorzystujący bardzo krótkie ujęcia, zharmonizowano tu z popularną w kraju i zagranicą muzyką młodzieżową (autorstwa między innymi takich zespołów jak Metallica). Fakt ten jest kolejnym argumentem potwierdzającym tezę, że obraz stworzono z myślą o odbiorcach spoza Islandii.

- ¹⁰ Tym terminem Mirosław Przyłipiak określa telewizyjną dominantę stylistyczną odpowiedzialną jego zdaniem za „zmanierowanie” współczesnych przekazów niefikcyjnych. Ich struktura nader często opiera się na zapisach rozmów, bądź bezpośrednich wypowiedziach do kamery (co służy podniesieniu rangi konwencji „gadających głów”) połączonych ze strategią notorycznego nadużywania materiałów archiwalnych. Cytat za: M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk-Słupsk 2004, s. 246-247.
- ¹¹ Największą grupę emigrantów w Islandii stanowią Polacy. Temat migracji zarobkowej naszych rodaków do kraju gejzerów i wulkanów analizuje Łukasz Krzyżowski. Por. Ł. Krzyżowski, *Polscy migranci i ich starzejący się rodzice: transnarodowy system opieki międzygeneracyjnej*, Warszawa 2013, s. 113-140.
- ¹² Warto także zaznaczyć wymowny podtytuł, jakim opatrzone anglojęzyczne wydanie DVD dokumentu o słynnym strongmanie: *The Story of Jón Páll Sigmarsson – the Icelandic Viking (Historia Jóna Pálła Sigmarssona – islandzkiego Wikinga)*.
- ¹³ Fakt ten zresztą nie umknął uwadze twórców filmu *How Do You Like Iceland?*. W jednej ze scen widzimy bowiem sympatycznego młodzieńca próbującego z trudem odczytać fragmenty Eddy Poetyckiej – jednego z najstarszych zabytków piśmiennictwa skandynawskiego.
- ¹⁴ Ideologiczne korzenie islandzkiego kultu indywidualizmu przekonująco omawia między innymi artykuł Paula E. Durrenbergera. Patrz: P.E. Durrenberger, *Every Icelander is a Special Case*, [w:] *Images of Contemporary Iceland. Everyday Life in Global Contexts*, red. G. Palsson, P.E. Durrenberger, Iowa 1996, s. 174-175.
- ¹⁵ Opisy specyficznych zachowań Islandek znajdziemy między innymi w humorystycznych publikacjach dla zagranicznych czytelników, takich jak np. *The Icelanders* Sigurdura A. Magnússona, której twórca przybliżyła zagranicznym czytelnikom zwyczaj i historie swoich krajan. Co ciekawe, do lektury dzieła Magnússona namawia odbiorców w przedmowie do książki ówczesna prezydent Islandii Vigdís Finnbogadóttir. Por. S.A. Magnússon, *The Icelanders*, Reykjavik 1990.
- ¹⁶ Interesująco problematykę dyscyplinowania ciała i kultu młodości porusza także inny obraz dokumentalny pt. *Unchained Beauty* (2007). Film Hrafnhildur Gunnarsdóttir prezentuje kulisy wyborów anty-miss i anty-mistera, które urządzono w małym islandzkim miasteczku Ísafjörður. Niestety, pomimo niewątpliwych walorów edukacyjnych, poetyka produkcji Gunnarsdóttir jest bliższa reportażowi telewizyjnemu niż nowoczesnie nakręconemu dziełu dokumentalnemu.
- ¹⁷ I.D. Björnsdóttir, *The Mountain Woman and the Presidency* [w:] *Images of Contemporary Iceland: Everyday Lives and Global Contexts*, op. cit., s. 106-111.
- ¹⁸ Na temat ewolucji postaci kobiecych w kinematografii islandzkiej oraz ich związków z feminizmem i walką o polityczną emancypację kobiet pisałem [w:] S.J. Konefał, *Female Protagonists in Contemporary Icelandic Cinema*, „Studia Humanistyczne AGH” 2012, t. 11, nr 2, s. 133-146.
- ¹⁹ Jednym z ciekawych przykładów twórczej gry ideologicznymi kontekstami wpisywania kobiecości w islandzki krajobraz jest multimedialny projekt *The Weird Girls Project*, którego audiowizualne rejestracje można obejrzeć w Internecie na stronie www.theweirdgirlsproject.com (dostęp 13.12.2013). O genezie tego działania artystycznego i jego twórczyniach nakręcono także dokument: *The No Seeing Eye – The Weird Girls Project* (2009) wyreżyserowany przez Hrafna Jónssona i Oddura Ástraðssona.
- ²⁰ Wpływ romantycznych figur retorycznych (w tym postaci Kobiety-Góry) na zachowania oraz medialne wizerunki islandzkich kobiet analizuje w swoim artykule Katla Kjartansdóttir. Por. K. Kjartansdóttir, *Remote, Rough and Romantic: Contemporary Images of Iceland in Visual, Oral and Textual Narrations*, [w:] *Images of the North: Histories – Identities – Ideas*, Amsterdam, red. S. Jakobsson, New York 2009, s. 271-280.
- ²¹ I tak na przykład w nielicznych islandzkich filmach fabularnych okresu pionierskiego (trwającego w historii tamtejszej kinematografii aż do lat 50. XX wieku) pojawia się kilkakrotnie figura „przybysza z zewnątrz”, który kradnie autochtonom owce (stanowiące obok ryb ich główne źródło pożywienia) lub magicznie podszywa się pod osoby pracujące na roli, aby okraść biednych farmerów z ich skromnych oszczędności. Pierwszy motyw odnajdziemy między innymi w klasycznym obrazie Loftura Guðmundssona pt. *Between Mountain and Shore (Milli fjalls og fjöru)*, 1948), zaś w filmie *Ostatnia farma w dolinie (Stáðsti bærinn í dalnum)*, 1950) Óskara Gíslasona groźnym odmieńcem okazuje się

- niecny troll, zdemaskowany przez królową Elfów – bohaterkę, której postać wizualnie oparto na nacjonalistycznym symbolu Kobiety-Góry. Por. np. Peter Cowie, *Icelandic Films 1980-2000*, Reykjavík 2000, s. 6.
- ²² Wszystkie trzy dokumenty de Fleura o emigrantach były promowane w Islandii za pomocą angielskich tytułów.
- ²³ Por. np. <http://eurosport.onet.pl/pilka-nozna/eliminacje-ms/el-ms-islandzka-rewelacja-walczy-o-mundial/ebvdc> (dostęp: 13.12.2013).
- ²⁴ Demystyfikację ideologicznych korzeni „piłkarskiej gorączki” odnajdziemy także w islandzkim kinie fabularnym. I tak na przykład Róbert I. Douglas nakręcił komedię o drużynie piłkarskiej składającej się wyłącznie z gejów (*Eleven Men Out* aka *Strákarnir okkar*, 2005), którzy muszą stawić czoła licznym przejawom nietolerancji. Również główni bohaterowie dwóch innych filmów fabularnych Douglasa – obrazów *Islandzki sen* (*Íslenski draumurinn*, 2000) oraz *Taki sam człowiek* (*Maður eins og ég*, 2002) są fanatycznymi kibicami islandzkiego futbolu.
- ²⁵ Problemy adaptacyjne emigrantów z krajów azjatyckich i afrykańskich są też poruszane w islandzkiej literaturze oraz kinie fabularnym. Bohater filmu *Taki sam człowiek* Roberta I. Douglasa wiąże się z osobą z diaspory chińskiej, dzięki czemu „na własnej skórze” doświadcza trudności w relacjach pomiędzy dwoma tak odmiennymi kręgami kulturowymi. Z kolei w wydanym także w Polsce kryminale Arnaldura Indriðasona pt. *Zimny wiatr* zostaje zabity chłopiec należący do mieszkającej w Reykjavíku mniejszości tajskiej. W obu wypadkach autorzy tekstów kultury wskazują na potrzebę położenia większego nacisku na strategie integrujące rdzennych i nowych członków społeczeństwa.
- ²⁶ Wcześniej Islandczycy udawali się na emigrację „za chlebem” między innymi w XIX wieku oraz w latach 30. XX wieku. Por. *Sigurður Gylfi Magnússon, Wasteland with Words. A Social History of Iceland*, London 2010, s. 64-84.
- ²⁷ Gnarr często parodiował styl mówienia oraz zachowania znanych islandzkich polityków.
- ²⁸ Por. np. B. Nichols, *Introduction to the Documentary*, Indiana 2010, s. 171-210.
- ²⁹ Jólásveinarnir, znani także jako jólásveinar, to islandzkie odpowiedniki mikołajów. Ich liczba przez wieki ulegała zmianom. Dziś w Islandii wykorzystuje się najczęściej postacie trzynastu niesfornych brodaczy, których pochodzenie przypisywane jest historiom o tzw. ukrytych ludziach (huldufólk).
- ³⁰ Część żartów może być niezrozumiała dla osób nieznających lokalnych kontekstów – w Islandii nie kursują bowiem pociągi, a w pejzażu naturalnym drzewa są rzadkością, podobnie jak leśne zwierzęta.
- ³¹ Ostatecznie większość programu została poważnie przeredagowana i przedstawiona wyborcom w formie trzynastu deklaracji. Angielskie tłumaczenie manifestu Najlepszej Partii można znaleźć na stronach Wikipedii (http://en.wikipedia.org/wiki/Best_Party) oraz na islandzkiej witrynie ugrupowania, znajdującej się pod adresem: <http://www.bestiflokkurinn.is/> (dostęp do obu źródeł: 13.12.2013).
- ³² Warto także nadmienić, że zabawy z polityczną „bipolarnością” rodziców komik wykorzystał również do wykreowania postaci filmowej Pana Bjarnfreðarsona, znanej między innymi z nakręconego w 2009 roku obrazu *Bjarnfreðarson* Ragnara Bragasona. Tytułowy protagonista jest życiowym nieudacznikiem wychowanym przez samotną feministkę. Obraz ten, związany z trzema bardzo popularnymi w Islandii produkcjami telewizyjnymi, okazał się ogromnym sukcesem na wyspie i przysporzył aktorowi jeszcze większej popularności, dobrze wykorzystanej następnie w czasie wyborów.
- ³³ M. Przyłipiak, op. cit., s. 237.
- ³⁴ Widz spoza Islandii nie wie, kim jest wspomniana tutaj Heiða Helgadóttir czy często pojawiający się w towarzystwie Gnarra Einar Örn Benediktsson – były członek zespołu The Sugarcubes, ceniony przez młodzież i pokolenie 30 i 40-latków, który dzięki swojej obecności w Najlepszej Partii podniósł zaufanie tych grup wiekowych dla kampanii ugrupowania „dowcipniśków”.
- ³⁵ M. Przyłipiak, op. cit., s. 238.
- ³⁶ W tym czasie zamieszczono między innymi w Internecie kilka stron nawołujących do zaostrenia polityki emigracyjnej w kraju. Por. np. <http://wyborcza.pl/1,76842,4922133.html> (dostęp 13.12.2013).
- ³⁷ Co ciekawe, pod koniec filmu Gnarr powraca jeszcze raz do swojej wypowiedzi o braku potencjału islandzkiej kultury i ekonomii. Za produkt, który ojczyzna sag powinna oferować innym krajom, bohater filmu uważa jedynie... swoją partię.

³⁸ <http://grapevine.is/Home/ReadArticle/Jon-Gnarr-Will-Not-Seek-Reelection> (dostęp 13.12.2013).

³⁹ Ibidem. Badania islandzkiej opinii publicznej wskazują, że 37 procent wyborców mieszkających w Reykjavíku nadal popiera kandydatów Najlepszej Partii, która niedawno połączyła się z partią Świetlana Przyszłość (*Björt framtíð*) prowadzoną przez pomagającą Gnarrowi i pojawiającą się w filmie Heiðe Kristín Helgadóttir. Por. np. http://www.upi.com/Top_News/World-News/2013/10/31/Jon-Gnarr-comic-turned-Reykjavik-mayor-wont-run-again/UPI-95781383259260/ (dostęp 13.12.2013).

⁴⁰ Por. np. B. Andreson, *Wspólnoty wyobrażone: rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Kraków 1997.

Between truth and stereotype, tradition and modernity: national and transnational motives in Icelandic documentaries of the last decade

This text focuses on the ideological discourses that are present in the images of the “unique and pure society” in Icelandic documentary films. The modernist and postmodernist figures that appear in many Icelandic texts of culture tend to be an intriguing mixture of tradition and modernity. Nowadays, non-fiction films from Iceland often focus on themes related to the specific perception of dynamic changes in Nordic national identity. Many documentaries may be also treated as the visual equivalents of cultural and tourist guides that are supposed to present the bright and dark sides of life in Iceland. All these strategies and rhetorical figures are creatively reinterpreted in contemporary Icelandic documentary.

Holocaust Doc

Jay Cantor

(Tufts University)

Śmierć i obraz

Stanleyowi Cavellowi

W *The World Viewed* Stanley Cavell podciąga film pod ogólną kategorię pamięci, ponieważ filmy, podobnie jak wspomnienia, obdarzają człowieka światem, który należy do niego, niemniej jest światem, do którego człowiek nie ma wstępu. W pewnych niezwykłych sytuacjach wspomnienia oczywiście mogą się odradzać jako żywa część bieżącej opowieści człowieka i tak odrodzone wchodzą w niego pełne niepokoju i nagłące do zmiany życia, do rozwijania jego opowieści w świetle stawianych przez nie pytań aż do nowego chwilowego końca. Ale tylko niektóre filmy są takimi natchnionymi wspomnieniami, a pozostałe należą do rozległej dziedziny jałowej pamięci zwanej nostalgią. Nostalgia, ponieważ pamiętany czas człowiek uważa za przeżyty, a skoro śni, że go przeżył, że wyzwania i pytania tego czasu są już za nim, wydaje mu się, że ogląda historię, która jest całkiem miniona i w żaden sposób nie może go kłopotać w terażniejszości. Człowiek jest czułym widzem spokojnego czasu, czasu kołyszącego do snu, pozbawionego owej odradzającej się z chwili na chwilę troski o przetrwanie, która naznacza bólem każdy moment terażniejszy. To tak, jak gdyby film nostalgiczny pragnął być fotografią, a zatem, jak przekonują Kodak i Polaroid, formą idealną z punktu widzenia nostalgii, przeszłością nie będącą pytaniem, lecz dobytkiem.

Niekiedy wydaje mi się, że nieustannie karmienie się tego rodzaju obrazami zamienionymi w fotografie, obrazami z wiadomości telewizyjnych, z gazet, z fotoreportaży w czasopismach, z kina i z wideo, sprawia, że człowiek czuje się nieśmiertelny, nie żywy, jak dawni ludzie, i – na modłę bogów – nie całkiem poddany śmierci. Jedną z postaci tego w mojej wyobraźni są demoniczni porywacze Patty Hearst, którzy, kiedy zostali otoczeni przez policję w domu niebędącym wcale twierdzą, tkwili wewnątrz, oglądając telewizyjną relację z tego obłączenia, podczas gdy dom stał w płomieniach. Sądzę, że wydawało im się, iż nie umierają naprawdę, skoro widzą się w telewizji, a więc są poza pożarem, który ich strawił. No i zawsze mogli zmienić kanał.

Obrazy służące rozrywce na ogół nie uobecniają śmierci, która pojawia się w nich jako temat, ale nie jako śmierć odczuwana, przemijanie, przemoc i wola położenia kresu życiu. Może twórcza przemoc artysty tak kształtuje obraz, a może wydaje nam się, że artysta tylko włączył kamerę, a całą resztę zrobił mechanizm.

Ale przecież wiemy. Każdy wielki artysta filmowy uczy, że każdy kadr z konieczności jest kształtowany zarówno przez artystę, jak i przez wyobraźnię widza. Zarazem łatwo roztaczać złudzenia, wprawić widza w przeświadczenie, że kamera, maszyna, w żaden sposób nie wpływa na to, co rejestruje. Nasze rozrywki są często pełne krwawej przemocy, ale ta przemoc jest zwykle tylko czynami jakiegoś maniakalnego mordercy i nie jest przeżywana jako siła kształtująca świat oglądany na ekranie (a może i poza nim). Ponadto widz nie musi być świadom, że po części tworzy w wyobraźni świat obrazu i tym samym uczestniczy w tym, co przedstawiane. Na ogół widz udaje, że tylko widzi. Obraz urzeka wyobraźnię, władzę aktywizującą się odruchowo, za której pośrednictwem człowiek uczestniczy w wytwarzaniu świata mocą twórczej przemocy i miłości. (Wyobraźnia jest, rzecz jasna, przeciwieństwem fikcji, czystej odbiorczości działającej wtedy, gdy jesteśmy pochłonięci światem, który jest po prostu widziany.)

Myślę jednak, że człowiek się oszukuje, kiedy ucisza strach przed śmiercią, ten rozpaczliwie błagalny lęk, który jest „darem” popędu śmierci. Ten bezcenny lęk może uzmysławiać człowiekowi jego pragnienie śmierci, jego przemoc i w ten sposób (jeżeli człowiek go żywi, a nie po prostu wypiera czy tłumi) może przyzywać boga Erosa. Ten lęk może popychać wyobraźnię polityczną człowieka do stworzenia sobie nowego przeznaczenia, takiego jak te zwielokrotnione narzędzia unicestwienia, które człowiek oddał do dyspozycji popędowi śmierci.

Będę pisał o filmach *Noc i mgła*, *Shoah* i *Hotel Terminus*¹. Powiedzenie o zawartych w tych filmach obrazach zagłady żydostwa europejskiego, że łagodzą lęk, są kojące, rozrywkowe lub nostalgiczne, byłoby niedorzecznością. Ale zastanawiając się nad tym wydarzeniem, ludzie nazbyt łatwo poddają się melancholii, rozpacz lub świętoszkowatemu współczuciu, podczas gdy, gdyby śmierć była rzeczywiście zawarta w obrazie, odczuwaliby – jak powiada narrator dokumentu *Noc i mgła* Alaina Resnais – „ciągły, bezgraniczny strach”. Z kolei autorzy wymienionych filmów wymagają od widza czegoś, co wydaje się wręcz nieludzkie. Wymagają, aby odczuwał popęd śmierci i lęk przed śmiercią i odczuwał je w sobie we wszystkich przejawach tych sił, aby grał wszystkie role w ich filmach, a więc role kata, świadka, ofiary i artysty, którego przemoc kształtuje ukazany obraz tego królestwa śmierci. Człowiek jest zwierzęciem zaradnym i trzeba mu zamknąć wszystkie wyjścia, albo uchylić się od tej konfrontacji. Widz musi czuć, że popęd śmierci rządzi nie tylko działaniami bohaterów filmu, lecz również ukazaną historią, i nie tylko nią, lecz również sposobem jej ukazania, a także działaniem umysłu widza, który rozumie ją i czerpie przyjemność z jej oglądania.

Nie chciałbym być źle zrozumiany. W żadnym razie nie chodzi mi o to, że wszyscy odpowiadamy za Holocaust. Myślę jednak, że jeżeli człowiek nie potrafi wejść w wyobraźni w historię – choćby w tę historię i zwłaszcza w nią – to jego świat jest złudzeniem, a historia spektaklem, który, gdy narkotyki stracą moc, stanie się nieznośnym ciężarem. Pisząc o leczeniu nerwicy, D.W. Winnicott powiada, że neurotyk stawia pierwszy krok w kuracji, kiedy ponownie umieszcza swoją historię, łącznie z urazami, w sferze dziecinnej wszechmocy. Neurotyk bowiem albo

wypiera bolesne przeżycia, przez co odrzeczywistnia zarówno świat, jak i swoją osobowość, albo traktuje traumę jako niszczącą go wydarzenie czysto zewnętrzne. Neurotyk, tak samo jak my, musi odzyskać ów zmysł zdrowego dziecka, które wie, że krzyk sprowadza karmiącą pierś, wie, że jego pragnienie uczestniczy w tworzeniu świata. Pozbawiona tego poczucia, jakkolwiek byłoby złudne, wyobraźnia jest przytłoczona bezwładnym mechanicznym ogromem świata i nie jest w stanie stworzyć nowego przeznaczenia, bez czego sam człowiek zamienia się w automat mechanicznie dążący do przyjemności albo samounicestwienia.

Każdy ze wspomnianych filmów zaczyna się od przyznania, że ukazanie Holocaustu graniczy z niemożliwością. Po części wynika to z obowiązkowej pokory. Twierdzenie, że można ukazać Holocaust, wydaje się bowiem niemal zaprzeczeniem jego potworności i wyjątkowości. Pożyczywszy słowa od Rilkego, Holocaust można opisać jako „butelkę wypełnioną śmiercią (...) z której ludzie są zmuszeni wypić całą gorycz niczym nie rozcieńczonej zagłady”. Nie da się tego przedstawić, ponieważ, jak twierdzi Freud, popęd śmierci nigdy nie przejawia się w czystej postaci, ponieważ zawsze jest spleciony z erosem. No, może nie zawsze, skoro kiedyś ten świat był nieznanym, ale i to niczego nie zmienia, bo jak ukazać to, czego się nie zna? „Trudność związana z moim filmem”, stwierdził reżyser *Shoah* Claude Lanzmann, „polegała na ukazaniu śmierci”. Czy w ogóle da się ją ukazać? To, co człowiek chce tutaj ukazać, nie tkwi w dokumentach zostawionych przez katów, nie tkwi w śladach zostawionych przez ofiary, ani nawet w świadectwach tych, którzy ocalili. To są papiery, słowa, artefakty, rzeczy istniejące, podczas gdy to, co film chce nam ukazać, jest w ścisłym sensie nieistnieniem.

Gdyby człowiek potrafił jednak ukazać tę czeluść, odczułby „obłądne przeżalenie”. Śmierć jako katastrofa i śmierć jako popęd, jedno i drugie budzi nieznośny lęk. „Gdyby pan mógł polizać moje serce”, powiada do Lanzmanna jeden z ocalałych, „otrułoby pana”. Ocalały z Holocaustu stoi przed tą samą trudnością, co twórca filmu, trudnością polegającą na tym, że nie można ukazać śmierci i trzeba ją ukazać, trzeba dać ją odczuć, albo świat utraci rzeczywistość. Śmierć musi zostać kadr po kadrze zapamiętana, musi zostać zapomniana, albo życie nie będzie mogło trwać.

„Potrzebowałibyśmy samego materaca”, mówi narrator *Nocy i mgły*, kiedy kamera ukazuje wnętrze baraku w Auschwitz, „który był i spiżarnią, i sejfem (...) derki, o którą walczone, donosów i przysiąg (...) Tylko cisza i cień zostały z tego ceglanego dormitorium”. (Kamera robi panoramiczne ujęcie przestrzeni zewnętrznej.) „Oto sceneria (...) obojętne na wszystko jesienne niebo ... przyzywa noc rozdzieraną krzykami (...)”. Czy możemy usłyszeć te krzyki? Resnais przedstawia tu podstawową trudność związaną z filmem dokumentalnym o Holocaustie tak, jak gdyby była niedostatkami świadectw, brakiem odpowiednich świadectw, choćby prawdziwych materacy, na których spały ofiary. Jak gdyby człowiek mógł uwierzyć w przeszłość tylko wtedy, gdyby przestała być przeszłością, jak gdyby dokumenty i artefakty mogły ją człowiekowi przywrócić (podczas gdy dokumenty i materace przez samo swoje istnienie ukrywają przed człowiekiem nieistnienie)! Oto znamię

najgłębszej pokory i największej przewrotności. Pokora nakazuje, że o takim wydarzeniu nie należy ani nawet nie da się mówić, że człowiek nie jest w stanie wejść na ten szczebel porządku historycznego, w tę sferę pamięci, w to, co położyło czy też miało położyć kres historii. I jest to znamię największej przewrotności, a mianowicie ludzi, którzy twierdzą, że tego rodzaju rzecz w ogóle nie mogła się wydarzyć.

Resnais pokazuje nam jedną z twarzy największego zła, a mianowicie fotografię komendanta obozu, „który udaje, że nic nie wie (...)”. „Jak odkryć to, co zostało z rzeczywistości obozów, skoro jest wyszydzone przez budowniczych i wymknęło się ofiarom tego miejsca (...) gdzie nawet sen był zagrożeniem” (oko kamery wodzi wzdłuż prycz). „Żaden opis, żaden kadr nie może odtworzyć ich prawdziwego wymiaru, którym były ciągi bezgraniczny strach”. Jakie nowe formy, nowe wglądy mogą przywrócić lęk i zarazem pomóc go żywić, aby człowiek nie zbywał ze wzgardą tych wydarzeń ani ich nie wypierał ani pokornie, ani przewrotnie, nawet jeżeli będzie musiał wtedy wzgardzić sobą?

Resnais zaczyna od odwrócenia kategorii ujmowania. Abyśmy uwierzyli w potworność, zamienia ją w zwyczajność, a następnie, abyśmy złekli się zwyczajności, zamienia ją w potworność. „Zwykła droga”, słyszymy na początku filmu, „zwykłe miasteczko (...) nazwy jak wszystkie inne na mapach i w przewodnikach”. Zostają zbudowane obozy, a internowani w nich Żydzi „ciągną dalej swoje zwykłe życie, tysiąc kilometrów od domu”. Esesmani i ich pomocnicy, kapo, komendanci, prostytutki, „stworzyli pozór prawdziwego miasta”. Zwyczajne staje się potworne, drogi z miasta żywych prowadzą do obozu. Potworne staje się zwyczajne, obóz staje się miastem. Nie naszym miastem? Być może, ale też już nie – nie naszym.

Mimo to nadal trudno jest sprawić, aby śmierć ukazała się na ekranie i w naszej świadomości. Aby tak się stało, artysta musi ująć tworzenie tego miasta nie tylko jako działanie zwyczajne, lecz również jako akt w najgłębszej warstwie tożsamy z jego sposobem tworzenia. Z punktu widzenia Resnais, największego liryka i najsubtelniejszego rzemieślnika spośród omawianych tu reżyserów, ostatecznym twórcą miast jest sztuka. Sztuka tworzy zarówno nasze miasta, jak i obozy i jego film. Śmierć się zjawia nie w głosach ocalonych, nie na fotografiach ani w materiale dokumentalnym z obozów, nie w milczeniu przyrody, lecz we wszystkich tych rzeczach dopiero wtedy, gdy artysta znajdzie sposób uczynienia siebie i nas współtwórcami obrazu, choćby tego obrazu, a tym samym – w tym ograniczonym, symbolicznym i jakże koniecznym sensie – współtwórcami tego, co przezeń ukazywane. Tak oto uczestniczymy symbolicznie w zagładzie żydostwa i w naszej zagładzie, albowiem odpowiedni akt wyobrażania sobie jest symbolicznym aktem działania i cierpienia. Filmowiec musi uobecnić śmierć w sposób odpowiadający działaniu jego wrażliwości, albowiem właśnie jego wrażliwość jest budowniczym obozów, szafarzem śmierci, bo gdyby tak nie było, to, jak sądzę, nie byłby artystą, ponieważ również w sztuce śmierć jest warunkiem koniecznym rzeczywistości. Można powiedzieć, że artysta odkrywa swoją wrażliwość, zostaje nią obdarzony przez lęk, który odczuwa, ale i żywi, gdy jego wrażliwość stwarza w wyobraźni śmierć.

Z punktu widzenia Resnais, który spośród omawianych tu reżyserów wyróżnia się tym, że tworzy filmy najbardziej eleganckie pod względem formalnym, najbardziej artystyczne i elegijne, nawet obóz jest wytworem sztuki i rzemiosła. „Obóz koncentracyjny buduje się jak grand hotel, potrzeba kontrahentów, kosztorysu (...)”

„Obozy budowano w różnych stylach, w stylu szwajcarskim, garażowym, japońskim, nieokreślonym.” Podczas gdy z punktu widzenia reżysera *Shoah* Claude’a Lanzmanna ostateczne rozwiązanie jest sprawą metodycznej drobiazgowej inżynierii, to z punktu widzenia Resnais jest ono sprawą sztuki. Kiedy zbliżamy się do wejścia do Auschwitz, narrator mówi: „Nieśpieszni architekci planują bramy, przez które nikt nie przejdzie więcej niż raz”.

W tych pięknych bramach niektórych więźniów zaliczano do kategorii „noc i mgła”, jak to poetycko pomyśleli hitlerowcy. Żydzi mieli zniknąć w nocy i mgle, a ich los miał być na zawsze nieznan. Poezja – jako sztuka i rzemiosło – stworzyła obóz i poezja – znowu jako sztuka i rzemiosło – tworzy opowieść Resnais o obozie, przedstawienie obozu. Poezja jest współniczką śmierci, rzeczywistej śmierci w obozie i tej, która uczestniczy w tworzeniu przedstawienia obozu. Gdyby artysta Resnais nie ukazał wprost tego współnictwa, wówczas byłby zdystansował i jego, i nas od obozu, zamienił nas w widzów, a obóz – w spektakl.

W Talmudzie pada pytanie, jak mamy składać ofiary, skoro świątynia jest zburzona. I po co, skoro świątynia jest zburzona, mamy wnikliwie studiować, jak składano tam ofiary. Mędrzy odpowiadają, że ofiarę w świątyni możemy oczywiście złożyć jedynie przez studiowanie, jak składano tam ofiary, przez poświęcenie odrobiny życia na studiowanie tego, na przypomnienie ofiary, przypomnienie metodyczne, krok po kroku. W ten sposób symbolicznie odtwarzamy ofiarę i owo nasze jej szczegółowe odwzorowanie, które angażuje pełnię władz wyobraźni oraz interpretacji, zarazem opisuje i symbolizuje tę ofiarę. Innymi słowy prawdziwe przedstawienie powstaje wtedy, gdy samo przedstawianie jest symbolicznym odpowiednikiem aktu, który ma być przedstawiony. Takie symboliczne ofiary bynajmniej nie są bezkrawe ani niezostawiające blizn, a niezrozumienie, że akt ofiary symbolicznej jest nie mniej niż bardziej tchórzliwy akt ofiary dosłownej przejawem popędu śmierci, jest niebezpiecznym filisterstwem.

Tak oto „sztuka i rzemiosło” są zarazem środkiem przedstawienia śmierci przez Resnais, jak i metodą zadawania śmierci dosłownej. „Każdy obóz ma swoje niespodzianki. Symfonię, zoo (widzimy niedźwiedzia), cieplarnie, dąb Goethego (...)” Resnais następnie odtwarza – za pomocą fotografii, które jednak ożywają w jego filmie – apel nagich więźniów, stosy ciał, pręgierze i szubienice. I dodaje: „Umysł nie przestaje działać. Robią (więźniowie) łyżki, pudełka, lalki (...) ukrywają zapiski i sny”. Sztuka przeplata życie ze śmiercią, sprawiając, że nieznośne staje się na chwilę możliwe do wytrzymania. (Czy gdziekolwiek sztuka jest nieobecna, niekształtująca?) Odwiedzamy szpital, miejsce szyderstwa, gdzie bandaże – niczym rekwizyty teatralne – były papierowe, i miejsce zbrodni, gdzie więźniów uśmiercano w trakcie eksperymentów medycznych. Widzimy materiał nakręcony współcześnie na taśmie

kolorowej, szereg pustych pomieszczeń. Następnie kamera przesuwa się po czarno-białych fotografiach przedstawiających pacjentów, a w każdym razie widz odnosi wrażenie, że ogląda fotografie, póki powieka jednego z pacjentów się nie poruszy. Widz, zmuszony przedtem do błędnego rozpoznania, myśli teraz, że to nie fotografia, chociaż w rzeczywistości tak jest. Jeżeli film zamieniony w fotografię przedstawia zazwyczaj obrazy nostalgiczne, to w tym wypadku nostalgia zostaje udaremniona przez wytworzenie złudzenia obcowania z fotografią, po czym nieznacznym ruchem powieki pacjenta sprawia, że scena smutna staje się przerażająca. Zjawia się śmierć, ponieważ widzom wydawało się, że są chronieni, ponieważ wydawało im się, że oglądają fotografię, historię po prostu minioną. Będąc poza narracją historii, widzowie nie musieli uczestniczyć w jej rozwoju. Skoro jednak ten człowiek umrze, i skoro został na chwilę przywrócony do życia, widzowie są zmuszeni uchwycić go na skraju otchłani, odczuć klęskę i czekać na śmierć, znowu, wraz z nim.

Narrator mówi o szpitalu jak o teatrze. Pyta, co jest za „dekoracjami i sceną”. „Niepotrzebne operacje, amputacje.” Dekoracje i scena, jak w filmie. Również krematorium może być dekoracją, dziełem sztuki, które kłamie. „Spalarni można nadać wygląd jak z pocztówki. Później – dzisiaj – turyści się w niej fotografują.” Strzeżmy się zatem dekoracji, aranżacji. Strzeżmy się pocztówek, zasłon, pięknych widoków i fotografii. Strzeżmy się, powiada Resnais, sztuki. Sztuka może wzbudzać nostalgię, może zamieniać człowieka w widza, może sprzyjać zapomnieniu i może pomagać w zabijaniu. Strzeżmy się sztuk i rzemiosł. „Nic się nie marnuje (...) z kobiecych włosów robi się tkaninę, po piętnaście fenigów za kilo.” (Widzimy piękne ujęcie mnóstwa włosów tworzących kompozycję niemal abstrakcyjną i widzimy ją tak długo, że możemy zapomnieć, na co patrzymy.) Kości, „będzie z nich nawóz”. „Ciała (...) nie ma o czym mówić. Z ciał robi się mydło.” (Widzimy stos odrąbanych głów.) „Jeżeli chodzi o skórę...” (Widzimy obrazy wymalowane na skórze. To znaczy, widzimy obrazy obrazów wymalowanych na skórze.)

Idziemy dalej. „Nic nie odróżniało komory gazowej od zwykłego baraku. Pomieszczenie wyglądające jak łaźnia zapraszało przybyszów. Zamykano drzwi. Trzymano straż. Jedynym znakiem – chociaż trzeba to wiedzieć – jest sufit podrapany paznokciami.” Zastanowiło mnie, dlaczego narrator, gdy już widzieliśmy tyle okropności, dodaje „choć trzeba to wiedzieć”. Jasne jest, że ten szczegół oświadczył wyobraźnię Resnais. Ręce drapiące kamień wrócą w *Hiroszimie, mojej miłości*, gdzie bohater ustawicznie kaleczy ręce, drapiąc ścianę piwnicy. Ten obraz musiał wydać się Resnais wyjątkowo wymownym symbolem zarówno człowieczeństwa, jak i sensu zamierzonego dzieła. Odnoszę wrażenie, jak gdyby Resnais utożsamiał się z podejściem, które w szkicu *O sztuce* wyraził Rilke pisząc, że sztuka jest „świadomą możliwością nowych światów i czasów”, artysta zaś „tancerzem, którego ruch rozbija się o ścianę celi”. „To, co nie mieści mu się w krokach ani w ograniczonych ścianą wymachach ramion, spływa z jego zmęczonych warg, albo też musi on te nieprzeżyte jeszcze linie swego ciała okrwawionymi palcami wydrapywać w ścianie.”²

Według Rilkego sztuka jest erosem, świadomością jeszcze nienarodzoną, powstrzymaną oporną niegotowością rzeczywistości. Ale sztuka stworzyła również obozy i ich zmysłowe przedstawienie. Czy zatem tkwi ona w znakach wydrapanych w tych ścianach przez ofiary? Czy są one końcem sztuki, jej posępną parodią, czy też czymś, co się jej opiera – ukrytą resztką? Kto kocha sztukę, musi się w tym miejscu zatrzymać, zdezorientowany i zdumiony. Czy te znaki są brzydkie? Piękne? Wzniosłe? Oto tancerze, nieprzeżyte żywoty, poranione palce. „Trzeba to wiedzieć.”

W zakończeniu filmu narrator, jak gdyby wyciągając wnioski na temat sztuki i rzemiosła hitlerowców, powiada, że „dzieło nazistów jest zabawką dzieci”. „W niektórych odżywa nadzieja, gdy obraz blaknie, jak gdyby można było wymazać zło, które stworzyło te obozy (...) Ludzie ci udają, że wszystko to zdarzyło się tylko raz w określonym czasie i w określonym miejscu. Nie chcą rozejrzeć się wokół (...) Głusi na nieskończony krzyk.” Sztuka stworzyła te obozy i ich przedstawienie, i właśnie jej można użyć do odstonięcia nieskończonego krzyku, który również dzisiaj jest prawdą świata, jaki niekiedy ona stwarza – krzyku objawianego w sztuce, która może unicestwić sztukę. Wtedy sztuka dochodzi do granic sztuki i stwarza świat, w którym nie może istnieć, kiedy „świadoma możliwość nowych światów i nowych czasów” jest świadomym ucieleśnieniem końca świata i końca czasu. Czy to, że słyszymy ten krzyk, rozumiemy te znaki, unicestwia opowieść? Być może. Od dzisiaj sztuka musi balansować nad przepaścią, świadoma swoich pochlebstw, niebezpiecznej skłonności do mamienia, uwikłania w katastrofę. Wydaje mi się, że *Noc i mgła* wyraża zarówno świadomość tego zagrożenia, jak i program późniejszych fabularnych medytacji Resnais. Dzisiaj film musi ostrzegać przed sztuką, stać się medium poddającym próbie samo siebie, nastawionym filozoficznie do siebie, obnażającym przez to, co i jak przedstawia, własne uwikłanie w ukazywane okropności i w zapominanie o nich, medium odstaniającym nihilistyczny stan sztuki, w którym może ona unicestwiać siebie, medium ukazującym sam ów krzyk i owe znaki wydrapane na murze. W odróżnieniu od elegijnej i dojmująco bolesnej *Nocy i mgły* Resnais film Claude’a Lanzmanna *Shoah* wydaje się dziełem nie tyle artysty, ile inżyniera. Lanzmann jest wręcz nieznośnie dosłowny. Wszystko, co powiedziane, musi być pokazane. Jeżeli Filip Müller, ocalały z Birkenau i Auschwitz, mężczyzna ujmujący i nad wyraz opanowany, opowiada o marszu więźniów do pracy w krematorium, Lanzmann ukazuje drogę, którą maszerowali, sfilmowaną za pomocą ręcznej kamery, jak gdyby w marszu. Dosłowność Lanzmanna jest tyleż nudna, ile uparta i przez to staje się odpowiednikiem „banalności zła”. Lanzmann stosuje bowiem żałośnie banalne środki artystyczne i bardzo ubogie słownictwo wizualne. Repertuar chwytów filmowych ogranicza się w zasadzie do zbliżeń i ujęć panoramicznych przy bardzo niewielkiej zmienności perspektywy kamery (zwykle ujęcia z góry). W sposób niemal maniakalny powtarza pewne sekwencje, takie jak ujęcia panoramiczne z lotu ptaka terenu byłego obozu, otaczających go lasów, Zagłębia Ruhry, ujęcie przejeżdżającego pociągu, ujęcie przyjazdu pociągu do Auschwitz. Wszystko to Lanzmann powtarza do znudzenia.

Długie fragmenty filmu są niemal wycięte z nowych elementów wizualnych. Mówią nam, gdzie w Treblince znajdowała się komora gazowa, i widzimy cegły i śnieg. Pewien ocalały opisuje budowę krematoriów, i widzimy cegły i śnieg. Były oficer SS opowiada o „rozbieralni”, gdzie wisiały zwodnicze tablice głoszące pochwałę czystości i pracy, a my widzimy znów cegły i śnieg. W końcu poruszona pragnieniem odmiany włącza się wyobraźnia, która sama odtwarza obóz z kamieni. Widz rzutuje te wyobrażenia na to, co widzi na ekranie tak, że cegły i śnieg zaczynają być przerażające. (Raz po raz ta sama scena w gabinecie lekarskim. Beznamiętna twarz psychoanalityka. Jego źle dobrany krawat. Ułożeni na leżance niczym zwłoki raz po raz powtarzamy tę samą opowieść, aż wreszcie, czy to znudzona, czy poruszona pragnieniem odmiany wyobraźnia zaczyna rzutować przeszłość na ten ubogi obraz.)

Dosłowny, zawzięty Lanzmann wypytuje rozmówców. Czy droga, po której jeździły ciężarówki służące do gazowania ludzi, była brukowana? Jak pociąg poruszał się stąd tam? Czy przez ostatnie kilometry przed obozem pociągi pchano? (Dosłowny i zawzięty Lanzmann musi sam przejść ten odcinek.) Czy torry były na terenie obozu, czy poza nim? Lanzmann idzie wzdłuż torów w towarzystwie inżyniera kolejnictwa. Jak daleko było stąd do obozu? „Tutaj”, powiada, „była strona polska, a tu śmierć”. Jego zainteresowanie szczegółem i szczegółowym przebiegiem zdarzeń ma znamiona obsesji. Jak gdyby dzięki drobiazgowemu odprawieniu odpowiednich rytuałów można było umiejscowić i wyodrębnić śmierć. Ale ta obsesja jest tak głęboka, tak pełna i tak niezmordowana, że wkrótce śmierć wylewa się, wзира stąd i stamtąd, zewsząd, skoro bowiem torry wiodły tam, to mogą wieść również tutaj.

„Jak były zbudowane komory gazowe”, słyszymy pytanie Lanzmanna skierowane do esesmana Suchomela. Kto je budował? Jaką miały przepustowość? (Według Suchomela ocaleni Żydzi skłonni są ją wyolbrzymiać.) Lanzmann wypytuje o dokładną lokalizację rozbieralni, komór gazowych, krematoriów. Słuchając głosów Lanzmanna i Suchomela, widzimy furgonetkę z wielką anteną na dachu, która podjeżdża pod dom Suchomela. Kamera zagląda do furgonetki, ukazując nam technika, który poprawia ostrość wizerunku Suchomela na ekranie telewizyjnym. Z tego ekranu słyszymy, że Lanzmann oszukuje esesmana, obiecując, że nie pokaże jego twarzy ani nie ujawni nazwiska. Uspokojony Suchomel, posługując się mapą ścienną i długą wskazówką, objaśnia rozplanowanie obozu. „Nie pojmuję”, stwierdził Lanzmann w późniejszym wywiadzie, „dlaczego miałbym dotrzymać słowa danego tym ludziom. Czy oni dotrzymywali słowa? Nie zamierzam zagłębiać się w psychologię nazistów. Postanowiłem, że będę rozmawiał wyłącznie o sprawach technicznych”. Ale przez cały film owo postanowienie prowadzi Lanzmanna znacznie dalej niż to jawnie kiepskie usprawiedliwienie, poza granicę zwykłej prawości. W gruncie rzeczy Lanzmann właśnie dzięki tej niemoralności w pewnej koniecznej mierze utożsamia się z hitlerowcami. Tak samo jak oni kłamię. Tak samo jak oni jest gotów – na swój sposób – zabijać. „Jak mogłem to wytrzymać, nie rzucić się na niego (Suchomela) i zabić?”, zapyta w jednym z wywiadów. „Nie

o to mi chodziło. Chodziło mi o to, aby zabić go za pomocą kamery.” Lanzmann, tak samo jak hitlerowcy, chce rozmawiać tylko o sprawach technicznych, tak samo jak oni chce obrócić ostateczne rozwiązanie w kwestię techniczną.

„Nie zamierzam zagłębiać się w psychologię nazistów”, powiada Lanzmann, „postanowiłem, że będę rozmawiał wyłącznie o sprawach technicznych”. Zamiast pytać dlaczego – bo i jaka odpowiedź by nas tutaj zadowolili – pytamy jak. Tyle że w epoce, gdy to psychologia tworzy duszę, kto (jak Lanzmann) zamiast dlaczego pyta jak, sam wydaje się bezduszny, powtarzalny, mechaniczny. Ile było z rampy do obozu? Cztery kilometry. Czy droga była utwardzona?

Również ofiary zastanawiają się, jak można było robić coś takiego. „Byliśmy jak kamienie, nie mogliśmy zapytać, co stało się z żoną, z dzieckiem”, wspominał Abraham Bomba. „»Nikogo już nie ma!« Jak mogli zabić, zagazować, tylu ludzi na raz? Ale mieli sposób (...) jeszcze minutę temu, jeszcze godzinę temu człowiek miał rodzinę, miał żonę lub męża, a tu nagle wszystko jest martwe.” Kiedy człowiek nie ogarnia tego, co człowiek potrafił zrobić, nie pyta dlaczego, lecz jak, jakim sposobem można to zrobić. Tak oto ta machina zamienia człowieka w maszynę. Filip Müller wspominał:

Rozejrzałem się wokół. Widziałem setki ciał, wszystkie ubrane. Razem z ciałami rzucone na kupę były walizki i tobołki, i wszędzie wałyły się dziwne niebiesko-czerwone kryształki. Nic z tego nie rozumiałem. Czułem się, jakbym dostał w łeb, jakbym był ogłuszony (...) Przede wszystkim nie rozumiałem, jak mogli zabić tylu ludzi na raz (...) podbiegł do mnie esesman (...) „Chodź ruszać ciała!” „Ruszać ciała”, o co mu chodziło? (...) W tamtej chwili byłem półprzytomny, jak gdyby zahipnotyzowany, gotów zrobić wszystko, co mi każą. Byłem bezmyślny, tak przerażony, że zrobiłbym wszystko (...) Tak ładowano piec.

Wstrząśnięty Lanzmann nie zamierza zagłębiać się w psychologię nazistów, przyznawać, że mają duszę. Ale na tym właśnie polega przerażający impas poznawczy hitleryzmu, a właściwie wszelkiego rasizmu. Lanzmann nie chce być taki jak hitlerowcy, uznaje ich za całkiem innych, nie można ich sobie nawet wyobrazić, obdarzyć duszami, nie są ludźmi. Ale paradoks polega na tym, że hitlerowcy lepiej od nas umieli pozbawiać swoich wrogów człowieczeństwa! W ten sposób ta machina zamienia Lanzmanna w maszynę, upodabnia go do nich, ponieważ odmawianie duszy innym oznacza, że samemu się jej nie ma. Wstręt, obsesyjna obrona („Postanowiłem, że będę rozmawiał wyłącznie o sprawach technicznych”), które miały ustrzec Lanzmanna przed wspólnotą z hitlerowcami, powodują właśnie to, czego na pozór chciał uniknąć. Lanzmann tak dalece udaje kogoś innego, że widz zaczyna dokonywać utożsamienia za utożsamieniem. Jeden z ocalałych powiada, że używane w Chełmnie samochody do gazowania ludzi przypominały zielone furgony rozwożące papierosy w Izraelu, a one z kolei, myśli widz, przypominają furgonetkę, która zaparkowała przy domu Suchomela. Esesmani zwabiali Żydów kłamstwami (choć, musimy dodać, w odróżnieniu od Lanzmanna nieraz zaganiali ich w sposób niebywale brutalny). Również Lanzmann oszukuje Suchamela, aby zwabić go do furgonetki, chociaż, oczywiście, nie samego esesmana, lecz tylko jego obraz. W jednej z początkowych sekwencji filmu pewien z ocalałych zostaje

ukazany w lesie w Izraelu. Widz może zadawać sobie pytanie, po co Lanzmann filmuje go w tym lesie, zamiast po prostu pokazać mu tamten las. Ów ocalały przyznaje, że ten las jest nieco podobny do lasu w Ponarach, gdzie mordowano Żydów. Następnie widzimy nakręconą z wysoka panoramę lasu pod Sobiborem. „Cisza, piękno”, mówi Jan Piwoński, „ale kiedyś te lasy były pełne krzyku. Tamte czasy wyryły się w pamięci ludzi, którzy wtedy tu mieszkali”. Ten las jest taki jak tamten... te furgony są takie jak te, które rozwożą papierosy. To, że dzieciom przysługują ulgowe bilety kolejowe, przypomina politykę cenową stosowaną przez hitlerowców przy wywózkach. Ten dworzec jest taki jak tamten. Te walizki są takie jak te, które zostawały po zamordowanych, gdy zostali „przetworzeni”. Trupy nazywano lalkami, gównem, cegłami, szmatami. To jest takie jak tamto. Metafora, trop, który nadaje wartość, który stwarza świat, tutaj unicestwia go przez sprzęgnięcie z królestwem śmierci. Za pomocą metafory nasz świat zostaje przeinaczony, zastąpiony innym.

W tym filmie pojawia się mało nowych elementów wizualnych dlatego, że Lanzmanna interesuje nie to, co nowe, lecz erupcja przeszłości. Jego metoda polega na wytwarzaniu przeniesienia, nowych wydań starych konfliktów, jak mawiał Freud, na nagłym, niemal epifanicznym pojawianiu się widmowej przeszłości, która wymazuje czy upodobnia do siebie terażniejszość, na obracaniu pozornego życia terażniejszości w minioną śmierć, na zabijaniu terażniejszości, aż ten las w Izraelu stanie się tamtym lasem w Polsce. Przeniesienie wpaja nam nowe słownictwo, w którym rzeka to tyle co ściek dla zmielonych kości, kamienie to trupy, drzewa to propaganda mająca ukryć miejsce egzekucji, buty to trupy, walizki to trupy, ubrania to trupy, szmaty to trupy, pole to sortownia odzieży zamordowanych, gówno to trupy, lalki to trupy, cegły to trupy, robotnicy to kółka zębate w maszynie śmierci, przetwarzać to tyle, co mordować ludzi. I, oczywiście, do tego słownika trzeba dodać film, skoro według świadectwa jednego z ocalałych kiedy na Korfu Niemcy spędzali Żydów, gromadziło się wielu nieżydowskich gapiów, którzy schodzili się „na widowisko”, jak głoszą napisy, podczas gdy ów ocalały użył wyrażenia *pour le cinéma* („na film”). Lanzmann oszalałami nas analogiami, które unicestwiają terażniejszość. Siedzimy cicho w kinie, grzecznie nie przeszkadzając, jak gdybyśmy byli dobrymi Niemcami. Boimy się krzyczeć, jak gdybyśmy byli więźniami, ogłupiali jak Müller, którego gonią do ruszania ciał. Patrzymy na migoczące światło, jak gdybyśmy byli więźniami w furgonie do gazowania ludzi. I w końcu wyłaniamy się tak jak ocalały z warszawskiego getta, ostatni Żyd na świecie, oszołomieni życiem tak, jak inni byli oszołomieni śmiercią, i widzimy ze zdumieniem, że „życie toczy się tak naturalnie i normalnie jak przedtem. Kawiarnie działają normalnie, restauracje, autobusy, tramwaje i kina są otwarte”.

Kiedy konieczna, uciążliwa, nużąca metoda Lanzmanna w końcu wydaje gorzki i bezcenny owoc, wszystkie te utożsamienia i nużące powtórzenia przestają być tylko migawkowymi przeniesieniami i przeradzają się w ciągłą nerwicę przeniesienia. Żeby to osiągnąć, Lanzmann, niby wytrawny psychoanalityk, jest bezwzględnie uparty i nie wzdraga się (w razie potrzeby) przed manipulacją. Żeby

sfilmować rozmowę z Abrahamem Bombą, ocalałym Żydem, który w Treblince ścinał włosy kobietom przeznaczonym do zagazowania, Lanzmann wynajął zakład fryzjerski, a w filmie nie wspomina, że Bomba od dawna jest emerytem i już nie strzyże. (Resnais, którego zwierzyną łowną była sama sztuka, przestrzegłby nas, że mamy do czynienia z inscenizacją, rekwizytami.) Widzimy Bombę przy robocie fryzjerskiej, ale pozorowanej. Nożyczki tną powietrze, bo w przeciwnym przypadku zanim ta scena się skończy, mężczyzna siedzący na fotelu zostałby ostrzyżony do gołej skóry. Do strzyżenia ofiar hitlerowcy zatrudniali prawdziwych fryzjerów, aby ofiary, a zwłaszcza kobiety nie podejrzewały, że idą do gazu, i „siedziały spokojnie, nie mając pojęcia, że to ostatnie chwile życia, oddychania, świadomości”. Zatrudnienie fryzjerów było majstersztykiem hitlerowców. Dzięki temu Żydzi sądzili, że nadal są ludźmi, a nie zwierzętami, którym ścina się włosy, aby robić z nich ubrania i poduszki dla Wehrmachtu. Bomba, wyrażający się dość beznamiętnie, mówi, że starał się wykonywać tę pracę możliwie „po ludzku”. Lanzmann, na pozór nadal pochłonięty obsesyjnie kwestiami technicznymi, początkowo nie pyta Bomby, co przy tym czuł lub myślał, lecz wypytuje, jak wyglądała komora gazowa i gdzie względem niej wykonywał swoją robotę fryzjerską. Bomba odpowiada, po czym mówi z naciskiem: „Wiemy już, że nie można wyjść z tego pomieszczenia, ponieważ było ostatnim miejscem, do którego wchodzili żywi, ale z którego żywi nie wychodzili”. Lanzmann, jak gdyby to, co właśnie usłyszał, nie należało do tematu lub było nieciekawe, wraca do swojego wypytania i prosi, aby Bomba opisał jak wyglądało to pomieszczenie. „Może je pan opisać dokładniej?” „Czym pan ciął – nożyczkami?” „Nie było luster?” „Może pan pokazać na niby, jak pan to robił?” „Gdzie pan czekał (na następną partię ofiar)?” „Ile kobiet pan strzygł w jednej partii?” Następnie Lanzmann pyta: „Jakie było pana wrażenie na widok wchodzących nagich kobiet? (...) Co pan czuł (...)?”

Odpowiedź Bomby jest ze wszech miar niezwykła. Przed wszystkim Bomba zwraca uwagę na to, że „trudno było cokolwiek czuć, bo kiedy pracuje się dzień i noc wśród trupów, wśród zwłok, człowiek traci wrażliwość, robi się jak martwy”. Potem wszakże dodaje: „Ale powiem panu coś o tym, jak tam było naprawdę”. Bomba chce powiedzieć, jak tam było naprawdę, ponieważ to, co do tej pory mówił, z powodu całej tej inscenizacji nie całkiem odpowiadało faktom. I Bomba wyznaje, że chociaż znał wiele kobiet, które strzygł, nie mógł im ani słówkiem piśnąć o tym, co je czeka. Jak to się często zdarza pacjentom (lub ludziom gryzącym się czymś, lub artystom), zaczyna opowiadać nie o sobie, lecz o innym fryzjerze, który dostrzega wśród „klientek” żonę i siostrę. Potem mówi: „Nie mogę. To zbyt straszne. Proszę”. Zaczyna lkać.

Ciąg dalszy rozmowy Lanzmanna (spoza ekranu) z Bombą (który w kurtce fryzjerskiej stoi przed lustrem nad mężczyzną siedzącym w fotelu) przywodzi na myśl rozmowę Beckettowskich włóczęgów lub też rozmowę między reżyserem i aktorem albo psychoanalitykiem i pacjentem.

- Proszę pana, musimy to zrobić. Pan to wie.
- Nie mogę.
- Tak trzeba. Wiem, że to bardzo trudne, wiem, niech mi pan wybaczy.
- Proszę tego nie przedłużać...
- Proszę pana. Proszę mówić dalej.

Bomba, pochlipując, kończy opowieść. „Nie mógł im powiedzieć, że to ostatnia chwila ich życia, gdyż za nim stali Niemcy, i wiedział, że jeśli powie jedno słowo, podzieli los obu tych kobiet, które już i tak były martwe. Ale robił dla nich, co mógł, przystawał przy nich, chwilę, minutę dłużej, aby przytulić, pocałować, bo wiedział, że już ich więcej nie ujrzy.”

Bomba oczywiście ma rację. W mechanicznym świecie oziębiały, na wpół zahipnotyzowany człowiek właściwie nic nie czuje. Przez nieustanne powtarzanie obrazów, przez długie sekwencje niemych obrazów, przez wstrzymywanie akcji na użytek tłumaczy, przez obsesyjne drażnienie szczegółów Lanzmann namawia, zmusza nas, abyśmy poddali się nudzie, udawanej śmierci, niczym pacjenci psychoanalizy, na leżance udający zwłoki. Nużące szczegóły wzbudzają poczucie, że możemy przecież odwrócić wzrok, ale w rzeczywistości powtarzanie się i swojskość tych obrazów hipnotyzuje nas, usypia, a beznamiętność w końcu sprawia, że tym silniej wzbierają uczucia, i czujemy, że wraz z Bombą jesteśmy – jak mawiali hitlerowcy – przetransportowani, przetransportowani do obozu. Bomba ucieleśnia zatem przeszłość. Odczytuje ślady pamięci zapisane w jego ciele, odtwarza wspomnienia kinetyczne, wskrzesza tamte wydarzenia. (Poezja tutaj to ślady, które więzienie zostawiło w ciele tancerza.)

Jeden z esesmanów, z którymi rozmawiał Lanzmann, a mianowicie zastępca komisarza getta warszawskiego, stwierdził: „Nie dochodzimy do żadnych nowych wniosków”, na co Lanzmann odpowiada: „Nie sądzę, aby to było możliwe”. Lanzmannowi nie chodzi jednak o nowe wnioski, lecz o ożywienie starych. I być może jakiś odprysk Holocaustu okaleczył wszystkich, skoro niekiedy na zasadzie utożsamienia się lub z powodu czegoś, co odkrywamy w sobie, również my towarzyszymy rozmówcom Lanzmanna. Aby spowodować przeniesienie, Lanzmann gra obydwie role, ofiar i hitlerowców. Podobnie jak psychoanalityk uosabia zarówno sprzymierzeńca ego, jak i potworną postać z przeszłości, dzięki czemu może poprowadzić Bombę i innych wstecz, aby ponownie weszli w śmierć. „Towarzyszyć pomordowanym”, tak Lanzmann opisał w jednym z wywiadów swój zamysł. „Wskrzesić ich. I zmusić, żeby umarli drugi raz, ale po to, aby umrzeć z nimi.”

Lub prawie. Przywołajmy opowieść Filipa Müllera.

Najbrutalniejsi byli wtedy, gdy próbowali zmusić ludzi do rozebrania się. Niewielu posłuchało, zaledwie garstka. Większość nie wykonała rozkazu. Nagle wszyscy zaczęli śpiewać, jak chór. Cała

„rozbieralnia” huczała od hymnu czeskiego i Hatikwy. Strasznie się wzruszyłem (...) Robili to z moimi rodakami i pomyślałem, że moje życie straciło sens. Żyć dalej? Po co? Poszedłem więc z nimi do komory gazowej, zdecydowany umrzeć. Z nimi. Nagle podszedł do mnie ktoś, kto mnie rozpoznał (...) Zbliżyła się grupka kobiet. Przyglądały się mi, a jedna z nich rzekła, właśnie tam, w komorze gazowej (...) „Więc chcesz umrzeć? Ale to bez sensu. Twoja śmierć nie przywróci nam życia. To na nic. Musisz wyjść stąd żywy, musisz zaświadczyć o naszym cierpieniu i krzywdzie, którą nam wyrządzono.

To odroczenie – „jesteśmy tylko odroczonymi trupami”, powiedział pewnemu kapo robotnik żydowski – w żadnym razie nie jest powodem do radości. Skoro Müller pragnie umrzeć ze skazańcami – zgodnie z przesłaniem reżysera, który nakłania nas, abysmy z nimi umierali – to dostaje drugie życie. Ale pod warunkiem, że przyjmie zdanie, które skazańcy, martwi, mu wyznaczają, zadanie polegające na tym, że zapamięta więcej niż, jak sady, jest w stanie pamiętać, że ukaże więcej, niż potrafi powiedzieć, że odegra, będzie raz po raz ogrywał, przed innymi wejście skazańców do komory gazowej, swoje pragnienie śmierci, ich śmierć, swoje odroczenie. Zostaje oszczędzony, skoro zechce zamienić swoje życie w swoiste odregowanie, ucieleśnianie ich umierania, skoro pozwoli, aby bez końca odradzała się w nim śmierć. Przypadek Müllera uważam również za przestrogę na temat kosztów związanych z tradycją reprezentowaną przez talmudyczny nakaz powtarzania czynności zmarłych poprzez rytuał studiowania. Takie ucieleśnianie może wymagać udziału innych, ale może też unicestwiać terażniejszość, która łączy studiującego z nimi. Być może dlatego Lanzmann odniósł wrażenie, że praca nad Shoah tak bardzo go izoluje od bliźnich, i być może dlatego kilku ocalałych, dzieląc się wspomnieniami o masakrze, wyznaje, że mieli właśnie takie wrażenie, że wydawało im się, że jeżeli przeżyją, będą ostatnimi Żydami na świecie.

Metoda Lanzmanna polega na wywołaniu przeniesienia. przeszłość musi żyć w nas bez względu na koszty – nawet jeżeli wymaże terażniejszość. Film Marcela Ophülsa *Hotel Terminus*, wyprodukowany przez jego studio Memory Pictures, można zestawić z poznawczym aspektem psychoanalizy. Pacjent i psychoanalityk metodycznie analizują wyparcia nie w celu przywrócenia łączności między ego i pokładami pogrzebanych uczuć, lecz w celu precyzyjnego poznania przeszłości, dzięki czemu będzie można zmierzyć się z gorzką, ale pozbawioną zniekształceń terażniejszością.

W *Hotelu Terminus* Ophülsa stara się wydobyć na jaw to, co ukryte, czy, można by rzec, wyparte, a mianowicie karierę Klausa Barbiego, hitlerowskiego kata Lyonu, mordercy Żydów i przywódców francuskiego ruchu oporu, zbrodniarza, którego po wojnie zatrudniały i chroniły władze amerykańskie. Z punktu widzenia Ophülsa postaci historyczne – tak samo jak neurotycy – cierpią na zaburzenia pamięci. Neurotyk opowiada swoje życie, myśląc kolejność rozmaitych fragmentów, pomijając niektóre z nich, zaprzeczając sobie, a następnie odrzuca lub zniekształca wszystkie wydarzenia terażniejsze kłócące się z tą wydumaną przeszłością. Wskutek tego myśli niespójnie. Neurotyk nie może na przykład pamiętać, że po wojnie zwerbował hitlerowskiego kata Lyonu do pracy w wywiadzie amerykańskim. Nie

może pamiętać, czy wiedział, że Barbie był katem, ani pamiętać, dlaczego o tym nie wiedział. Neurotyk nie może pamiętać, czy współpracował z hitlerowcami, ani pamiętać, czy wyrabiał fałszywe papiery dla ruchu oporu. Neurotyk, który pracował jako boy w *Hotelu Terminus*, nie może pamiętać, czy widział esesmanów prowadzących przez hol skutych podejrzanych. Nie może pamiętać, czy na posterunku policji, gdzie pracował, słyszał krzyki cierpiących ludzi. Nie może pamiętać, czy widział wywózkę dzieci żydowskich. „Tak powiedziałem?”, pyta w filmie agent amerykański Kolb. „No to zawiodła mnie pamięć.” Ophüls odczytuje agentowi Taylorowi jego notatkę, w której nazwał Barbiego nazistowskim idealistą, i podczas gdy patrzymy na fotografię oczu Barbiego, pyta, co znaczy tutaj słowo „idealista”. „Nie wiem. Dzisiaj wyraziłbym się inaczej.” („Być może”, odpowiedział Ophüls ze znamiennym, powściąganym okrucieństwem, „zwłaszcza dzisiaj.”) Pani Hammerle, kolaborantka, stwierdziła, że obozy śmierci widziała w „filmach propagandowych”. Co za karykaturalne, niewiarygodne rzeczy! „W filmach propagandowych? Myśli pani o *Nocy i mgle*?”, pyta Ophüls. Ale Hammerle i tego nie pamięta. Były oficer SS Wolfgang Gustmann uważa Barbiego za „byczego gościa”. Jeżeli chodzi o zbrodnie hitlerowców, „czas już z tym skończyć”. Rzeź Oradour? „Nadal nie jestem pewny, co się stało... O ile w ogóle doszło do czegoś takiego.” Wywózki Żydów, ostateczne rozwiązanie? „Wypadałoby już chyba spuścić zasłonę milczenia na pewne sprawy.”

Z powodu tego, co człowiek wie, ale czego nie chce wiedzieć, szybko narasta gąszcz spraw, które musi zniekształcać lub wypierać, oczywiście nie wiedząc o tym, że je wypiera. Kolb nie wiedział, że jeden z przywódców ruchu oporu Jean Moulin zmarł wskutek tortur zadawanych mu przez Klause Barbiego ani nawet, że Moulin został zamordowany. Ani że rzeczywiście był jednym z przywódców ruchu oporu. „Wiedziałem, że Moulin był bojownikiem ruchu oporu czy kimś takim”, mówi Kolb. Ophüls, rozmówca uprzejmy, ale nieustępliwy, drąży głębiej. „Dlaczego mówi pan: »kimś takim«?” „Hm, jestem politologiem, lubię znać orientację polityczną ludzi.” Oczywiście jego intencja, jak to się często zdarza neurotykom, jest przeciwieństwem jego słów. Kolb wcale nie chce znać orientacji politycznej Moulina ani nawet wiedzieć, że ktoś taki istniał. Specjalnością neurotyka jest nieszczerze zaprzeczanie. „(Barbie) nie sprawiał wrażenia kogoś, kto musi stosować tortury.” Na podobnej wykrętnej zasadzie były esesman Gustmann ucieka się do myślenia magicznego i stwierdza, że Barbie nie mógł być kimś takim, skoro lubił go psy. Kiedy obrońcy Barbiego nie mogą zaprzeczyć jego zbrodniom, muszą unieważnić jego okrucieństwo i twierdzą, że mordował komunistów, a zatem nie prawdziwych bojowników ruchu oporu, lecz „kogoś takiego”, w gruncie rzeczy naszych wrogów. Poza tym ludzie oczywiście opowiadają o tym niestworzone historie.

Ryan, prawnik Departamentu Stanu, który bronił władz amerykańskich przed zarzutem, że zatrudniały Barbiego, stwierdził: „Kontrolowana niewiedza jest nadal niewiedzą”. W rzeczywistości nie jest, bo jest wyparciem. Takie wyparcie wymaga skrupulatnego wystrzegania się wiedzy. Kolb zaprzecza, że wiedział o procesie Hardy’ego, w którym oskarżano go o wydanie Moulina, bo w przeciwnym wy-

padku wiedziałby, że Barbie, jego zdobywczy agent, torturował bojowników ruchu oporu. Kolb i jego przełożeni twierdzą, że czytali tylko wojskową gazetę „Stars and Stripes”. Podobnie jak Omrczanin, urzędnik watykański, który pomógł wywiadowi amerykańskiemu wywieźć Barbiego z Europy, kierowali się „katolicką zasadą niezadawania pytań”. (Poza tym, powiada on, są przecież niewyobrażalnie bogaci Żydzi, „którzy pragną zemsty i oskarżają Barbiego o sfabrykowane zbrodnie”).

Ludzie współpracujący z Barbiem, wykorzystujący go i wykorzystywani przez niego, musieli albo wiedzieć, z kim współpracują, albo nie chcieli tego wiedzieć, co z punktu widzenia psychoanalizy jest tym samym, bo skąd człowiek wie, co wypierać, jeżeli właśnie tego nie wie. Dlatego ludzie uwikłani w wypieranie własnych przeżyć, w oszukiwanie siebie i innych za położenie idealne – w rzeczywistości zarezerwowane dla paranoików i ludzi na szczytach władzy – uważają pozostawanie „poza kręgiem poinformowanych”, sytuację, w której sprawy się toczą zgodnie z ich życzeniami, ale bez ich wiedzy. „Rób to, co masz do zrobienia”, stwierdził szef amerykańskiego wywiadu wojskowego, „ale nie pakuj mnie w kłopoty”.

„Ja zapomniałem”, twierdzi Barbie. „Jeżeli oni nie zapomnieli, to ich kłopot.” Barbie, który nie jest zwykłym kłamcą, lecz o wiele bardziej złowrogim sprawcą kłamstw opowiadanych przez innych, uosabia samą tę niszczycielską zasadę. Na zaufanie zasługuje tylko pod tym względem, że wszystko, co mówi, jak choćby ta ostatnia uwaga, jest odwróceniem prawdy. Ich i nasz kłopot w rzeczywistości polega na tym, że zapomnieliśmy. Przedstawiciele władzy, którzy zwerbowali Barbiego, oczywiście zapomnieli – nie chcieli pamiętać – o tym, co Barbie robił w *Hotelu Terminus*. W filmie Lanzmanna raz po raz widzimy pociągi przyjeżdżające do obozów śmierci. W filmie Ophülsa widzimy drzwi windy zamykające się nad bogato zdobioną podłogą luksusowego hotelu. Co się działo za tymi drzwiami, coś obscenicznego? Nie da się zobaczyć, ale nie znaczy to, że nie można się tego dowiedzieć. W rzeczywistości bardzo łatwo się dowiedzieć, jeżeli się chce. Za tymi drzwiami Barbie spacerował po swoim królestwie, spoglądając na podłogę usłaną tymi ofiarami tortur, które nie były już w stanie utrzymać się na nogach. Czubkiem buta odwracał leżącym głowy, a jeżeli twarz wydała mu się żydowska, miażdżył ją. (Dowiadujemy się tego w chwili po tym, jak Kolb stwierdza, że Barbie nie był antysemitą.) Kobietom łamano kręgosłupy, ręce i ramiona krępowano okowami mającymi kolce, które wbijały się w ciało. Więźniom aplikowano „kąpiel lodową”, polewając wodą ze starego blaszanego zbiornika. Katowano ich. („Nie wiem, ile razy traciłem przytomność”, wspomina jeden z więźniów.) Tortur, śmierci i wywózek Żydów nie widać, bo chociaż możemy o nich wiedzieć, to – tak samo jak więźniarskiego materaca, którego braku żałuje Resnais w *Nocy i mgłe* – nie możemy ich już w ścisłym sensie zobaczyć. Ale skutki działalności Barbiego są widoczne, wprawdzie nie w postaci śladów na ciałach ofiar, niemniej w postaci skutków zaprzeczania temu, w jak wielkim stopniu nasz świat jest nadal powiązany z tym niegdyś luksusowym hotelem. Neurotyk tak się bowiem wikła w wykrętach, że w końcu nie rozumie terażniejszości i zapomina nawet, jak się co nazywa. „Nie potrafię powiedzieć, na czym właściwie polega narodowy socjalizm”, stwierdziła

córka Barbiego. Sam Barbie zaś, deportowany pod strażą z Boliwii, czuje, że śmiało może skompromitować jednego z przesłuchujących, prosząc: „Byłby pan łaskaw wyjaśnić, co znaczy »nazista«?”

Ludzie współpracowali z Barbiem bądź to z powodu strachu przed komunizmem, bądź też – jak w wypadku większości kolaborantów wojennych – z powodu nienawiści do Żydów, i Ophüls przywiązuje należną uwagę do tych motywów. Ale interesują go głównie skutki, czyli to, w jaki sposób wspólny niegdyś świat rozpadł się aż tak, że słowa, symbole i uczucia tracą znaczenie, robią się mętne i wypaczone. Wielorakie, niweczące prawdę kręactwa wkrótce wydają się pochodną głębszego, szerszego, bardziej mrocznego zapominania o Holocaustu (kto obdarza nas spokojem?), nawet dobrobyt – po części oparty na machinie wojennej, która w pewnym sensie zgodnie z życzeniem pobitych Niemiec „parła na Wschód” – jak gdyby to wszystko było narzędziem zapominania. Praca dokumentalisty polega na przywracaniu elementów na ich miejsca, ale nie tyle po to, aby przebudować terażniejszość – co wykracza poza możliwości nawet najlepszego psychoanalityka – ile po to, aby dowieść, że świat, który bierzemy za rzeczywisty, świat miłego bilardu, brydżyka, piwka i spokoju, koleżeństwa, braterstwa, kieliszczyka koniaku czy brandy, masek karnawałowych, ozdób bożonarodzeniowych i tego, co wedle naszego mniemania symbolizują, w gruncie rzeczy już nie całkiem istnieje. Podobnie jak dobry psychoanalityk Ophüls stawia śmiałe pytania, przywołuje mądrze wybrane zdarzenia z przeszłości, za pomocą szybkiego montażu dobitnie uzmysławia, że nieraz nie dostrzegamy, lub też nie chcemy widzieć niewygodnych związków między zdarzeniami. Zawsze dociekliwa kamera Ophülsa zagląda ponad ramieniem rozmówcy na jego półki albo do archiwum filmowca, aby zestawzić z sobą elementy wzajemnie zależne albo na pozór niezależne. Metoda montażu podporządkowana jest prawdzie, jak gdy Kolb, siedząc przy świątecznej choince, wygłasza przychylnie opinie na temat Barbiego, po czym zaraz następują relacje byłych więźniów, których Barbie torturował. Oczywiście łatwo wyrzec się wiary w państwo narodowe, w wywiad amerykański, a nawet w religię, ale rozpad związany z działalnością Barbiego wydał mi się zarazem głębszy i bardziej rozległy niż te sprawy i wkrótce poczułem, że gdybym nadal wierzył w gładkie słówka patriotyzmu lub radykalizmu, gdybym nadal hołubił uspokajające złudzenie, że świat braterstwa, domu, przyjaźni i wierności istnieje, gdy w rzeczywistości z rzadka na chwilkę rozbłyska, to przekreśliłbym samą jego możliwość.

W pewnej chwili Kolb, wirtuoz wykrętów, próbuje uratować amour-propre Amerykanów, zaprzeczając, że Barbie był oprawcą. Tym samym przykładą rękę do niszczenia moralności. Utwierdza się w przekonaniu, że Barbie był tak wprawnym inkwizytorem, że nie musiał uciekać się do tortur. Ze znamienym cynizmem światowca Kolb dodaje, że nie znaczy to, że Barbie był przyzwoitym człowiekiem. „Jest wielka różnica między wywiadem, zasadami moralnymi”, poucza nas Kolb, „a umiejętnością manipulowania ludźmi, co jest sednem pracy wywiadu”. To mro-

żący krew w żyłach fragment filmu, ale nie dlatego, że zdradza tak okropną prawdę o świecie, ani nie z powodu tego, co mówi Kolb, którym widzę długo przedtem zaczął gardzić. Ten chłód sięga głębiej. Widzi pan, powiada w istocie Kolb, ja też jestem zawodowym inkwizytorem, rzecz nie polega na tym, że odrzucam tortury z racji moralnych, świat jest już tak cyniczny i wyrachowany, że nie ma w nim miejsca na względy moralne. Również pan, panie Ophüls, jako człowiek światowy nie powinien żywić takich skrupułów moralnych, również pan jest przecież artystą, mistrzem inkwizycji, więc sam pan rozumie, że tortury można odrzucać tylko ze względów estetycznych (bo żadne inne normy nie istnieją). Tortury to brak profesjonalizmu, brak oszczędności środków, a nadmiar przemocy jest wstrętny. (Można by rzec, że o ile innym wydaje się, że wspólny świat w znacznej mierze nadal istnieje, o tyle Kolb sądzi, że mądrość polega na tym, aby widzieć, że już go w ogóle nie ma. Jak powiada, tyleż rozgoryczony, ile ukontentowany: „Cały świat jest dziś na wskroś dwuznaczny moralnie”.) Dlatego Barbie, twierdzi Kolb, nie używałby tortur. Tak samo jak pan, panie Ophüls, potrafiłby lepiej manipulować ludźmi i obrazami, obrazem siebie i obrazem świata, i zabrałby pana na parę piwek i kiełbasek z rusztu, jak postąpiłbym ja, co w rzeczy samej zrobiłem z Barbie, kiedy wypytywałem go, czy torturował ludzi, i jak nieraz pan robi ze swoimi ofiarami w tym filmie. A więc Barbie zadbałby o to, żeby jego poddani poczuli się swobodnie, tak jak pan czyni ze swoimi poddanymi, skoro przecież (mógłby wywodzić Kolb) pana film pełen jest scen beztroski, kieliszeczka likieru po obiedzie, gierki w bilard przy ulubionym stole, relaksu przy basenie. (Kto obdarza nas spokojem?)

Kolb mówi nam o geniuszu inkwizytorskim Barbiego, ale jednocześnie oskarża Ophülsa. Zdaję sobie sprawę, że wcale nie głupi cynizm Kolba jest postawą, której sam ulegam, chociaż więc gardzę Kolbem, nie mogę zignorować tego oskarżenia. Skoro bowiem utożsamiam się z Ophülsem, którego postawę uważam za czystą i niepodważalną, muszę uznać, że Kolb oskarża również mnie. Resnais jest artystą, który dostrzega udział sztuki w stworzeniu obozów śmierci. Lanzmann jest obsesjonatem inżynierii, który metodycznie odbudowuje obozy. Ophüls zaś – jak mógłbym tego nie dostrzec – jest, tak samo jak Barbie, inkwizytorem, tropicielem informacji.

Różnica, że powtórzę, polega jednak na tym, że metody Ophülsa, a więc swego rodzaju terapeutyczne kształtowanie popędu śmierci w celu wydobywania jawnej i rzetelnej informacji i stworzenia obrazu zagłady są szczególnym lekarstwem na śmierć, którą wnoszą w świat metody Barbiego. Ophüls oczywiście nie jest oprawcą, nawet jeżeli celowo i ostantacyjnie wywołuje cierpienie psychiczne u niektórych z rozmówców. Na przykład widzimy, jak rozmawia ze współpracownikiem o mężczyźnie, którego będzie nagrywał, po czym widzimy tego mężczyznę, południowoamerykańskiego ochroniarza Barbiego, który czeka w sąsiednim pokoju, wierząc się nerwowo. Ophüls zauważa w tej rozmowie, że facet pewnie już nie może usiedzieć na krześle, po czym widzimy, że rzeczywiście tak jest. Polk, Niemiec, który współpracował z wywiadem amerykańskim, pyta zaniepokojony: „Ten film nie będzie pokazywany w Niemczech, prawda?” Polk rozpaczliwie obawia się

„reperkusji”. Ophüls oświadcza Polkowi, który sprawia wrażenie człowieka słabego i niepewnego, że już zgodził się na rozpowszechnianie. Polk błędnie, drży, kuli się. Nie jest więc po prostu tak, że Ophüls w odróżnieniu od Lanzmanna nie chce odgrywać roli hitlerowskiego kłamcy. Jest raczej tak, że wybiera inną rolę. Ophüls, tak samo jak Barbie, potrafi sprawnie manipulować ludźmi. Jego rozmówcy mówią więcej, niż chcieliby, a ich niepokój jest jednym z jego narzędzi. W tym filmie często widzimy fotografie, fotografie przywódców ruchu oporu, polityków, hitlerowców, ale gdy kamera robi zbliżenia tych zdjęć, pokazuje nam tylko oczy oprawców. Oprawcy mają oczy i widzowie, tacy jak my, mają oczy (ponieważ my również tropimy informacje), wobec czego kwestia nie polega na tym, czy możemy być niewinni, czy też uniknąć używania przemocy. Skoro śmierć także tutaj tak lub inaczej kształtuje świat informacji, kwestia polega jedynie na tym, jakiego pokroju oprawcami będziemy. Takimi jak Barbie, czy takimi jak Ophüls?

Ale jakiego pokroju inkwizytorem jest właściwie ten Ophüls? W pierwszej połowie filmu jest scena, która zdradza charakter Ophülsa w tym dziele, a tę personę uważam za jedno z najważniejszych osiągnięć tego obrazu. Otóż Ophüls rozmawia z M. Zuchnerem, który jako szef policji w Lyonie niekiedy wstawiał się u Gestapo za Francuzami, a niekiedy być może kolaborował. Tak czy inaczej, podobnie jak wielu innych rozmówców Ophülsa, jest niespokojny i obwąlował się książkami i dokumentami, które mają zaświadczyć o jego dobrych uczynkach. Ophüls, widząc, że Zuchner jest niespokojny, wprawdzie nie tryumfuje, niemniej uśmiecha się szeroko. Zuchner opowiada o tych, którym pomógł, między innymi o synu właściciela kompanii serowarskiej Bel. Przez moment widzimy swojski emblemat tej firmy, La Vache qui Rit, czyli Krówkę Śmieszkę. Niewinny emblemat robi się złowrogi, gdy na niego patrzę. Ot jeszcze jedno przypomnienie czasów okupacji, różnorodności form, które przybiera kolaboracja, i myślę sobie, no, Krówka Śmieszka, jeszcze nie usłyszała złych wiadomości. Zuchner jest dumny nie tylko z tego, że wstawił się za Francuzem, lecz zwłaszcza z tego, że chodziło o syna magnata przemysłowego. Ophüls śmieje się i powiada: „Kto wie, być może nie tylko w czasie wojny lepiej być bogatym i sławnym niż nie”, i ten komentarz uważam za godny błazna Króla Leara. Zuchner z uśmiechem zgadza się ze spostrzeżeniem Ophülsa, nie całkiem rozumiejąc, z czym się zgadza. Takie uwagi na swój skromny sposób, tak jak w *Królu Learze*, przywracają nam zrozumiały świat i sprawiają, że ciąg dalszy, chociaż bolesny, jest właściwie znośny. Błazen nie chce pozwolić nam żyć w świecie kłamstw. Śmieje się z nas, gdy próbujemy wywinąć się od przeszłości i jej błędów, śmieje się z naszych wykrętów, gdy próbujemy chronić zranioną dumę, i śmieje się, kiedy usiłujemy ukryć się za maską obłudy lub, jak w przypadku Kolba bądź Edmunda, cynizmu. Kiedy król jest pozbawiony wszystkich osłon, kiedy jest zatracony w gorzkiej teraźniejszości, błazen może ofiarować mu okruczeństwa, a odnowiony truizm staje się wieczną prawdą. Ale czy potrafimy jeszcze to wytrzymać?

Deportowany z Boliwii Barbie w drodze na lotnisko powiada: „Tylko zwycięzca ma głos”. Jasne jest zatem, że ten truizm musi być odwrotnością prawdy, i że wobec

tego tylko przegrany otrzymuje dar mowy. Zwycięzcą bowiem jest władza, propaganda i nierzeczywisty świat ideologii. Ludzie tacy jak Verges, adwokat Barbiego, pomniejszy demon, który ma czelność twierdzić, że uważa się za obrońcę jednostki przed potęgą państwa, są szczególnie niebezpieczni, bo oszukując siebie (lub po prostu łącząc), oni również w rzeczywistości są tylko funkcjonariuszami ideologii takiej lub innej maszyny władzy. (Ophüls zapytał Clauda Lanzmanna, co sądzi o Vergesie. Lanzmann odrzekł tylko: „Nie rozumiem prawników”, co zważywszy na okropieństwa, które ukazał *Shoah*, jest opinią druzgoczącą.) Najwyraźniej możemy być albo częścią straszliwego młyna historii, albo jego ofiarami, a pod wpływem nowoczesnych wizualnych środków znieczulających możemy marzyć, że – będąc częścią tego młyna oraz jego ofiarami – jesteśmy tylko widzami. Powieść, czyli moja błogosławiona forma, nieraz poświęcała się dziełu obrócenia tych klęsk w tryumfy. Godząc się z tym, że maszyny państwa nie da się niczym zastąpić, wielu powieściopisarzy uczy, że w najlepszym przypadku możemy być dobrowolnymi ofiarami, ludźmi, którzy godzą się na swój los, geniuszami cierpienia, herosami i heroinami wrażliwości. Natomiast Ophüls, jak sądzę, przypomina o innym wyjściu, a mianowicie o tym, że tak jak on możemy być błaznami. Błazen nie zapiera się śmierci ani swojej klęski, ani swego okrucieństwa. Mówi władzy prawdę, mówi Learowi, że ten żyje w świecie urojonym, wywołując gniew króla nie tylko z powodu wypowiedzianych prawd, lecz również dlatego, że błazen często – i świadomie – jest podły, gotów uznać się nad nagością króla, ale i śmiać się z niej. Nie godzi się na wykręty i obstaje przy tym, że wszystko trzeba dobrze rozumieć. (To znaczy, wszystko, co odnosi się do przeszłości. W pewnym momencie filmu Ophüls nie może sobie przypomnieć bieżącej daty.) Tajemnica przetrwania błazna polega po części na tym, że jest w ogóle wyzuty z pretensjonalności. Na pozor nikomu nie zagraża, więc jest tolerowany również przez tych, których niszczy sztychtem. Ophüls, życzliwy zarośnięty mężczyzna, jest człowiekiem, który wielką uczciwość łączy z niewielkim dostojeństwem. Kiedy były esesman Bartelmus odmawia rozmowy z nim, Ophüls zaczyna go szukać w odgrodzie przed domem, zaglądając pod liście kapusty, aż przepędza go gospodyni, powołując się na święte prawo własności prywatnej. (Dobry psychoanalityk – oby jak Mesjasz kiedyś się zjawił – byłby tak samo pozbawiony dostojeństwa, ponieważ wszelkie zadęcie jest w zasadzie przeczeniem, że droga wiodąca w dół wiedzie też w górę, czy przeczeniem, że gromadzenie pieniędzy zaspokaja infantylną potrzebę wstrzymywania wypróżnienia w imię rozkoszy wielkiego srania.) Błazen i psychoanalityk są lekarzami, dobroczynnymi wcieleniami oprawcy, które uczą wykorzystywać popęd śmierci do przewycięzania tych jego przejawów, które prowadzą do wyparcia. Tak samo jak dobry psychoanalityk błazen również przypomina nam pewne prawdy, uzmysławia prawie nieznośne więzy ciągłości między naszym życiem a życiem rodziców. Błazen i psychoanalityk wiedzą, że świat ofiarowany nam przez historię możemy odzyskać choćby w części tylko wtedy, gdy odpowiednio i gruntownie zniszczymy świat fałszywy i uzmysłowimy sobie zniszczenie tego świata i jednocześnie zniszczenie naszego fałszywego ja. W tym kontekście przypominam sobie jedną z pacjentek Winnicotta, która w celu zadowolenia matki, kochanków i znajo-

mych stworzyła sobie „fałszywe ja”. Kiedy analiza rozmontowała jej fałszywą świadomość siebie i świata, kobieta mogła z wielkim smutkiem i niewysłowioną rozkoszą przypomnieć sobie uczucie, którego doświadczała w dzieciństwie, tuląc się policzkiem do płaszca matki. Wychodząc od tego wspomnienia, stworzy sobie na pozór biedniejsze, ale zarazem mniej rozdęte ja. Odczuwam pokusę, żeby zakończenie Hotelu Terminus uznać, tak samo jak zakończenie studium przypadku przedstawionego przez Winnicotta, za czułościowe, ale pokusę do tego, i do zachowania dostojeństwa, odczuwam tylko dlatego, że nazbyt często nie stoję na gruncie mądrości błazna, lecz na gruncie światowego niszcycielskiego wyrafinowania w stylu Kolba, na gruncie skwaśniałego idealizmu, który się zamienił w ironię. Błażeńska mądrość mojej reakcji polega zaś na tym, że zakończenie filmu Ophülsa odczułem jako niemal nieznośnie wzruszające. W tym zakończeniu poznajemy kobietę, która opiekowała się dziećmi żydowskimi w Izieu – punkciku na mapie, jak powiada – dziećmi, które z rozkazu Barbiego wywieziono do obozów śmierci. Dzieci wiedziały, że ich rodzice zostali już wywiezieni, wspomina opiekunka, a my oglądamy fotografię wymizerowanej twarzy Meyera Bulki, chłopca widomie udręczonego światem, w którym przyszło mu żyć, jak gdyby reżyser zachęcał nas do rozczulenia się nad przeszłością, do „ukochania świata bardziej niż Bóg” (jak błyskotliwie za R.H. Blythem definiował sentymentalizm J.D. Salinger). Oglądamy wiejskie pejzaże wokół Izieu, topniejący śnieg, wodę kapiącą z okapów i słyszymy list jednego z dzieci, dziewczyny. Pisze o pięknie śniegu. Dziękuje rodzicom za chodaki. „Teraz będzie mi ciepło w nogi (...) Śnieg topnieje.” Oglądamy wiejski pejzaż za oknem. „Wkrótce przyjdzie wiosna. Nigdy nie zapomnę, jak jest na południu.” Dziękuje rodzicom za niebieską bluzkę w kratkę... Tylko ofiary mają głos i być może tylko pomordowani, o ile jesteśmy dostatecznie udręczeni, o ile uzmysławiamy sobie gorzką pustkę nierealnego teraz, są w stanie oddać nam garść ułomków świata (chodaki, śnieg, bluzkę w kratkę).

Trudno (bo to tak błażeńskie) mówić o targających mną uczuciach bólu i ulgi w chwili, gdy ofiarowano mi tę garść okruchów. Poprzednio mówiłem o koszcie pamiętania, jakie jest ucieleśnione w *Shoah* i być może w rytuale żydowskim, o tym, że ciągłe przypominanie zmarłych może wymazać terażniejszość. Ale najwyraźniej istnieją też dary, które ofiarowują nam zmarli, najbardziej bezsilni, nieskończenie zachłanni, nie zawsze niewinni zmarli. (I jakimi są błaznami, jakimi głupcami, skoro pomarli!) Być może są w stanie od czasu do czasu w zamian za posługę ofiarować nam tę kosztowną nabożną ciągłość z ich tradycją, garść ułomków prawdziwego świata (świecę obrzędową? kielich wina?).

W ostatnich scenach filmu pani Lagrange (z domu Kaddouche), ocalała z Auschwitz, rozmawia z Ophüsem przed domem w Lyonie, w którym niegdyś mieszkała z rodzicami. Wspomina, że gdy wyprowadzano jej rodzinę, sąsiedzi zamykali drzwi. Teraz jestem już regularnym błaznem i wiem (choć nie mogę tego znieść), co znaczy „dom” – że to ani nic, ani bardzo dużo. Ophüls i pani Lagrange wchodzi po schodach, którymi Niemcy sprowadzali jej rodzinę, i pani Lagrange wspo-

mina panią Bontout, która, kiedy konwój przechodził obok jej drzwi, próbowała wciągnąć dziewczynkę do swojego mieszkania. „Myślę o niej z sympatią, o innych nie.” Jeden z Niemców zauważył, że pani Bontout próbuje wyrwać dziecko śmierci. Zagarnął dziewczynkę z powrotem i uderzył panią Bontout tak mocno, że fiknęła w tył. Słyszymy głos Jeanne Moreau, który oznajmia, że film jest dedykowany pani Bontout, dobrej sąsiadce. Jak gdybyśmy byli takimi blaznami, żeby wierzyć w istnienie takich ludzi!

To, czego D. W. Winnicott, ten ludzki człowiek, pragnie dla swoich pacjentów – by mianowicie mogli przenieść swoją traumę z powrotem do królestwa dziecinniej wszechmocy – jest, jak teraz sobie uzmysławiam, niemożliwym, nie całkiem świeckim, psychoanalitycznym odpowiednikiem zmawiania kadiszu. Kadisz, żydowska modlitwa za zmarłych, wychwala Boga, jego sprawiedliwość i władzę. Wyraża nadzieję na przetrwanie narodu żydowskiego, ale nie zawiera usilnych próśb, aby Bóg wynagrodził nam straty. Wychwalamy Boga, a śmierć od niego pochodzi, nawet śmierć ukochanych, tak jak wszystkie rzeczy, w tym i te, które nazywamy złem. Kadisz jest lekarstwem na świętoszkowość i sentymentalizm. Czcząc należycie Boga, słusznie oceniamy świat i nie kochamy go bardziej niż Bóg. Czy możemy zmówić kadisz za ofiary Holocaustu? Czy możemy odmówić tego?

Jak wielu innych przede mną rozpamiętujących tę makabrę myślę czasem o zakończeniu Księgi Hioba, gdzie sam Bóg odmawia kadiszu za rodzinę Hioba, śpiewając hymn pochwalny ku czci swojej władzy, ku czci całego zamysłu, który przekracza możliwości rozumu Hioba, który stwarza Hioba i unicestwia go i który nie mógłby go stworzyć i podtrzymywać, gdyby go również nie unicestwił. Kiedy twierdzę, że omówione tu filmy pomagają nam przenieść tamte wydarzenia z powrotem w sferę dziecinniej wszechmocy, na nowo sprzęgnąć je z popędem przetrwania, chociaż zwłaszcza z popędem niszczenia i samounicestwienia, to mam na myśli, że ich twórcy spazmatycznie usiłują wynaleźć nowy sposób zmawiania kadiszu. W tych wydarzeniach muszą mieszkać eros i śmierć, siły, których walka nas tworzy. Ogarnięcie wyobraźni tego planu, który obejmuje naszą śmierć, wczucie się we wszystkie położenia, pozwala pogodzić się z tym, że śmierć jest częścią planu, który nas tworzy. Wcielenie się w wyobraźni zarówno w ofiarę, jak i w kata, jest uznaniem, a nawet uczczeniem Boga. Ale to tylko spekulatywna mowa. Być może kadiszu nie da się zmówić w ten rozwodniony, świecki, immanentny sposób, i odczuwam nieprzyjemny zawrót głowy, kiedy ledwie postuluję możliwość sensownego planu, który obejmuje Auschwitz, Bergen-Belsen, Chełmno, Treblinkę, Sobibór, Birkenau, Bełżec, Buchenwald, Theresienstadt, Dachau. Z pewnością jednak siły, które nas ukształtowały, ukształtowały świat, historia z pewnością nie dzieje się na zewnątrz nas, nie jest czymś, co się przydarza, i z pewnością moglibyśmy, gdybyśmy należycie rzecz rozumieli, złączyć się ze światem we wzajemnym kształtowaniu się? A kadisz, modlitwa, której nie umiem jeszcze zmówić, modlitwa za zmarłych, z pewnością musi poprzedzać wyobrażenie sobie nowego przeznaczenia, za którym tęskniłem na początku tego eseju, nowej wizji politycznej (a może religijnej?), która nie zaprze się popędu śmierci, lecz znajdzie mu nowy użytek, tak aby

życie mogło trwać. Niemniej te rozważania są tylko świadectwem chęci zmówienia tej modlitwy, mojego pragnienia i jak dotąd ponawianej klęski.

Tłumaczenie: Michał Szczubińska

Przekład według: Jay Cantor, *Death and the Image*, [w:] *Beyond Document: Essays on Nonfiction Film* ed. by Charles Warren, Wesleyan University Press 1996.

Translated and published by the kind permission of Jay Cantor.

Przypisy

- ¹ W polskiej wersji językowej film znany także pod tytułem: *Czasy i życie Klause Barbiego* (przyp. red.).
- ² Fragmenty w przekładzie Tomasza Ossolińskiego, [w:] R.M. Rilke, *Druga strona natury*, Warszawa 2010, s. 62, 68. (przyp. tłum.).

Bronisława Stolarska

(Uniwersytet Łódzki)

Czytając *Po-lin*

„Tak oto obraz kinematograficzny, w którym tysiące składa się na jedną scenę, a który powstaje między źródłem światła a bielą ekranu, sprawia, że ożywają i powracają nieobecni. Zwykła taśma celuloidowa, kiedy zostaje naświetlona, stanowi już nie tylko dokument historyczny, lecz także część historii – historii, która nie umarła i do której wskrzeszenia nie trzeba było geniuszu”¹. – pisał w 1898 roku Bolesław Matuszewski, upominając się o archiwizowanie materiałów filmowych. Autentyczność, dokładność, precyzja czynią, jego zdaniem, z żywej fotografii świadka naoczno par excellence, wiarygodnego i nieomylnego. Ostatnie lata przyniosły potwierdzenie tych intuicji na temat szczególnej wartości filmowych materiałów archiwalnych w poznawaniu historii i wykorzystywaniu ich zarówno w filmach fikcji, jak i filmach dokumentalnych. W tym sensie film Dylewskiej nie jest niczym wyjątkowym. Trudno też nie zgodzić się z Matuszewskim, że „do wskrzeszenia historii nie trzeba geniuszu”, wystarczy technika kinematograficzna.

A jednak *Po-lin*, oglądając, zadaję sobie pytanie – jak to się stało, że zapisane na starych taśmach życie – zwyczajne, szare, wręcz pospolite, nie tylko ożyło, ale rozbłysło niezwykłym pięknem. Odpowiadając pośpiesznie powiedziałabym – Dylewska tchnęła ducha w archiwalne taśmy. Byłoby to jednak sprzeczne z jej cierpliwą pracą zbierania i sklejanego okruszków. To odzyskana przez nią całość objawiła swą pełnię i piękno.

Film Dylewskiej inicjuje jakąś nową formę poezji epickiej, która wyrasta z tradycji, a urzeczywistnia się w kinie. Forma ta powstaje w procesie przemiany „okruszków życia, okruszków historii” w tytułowe „okruszki pamięci”. Poznanie tego procesu wydaje się konieczne dla zrozumienia intencji autorki.

Geneza filmu

O genezie *Po-lin* powie Jolanta Dylewska: „Wzruszył mnie motyw powracający w tych filmach: ludzie uroczą się podchodząc do kamery i patrzą w obiektyw – tak jak się patrzy w oczy komuś najbliższemu. Ich spojrzenie przez obiektyw przenosi się na nas. Pomyślałam, że wartość emocjonalna tych filmów jest szansą, by widz dzisiejszy skomunikował się z tamtymi ludźmi.”

Co w tym wypadku znaczy skomunikować się? Komunikować się ze zmarłymi? Odzyskać przeszłość? Podobne pytania stały się pytaniami inicjacyjnymi dla grupy debiutujących po 1989 roku dokumentalistów. W sytuacji granicznej, w której znalazło się wówczas całe polskie społeczeństwo, debiutanci przez inicjacyjny próg przeprowadzić mieli przede wszystkim samych siebie, indywidualnie wypracowując wzory ciągłości (pamięci, tradycji) i przekroczenia. Przy wszystkich różnicach w *Ushyszcie mój krzyk* (1991) Macieja Drygasa, w *Miejscu urodzenia* (1992) Pawła Łozińskiego i *Kronice powstania w getcie warszawskim według Marka Edelmana* (1993) Jolanty Dylewskiej dostrzec można podobną nadrzędną intencję i strategię, której cel za Karlem Jaspersem można by określić jako próbę znalezienia dla swej terażniejszości „historycznego gruntu, bowiem (...) terażniejszość spełnia się przez historyczny grunt, ale osiąga spełnienie za sprawą ukrytej w niej przyszłości, której tendencje sobie przyswajamy – albo je akceptując, albo też stawiając im opór (...)”². Jaspers akcentuje ów przejściowy, umykający uwadze moment, tę chwilę terażniejszości, która jest wyzwaniem, którą można albo trzeba przywołać do celowości, do sensu kolejnego momentu. W tej szczelinie rozpościera się zdaniem Jaspersa strefa ludzkiej wolności.

Wolność w przywołanych filmach przejawia się w uchwyceniu tego ducha wolności, który rządził wyzwającą się politycznie Europą Środkową. Jest on także gestem wolności twórczej, wyraża się w wyborze tematów. W tajemny sposób łączą one osobistą sytuację graniczną twórców z analogiczną sytuacją wspólnoty, przesłoniętą jeszcze euforią wolnościowego ducha, i w umiejętności korzystania z przypadku, który staje się katalizatorem podjęcia rozmowy³, dzięki której „dojrzeźwa prawda we wspólnotie”⁴. W każdym z tych filmów reżyser rozpoznawany jest jako aktywny podmiot poznania, biorący odpowiedzialność za sposób przedstawienia jego wyników.

Specyficzna dla debiutu Jolanty Dylewskiej będzie forma, która, nawiązując do tradycji oplakiwania zmarłych i kultuwowania ich pamięci, świadomie użyta została do upamiętnienia zagłady i uczczenia jej ofiar. Poprzez nią wyraża się sprzeciw wobec anonimowości masowej śmierci.

Jolanta Dylewska jest operatorem. *Kronika powstania w getcie warszawskim według Marka Edelmana* to jej pierwszy autorski film. Kolejny, *Children of the night*, zrealizuje dopiero w 1999 roku. W trakcie dokumentacji związanej z tym filmem, odwiedzając archiwa filmowe na całym świecie, trafiła na krótkie, amatorskie filmy z lat 1929-1938. Utrwalone są na nich sytuacje z codziennego życia żydowskich społeczności zamieszkujących przedwojenne polskie miasteczka. Realizowane amatorską kamerą Kodaka przez zamożnych amerykańskich Żydów odwiedzających swoje rodziny w Europie, miały być sentymentalną pamiątką. Takie home movies nie były zjawiskiem specyficznym dla Żydów polskich – robili je Żydzi niemieccy, a także ci, którzy odwiedzali sztetle jako turyści⁵. Dylewska znalazła 20 takich filmów. Trwają one od kilku do kilkunastu minut.

Taśmy te są niewątpliwie przykładem cudu „balsamowania czasu” i jego wskrzeszenia, o którym pisał André Bazin: „Owe cienie szare lub sepiowe podobne do zjaw, prawie nieczytelne, nie są już tradycyjnymi portretami rodzinnymi, to wzruszająca obecność życia zatrzymanego w trwaniu, uwolnionego od swego biegu, nie dzięki sztuczkom estetycznym, lecz dzięki zasłudze bezbłędnego mechanizmu”⁶.

Realizacja trwała bez mała dziesięć lat i wymagała benedyktyńskiej pracy. Dylewska dziesiątki razy obejrzała amatorskie taśmy z nadzieją znalezienia klucza do świata, który, choć ożywał na ekranie, to przecież pozostawał strumieniem życia zamkniętego we własnym czasie i w swojej tajemnicy. Dla nas także, ten przepętniony własną energią strumień życia jest już rzeką podziemną. Większość z żyjących nie zna z autopsji świata, który ożywa na archiwalnych taśmach. Nigdy też nie przeżyliśmy jego utraty. Już Bazin zwracał uwagę na problem dystansu wobec filmowych archiwaliów, pisząc o montażowym filmie dokumentalnym Paryż 1900:

„Odległy świat – taki, jaki był, ale w końcu zmieniony przez film, stwardziały i jakby już skamieniały w kostnej ortochromatycznej bieli – powraca do nas, bardziej rzeczywisty niż my sami, a jednocześnie fantastyczny. Proust znajdował rekompensatę Czasu odnalezonego w niewymownej radości zanurzania się we wspomnieniu. Tutaj na odwrót, radość estetyczna bierze się z jakiegoś rozdarcia, bo te wspomnienia nie należą do nas. Stwarzają one paradoks przeszłości obiektywnej; pamięci, która jest poza naszą świadomością”⁷.

Osiągnięcie autorów filmu Paryż 1900 polegało jego zdaniem na „(...) Subtelnej pracy pośredniej, na selekcji olbrzymiego materiału i dokonaniu mądrego wyboru”⁸. Dylewska, chcąc stworzyć sytuację bezpośredniej komunikacji widza i tamtych ludzi z żydowskich sztetli, pozbawiona możliwości zanurzenia się we wspomnieniu, zrezygnuje z takiego rodzaju dystansu, który dla widza byłby – jak pisał Bazin – źródłem estetycznej radości, jednak oba te mechanizmy, zanurzenia się we wspomnieniu i dystansu, wykorzysta dla własnego celu. Odnalezione archiwalia staną się w jej wypadku punktem wyjścia dla procesu świadomego pozyskiwania pamięci, jak również pamięci tej dadzą przestrzenno-czasowe ramy, a przeszłości, odzyskiwanej dla pamiętania – ontologiczną wiarygodność.

Subtelna praca pośrednia nie ograniczy się tylko do wyboru materiału, ale będzie także uwarunkowana poszukiwaniem tych materiałów (pierwsze znalezisko było przypadkowe) i włączeniem do filmu wszystkiego, co stając się jego tworzywem, służyć będzie przemianie, która nieistniejący już świat uczyni elementem emocjonalnej i zarazem świadomej pamięci widzów. Parafrazując Bazina, można powiedzieć, że przemiana ta jest największym osiągnięciem Dylewskiej. Dzięki niej niejednorodny materiał, z którego montowany jest film, stanie się artystycznie spójną całością. Elementy, które składają się na tę całość to:

- czarno-białe materiały archiwalne z lat 1929-1938⁹;
- współczesne, barwne materiały dokumentalne zrealizowane przez Jolantę Dylewską i Józefa Romasza¹⁰;

- odgłosy życia miasteczka, gwary, głosy ptaków, szczekanie psów; dźwięk szofaru, tykanie zegarów;
- komentarz (element narracji) odczytywany przez aktora (w polskiej wersji Piotr Fronczewski, w niemieckiej Hanna Schygula)¹¹
- muzyka Michała Lorenza, oparta na motywach muzyki żydowskiej;
- wprowadzone do filmu w postaci napisów informacje, np. określające miejsce i czas realizacji znalezionych w archiwach filmów.

Nie wyrokując, co ostatecznie stało się impulsem *przemiany*, przyjrzyjmy się *pracy pośredniej* Jolanty Dylewskiej.

Wokół metafory podróży

Nie trudno zauważyć, jak ważne relacje występują między formułą artystyczną a archetypem podróży – pielgrzymki. Pojawiają się one już na planie pre-filmowym, jako podróże Dylewskiej, związane z realizacją filmowego projektu, i są źródłem wielkiej metafory, którą jest przemieniająca duchowa podróż.

Na początku był przypadek – odnalezienie w Yad Vashem amatorskiego filmu zrealizowanego w Kałuszynie w 1936 roku. To początek świadomej wędrówki w poszukiwaniu kolejnych tego typu dokumentów. Dylewska odnalazła ich 20 i, z myślą o przyszłym filmie, poddała technicznej renowacji.

Kolejna podróż, bezpośredni skutek tej pierwszej, to wędrówka przez ożywającą na ekranie polsko-żydowskie miasteczka, dokonująca się w „cofniętym” czasie, biegnąca szlakiem podróży wyznaczonym przez „spojrzenia” kamer gości zza Oceanu. O podróży można w tym wypadku mówić jedynie w sensie przenośnym. Doświadczenie tej podróży będzie decydujące dla metaforyzacji.

Wędrówkę realną śladami podróży sprzed 70 lat odbędzie Dylewska, podobnie jak jej poprzednicy, z amatorską kamerą. W trakcie wędrówki przeprowadzi i zarejestruje rozmowy z osobami, które żyły w świecie znanym jej z odnalezionych archiwalnych taśm. Dokumentalne rejestracje wykonane przez nią w amatorskich warunkach (rezygnacja z ekipy, oświetlenia, dyscypliny planu filmowego) nie będą się odróżniały poziomem technicznym od materiałów archiwalnych, poza tym, co przyniósł w międzyczasie rozwój techniki, i co aktualnie jest normą techniczną, tzn. dźwięk i barwa. Świadomie narzucone sobie ograniczenia zmniejszają także dystans między Dylewską a jej rozmówcami, uwiarygodniają klimat zaufania i sympatii, który towarzyszy tym spotkaniom.

Za tego typu decyzjami, które dotyczą technicznych warunków realizacji zdjęć, zdaje się kryć zamysł, by, powtarzając lokalizację zdjęć, ustawienie kamery i jej ruchy, a także sytuację filmującego, wejść przez medium tamtego spojrzenia w te same przestrzenie i ponawiając ich role wykreować tę przedziwną, magiczną relację między autorami archiwalnych materiałów a sobą samą.

W tej podróży Dylewska stanie się medium tych wydziedziczonych dusz, które dzięki jej pośrednictwu wracają i paradoksalnie stają się jej przewodnikami. Przejmujący to powrót: wszystko, co zdołało oprzeć się zagładzie i czasowi nie jest już świadectwem życia, ale jego rozpadu, unicestwienia i śmierci, a nieliczne ślady przeszłości ewokują poczucie pustki i braku. Współczesne barwne zdjęcia miasteczek, ślady po mieszkających w nich Żydach (elementy architektury, miejsca po zburzonych synagogach, cmentarze), a także oznaki odradzającego się kultu są autorstwa Józefa Tomasza. Mają profesjonalny charakter i są elementami współtworzącymi wraz z muzyką i literaturą narrację, styl filmu. Powracające dusze nie znajdują tu ukojenia w bliskości potomnych ani w trwaniu bliskich im form życia. Może tylko w kontakcie ze starymi, stojącymi u kresu swej drogi rozmówcami Dylewskiej. To oni – nazwani przez Dylewską ostatnimi świadkami, z głębi pamięci przywołują imiona tych, których już nie ma wśród żyjących, pamiętają jasne strony wspólnego życia w tamtym, nieistniejącym już świecie i świadczą o dobru, jakiego doznali od tych, którzy tak gwałtownie i na zawsze zniknęli z ich życia. Jedynie w tych, zapośredniczonych przez Dylewską, spotkaniach, ciemny, katastroficzny motyw radykalnego wydziedziczenia, znajdzie przeciwagę w jasnej tonacji pamięci, która skrzętnie przechowuje okruchy dobra.

Jednak sens przemiany ujawni się z całą mocą dopiero wówczas, gdy w efekcie odbytej „podróży”, u jej końca przeżyjemy rodzaj katharsis. To chwila, w której oplakujemy ofiary zagłady i która jednocześnie przepętnia nas miłością życia. A stanie się tak, bo w trakcie filmu przemianie ulegnie nasze spojrzenie, które nauczy się patrzeć uważniej i z empatią na ludzką egzystencję, na życie samo, a także przemieni się nasze serce, które, by posłużyć się cytatem z filmu, w tym momencie „staje się radosne i lekkie”.

Prolog – instrukcja podróży

Początek filmu stanowi, z perspektywy jego całości, rodzaj prologu. Dylewska zapowiada tu i inicjuje wszystkie współtworzące film tropy. Najważniejszy z nich, związany z filmami archiwalnymi, zapowiedziany został przez odautorską informację o ich pochodzeniu i o tym, że filmy „kręcone niewprawną ręką, często przez nieznaną autorów (...) ocalają dla nas skrawki unicestwionego świata Żydów polskich”. Ten trop to trop ocalenia. Drugi – to trop upamiętnienia. Powstał, jak czytamy na ekranowej planszy, dzięki Księgom Pamięci pisanych przez tych, którzy przeżyli i pełni funkcję dopełnienia archiwalnych obrazów. Oba te tropy ewokują przeszłość.

Dwa kolejne tropy – śladów i świadectw, są wynikiem podróży autorki do miejsc, które w latach 30. XX wieku zostały zarejestrowane na taśmach amatorskich filmów. Dylewska, docierając tam z kamerą, rejestruje znalezione ślady dawnego życia i notuje świadectwa tych, którzy pamiętają jeszcze tamten świat.

W prologu zainicjonowany został jeszcze jeden trop, który ujawnia się jako odautorski komentarz: Bieg historii sprawił [...], że ocalają dla nas skrawki unicestwionego świata [...]; i dalej: Ci co przeżyli pisali *Księgi Pamięci*.

Autorski charakter ma także tytuł filmu i jego objaśnienie: Żydzi, uciekając z Niemiec przed pogromami i zarazą, przybyli do Polski. Spotkali się z gościnnością i życzliwością. Powiedzieli po hebrajsku – tu zamieszkamy – nadając w ten sposób żydowską nazwę Polsce. Tak głosi XIII wieczna legenda.

W przytoczonej legendzie tylko ostatnie zdanie będzie autorskim komentarzem w ścisłym sensie, autorska będzie natomiast decyzja umieszczenia w bezpośrednim sąsiedztwie legendy informacji o tym, że „w chwili wybuchu II wojny światowej żyło w Polsce 3.5 miliona Żydów, co stanowiło 10% mieszkańców Rzeczypospolitej”. Spotkanie starej legendy i encyklopedycznej informacji jest tutaj eliptycznym przywołaniem owej przepaści oddzielającej to, co było przed wybuchem wojny w 1939 rokiem od tego, co potem. Legenda przechowująca pamięć wspólnoty stanie się wzorem, do którego autorka odwoła się, tworząc formę narracji dla rekonstruowanej pamięci zbiorowej o pochłoniętym przez Holocaust narodzie, natomiast pamięć historyczna, którą reprezentuje sucha, statystyczna informacja, będzie przede wszystkim katalizatorem pamięci zagłady.

Zapowiedziane przez prolog tropy ocalenia, upamiętniania, śladu i świadectwa w przestrzeni filmowego tekstu pojawiać się będą za sprawą lirycznego podmiotu¹² i w porządku od niego zawisłym tworzyć strukturę narracji. W części, którą w trybie analitycznym wyodrębniam jako prolog, struktura ta już się ujawnia, ale ma tu jeszcze postać prostą, chciałoby się powiedzieć załączkową, w stosunku do tej, jaką ostatecznie osiągnie.

W przedtytułowej I sekwencji, na czarnych planszach łączonych przenikaniem pojawiają się napisy z informacjami o źródłach materiałów filmowych (amatorskich filmach z lat 30. XX wieku, które ocalają skrawki unicestwionego świata polskich Żydów i Księgach Pamięci – Sifron Zikaron, z których powstał komentarz do filmu). Jej kontynuację stanowi sekwencja III–tytułowa.

Sekwencje II i IV tworzą dwa odrębne montażowe moduły, które choć mają za podstawę współczesne materiały zdjęciowe, otwierają przed podmiotem lirycznym odmienne możliwości poznawcze i kreacyjne. I tak, w sekwencji II montowane są na przemian zdjęcia (setki) świadków zagłady mówiących do kamery, ze zdjęciami fragmentów rzeczy, rozpoznawanych jako ślady żydowskiej kultury. Tłem dźwiękowym dla tych ontologicznie jednoznacznych obrazów jest ilustracyjna muzyka. Dokumentalna konwencja („setkowe” zdjęcia) i ustawienie kamery, podobne wobec ludzi i rzeczy (frontalne zbliżenie), tworzą wspólną płaszczyznę dla ujawniania się w tekście tematu zagłady i przemijania, przestrzeni skojarzeń i refleksji.

W sekwencji IV natomiast w warstwie obrazowej mamy ciąg ujęć okien, drzwi, bram, który uspołnia powtarzające się ustawienia i ruchy kamery (od statycznego zbliżenia przez jazdę lub odjazd do ponownego zatrzymania) a także figury

montażowe: przenikania, rozjaśnienia, zaciemnienia i cięcia. Równolegle w warstwie dźwiękowej pojawia się głos narratora, który za Księgami Pamięci przywołuje imiona i nazwiska dawnych mieszkańców domów takich jak te, które widzimy na ekranie, a także odgłosy życia takie jak te, które towarzyszyły światu, który już mnie istnieje.

Sekwencje te, to pierwsza próba, by z okruchów czyjejs pamięci, ocalonych materialnych resztek i „gwaru miasteczka”, zrekonstruować całość tamtego świata, ustanawiając jego ramy. Tu też pojawia się zapowiedź epifanicznego charakteru tej rekonstrukcji. Uwagi Charlesa Taylora na temat poetyki epifanii dobrze opisują kreacyjne intencje Dylewskiej.

„(...) istnieje poezja, która ukazuje różne rzeczy poprzez zestawienia obrazów, lub też, co jeszcze trudniej wytłumaczyć słów; z pola sił, jakie się pomiędzy nimi wytwarza – a nie poprzez jakiś opisywany i zarazem przeobrażany przez nie punkt widzenia. (...) Przedmiot epifanii, przybliży nam te siły i pozwala się posługiwać nimi, nie jest to jednak relacja o charakterze ekspresyjnym; w istocie bowiem energia (w przeciwieństwie do celów lub idei) nie jest czymś, co da się wyrazić. O tę właśnie nieekspresyjną relację mi chodzi, kiedy mówię, że przedmiot ustanawia pewną ramę lub przestrzeń, wewnątrz której epifania może się dokonać”¹³.

W Prologu kolejne sekwencje (II, III i IV) są ledwie zapowiedzią, ponawianych przez podmiot liryczny prób konfrontowania się z nieogarnialnym rozmiarem zagłady, z milczeniem śladów, z ułomnością pamięci świadków, etycznym wymiarem upamiętnienia. To tu także pojawiają się już sygnały metamorfozy dokumentalnego spojrzenia kamery przez podporządkowanie go spojrzeniu lirycznego podmiotu i intencjom jego wypowiedzi. Bliskie plany, chciałoby się powiedzieć – zbyt bliskie, kontemplacyjny rytm podkreślany przez tematyzację rejestrowanych szczegółów (sekw. II), figury montażowe (przenikania, rozjaśniania) tworzące ciągłość o subiektywnym charakterze – to estetyczne znaki tej przemiany. Realność i kreacyjna estetyka, ujawniająca się poprzez postawę lirycznego podmiotu, staną się katalizatorami duchowego otwarcia na etyczny wymiar egzystencji i eschatologiczną nadzieję.

Sekwencja V

Jest to montażowa sekwencja materiałów archiwalnych złożona z 10 krótkich ujęć (ujęcie 26 do ujęcia 35). W pierwszym ujęciu wkopiowany został napis Skidel 1930. Takie napisy pojawiać się będą w filmie wielokrotnie, lokalizując w czasie i przestrzeni zarejestrowane na archiwalnych taśmach sceny z życia polskich Żydów w latach 1929-1938.

Sekwencja ta, pierwsza zbudowana całkowicie z materiałów archiwalnych, inicjuje trop ocalenia. Dylewska wybrała takie fragmenty taśm ze Skidla i ułożyła je w porządku kompozycyjnym w taki sposób, by uzyskać efekt emocjonalnego zaskoczenia, przekraczający granice fascynacji filmowym „wskrzeszeniem” życia.

Przeżycie to ewokowane jest przez pojawiający się w kolejnych ujęciach wątek powitania. Jest to klasyczny wątek znaleziony w Kracauerowskim sensie, a zarazem element poetyckiej figury *pars pro toto*. Powtarzalność treści i kompozycji w wybranych fragmentach staje się metodą przedstawienia całości.

Z głębi kadru, w kierunku frontalnie ustawionej kamery, idą kobiety, mężczyźni, dzieci, idą starcy i młodzi, by zastygać w bezruchu „jak na zdjęciu”, lub całymi rodzinami ustawiają się przed kamerą do rodzinnego portretu.

Konwencja tych zdjęć (ustawień, kompozycji) związana jest z intencją „jak najlepszej prezentacji”, ale ponad nią wyrasta to, co jako zapis wynika bezpośrednio z techniki filmowej. Statyczność kamery i ramy kadru już same z siebie bez intencji realizatora, ograniczając pole widzenia, tworzą prefigurację *pars pro toto*. Widzimy bowiem, jak żywioł tego, co nie mieści się w kadrze, przełamuje w sposób niekontrolowany jego granice, przede wszystkim na wypełnionym ruchem drugim planie. Ale i na pierwszym planie potrafi pojawić się nieoczekiwane dłoń, by zdjąć czapkę z głowy mężczyzny „ustawionego” do zdjęcia. W przestrzeń poza kadrem biegną także spojrzenia, uśmiechy i słowa, które odczytywać można jedynie z ruchu warg. Przekraczając granicę kadru, także nas włączają one w przestrzeń filmowego świata.

Widz zostaje jednocześnie „obdarowany” zdolnością empatii. Dylewska z materiałów archiwalnych wybiera nie tylko fragmenty, w których dominantą jest radość, ale także takie, które wzruszają nas gestami delikatności, czułości, oddania: oto starsza kobieta prowadzi sła biutką staruszkę; dziadek idzie w naszą stronę, trzymając na ręku małe dziecko; mężczyzna czule odgarnia z twarzy kobiety kosmyk włosów; czyjaś dłoń jakby mimochodem czyści dziecku ucho. Wszystkie te gesty bliskości są całkowicie spontaniczne, i jako takie musiały też wzruszać owego wędrowca zza oceanu, który robił film. Być może rozproszone na przestrzeni całego „filmu ze Skidla”, nie robiły takiego wrażenia, jak w zmontowanej przez Dylewską sekwencji, gdzie stają się kodem miłości, językiem tej licznej rodziny, objawieniem etosu wspólnoty. Gwar rozmów, odgłosy kroków, śmiechy tworzące ścieżkę dźwiękową (film archiwalny był niemy), podkreślają realność życia, a muzyka stanowi tu akompaniament naszego wzruszenia.

Paradoksalnie, świat pojawiający się na ekranie wydaje się bardziej realny, niż ten z barwnych, współczesnych sekwencji. To tak, jakby Łudu-Klaper Alter, raz jeszcze, jak niegdyś w Kałuszynie, zbudził – tym razem – mieszkańców Skidla, pukając rankiem w okiennice ich domów.

Ostatnie ujęcie sekwencji IV

uj. 25 ust. frontalne statyczne, zbliżenie

okna z zamkniętymi okiennicami

Łudu-Klaper Alter

„budził ludzi uderzeniem kołatki w okiennice”

Pierwsze ujęcie sekwencji V

uj. 26 ust. frontalne, statyczne, kobieta, mężczyzna, i dziecko (plan amerykański, do zbliżenia) idą w stronę kamery.
Na tle pierwszego kadru pojawia się napis – *Skidel 1930*.
Gdy postacie zatrzymają się, kamera wykona panoramę –
– od zbliżenia twarzy kobiety do twarzy mężczyzny

W tle tego ujęcia muzyka ilustracyjna

Są identyczne, jeśli brać pod uwagę ustawienie kamery, różnią się natomiast ruchem wewnątrzkadrowym w sekwencji zdjęć ze Skidla. W ten sposób, na połączeniu sekwencji IV i V, pojawia się metaforyczny motyw „budzenia ze snu”, który wracać będzie w filmie wielokrotnie i w różnych postaciach, wyznaczając szlak podróży, jaką odbywamy wraz z jego autorką.

Sekwencja VI

uj. 36 od uj. 25 różni się jedynie tym, że teraz okiennice są otwarte, a okno uchylone, co przełamuje wrażenie pustki, jakie ewokowały zdjęcia zamkniętych okien, drzwi, bram i komentarz przypominający za *Księgami Pamięci* mieszkańców, którzy domy swoje opuścili (por. sekw. IV uj. 15-25)

uj. 37 jazda kamery z góry w dół, na zbliżeniu fragmenty starych drzwi – skobel, klamka i zamek, zasuwą

uj. 38 jazda kamery, z prawej strony w lewo, wzdłuż ściany, od obrazu Matki Boskiej do żydowskiego błogosławieństwa głos kobiecy spoza kadru: „W tym domu zostało błogosławieństwo żydowskie.
To było na każdych drzwiach, tylko jedno się zachowało.”

tykanie zegara

uj. 39 na zbliżeniu, frontalnie dc. „To jest tego domu pamiątka”
Twarz kobiety, na tle rodzinnych pamiątek, która mówi teraz do kamery

uj. 40 od zbliżenia zegara i obrazu Matki Boskiej
Częstochowskiej panorama w górę, wzdłuż obrazu

zegar wydzwania godziny

Sekwencja VII

- | | | |
|----------------|--|--|
| uj. 41, 42, 43 | na zbliżeniu, frontalnie w kolejnych ujęciach, twarze kolejnych świadków | tykanie zegara komentarz: „To są ostatni z dziesiątków pokoleń Polaków, którzy przez kilkaset lat żyli obok polskich Żydów” |
| uj. 44, 45 | Kolejni świadkowie (jak wyżej) | |
| uj. 46, 47, 48 | Kolejni świadkowie (jak wyżej) | „Ostatni świadkowie, którzy łączą nas z życiem tamtych. Ostatni” |
| uj. 49, 50 | Kolejni świadkowie (jak wyżej) | |

Głos narratora – ten sam, który za *Księgami Pamięci* przywoływał dawnych mieszkańców sztetli, teraz, powołując na świadków Polaków, ich sąsiadów, po raz kolejny ewokuje moment graniczny – są to ostatni, którzy pamiętają. Na połączeniu ujęć 50 i 51, na granicy sekwencji i jako łącznik montażowy pomiędzy wyodrębnionymi kompozycyjnie częściami filmu, wypowiedziane zostanie słowo: „Pamiętam”.

- | | | |
|--------|--|------------------------------|
| uj. 50 | na front. zbliżeniu (od offu dosetki) | kobięcy głos twarz mężczyzny |
| uj. 51 | w front. półzbliżeniu kobieta | „Pamiętam” |

Świadkowie wspólnego bytowania na ziemi Polaków i Żydów, to reprezentanci urodzonego w II Rzeczypospolitej i dziesiątkowanego przez wojnę pokolenia. Owo „pamiętam” przenosi ich do kraju dzieciństwa, młodości, szkolnych kolegów, nauczycieli, sąsiadów. Pojawienie się w ich domach kobiety z amatorską kamerą, która chce z nimi rozmawiać, a przede wszystkim słuchać ich, staje się katalizatorem wspomnień. Kamera, choć przez nich niezauważana, jakby zidentyfikowana z osobą, z którą rozmawiają, rejestruje przecież, na swój bezosobowy sposób, mniejsze lub większe problemy, jakie mają z pamięcią, starcze kłopoty z artykulacją, językowe błędy, ale także ich radość, gdy z głębi zapomnienia wydobywają imiona szkolnych kolegów, nazwiska sąsiadów, nazwy dawnych zawodów, smaki i zapachy żydowskich potraw, najlepszego na świecie żydowskiego pieczywa. To oni będą autorami małych narracji o żydowskich sąsiadach: wówczas w ich języku, w akcentach i delikatnym żydłaczeniu, w towarzyszących opowieściom gestach, ożywa tamten świat. To już ostatni z żyjących, którzy oglądając nieme filmy z lat 30. jeszcze mogą je usłyszeć. I to oni wraz z duchami, które wiodą Dylewską i z tymi, którzy tworzyli zapisy w Księgach Pamięci będą w tej metaforycznej podróży przewodnikami.

Okruchy pamięci – projekt całości

W formie *Po-lin* dominantą będzie liryka, a wykreowany przez Dylewską podmiot liryczny stanie się spoiwem „okruchów pamięci”. Wróćmy do sformułowanej przez Janusza Sławińskiego koncepcji podmiotu lirycznego jako *korelatu semantycznego wypowiedzi w jej pełnej rozpiętości*.¹⁴

Podmiot liryczny, jak pisze Sławiński:

„Narasta stopniowo wraz z przybywaniem słów i zdań w utworze. W miarę rozwoju przekazu czytelnik otrzymuje coraz to nowe informacje o osobie nadawcy, ślady jego obecności. Ze śladów tych restytuuje motywującą ją całość! (...) Z punktu widzenia odbiorcy podmiot jest przede wszystkim „akcją” rozwijająca się w kierunku mniej lub bardziej przewidywalnym. Mówiąc o narastaniu podmiotu (podkr. B.S) wypowiedzi, mamy na uwadze sytuację znacznie bardziej elementarną od tej, którą ma się na myśli, powiadają, że w jednym utworze „ja” jest „dynamiczne” (np. wtedy, gdy w toku wypowiedzi zmienia swoje poglądy), a w drugim „statyczne” (gdy komunikuje gotowe przeświadczenia). W przedstawionym tu rozumieniu sposób istnienia podmiotu jest w obu wypadkach zasadniczo jednakowy. Możliwość „statyczna” w nie mniejszym stopniu niż „dynamiczna” realizuje się w przepływie wypowiedzeń, wyłania się stopniowo ze znaczeń (podkr. B.S.), zdążając ku swojej pełnej formule”¹⁵.

W *Po-lin* „wyłaniający się stopniowo” podmiot liryczny uzyskuje postać polifonii subiektywnych głosów. Wyłania się też z milczenia, nieobecności, z czasu przeszłego i teraźniejszego. Dialogiczność, pragnienie skomunikowania się przekracza ramy ekranu: nie tylko my patrzymy, ale i na nas patrzą. Przekracza też granice słownej komunikacji: „mówią” do nas okna i drzwi starych domów, „rzucają” się w oczy ślady po schodach do sklepów, których już nie ma, dziury w murze, który okazuje się fragmentem nagrobka, zapomniane kirkuty.

Owo „narastanie wypowiedzi”, która „wyłania się stopniowo ze znaczeń”, to wynik formy filmowej, którą stworzyła Dylewska. Jej charakter związany jest przede wszystkim ze specyficzną konstrukcją czasoprzestrzeni. Przypomnijmy – materiał zdjęciowy stanowią archiwalne materiały filmowe (czarno-białe, nieme) i współczesne materiały dokumentalne zrealizowane przez Dylewską (barwne, 100% zdjęcia ze „świadkami”) i przez Józefa Romasza (pejzaże, miasteczka, obiekty architektoniczne, kirkuty – ślady”). Każde z wykorzystanych w filmie ujęć jest „okruczem” realnej czasoprzestrzeni, który sam w sobie jest tylko słabo oznaczoną reprezentacją strumienia (datowane i zlokalizowane za pośrednictwem napisów są archiwalne materiały, i to też nie zawsze). Nie istnieją w filmie żadne inne konstrukcje czasu poza konstrukcją czasu ekranowego. „Jest to rozmiar czasowy – pisze Jan Mukařovský – samego dzieła sztuki jako znaku. Jako sztukę, w której czołowe miejsce zajmuje czas znakowy, wskazuje Mukařovský poezję liryczną. Znajduje w niej pełne stłumienie czasu podmiotu postrzegającego (teraźniejszość bez oznak upływu czasu) i czasu akcji (motywy nie są tu sprzężone następstwem czasowym)”¹⁶. Rozpoznanie reguł segmentacji czasu ekranowego jest warunkiem poznania jego znaczeniowej struktury.

Prolog

Do wcześniejszej analizy pierwszego segmentu filmu, jakim jest Prolog, należy dodać kilka uwag na temat znaczeń, które są wynikiem decyzji formalnych. Istotną decyzją było równouprawnienie wszystkich użytych w filmie materiałów: plansz z napisami, dokumentalnych zdjęć archiwalnych i współczesnych, narratora i bezpośrednich wypowiedzi do kamery; a także łączenie ścieżek dźwiękowych i obrazu, używanie figur montażowych w sposób sugerujący nieistniejące rzeczywistości lub niemożliwe związki, np. montowanie na przenikaniu zdjęć archiwalnych i współczesnych.

Przyjrzyjmy się, w jaki sposób Dylewska po raz pierwszy wykorzystuje materiał archiwalny, w jaki sposób łączy różnorodny pod każdym względem materiał.

| Sekwencja IV 1 min. 23 sek. | Sekwencja V 2 min. 21 sek. | Sekwencja VI |
|--|---|----------------------|
| 10 uj. zdj. współczesnych | 10 ujęć / zdj. archiwalne | 1 ujęcie = 10 ujęć |
| ślady materialne | Skidel 1930 | dc. ślady materialne |
| Narrator Cytaty z <i>Księgi Pamięci</i> | Muzyka ilustracyjna przechodzi na początek kolejnej sekwencji | |

Nie znajdujemy, w tym wyabstrahowanym z filmu schemacie innego związku między sekwencją IV i V a następnie V i VI, jak tylko następstwo na filmowej taśmie. Świadomość historyczna pozwala nam „ułożyć” te dokumentalne materiały według, zewnętrznego wobec filmu porządku – jako zrealizowane przed i po Holokauście. Także cytaty z *Księgi Pamięci*, tworzące wypowiedź narratora, pochodzą z czasu po Holokauście. Analogia identycznej liczby ujęć w sekwencjach IV i V, a także ustawień kamery służy, jak się wydaje, uwidocznieniu różnicy między nimi. Sekwencja IV, choć trwa krócej, jest kontynuowana w sekwencji VI, stanowi element i znak strumienia życia. Natomiast filmowy cud wskrzeszenia Skidla trwa 2 minuty i 21 sekund i paradoksalnie, wraz z powrotem na ekran barwnych zdjęć współczesności, staje się znakiem nieodwracalności zagłady.

I Pamięć świadków

„Pamiętam” – mówi jedna z kobiet świadków. Tak zaczyna się kolejny segment filmu. Dominującą rolę pełni w nim głos świadków. Chwilę wcześniej narrator powiedział o nich – to ostatni. W latach 30. byli dziećmi i może właśnie dlatego ich wspomnienia spowija aura cudowności, która towarzyszyła zdjęciom ze Skidła. Idealizują przeszłość, ich wypowiedzi na temat relacji z żydowskimi rówieśnikami są osobiste, sentymentalne, wydają się mało istotne.

Jaką zatem funkcję przeznaczyła im Dylewska?

Jedna z kobiet wspomina ogród, który łączył dwa domy. W jednym mieszkała ona z rodzicami, w drugim Jakub Denfest. [...] z jednej jabłonki żeśmy korzystali razem – mówi.

Wspomnienia o korzystaniu z owoców wspólnej jabłonki to tymczasem tylko okrusz indywidualnej pamięci. W filmie to początek nierozpoznanej jeszcze historii o „wygnaniu z raju”. Uprzytomnimy sobie jej przeraźliwy wymiar w końcówce filmu.

II Przebudzenie Kałuszyna

Wraca motyw „budzenia ze snu” żydowskiego miasteczka. Rolę sprawczą w tym wydarzeniu pełni narrator. Jego słowa, wysnute z *Księgi Pamięci*, jego literacko wystylizowane wypowiedzi, dotyczące odmiennego życia miasteczka i jego mieszkańców, łącząc się z realnością archiwalnych zdjęć i muzyką nawiązująca do żydowskich motywów, tworzą aurę magicznej, Chagallowskiej nadrealności.

III Okruszy pamięci

Dylewska kontynuując temat żydowskiego miasteczka i jego mieszkańców, wybiera konwencję dokumentalnego filmu przekrojowego, by ująć ów temat w różnych aspektach, pokazać go z różnych perspektyw: świadków, narratora, na kanwie dokumentalnych materiałów archiwalnych i materiałów współczesnych. Na wybór takiej „przekrojowej” formuły miał zapewne wpływ „zacytowany” przez Dylewską film dokumentalny z Nowogródka, zrealizowany na zamówienie gminy żydowskiej. Miał zaprezentować jej funkcjonowanie i posłużył Dylewskiej jako rama do zrekonstruowania modelu funkcjonowania gminy. W tych ramach pomieści zdjęcia archiwalne z Kurowa, Nowogródka, Kolbuszowej, Słonima, zdjęcia cotygodniowego jarmarku, informacje o zawodach, jakie wykonywali Żydzi i o tym, że życie mieszkańców miasteczek skupiało się wokół synagogi.

IV Wariaci, biedacy, kobiety

Idealizujący model miasteczka zrekonstruowany we wcześniejszym, obszernym fragmencie uzupełni Dylewska powrotem do tonacji lirycznej i aury niezwykłości, wprowadzając zarazem szczególny rodzaj humoru. Paradoksalnie, stylizacja wypowiedzi, nie przesłania tu realności spojrzenia na nieszczęście, niewyobrażalną biedę, zapracowane kobiety. Dylewska do tych tematów wybiera z archiwalnym materiałom ujęcia o niezwykłej urodzie, zawsze jednak rejestrujące najprostsze i najwyklesze przejawy codzienności. W tym świecie, odzyskanym z okruczeń, bieda nie pozbawia godności.

V Żydowski rok religijny

Rytm życia mieszkańców wyznaczała religia – jej nakazy, rytuały, język, święta księga i związana z Bogiem historia narodu wybranego. Rytuałem tygodnia rządził szabas. Zimą obchodzono święto Hanuki, wiosną Paschę, a w końcu lata Rosz Haszan – żydowski Nowy Rok.

W tej części filmu rolę przewodnika przejmuje narrator, który od początku reprezentuje w wewnętrznej perspektywie żydowskiego świata – służą temu cytaty z Księgi Pamięci, stylizacja językowa i konsekwentne używanie w narracjach czasu teraźniejszego. Teraz wprowadza nas w rzeczywistość, której znaki na starych taśmach i zachowanych śladach, rozpoznać może tylko on. Odślania ładu tamtego świata oparty na fundamencie sacrum. „Świadkowie” pamiętają niektóre, zewnętrzne oznaki duchowego życia żydowskich sąsiadów, nie znają ich sensu, myślą nazwy. Dla nich zniszczenie synagogi to przede wszystkim zniszczenie dzieła sztuki sakralnej. Temat wierzeń religijnych wróci w Epilogu w powiązaniu z religijnym rozumieniem śmierci.

VI Rozerwany krąg

Dylewska wraca do konwencji rozmów ze świadkami – część ta jest dalszym ciągiem części I, stanowi ramę. Jednak nie jest to koniec filmu. Autotematyczna refleksja, która pojawia się w zakończeniu tego fragmentu, odkrywając Dylewską w roli „podmiotu lirycznego”, wyprowadza nas z poziomu rekonstrukcji pamięci i prób jej pozyskania we współczesność. Dylewska udaje się na szczególną pielgrzymkę, którą przedstawi w Epilogu. Zanim wraz z nią tę pielgrzymkę po Polsce odbędziemy, rozpoznamy jej głos, jako jeden z głosów w polifonii filmu.

Głos autora

Rezygnując z perspektywy epickiego narratora, a także subiektywnej perspektywy podmiotu lirycznego, swą obecność w polifonii głosów zaznacza Dylewska np. nagłymi odsłonięciami własnej płaszczyzny czasowej, epifanicznym błyskiem myśli czy emocji, a także wówczas, gdy tworzy refreny niewysłowione.

Niewysłowione pojawia się jako groźny szum wiatru lub jako błysk podobny do błyskawicy. Taki szczególny szum jest tu zawsze dźwiękiem niediegetycznym, a zmontowany z dokumentalnym obrazem zyskuje nadnaturalny wymiar.

Po raz pierwszy taki wiatr zawieje w miejscu spotkania się w tekście filmu trzech różnych przekazów pamięci. Są to: opowieść świadka ze Słonimia; opowieść komentatora oparta na zapisach w *Księdze Pamięci* i film ze Słonimia z 1929. We wszystkich przypomnieniach pojawia się niezwykła postać Mojsze Fuksmana, Żyda, który z powodu swej świętości już za życia otaczany był czcią, zarówno współwyznawców, jak i chrześcijan.

„Głos” Dylewskiej rozpoznajemy, gdy zatrzymawszy na stop-klatce postać Mojsze Fuksmana uzupełni głos *Księdgi Pamięci* słowami: „Jeszcze 10 lat i 10 miesięcy”. W tej samej chwili na ścieżce dźwiękowej pojawia się gwałtowny szum wiatru, który przechodzi na kolejne ujęcia ze słonimskich materiałów archiwalnych. A w nich, utrwalona „na wieczność”, zwyczajność letniego popołudnia 1929 roku. Z frontального, statycznego ustawienia sfotografowany został rodzinny obiad: stół w ogrodzie, spokój, liśćmi drzew porusza miły, letni wiaterek. Tylko ten groźny (pozadiegetyczny) szum nie pozwala zapomnieć, że jeszcze tylko 10 lat i 9 miesięcy, i powoduje ścisk serca.

Przemiana historycznej świadomości w empatyczną emocjonalną reakcję, a następnie w poczucie bezsiły – bo przecież wszystko się już dokonało – jest tyleż wynikiem autorskiej strategii, służącej przerzucaniu mostów ponad czasem zagłady, co kierowaniem nas na ścieżki jej własnej duchowej wędrówki.

Szum wiatru powróci w zakończeniu sekwencji poświęconej wariatom, w historii Racheli Szemesz z Kolbuszowej. Zapisy z *Księdgi Pamięci*, wspomnienia świadka, zdjęcia archiwalne zdają się potwierdzać istnienie Racheli i jej śmierć, „gdzieś za torami”. Dylewska wpisuje swoją niepewność w tekst komentarza: „Czyżby to była Rachela Szemesz? Rachela Słońce?”. I dodaje: „Jeszcze stoi tutaj”. W tle tych słów znów słyszymy złowieszczy szum wichury.

Po raz kolejny ów szum pojawi się w sekwencji poświęconej Jom Kippur. Na ekranie zdjęcie zrobione w roku 1930 w Zarębach Kościelnych. Żydzi ze Zarębów czczą żydowski Nowy Rok. Całymi rodzinami, radośni i oczyszczeni, wracają znad rzeki, do której wytrząsnęli ze swych kieszeni wszystkie grzechy minionego roku. Ruch skrzydeł wielkiego wiatraka stanowi niepokojące tło dla korowodów i tanecznych kręgów dorosłych i dzieci. Wir tańca i podmuchy jesiennego wiatru rozwiewają ciągle jeszcze letnie sukienki kobiet, włosy dziewcząt i dzieci. W nich ten wiatr nie budzi niepokoju. Tylko my, którzy po raz kolejny słyszymy ów nad-

naturalny szum, uświadamiamy sobie nagle, że jeszcze tylko dziewięć lat i dziewięć miesięcy i rozerwany zostanie ten radosny krąg życia.

Inną postacią niewysłowionego jest w rozświetlający ekran błysk. Pojawia się on w filmie kilka razy, zazwyczaj na styku materiałów archiwalnych i zdjęć współczesnych i, podobnie jak budzący biblijne asocjacje wiatr, tworzy szczelinę ku nieprzedstawionej/ niemożliwej do przedstawienia przestrzeni.

Błysk taki odnotowujemy po raz pierwszy w momencie wprowadzenia początkowych archiwalnych materiałów. Dylewska wykorzysta w tym celu montażowe cięcie, co da efekt nagłego rozbłysku ekranu zimnym, srebrzystym światłem. Powrót do współczesnego materiału filmowego jest natomiast łagodny – to powrót do naturalnej ciągłości czasu.

Kolejne błyski wprowadzone zostały przez bardzo krótkie ujęcia materiału współczesnego, w archiwalną sekwencję Targu. Krótkie, barwne zbliżenia warzyw, owoców, chleba, sit do przesiewania mąki, koszy wiklinowych, są błyskami skojarzeń i porównań. Taką ich funkcję potwierdza też zestawienia dwóch ujęć – archiwalnego i współczesnego, które przedstawiają dokumentalnie uchwycone gesty przeliczania bilonu. W ten sposób bez potrzeby komentarza rozpoznajemy ślady długiego trwania cywilizacyjnej wspólnoty.

Kolejny błysk towarzyszy opowieści o Racheli Szemesz. Tu jest już znakiem zagłady. Znak ten pojawi się w filmie jeszcze kilka razy.

Jeszcze inną postać błysku, mniej zauważalną, odnajdujemy w opowieści świadka, mieszkańca Gąbina, który opowiada o spalonej we wrześniu 1939 roku synagodze, która była arcydziełem drewnianej architektury sakralnej. Stoi na pustym placu, w miejscu, na którym stała synagoga. Jego opowieść (historia synagogi i jej opis) od filmowych zdjęć archiwalnych synagogi oddziela blank, jakby pieczęć „białej plamy”.

Świadectwa pamięci, archiwalne zdjęcia, wiedza historyczna, sztuka wreszcie, usiłują ową niepojętą wyrwę wypełnić i zrozumieć. I choć wydaje się to niemożliwe, Dylewska nie rezygnuje z wykonania tego zadania. Podejmuje taką próbę w opowieści o żydowskim Nowym Roku, o święcie Jom Kippur. W materiałach archiwalnych, na obracających się skrzydłach wiatraka, pojawia się błysk. Czy jest to skaza na starych zdjęciach, czy może znak wprowadzony środkami techniki filmowej w przestrzeń diegetyczną, czy znak nadnaturalny przypadkowo zarejestrowany przez amatorską kamerę?

W każdym razie ten błysk ma coś nam zakomunikować. Rozpoznanie w przestrzeni filmowego świata zarówno błysku, jak i szumu wiatru, którego siła i działanie widoczne są na zdjęciach, staje się katalizatorem przemiany dokumentalnego materiału w szczególny (poetycki, teologiczny?) rodzaj tekstu.

Przemiana I

Materiał dokumentalny z Zarębów Kościelnych (1930) to tylko fragment opowieści o Jom Kippur, żydowskim Nowym Roku, najobszerniejszej i najważniejszej z opowieści w sekwencji żydowskich świąt. W sposób znaczący zmienia się w niej rola narratora. Jest on tu nie tylko komentatorem i kustoszem historycznej pamięci, ale kimś zanurzonym w głębiach judaistycznej tradycji narracyjnej – tradycji proroków, psalmistów, kapłanów. Tematem jego opowieści stają się sprawy niedostępne postronnym. Będzie mówił o relacjach z Najwyższym, który Jedyny zna tajemnicę życia i śmierci, o Jego sprawiedliwości i o pojednaniu z Nim. Wzniosły temat znajduje odpowiednik we wzniosłym stylu opowieści. Słowom introdukcji towarzyszą materiały archiwalne, stają się uobecnieniem rzeczywistości, która choć realizuje się w historii, przynależy do odwiecznego porządku sacrum. Natchnione widzenie narratora i jego słowa łączą w duchu Jom Kippur (Dnia Sądowego, Dnia Pojednania), przeszłość i teraźniejszość, a głos szofaru jak zawsze w Jom Kippur, rozbrzmiewa o wschodzie słońca, nad współczesnym krajobrazem, nad starym kirkutem, wzywając do postu i oczyszczenia.

Tę, ledwie rozpoczętą przez narratora opowieść, przerywa Dylewska¹⁷ wprowadzając fragment rozmowy, jaką przeprowadza z dwiema kobietami – świadkami. Jej tematem są wspomnienia kobiet o „jakims” święcie żydowskim, które opisują z całkowicie zewnętrznej perspektywy („kobiety miały białe chusty... Żydzi bardzo wtedy pościli i modlili się...”), nie pamiętają jednak, jakie było to święto.

- To był Nowy Rok? – ni to pyta, ni potwierdza Dylewska.

- Acha? – pytając potwierdza jedna z kobiet.

W ten sposób różnicuje się perspektywa narracyjna. Jedna – przypisana narratorowi, to perspektywa z wnętrza żydowskiego świata, zniszczonego w historycznej katastrofie. Druga, zewnętrzna – jest jedyną dostępną widzowi.

Ponownie głos przejmuje narrator, przedstawiając nacechowaną religijną tradycją, mapę :

„Przed Jom Kippur, Dniem Sądu na światem idą, nad rzekę. Żydzi ze Skierniewic nad rzekę Łupię, z Kurowic nad Kurówkę, z Zarębów Kościelnych nad rzekę Brok”. Słowom tym na ekranie towarzyszą barwne (współczesne) zdjęcia rzeki, porośniętej zielonymi glonami. Reprezentuje ona te wszystkie polskie rzeki, które w swoje nurty każdego roku przyjmowały grzechy Żydów, zamieszkujących.

Opowieść narratora o świętowaniu Jom Kipur na moment zostanie zakłócona spojrzeniem współczesnej kamery. Być może to jego słowa o modłach w synagodze wywołały nieoczekiwaną jazdę kamery pustą ulicą współczesnego miasteczka w stronę opuszczonej synagogi, zamienionej na budynek użyteczności publicznej i przebłysk naszej myśli o desakralizacji ziemi. Za chwilę ekran, posłuszny wizji narratora, ponownie wypełni się archiwalnymi zdjęciami unaoczniającymi religijność sztetla. Jego mieszkańcy wychodzą na ulicę – mężczyźni ustawiają się

po jednej jej stronie, kobiety po drugiej, czekając na idącego do synagogi rabina. A narrator mówi:

„Rabin przepelniony duchem Jom Kippur błogosławi ich, przechodząc obok i życząc im szczęśliwego Nowego Roku. A oni pomni, że właśnie w niebie otwarto księgę Życia i Śmierci, żałują za grzechy, proszą Najwyższego, by wybaczył im słabości, upadki, by zapisał ich do Księgi Życia na nowy, dobry rok...”

Odzyskana w opowieści o Jom Kippur spójność czasu i przestrzeni dodatkowo wsparta jest na wierze, której świadectwo daje narrator – wierze w to, że czas i przestrzeń świata należą do Najwyższego.

Przemiana II

Błysk / błyskawica o nadnaturalnym znaczeniu pojawi się w tylko raz i podobnie jak w przywoływanych przykładach będzie zwornikiem różnych głosów i różnych czasów: głosu świadków; głosu minionego życia, którym przemawiają archiwalia; głosu komentatora, który jest głosem pamięci. W miejscu, o którym teraz będzie mowa, w sposób szczególnie wyrazisty i osobisty, ujawni się też głos autorki.

By dojść do tego, kolejnego punktu przemiany, Dylewska przeprowadzi nas w filmie przez żydowski rok religijny, przez pory roku i żydowskie święta, i zatoczywszy koło, podejmuje raz jeszcze temat, który otwierał jej filmową podróż: wraca do swych bohaterów – świadków, by wysłuchać ich wspomnień o szkolnych kolegach Żydach. Teraz jednak, przy końcu rekonstrukcyjnej podróży, wspomnienia, które przytacza autorka, są bardziej osobiste i emocjonalne. To opowieści o przyjaźniach i wzajemnych fascynacjach. Przypomnieni zostaną: ciągle opłakiwana Estera Pińczańska ze Słonimia; Salcia – piękna, 18-letnia niewidoma Żydówka z Sejn, którą otaczała aura poezji – zapamiętał ją chłopak, który przez całe późniejsze życia próbował oddać jej zjawiskowość w malowanych przez siebie obrazach; Mosiek Koenig, któremu przepowiadano karierę skrzypka i Mosiek Ettinger, który kiedyś „zarażał” swego polskiego kolegę sportową pasją, i dotąd przychodzi do niego we snach i zawsze jest uśmiechnięty; wreszcie Mech, przyjaciel, który, gdy pojawia się w snach starego człowieka, pytany – „po co przychodzisz?” – milczy.

Przychodzą jako dzieci, młodzi chłopcy i dziewczęta, jak ci liczni, anonimowi z archiwalnych filmów. We wspomnieniach, w snach i na filmowej taśmie są uśmiechnięci, obdarzają i są obdarzani dobrymi uczuciami.

Tę serią wspomnień uzupełnia materiał archiwalny z Borysławia, z roku 1933. Dylewska wybrała fragmenty, które raz jeszcze przywołują temat dzieciństwa. Temat ten, uprzywilejowany temat jej filmu, w tym momencie osiąga swoistą kulminację. Wprawdzie to tylko kilka ujęć z radosnymi, rozbawionymi dziećmi, dopełnionych dźwiękowo śmiechem, gwarem dziecięcych głosów, skoczną muzyką, i wreszcie komentarzem, który towarzyszy ujęciom dzieci, ustawionych do zbiorowych zdjęć. Narrator mówi: „Zostaną robotnikami, studentami, bundowcami, ha-

lucami. Będą marzyć o Erec Izrael... i o miłości”, przepowiadając prawdopodobną ich przyszłość. Temat dzieciństwa jest tu wyabstrahowany, ponadczasowy, pogodny, tym bardziej zaskakuje ostatnie, długie ujęcie i gwałtowna zmiana tonacji:

Dzieci bawią się w „pociąg”, ale ich zabawa wydaje się być inscenizowana, buzie, zwrócone w stronę kamery są smutne, oczy bez wyrazu, a ruchy spowolnione i automatyczne.¹⁸ Z chwilą, gdy w obrazie pojawi się ów nowy, mroczny ton, zmienia się także tonacja ścieżki dźwiękowej: milkną dziecięce gwary i śmiechy, milknie muzyka, słyszymy natomiast głuchy, wyolbrzymiony odgłos ciężkich dziecięcych kroków, a głos komentatora – poważny i uroczysty, zaczyna przywoływać z imienia i nazwiska dziewięć osób, kończąc znaną widzowi formułą: Jeszcze dziesięć lat mają przed sobą...

Jest to jeden z najmocniejszych punktów w procesie przemiany, przede wszystkim przemiany widza. Wśród wymienionych nazwisk dziewcząt i chłopców przynajmniej jedno – Mordechaja Anielewicza – powinno uruchomić w nas błysk przypomnienia (jakiś pomnik (?), nazwa ulicy (?), podręcznik historii (?)).

W strukturze filmowego tekstu ten fragment to także jeden z najważniejszych tropów autotematycznych, ślad uwewnętrznionej przez Dylewską wiedzy o powstaniu w getcie warszawskim. Tworząc perspektywę czasu historycznego przed i po Zagładzie, ewokując Apel Poległych, a zarazem przywołując czas teraźniejszy, czas widza, uruchamia w nas Dylewska okruchy naszej własnej pamięci.

Autorska strategia, zderzając i zarazem łącząc realność i pamięć (wiedzę) o przeszłości z teraźniejszością, wytwarza czasoprzestrzeń, w której spotykają się sieroty z Domu Sierot w Boryslawiu, młodzi bohaterowie powstania w warszawskim getcie, dzieci, które dzięki kinematograficznemu cudowi ożyły na ekranie i te, które są wspomniane przez ich polskich rówieśników – dziś starych ludzi, a także wszystkie te, których na ekranie nie zobaczyliśmy, których nikt nie wspomina, ale które były/są w pozakadrowej przestrzeni archiwalnych filmów. Cóż to za przestrzeń, chciałoby się zapytać, która rodzi się z tak różnorodnych okruchów realnego?

Błysk, który pojawia się gwałtownie po słowach jeszcze dziesięć lat mają... jest widomym znakiem katastrofy. Jak zatem wbrew temu błyskowi i historycznej wiedzy odzyskać przestrzeń, która wydała się już tak rzeczywistą: widzieliśmy ją na filmowych zdjęciach, dotknęliśmy jej przez emocje, poznaliśmy w błyskach intuicji i przez analogię. W przestrzeni filmowego tekstu błysk sprowadza nas stamtąd na skrzyżowanie dróg w cichym, a czystym, pustawym miasteczku. Kamera, wykonując obrót 360 stopni, dostrzeże dwójkę dzieci na skraju chodnika i samochód, który przemknie. Tu i teraz rozpoznajemy jako pustkę – echo owego błysku.

W ten sposób i w tym momencie Dylewska wyzwała w nas poczucie utraty. Nie kończy jednak ani swojej ani naszej podróży. Mechanizm przemiany, które uruchamia właśnie teraz, w miejscu zawężenia się wszystkich tropów tego filmu, dotyczy przede wszystkim widza. Dotkniętego traumą pamięci/zapomnienia, doprowadziła Dylewska do momentu/miejsca, które Miłosz określił słowami: „kiedy

stoisz w bramie”¹⁹. Stawia widza wobec transcendencji, w granicznym punkcie, o którym pisał Jaspers.

Epilog

Zdawałoby się, że już widzimy ów utracony świat, gdy Dylewska zabiera nas w kolejną, ostatnią podróż po ziemi. Szlak tej wędrówki wyznaczają ślady materialne i kulturowe, które stara się odczytać i skomentować. Jak poprzednio, dopuszcza do głosu dokumenty i stylizuje narrację, odwołując się do żydowskich tradycji. Ale to jej autorska perspektywa dominuje teraz w narracji. Zaczyna od przywołania zasłyszanej legendy. Narrator opowiada o tym, jak do Gródka koło Mołodeczna w 1933 roku przyjechał z Ameryki, w odwiedziny do bliskich, Leon Szapiro z żoną. Archiwalny film pokazuje, jak wielkie i radosne było to wydarzenie. Szapiro tak wiele zrobił dla mieszkańców Gródka, że zobaczyli w nim Mesjasza. Ta, uwiarygodniona filmowymi zdjęciami z Gródka, opowieść o biedzie kresowego miasteczka i cierpliwym oczekiwaniu Żydów na Mesjasza pozostaje bez zakończenia, które dopisała historia.

Kolejna narracja, opowieść o polskich chasydach, o ich życiu poświęconym Bogu, ich mistycznej duchowości, odmienności ich religijnych ceremonii i wierności Prawu, wprowadza nas w ten hermetyczny świat za pośrednictwem dokumentalnego filmu, który został zrealizowany na krakowskim Kazimierzu w roku 1935. Polska była wówczas centrum chasydyzmu, teraz jest miejscem pielgrzymek wiernych, zdaje się mówić autorka. Tu są groby świętych i proroków, przy których ciągle płoną znicze, a pielgrzymi zostawiają kartki z prośbami o pośrednictwo u Boga – pokazują to wspólne zdjęcia. Z postaciami cadyków związane są legendy. Dylewska przytacza kilka z nich. Mają one większy lub mniejszy związek z tematem filmu jak np. opowieść o tym, co przytrafiło się wielkiemu cadykowi Elimelechowi z Leżajska w trakcie jego żebraczej, świętej wędrówki po Polsce, w latach 60. XVIII wieku. Jak mówi legenda, zatrzymał się on na noc w jakimś miasteczku, ale nie mógł ani spać ani jeść, bo ogarnął go straszny, niewytłumaczalny lęk. W środku nocy opuścił to miejsce i nigdy tam nie wrócił. To miasteczko – dodaje narrator – nazywało się Auschwitz. Tłem dla tej opowieści są zdjęcia współczesne: tablica nagrobna cadyka Eli Melecha, a także kirkut ze skoszonymi, jakby przez huragan zaroślami. Towarzyszy im ów szum wiatru, który tyle już razy zapowiadał w filmie zagładę, a użyta tu nazwa Auschwitz wskazuje na współczesną perspektywę opowiadającego.

Kolejną opowieść inicjuje zbliżenie tablicy nagrobnej, co tworzy sugestię, że narrator odczytuje i tłumaczy zarazem tekst, który jest na niej wryty:

Tu leży Izrael, magik z Kozienic. W dzieciństwie przestał rosnąć i już zawsze wyglądał jak chłopiec. Był zbyt słaby, by chodzić. Na stopy nakładano mu pantofle z niedźwiedziej skóry, niesiono go na

leżance do bożnicy, a tam zachodziła przemiana.
Lekkim krokiem podchodził do Arki i zaczynał się
modlić, jak nikt inny. Bo była jego modlitwa
służbą serca o niezwyklej mocy.

Podczas gdy narrator wypowiada słowo przemiana, kamienna tablica przez moment, na skutek nałożenia zdjęć, staje się oknem bożnicy, a po chwili znów nagrobną tablicą. Kamera zatrzymuje się wówczas na wystylizowanym na witraż, górnym jej fragmencie. Emanuje on teraz światłem, które zdaje się przenikać przez kamień.

Jest to jeszcze jedno światło, ale jakże inne od rozpoznawanych wcześniej błysków. Trudno stwierdzić, czy Dylewska dojrzała w nim łagodne światło Łaski. Prawdopodobnie natomiast jest to, że w swojej wędrówce śladami chasydów, w Izraelu-magiku z Kozienic, odnalazła patrona swojej sztuki, a może każdej sztuki, która próbuje zbliżyć się do niewyobraźnego cierpienia i grozy, by stać się służbą serca o niezwyklej mocy. Natomiast możemy stwierdzić, że słowo tu jest w Epilogu słowem kluczem.

Tu przez 600 lat oczekiwano na przyjście Mesjasza, tu są groby świętych i proroków, tu są korzenie chasydzkiej tradycji. Tym słowem rozpocznie też narrator kadisz:

„Tu – w ziemi, leżą ci, którzy odeszli w sławie – admorzy, nauczyciele i mistrzowie – podpory świata. Święci i czyści, uczeni i bogobojni, mistrzowie Tory. Wielu podążało i podąża za nimi”.

Do tak rozpoczętej modlitwy włączy Dylewska głosy dwu świadków. Najpierw malarza, który całe życie malował niewidomą Żydówkę, który powie: „Wiem, że te dusze wiedzą o nas, pamiętają o nas i nadal żyją. Tylko już w innym, lepszym świecie”.

Narrator natomiast przypomina funeralne obrzędy Żydów, ich święta i wyobrażenia o relacjach ze zmarłymi, a dokumentalne zdjęcia ukazują tę odmienność. Na starych, zniszczonych taśmach, żałobnicy, stojący przy grobach bliskich czy przechodzący między nimi, wyglądają jak duchy. Znikają z nich. Trudno nie pomyśleć w tym momencie, że zarówno dobiegający kresu swego życia polscy świadkowie, jak i Żydzi, którzy – widzimy ich na archiwalnych taśmach – żegnają swych bliskich, to jedni z ostatnich, którzy są tak opłakiwani, a zarazem ostatni, którzy tak opłakują. Kamera Dylewskiej wędruje zatem po porośniętych dziś trawą, żydowskich cmentarzach, a narrator odmawia kadisz za osieroconych zmarłych: „Tylko kamienie wiedzą, że leżą tu kobiety skromne, pobożne, dzielne, mężczyźni bogobojni, uczeni i prawi...”

Archiwalne zdjęcia cmentarzy i współczesne zdjęcia, na których stare kirkioty pochłania natura, a napisy na grobach są dla nas niezrozumiałe, z równą siłą unaoczniają skutki historycznej katastrofy – oto nie ma już tych, którzy mogliby kontynuować rozmowę żywych i umarłych. Przejmujące słowa narratora i obrazy

zapomnianych kirkutów mówią o zbrodni wobec ciągłości życia, i wobec kultury, przywołując pamięć o świecie, w którym śmierć była naturalnym i zarazem uświęconym jego elementem.

W tym momencie Dylewska wprowadza drugiego świadka, dobiegającego kresu swego życia starca. Tu i teraz usłyszymy z jego ust odwieczny lament człowieka, skargę na przemijalność postaci świata, na krótkość życia. „Wszystko przemija strasznie. Bezpowrotnie już, bezpowrotnie” – mówi, bezwiednie stukając w blat stołu. Ten odgłos przechodzi na początek ostatniej sekwencji.

Pożegnanie Kałuszyna

Współczesna kamera panoramuje po dużej, porośniętej trawą łące (?), która – już to jest dziwne (!) – znajduje się w środku miasteczka. Z przestrzeni pozakadrowej dobiega głos mężczyzny, który spokojnie, rzeczowo zdaje relację z likwidacji getta w Kałuszynie w 1942. Mówi o tym jak rozstrzelano tu (w tym konkretnie miejscu) i pogrzebano 2000 kałuszyńskich Żydów. Gdy zaczyna mówić o losie swojej rodziny, Dylewska ujawnia jego twarz (w zbliżeniu). To ostatni z przywołanych w tym filmie świadków. Tu, gdzie stoi, pogrzebani zostali jego bliscy – 80 osób. Mówi wprost do ustawionej frontalnie kamery. Nie słyszymy pytań, padają one z przestrzeni pozakadrowej. Po ostatniej odpowiedzi, która jest tylko potwierdzeniem tego, co właśnie przed chwilą powiedział, a w co tak trudno uwierzyć – kamera rozpocznie długą jazdę nad porośniętą trawą kirkutem. Wtedy, po raz ostatni słyszymy groźny szum wiatru i widzimy gwałtowne poruszenie traw.

Ruch kamery z prawej do lewej strony kadru, zgodny z kierunkiem powrotu, staje się łącznikiem między dzisiejszym Kałuszynem i Kałuszynem roku 1936. W sposób niezauważalny przekracza ona granicę czasu i przestrzeni. Panoramuje wzdłuż szeregu mieszkańców Kałuszyna, jakby szukała wśród nich znajomych twarzy, zbliża się do wybranych osób, dostrzega szczegóły. Uśmiechają się do nas, witają nas, zgromadzeni tłumnie przed kamerą gościa zza Oceanu, mieszkańcy miasteczka: dzieci, starcy, kobiety, mężczyźni; wielka rodzina człowiecza. Na moment, w błysku montażowego cięcia zobaczymy twarz mężczyzny, pozostawionego na kirkucie, by po kolejnym cięciu powrócić do świętującego Kałuszyna.

Kamera swobodnie wędrująca w czasie, ale jakby „przyklejona” do myśli tego mężczyzny, który stoi na kirkucie, kamera wchodząca (?) w przestrzeń archiwalnych zdjęć, do kogo należy? Operatora filmu czy nieznanego autora archiwalnych zdjęć? Dylewska, powtarza tu chwyt zastosowany w swoim debiutanckim filmie, gdy jej kamera „włamywała się” do niemieckich materiałów dokumentalnych. W tym wypadku kamera, jakby chcąc spełnić niewypowiedziane pragnienie mężczyzny, który w tamtym świecie zostawił swoich bliskich, przekracza granice czasu, a wracając z tej podróży, jemu/nam przynosi gest pożegnania i uśmiech jakiejś dziewczynki. Wraca, bo miejsce kamery Romasza, miejsce Dylewskiej, nasze miejsce jest tu.

Muzyka ilustrująca materiał archiwalny koresponduje nie tyle z ewokowanymi przez obraz treściami i ich radosnym nastrojem, ale wyraża emocje kogoś, kto jednocześnie widzi szczęśliwych ludzi i wie, jaką straszną śmiercią zginęli.

Tu, po powrocie na pusty kałuszyński kirkut, kamera wykona jeszcze jedno, ostatnie długie ujęcie, fotografując nieco z góry, ale frontalnie mężczyznę, jednego z niewielu ocalonych mieszkańców Kałuszyna (na dole tego kadru umieszczono informację identyfikacyjną: Zvi Kamionka). Kamera powoli unosi się coraz wyżej i rozszerza swoje pole widzenia, a mężczyzna w tym czasie odwraca się od niej i idzie w głąb, ku odsłanianemu stopniowo horyzontowi. Jego widziana z wysoka, oddalająca się postać maleje coraz bardziej. Nim dojdzie do połowy drogi usłyszymy najpierw pojedyncze głosy, potem wiele ich i jeszcze więcej, a każdy głos wypowiedzi imię i nazwisko mieszkańca przywołane w filmie. W tym wielkim chórze rozpoznajemy głos Dylewskiej i pewnie całej ekipy filmu. Odmawiają najprostszymi w formie kadisz.

Ściemnienie obrazu, ruch kamery, zapowiadający jej odejście, cichnięcie głosów – tworzą sugestię nadejścia wieczoru, kołysanego głosem, rodzącej się pieśni.

Uwagi końcowe

Metafora podróży, która stanowi kompozycyjny łącznik w wielogłosie filmu, kieruje nas ku pytaniu o cel podróży. Dylewska wyjawia go stopniowo, w procesach przemian tworzywa filmowego, tematu i w końcu w przemianach widza. Oczywisty cel, jakim jest zapamiętywanie, także ulega przemianie w cel zaskakujący i nieoczywisty, jakim staje się pocieszenie wydziedziczonych. Nas, którzy zamieszkują tu i teraz, pocieszają mieszkańcy tamtego świata.

Paradoksalnie jedno słowo – był – ciche, podstępne, ewokuje prawdę o jest – prawdę fragmentarycznie unaocznioną barwnymi obrazami pustki, zapomnienia, barbarzyństwa. Ewokuje też bezwzględna prawdę o śmierci tamtego świata.

Zakończenie filmu Dylewskiej otwiera nas na religijne przeżycie kruchości ludzkiego świata, ale proponuje też pocieszenie, które płynie z możliwości ludzkiego ducha, ze sztuki natchnionej tak niemożliwym, jak i odwiecznym pragnieniem wyrwania śmierci jej łupu.

Przypisy

¹ B. Matuszewski, *Nowe źródło historii*, przeł. B. Michałek, [w:] *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2002, s. 36.

² K. Jaspers, *O źródle i celu historii*, przeł. J. Marzęcki, Kęty 2005, s. 9.

³ Jaspers pisze: „Przywieść ludzi do wolności, znaczy to przywieść ich do rozmawiania z sobą”. Ibidem, s. 155.

⁴ Ibidem, s. 155.

⁵ Por. *Zal tamtego świata*, [wywiad Anity Piotrowskiej i Agnieszki Tabor z Jolantą Dylewską], „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 45.

- ⁶ A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego* [w:] A. Bazin, *Film i rzeczywistość*, przeł. B. Michałek, Warszawa 1963, s. 15.
- ⁷ A. Bazin, *W poszukiwaniu straconego czasu. Paryż 1900*, [w:] Ibidem, s. 26-27.
- ⁸ Ibidem, s. 27.
- ⁹ Są to amatorskie filmy z 19 zamieszkałych przez Żydów miasteczek II Rzeczypospolitej, zarejestrowane na taśmach przez odwiedzających swoje rodziny Żydów, którzy wyemigrowali stąd do Stanów Zjednoczonych i Europy Zachodniej.
- ¹⁰ Dylewska ze swą ekipą dotarła do wszystkich tych miejscowości zarejestrowanych na amatorskich taśmach, które po II wojnie pozostały w granicach Polski.
- ¹¹ Komentarz napisany przez Dylewską na podstawie *Ksiąg Pamięci* i informacji znalezionych w archiwach tych miasteczek, które odwiedziła, idąc śladem filmowców amatorów z lat 30. i korzystając z przekazów ustnych, literatury faktu i literatury pięknej, operując nimi w wystylizowany sposób uwzględniający styl językowy wszystkich wspomnianych źródeł.
- ¹² W rozumieniu Janusza Sławińskiego: „Liryczny podmiot mówiący jest znaczeniowym korelatem nie poszczególnych wyrazów lub zdań czy jakiegokolwiek innych segmentów wypowiedzi, lecz wypowiedzianych w jej pełnej rozpiętości od pierwszego do ostatniego słowa.” J. Sławiński, *O kategorii podmiotu lirycznego* [w:] *Dzieło. Język. Tradycja*, Warszawa 1975, s. 85.
- ¹³ Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyńska, oprac. T. Gadan, wstępem poprzedziła A. Bielik-Robson. Cytuję za: R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 49.
- ¹⁴ Zob. przypis 8.
- ¹⁵ J. Sławiński, *Dzieło. Język. Tradycja*, Warszawa 1974, s. 85.
- ¹⁶ J. Mukařovský, *Wśród znaków i struktur*, Warszawa 1970, s. 379.
- ¹⁷ Dylewska jest tu w przestrzeni pozakadrowej, podobnie jak we wszystkich rozmowach wprowadzonych do filmu.
- ¹⁸ Zdjęcia te były zrobione w Domu Sierot w Boryslawiu. Przejmujący smutek tych dzieci natchnął Dylewską do wykorzystania dla ewokacji tematu Zagłady.
- ¹⁹ „Nadzieja bywa, jeśli ktoś wierzy,
 Że ziemia nie jest snem, lecz żywym ciałem,
 I że wzrok, dotyk ani słuch nie kłamie.
 A wszystkie rzeczy, które tutaj znałem
 Są niby ogród, kiedy stoisz w bramie.
 Wejść tam nie można. Ale jest na pewno.
 Gdybyśmy lepiej i mądrzej patrzyli,
 Jeszcze kwiat nocy i gwiazdę niejedną
 W ogrodzie świata byśmy zobaczyli.”
 Cz. Miłosz, *Nadzieja*, z tomu *Świat (Poema naiwne)*, Warszawa 1943.

Reading Jolanta Dylewska's *Po-lin*

This reading of is an attempt to determine authorial intentions of Jolanta Dylewska through recognition of the means she employed to bring back to life on the screen the lost world of Jews that had been living in Poland for centuries. Dylewska's intention was primarily to express the sense of loss and to convey this feeling in viewers. It is accomplished through the process of externalization of this lost world, creation of emotional memory, visualization and evoking of the value and beauty of this destroyed culture, created in.

Varia

Jakub Morawski

(Uniwersytet Jagielloński)

Teoria poetyki kina Giorgia Agambena a twórczość filmowa Guy Deborda

Realizacja filmów zaangażowanych społecznie należy do najtrudniejszych praktyk artystycznych znajdujących się na pograniczu sztuki i polityki. Mowa tutaj o dziełach prawdziwie wyrotowych, aktywnie oddziaływujących na rzeczywistość swoich czasów, nie tylko zaś komentujących pod postacią fabuły codzienne bolączki życia. Taka twórczość należy do rzadkości co najmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, wymaga ona od reżysera wykroczenia poza zdefiniowaną jednoznacznie rolę artysty i ustosunkowania się do procesu tworzenia filmów w sposób poniekąd nie-filmowy. Tak pojmowany filmowiec przestaje być po prostu artystą kreującym świat filmowego uniwersum, podporządkowując go fabule i bohaterom do niego przynależącym. Wchodzi w zamian w żywe relacje z rzeczywistością postrzeganą, która go otacza i na poziomie ogólnej organizacji przestrzeni i czasu dokonuje ich rekonfiguracji. Tak rozumiana praktyka filmowa wymaga od twórcy nie tylko pełnego zaangażowania na rzecz zmian społecznych oraz wiedzy o mechanizmach władzy prowokujących podziały społeczno-polityczne, lecz także przemyślenia swojego stanowiska jako artysty, wraz z myśleniem o obrazach filmowych w sposób stricte estetyczny. Taki reżyser nie jest już po prostu reżyserem, staje się aktywistą, krytykiem, filozofem z kamerą. Jeśli pragnie on wpływać na otoczenie za pomocą filmowych środków wyrazu, musi przenieść punkt ciężkości swojej pracy z tworzenia spójnej narracyjnie i atrakcyjnej dla widza treści na sam formalny wymiar obrazu i podważyć jego „naturalność”. Zamiast wciągać widza w prezentowaną historię i angażować go emocjonalnie, musi nim wstrząsnąć i obudzić go z filmowego snu. To właśnie stanowi drugi powód ograniczonych możliwości obcowania z dziełami prawdziwie rewolucyjnymi. Trud ich tworzenia obejmuje ciągłe napięcia na linii: „twórca-bohaterowie”, może się zatem wiązać z niechętnym przyjęciem ze strony widzów. Jest to poniekąd wpisane w logikę tak pojmowanych obrazów. Filmy zaangażowane społecznie nie służą bynajmniej tylko do oglądania i nie wykazują ambicji przymilania się zmysłom, rezygnując z bardziej lub mniej wiernego reprodukcji rzeczywistości przeżywanej. Nie pragną speł-

niać zachcianek widza ani pozwalać mu na chwilowe zapomnienie o świecie przeżywanym, lecz wymagają od niego stałej, aktywnej pracy, która nie jest zadaniem łatwym. Zamiast przyjemnego zapomnienia się w fikcyjnym świecie magicznych obrazów od widza oczekuje się odkrywania schematów i mechanizmów, które warunkują napędzanie fikcji – nie tylko tej filmowej. Taka praktyka oglądania wymaga od odbiorcy kompetencji i uważnego śledzenia przekazu audiowizualnego, który nie jest mu dany wprost w obrazie, jakkolwiek zawiera się w jego obrębie.

Filmy zaangażowane społecznie, z racji swojej krytycznej funkcji, należą więc również do świata polityki i etyki, które bez uwzględnienia wymiaru estetycznego nie mogą być w pełni zrozumiane¹. Nie skupiając się bezpośrednio na samym obrazie, lecz również na warunkach jego funkcjonowania, odsłaniają kolejne warstwy warunkujące jego istnienie w takiej, a nie innej formie. Odnoszą się do niewidzialnych kontekstów, komplikują akt widzenia, uhistoryczniają obraz, pozbawiają go neutralności i jednoznaczności. Tak rozumiana praktyka artystyczna bliska jest dokonaniom francuskiego sytuacjonisty, Guy Deborda, jednego z radykalniejszych przedstawicieli twórców zajmujących się konstruowaniem krytycznie zaangażowanych esejów filmowych. Jego postawa pokrewna jest również zainteresowaniom współczesnego filozofa, Giorgia Agambena, z którym łączyła twórcę przyjaźń. Aczkolwiek ich wzajemne relacje nie ograniczały się wyłącznie do prywatnej znajomości, lecz znalazły odzwierciedlenie w tożsamości poglądów na temat krytyki nowoczesnego społeczeństwa spektaklu i podobnej wizji zmian zastanej rzeczywistości z jej podziałami władzy w polu estetycznym.

Agamben swój podziw dla zaangażowania Deborda wyrażał wielokrotnie, wypowiadając się entuzjastycznie o jego dorobku teoretycznym, dedykując mu swoje teksty, czy też bezpośrednio nawiązując tematycznie do jego dokonań, również tych filmowych. Tekstem, który najlepiej odnosi się do pokrewieństwa zainteresowań obu teoretyków i jednocześnie objaśnia ich podobne myślenie o filmie, jest krótki esej Agambena zatytułowany *Różnica i powtórzenie. O filmach Guy Deborda*². Na tym też tekście pragnę oprzeć analizę twórczości Deborda, wyprowadzając ją bezpośrednio z zakrojonego na szeroką skalę projektu filozoficznego autora *Homo Sacer*, a następnie analizując jego dwa najważniejsze z punktu widzenia zastosowanych technik montażowych filmy pełnometrażowe – *Wycie na cześć Sade'a* (1952) oraz *Spoleczeństwo spektaklu* (1973).

Potencjalność w zawieszeniu

Bogaty w przykłady i odniesienia do wielorakich kontekstów historyczno-kulturowych filozoficzny projekt Agambena daje się sprowadzić do szeregu podstawowych pojęć, które go organizują i pozwalają myśleć o nim w kategoriach zwartej struktury. To, co interesuje włoskiego filozofa *primo loco*, to możliwość zaproponowania nowych sposobów *pomyślenia* człowieka i przywrócenia mu swobody działania w świecie zniewolonym przez nowoczesne urządzenia i suwerenną władzę. Agamben jest krytykiem, który dąży do afirmacji życia i przemyślenia możliwych

form jego emancypacji. Pojęcia, które wprowadza do swojego słownika, powinny zatem być rozpatrywane przez pryzmat jego pozytywnych dążeń, nie tylko zaś z samej perspektywy krytycznej. Zaczniemy, niejako skupiając się na samym końcu, rozumianym tu nie jako cel możliwy do osiągnięcia, lecz pewna docelowa praktyka w nieustannym ruchu, która umożliwia otwarcie się na możliwość odzyskiwania swobody i samokształtowania się podmiotowości. Na pierwszy plan wysuwa się kategoria potencjalności – chronologicznie ostatnia i nadrzędna w procesie *pozytywnej* realizacji odbudowy podmiotowości. Właściwie pojmując Agambenowskie rozumienie tego terminu, można lepiej zrozumieć jego wcześniejsze koncepcje oraz drogi filozoficznych dociekań.

Gdy przyglądamy się całościowemu dorobkowi pisarskiemu Agambena, już w jego wczesnych tekstach odnajdujemy figurę potencjalności, co przejawia się w próbach nowego *pomyślenia* negatywności. W jego rozważaniach o języku, poezji, nagim życiu, estetyce, czy nawet redefinicjach figur melancholii i fetyszyzmu, widoczne jest zainteresowanie filozofa tym, co stanowi drugą stronę pozytywności, nie będąc jednocześnie zwykłym jego zaprzeczeniem. Swoiście rozumiana negatywność nie jest po prostu przeciwieństwem tego, co jest lub zostało zaktualizowane w materialnej rzeczywistości i tym samym pozostaje nigdy niezaktualizowanym martwym bytem. Temat ten rozwinięty został już w książce *Il linguaggio e la morte: Un seminario sul luogo della negatività*³. W pracy tej filozof próbuje przepracować związek między pozytywnością a negatywnością w odniesieniu do filozofii Hegla i Heideggera. W centrum rozważań stawia kategorię możności, którą rozpatruje pod kątem relacji języka i mowy. Poszukuje w badaniach filologicznych takiego ujęcia negatywności, które nie byłoby oparte na logicznej operacji, lecz wpisane w ramy rozważań o szerszej naturze ontologicznej. Odpowiedź odnajduje u Arystotelesa, który w jednej z ksiąg *Metafizyki* zajmował się właśnie relacją między możliwością a rzeczywistością. Szczegółowe uwagi wraz z autorską interpretacją zostały zawarte w siedmiu esejach, a następnie zebrane przez angielskiego tłumacza w zbiór esejów *Potentialities*⁴, przedstawiających przejście między tym, co potencjalne a tym, co zaktualizowane w ujęciu Agambena. Polega ono w ogólnym sensie na autonomicznym rozumieniu kategorii tego, co potencjalne, które nie opiera się na bezpośrednim przełożeniu na możliwość aktualizacji. To, co możliwe, zawiera w sobie moment przejścia do realizacji, lecz także możliwość pozostania w zawieszaniu i bycia niezrealizowanym w swoim aktywnym potencjale – bycia w niebyciu. Jak podsumowuje to Eva Geulen, komentatorka myśli Agambena, „[m]ożliwość musi być zatem konstytutywnie pojęta również jako zdolność, by czegoś nie robić lub tym nie być. Aby możliwość mogła się urzeczywistnić, a potencjalność przejść w akt, impotencja musi zostać oddzielona od potencjalności”⁵. Znaczy to tyle, co zachowanie się możliwości w samym akcie jej aktualizacji, nie zaś rezygnacja z niej i odrzucenie wraz z momentem przejścia do rzeczywistej realizacji.

Potencjalność i aktualność są to zatem raczej dwa uzupełniające się poziomy ontologiczne niż przeciwstawne sobie byty, mogące istnieć wyłącznie w pojedynkę, i tylko zamiennie. Wybór określonej aktualizacji przez podmiot nie przekreśla

tego, co mogło, a nie zostało wykonane, pozostawiając możliwość w mocy trwania. Figura potencjalności ma tak dosadne znaczenie w filozofii Agambena, gdyż całe dzieje ludzkości wraz z formami jej zniewolenia polegają na zapanowaniu nad tym, co potencjalne i aktualizacjach tylko takich form życia, które sprzyjają i reprodukują władzę i poddaństwo. Możliwość, jako podstawowy wymiar bycia człowiekiem, zostaje przekształcona w konkretne formy zachowania i myślenia – obyczaje, religie, rytuały kulturowe, język itd. Historyczne księgi to archiwa zaktualizowanych czynów zwycięzców, którzy będąc u władzy, dopuszczają do dokumentacji wybrany, sprzyjający ich panowaniu, zakres faktów z przeszłości.

Odsłania się w tym miejscu sens innych pojęć ze słownika Agambena, takich jak profanacja, *homo sacer*, gest, doświadczenie, nagie życie czy stan wyjątkowy. Wszystkie one wiążą się z figurą potencjalności, gdyż albo zostały jej w akcie przemocy pozbawione albo służą do walki o jej odzyskanie. Profanacja w rozumieniu Włocha przywracać ma ludzkiemu użyciu to, co zostało wyniesione do sfery *sacrum*, a więc pozbawione zostało potencjalności, gdyż postępowanie w obszarze świętości jest zorganizowane wokół wąsko zakreślonych, skodyfikowanych możliwości. Gest i doświadczenie to działania, które filozof poddaje analizie pod kątem ich upadku w nowoczesności, *ergo* – utraty potencjalnego charakteru. Podobnie figury *homo sacer* oraz nagiego życia to z punktu widzenia władzy nowoczesnej czyste podmioty/przedmioty, którymi można zarządzać, pozbawione praw i możliwości działania, wyjęte z pod prawa i włączone do niego na powrót na zasadzie wykluczenia. Stan wyjątkowy natomiast to stan trwałej kontroli potencjalności i wyrugowania jej z przestrzeni publicznej poprzez groźbę użycia przemocy fizycznej (jakkolwiek byłaby ona skrupulatnie ukryta w społeczeństwach nazwanych demokratycznymi).

We współczesnym, późnonowoczesnym społeczeństwie wyżej wymienione pojęcia istnieją w rozmyciu i subtelnych formach. Dzięki temu mogą funkcjonować sprawniej i na szerszą skalę, nie zmieniając swoich podstawowych założeń. Stan wyjątkowy nie jest już wyjątkiem, gdyż wchodząc w struktury demokratycznego społeczeństwa, może trwać bezustannie pod pozorami hasel wolności, bezpieczeństwa, praw człowieka. Władza biopolityczna zarządza podmiotami od wewnątrz, opierając swe mechanizmy nie tyle na nakazie i groźbie przemocy, co raczej na przyzwoleniu jednostek i ich złudnym poczuciu wolności. Skuteczność tak pojętej logiki funkcjonowania władzy umożliwia lepsze wyrugowanie potencjalności z ludzkiej aktywności. Zacierając granice między obszarem władzy a zabieraną człowiekowi swobodą, uniemożliwia *pomyślenie* oporu, gdyż coraz trudniejsze jest *wynalezienie* przestrzeni, w której potencjalność mogłaby się realizować. Dodatkowo sam aparat władzy nie jest już czymś skoncentrowanym wokół konkretnych instytucji czy sił politycznych. W dobie wolnorynkowej gospodarki i demokracji władza jest rozproszona i nie wywodzi się wyłącznie z instytucji jawnie politycznych. Przenika struktury przestrzeni publicznej i prywatnej ze strony mediów, kultury, edukacji, rynku towarów – jednym słowem wszelkich możliwych obszarów życia jednostek.

Spektakl przeciwko potencjalności

Debord ujął ogół złożonej formy społeczeństwa późnego kapitalizmu, pozbawionego jednego ośrodka władzy, w ramy pojęcia spektaklu. Termin ten odnosi się głównie do estetycznego wymiaru współczesnych form życia społeczeństw zachodnich, który to przysłania struktury władzy leżące u jego podstaw. Używając tego pojęcia, autor *Spoleczeństwa spektaklu* nie skupia się jednak na powierzchniowym aspekcie oraz wizualnych formach, w których spektakl się przejawia. Analizuje on warunki społeczno-ekonomiczne, które doprowadziły do uruchomienia na szeroką skalę estetycznych form w ramach codziennego doświadczenia. Stąd też w celu analizy spektaklu tym bardziej należy wyjść poza estetyczną jego warstwę, aby ujrzeć sieć zależności, które ją wyprodukowały.

Spektakl jest mamiącym zmysły przedstawieniem, którego zadaniem jest tworzenie na tyle skutecznego w swojej obecności obrazu, aby uniemożliwić zaistnienie alternatywnych form życia. Dlatego operuje on obrazem, dźwiękiem i wydarzeniem, jako bezpośrednimi i najbliższymi cielesności formami, które narzucają się ze swoją obecnością w sposób skutecznie blokujący opór już w jego załączku. Wypełniając przestrzeń codziennego życia obrazami, spektakl jednocześnie przekształca struktury relacji międzyludzkich, poddając je mechanizmom przezeń sterowanym. Jak pisze o tym Debord, „[s]pektakl nie jest zwykłym nagromadzeniem obrazów, ale zapośredniczonym przez obrazy stosunkiem społecznym między osobami”⁶. Sam obraz nie jest konstytutywnym elementem spektaklu, lecz łączy się ze wszystkim tym, co umożliwiła przekształcenie codziennego doświadczenia. Tworząc estetyczne formy zapośredniczające doświadczenie, spektakl przenika struktury języka, wyobraźni, percepcji, sposoby spędzania wolnego czasu czy po prostu zwykłego zachowania.

Diagnozy Deborda i jego krytyka spektaklu wkomponowują się w analizy Agambena poświęcone upadkowi gestu w nowoczesnym społeczeństwie. Obydwaj teoretycy wyprowadzają swoje koncepcje z obserwacji estetycznych, by następnie zagłębić się w badanie ukrytych przyczyn tego, co jawi się na powierzchni. Podczas gdy u Deborda najbardziej charakterystyczny jest wpływ marksizmu, Agamben inspirowany genealogią Foucaulta oraz szeroko pojętą teorią krytyczną Waltera Benjamina. Niemniej jednak ich punkt wyjścia oraz kierunek myśli zdają się być w znacznej mierze tożsame. Widać to najwyraźniej w momentach, gdy ich krytyka nowoczesnego społeczeństwa operuje podobnym językiem. Aby unaocznic owo podobieństwo, przytoczmy kilka fragmentów ze *Spoleczeństwa spektaklu*, pod którymi śmiało podpisać mógłby się także Agamben (ze swoimi przemyśleniami dotyczącymi naglącej potrzeby uruchomienia potencjalności jako siły mogącej przywrócić człowiekowi utracony w nowoczesności gest):

Poza działaniem nie ma wolności, a w ramach spektaklu działanie zostaje zanegowane w takiej mierze, w jakiej rzeczywistą działalność zaprzęgnięto do globalnej produkcji tego spektakularnego rezultatu. Tak więc dzisiejsze «wyzwolenie pracy», wzrost znaczenia czasu wolnego, nie stanowi ani wyzwolenia w pracy, ani wyzwolenia świata ukształtowanego przez tę pracę. Nie można bowiem odzyskać nawet części działania skradzionego przez pracę, podporządkowując się jej wytworom.

(...) W spektaklu wyobcowanie działającego podmiotu przejawia się w tym, że gesty i czyny tego podmiotu nie należą już do niego, lecz do tego, kto je przedstawia. Ponieważ spektakl jest wszechobecny, widz nigdzie nie może czuć się u siebie. (...) Ruch spektaklu polega zasadniczo na przekształceniu tego wszystkiego, co w działalności ludzkiej ma postać płynną, w zakrzepłe rzeczy, które jako negatyw bezpośrednio doświadczanych wartości stają się wartością jedyną. Poznajemy w tym naszego starego nieprzyjaciela, który wydaje się na pierwszy rzut oka rzeczą samą przez się zrozumiałą, trywialną, podczas gdy jest właśnie rzeczą diabelnie zawikłaną i pełną metafizycznych subtelności – towar⁷.

Przytoczone fragmenty dobrze oddają mechanizm przechwytywania gestów człowieka, a następnie przekuwania ich w zastygłe formy podporządkowane logice spektaklu i możliwościom jego dalszej reprodukcji. „Zakrzepłe rzeczy”, o których wspomina Debord, to nic innego jak wyczyszczone z potencjalności doświadczenie człowieka, któremu spektakl narzuca gotowe wzorce bycia w świecie. Ich wulgarnie narzucające się estetyczne formy starają się zająć cały obszar doświadczenia, aby poza ich zasięgiem nie mogło się już nic więcej znaleźć. Gest krzepnie, by na zawsze już pozostać w uspieniu.

Antidotum na ten destrukcyjny charakter spektaklu zarówno Debord, jak i Agamben próbują odnaleźć w obrazach filmowych. Mimo iż na pierwszy rzut oka wydaje się, że kino stanowi wzorcowy przykład szerzenia władzy spektaklu i potrafi najlepiej oddziaływać obrazami na poddane mu jednostki, obydwaj teoretycy widzą w filmie potencjał emancypacyjny. Według nich obrazy filmowe mogą funkcjonować w dokładnie odwrotnej logice niż ta, którą rządzi się spektakl, jednocześnie wykorzystując podobne chwytły unieruchamiania gestu i wprawiania go w ruch. Podczas gdy Debord przekłada krytyczne możliwości obrazu bezpośrednio na grunt praktyki filmowej, Agamben rozwija je w dwóch krótkich tekstach, w tym w jednym poświęconym twórczości autora *Spółczeństwa spektaklu*.

Agambena uwagi o kinie

W *Uwagach o geście*⁸ Agamben zarysowuje nową perspektywę spojrzenia na teorię kina, która bezpośrednio wynika z jego wcześniejszych rozważań o estetyce, polityce i etyce. Mimo iż nie oferuje on w tym krótkim tekście żadnego konkretnego modelu uprawiania myśli teoretyczno-filmowej, wyraźnie wskazuje kierunek, w którym powinno podążać samo myślenie o obrazach filmowych. Kierunek ten wyznacza etyczny projekt wyzwolenia człowieka z siideł nowoczesnych urządzeń/maszyn, które przyczyniły się do upadku gestu. To od pojęcia gestu też rozpoczyna filozof swoje uwagi „kinowe”. Stawiając jednoznaczną diagnozę o ich utracie w społeczeństwie nowoczesnym, stara się tym samym ustalić, kto lub co ponosi odpowiedzialność za taki stan rzeczy. W sposób analogiczny do analizy upadku sztuki nowoczesnej wyznacza on instancję wiedzy, której zamiarem stała się dyskursywizacja aktywności ludzkiej, w tym wypadku codziennych gestów. Jako pierwszy wymienia dyskurs medyczny i próbę szczegółowego opisanie i podzielenie na czynniki pierwsze sposobów poruszania się człowieka. Opis słowny nie jest jednak wystarczający, żeby zaobserwować mechanizmy aktu chodzenia, stąd filozof przy-

tacza różne próby sprowadzenia gestów do obrazowej, nieruchomej reprezentacji. Georges Gilles de la Tourette, słynny francuski neurolog, dokonał eksperymentu, który miał za zadanie usystematyzować proces chodzenia i jego poszczególne fazy. Polegał on na odciskaniu stóp pacjenta na białym papierze, co umożliwiało dokonywanie pomiarów kroków i analizę ich pod kątem różnych mierzalnych parametrów. Dalsze poszukiwania sposobów „zamrażania gestów” prowadzi Agambena do postaci Eadwearda Muybridge’a, który fotografował ruch metodą sprzężonych aparatów fotograficznych. Celem tej techniki było wydobywanie statycznych obrazów ruchu, dawała ona możliwość obserwacji poszczególnych jego faz. Gest za sprawą dyskursu medycznego oraz technik fotograficznych został pokawałkowany na statyczne obrazy, a następnie poddany szczegółowej analizie. Przestał być jedynie prostą, codzienną aktywnością ludzką, a stał się przedmiotem wiedzy, badań i prób jego ujęcia w ramy statycznych, widzialnych form reprezentacji.

Od rozważań o unieruchomieniu gestów Agamben przechodzi już bezpośrednio do kina. Zaznacza we wstępie kolejnego rozdziału, że „w kinie społeczeństwo, które utraciło swoje gesty, stara się odzyskać to, co utraciło, uznając jednocześnie tę stratę”⁹. Najlepszy tego dowód odnajdujemy w niemym kinie, które w zasadniczym stopniu operując ruchem, stara się przywrócić ludzkości utracony gest, uprzednio odebrany przez dyskurs medyczny i technologię. Debord podkreślał ową dialektykę, zainspirowany pismami Marksa pisał: „Człowiek oddzielony od swoich wytworów wytwarza z coraz większą mocą wszystkie elementy swojego świata, a tym samym coraz mocniej od tego świata się oddziela. Im bardziej jego życie staje się jego własnym wytworem, tym bardziej oddziela się od swojego życia”¹⁰. Stąd też wyprowadza swoje myślenie o obrazie Agamben, odnajdując jego istotę przede wszystkim w geście. Obrazy kinowe stanowią dla Agambena integralną część obrazów nowoczesności, ich status wynika więc z ogólnych tendencji rozwoju sztuki i społeczeństwa oraz z separacji doświadczenia, które mu towarzyszy. Wprawienie w ruch obrazów przez mechanizm kinematografu to wynik walki z utratą gestu w nowoczesnym społeczeństwie, nie zaś bezpośredni rezultat rozwoju sztuki w sprzężeniu z technologiami umożliwiającymi widzialność. Obraz to przede wszystkim gest, a nie to, co składa się bezpośrednio na jego formy wizualne: „Każdy obraz ożywia w rzeczywistości antynomiczna dwubiegunowość: z jednej strony unifikuje on i niszczy gest (chodzi wówczas o imago – jako gipsową maskę pośmiertną albo symbol), z drugiej zaś zachowuje jego nienaruszalną *dynamis* (niczym na zdjęciach Muybridge’a lub na fotografiach sportowych)”¹¹. W ten właśnie sposób funkcjonuje kino, które unieruchamia obrazy w statycznych klatkach filmu, aby je następnie wprawić w ruch na ekranie. Ten podwójny ruch stanowi o istocie kina i w niej filozof widzi potencjał emancypacyjny praktyk kinowych.

Skoro to gest ustanawia status kina, Agamben zmienia perspektywę oglądu kinowych obrazów z estetycznej na etyczno-polityczną: „Ponieważ w jego centrum tkwi gest, a nie obraz, kino ze swej istoty przynależy do porządku etyki i polityki (a nie po prostu do porządku estetyki)”¹². Sam gest nie jest dla Agambena jednoznaczny ze zwykłym działaniem czy tworzeniem w potocznym znaczeniu. Dla

gestu – jak pisze – „charakterystyczne jest to, że nie chodzi w nim ani o tworzenie, ani o wykonanie, lecz o podejmowanie się i działanie. Zatem gest ustanawia sferę *ethos* jako sferę najbardziej właściwą dla człowieka”¹³. Moment przejścia od zwykłego działania [*agere*] do czynu [*azione*] dokonuje się więc w analizie efektów, a nie samych form, w których się przejawiają. Podkreślając aktywny, nienakierunkowany na założony efekt końcowy charakter gestu, Agamben powraca w swoich rozważaniach do kategorii środków bez celu, które przywołał w kontekście praktyk profanacyjnych. Gest nie ma za zadanie wykonania czegokolwiek poza samym sobą, podczas gdy tworzenie i wykonywanie zawsze odnosi się do jakiegoś produktu swojej aktywności. Różnicę tych pojęć ujął już w *Etyce nikomachejskiej* Arystoteles, przeciwstawiając definicje obydwu z nich właśnie w odniesieniu do kategorii celowości. „Cel bowiem tworzenia leży poza tworzeniem, przy działaniu zaś jest inaczej: bo tu samo powodzenie w działaniu jest celem”¹⁴. Gest nie pełni roli pośrednika między środkami a celami, nie dąży do przekształcenia w aktualność, a jego konsekwencją nie jest żaden konkretny i ujęty w formę substancji produkt materialny. Dla możliwości właściwego ujęcia, czym jest gest, Agamben odwołuje się do przykładu tańca. W ten sposób podsumowuje też swój sposób ujęcia figury gestu:

Celowość pozbawiona środków jest czymś tak samo mylącym, jak medialność posiadająca sens wyłącznie w odniesieniu do celu. Tymczasem przeciwnie, jeśli taniec jest gestem, to dlatego, że polega on na przyjmowaniu i eksponowaniu medialnego charakteru cielesnych ruchów. Gest jest czymś, co eksponuje medialność, czyni widzialnym środek jako taki. Dzięki niemu ukazuje się ludzkie bycie-w-środku [*l'essere-in-un-medio dell'uomo*], które otwiera przed człowiekiem etyczny wymiar egzystencji. [...] Gest jest w tym sensie komunikowaniem komunikowalności¹⁵.

Różnica i powtórzenie – twórczość filmowa Guy Deborda

Przechodząc już na pole praktyki filmowej, Agamben analizuje w kolejnym swoim tekście twórczość Deborda, doszukując się w niej zaproponowanego przez siebie nowego modelu kina gestu. Jego uwagi obfitują w uprzednio skonstruowane pojęcia filozoficzne, nie tylko te bezpośrednio odnoszące się do myśli filmowej. Już na początku krótkiego tekstu *Różnica i powtórzenie: O filmach Guy Deborda*¹⁶ ustala swoją pozycję jako krytyka, wraz z zakresem pojęć oraz metodologią, które wolno mu będzie zastosować w dokonywanej analizie. Wywód rozpoczyna od ustosunkowania się do filmów Deborda, na które patrzeć chce pod kątem poetyki, określonej strategii oporu w ruchu, nie zaś – ukończonej, gotowej pracy. Takie nastawienie odzwierciedla jego rozważania o sztuce jako geście w ciągłym ruchu stawania się. Następnie zastanawia się, czemu to właśnie obrazy kinowe zainteresowały francuskiego sytuacjonistę bardziej niż wiele innych dostępnych form sztuki. Odpowiedzi szuka w relacji kina z historią i w historycznym aspekcie samego obrazu. Pisze on: „Obraz w kinie – i nie tylko w kinie, ale w nowoczesnych czasach jako takich – nie jest już czymś nieruchomym. Nie jest archetypem, ale też i nie znajduje się poza historią: raczej jest cięciem, które samo w sobie jest czymś ruchomym, obrazem-ruchem, naładowanym napięciem dynamiki”¹⁷. W przytoczonym

fragmentcie Agamben przywołuje uzależnienie obrazu kinowego od momentu historycznego, który warunkuje jego status. Rozwija historyczne postrzeganie obrazów kinowych, lecz nie w ich chronologicznym porządku, ale w odniesieniu do historii mesjanistycznej (z inspiracji myślą Benjamina). Powraca tym samym do podejmowanych wcześniej wątków świętości i postsekularnej analizy kultury i społeczeństwa.

Historia mesjanistyczna wyróżnia się dwoma podstawowymi wyznacznikami: zbawieniem oraz celowością. Obydwa te elementy są ze sobą połączone, gdyż teologia mesjanizmu jest równoznaczna z oczekiwaniem na zbawienie jako ostatecznym celem dziejów. Tym samym nadejście mesjasza dokonuje się nieustannie ze względu na jego niemożliwość do przewidzenia moment. Nieświadomość chwili końca świata sprawia, że gotowość na nią musi przenikać życie jednostek w ich codziennej aktywności. Sytuację tę można porównać do socjologicznych analiz związku religii i kapitalizmu przeprowadzonych przez Webera czy do rozumienia nowoczesnych urządzeń nadzoru w ujęciu Foucaulta. Pierwszy z nich zbadał relację, jaka zachodzi między produktywnością w dobie kapitalizmu a ideologią religii protestanckiej¹⁸. Etos pracy i gromadzenia dóbr materialnych, który wyróżniał protestantyzm, wpisywał się w ideologię kapitalistyczną, jednocześnie zapewniając jednostkom zbawienie. Dokonywało się ono w jednostkowej aktywności wierzącego, który podążając za wyznacznikami religii, zapewniał sobie zbawienie już na etapie ziemskiej aktywności. Analogicznie wygląda mechanizm sprawowania nadzoru przez nowoczesne technologie widzenia, które opisuje Foucault. Przykładem może tu być analizowana przez niego instytucja więzienia wraz z idealną jego realizacją (panoptikonem)¹⁹, bądź zwykła kamera monitoringu zainstalowana w przestrzeni publicznej czy prywatnej. Istotą funkcjonowania urządzeń widzenia, których zadaniem jest nadzorować zachowanie obserwowanych jednostek, nie jest nieustanna obserwacja, lecz niewiedza jednostek poddawanych kontroli na temat tego, w którym momencie są oni widziani. Efektem niewidzialności podmiotu widzenia jest odczuwana przez niego konieczność nieustannego zachowywania się tak, jakby nadzór trwał nieprzerwanie. Niewiedza na temat ponownego nadejścia Chrystusa na Ziemię opiera się na tej samej logice. Nie znając dnia ani godziny, wierząca jednostka musi postępować według kodeksu swojej religii, tak jakby zbawienie mogło nadejść w każdym momencie. To ma na myśli Agamben, gdy pisze, że „Mesjasz zawsze już nadszedł, zawsze już jest”²⁰. Myśl tę filozof przenosi do swoich rozważań o obrazach kinowych, analizując ich mesjanistyczny charakter w odniesieniu do filmów Deborda.

Ową „mesjanistyczną sytuację kina” Agamben odnajduje w specyficznej roli montażu. Zastanawia się wstępnie nad warunkami, jakie stwarza montaż, nazywając je Kantowskimi transcendentiami. Za takowe uznaje powtórzenie oraz zatrzymanie, które na nowo odkrywa w swoich filmach Debord (a po nim także Godard). Filozof podsumowuje to słowami: „Nie ma potrzeby kręcić już filmów, wystarczy tylko je powtórzyć i zatrzymać. To jest innowacją w kinie na skalę epoki. (...) Kino będzie teraz tworzone na podstawie obrazów wyjętych z kina”²¹. Agamben

ben przechodzi następnie do rozwinięcia dominującej roli montażu, która zasadza się w jego opinii na przechwyceniu istniejących już obrazów, zarysowując dwa, wspomniane uprzednio elementy, które ją wyznaczają.

Po pierwsze, będzie to powtórzenie. Filozof rozumie je nie jako powrót tego samego, czyli ponowne zrealizowanie się w czasie uprzednio istniejącej aktualności, lecz jako powrót niezaktualizowanej nigdy możliwości tego, co było. Każda zrealizowana aktualność nie jest po prostu tym, czym jest w swojej materialnej formie. Zawiera w sobie niezrealizowaną potencjalność, która pozostaje w zawieszaniu. Powrót zrealizowanej aktualności nie jest więc ponownym przywróceniem tej, już uprzednio zrealizowanej, formy, ale całego bagażu potencjalności, jaki ów powrót ze sobą niesie. Agamben rozjaśnia tę zawilść na przykładzie pokrewieństwa pojęcia powtórzenia i sposobów funkcjonowania ludzkiej pamięci. Pamięć nie polega po prostu na powracaniu do przeszłości, gdyż jest to niemożliwe z tego prostego powodu, że akt przypominania sobie przeszłości nie przekuwa się na jej substancjalną obecność. Wobec tego nie jest ona nigdy aktualizowana, lecz w sposób wybiórczy (ale i otwarty) przywraca możliwość przeszłości w swojej otwartej, niemożliwej do sfinalizowania formie. Powraca w tym punkcie mesjanistyczne myślenie o obrazach i pamięci, które Agamben czerpie z inspiracji Benjaminem. Podkreśla ich pokrewieństwo z teologicznym doświadczeniem, które „Benjamin widział w pamięci, gdy pisał, że pamięć czyni niespełnienie spełnieniem, a spełnienie niespełnieniem. Pamięć jest (...) tym, co umożliwia transformację rzeczywistości w możliwość i możliwości w rzeczywistość”²². W tym miejscu odnajduje także Agamben definicję samego kina. Najważniejsza myśl podsumowująca jego rozumienie istoty kina oraz spajająca wcześniejsze uwagi natury teologicznej zawiera się w następującym fragmencie:

Można zdefiniować to, co już zostało zobaczone, jako fakt postrzegania czegoś obecnego, jakby to już się wydarzyło, a jego odwrotność jako fakt postrzegania czegoś, co już było obecne. Kino znajduje się w sferze nierozstrzygalności. Rozumiemy wtedy, dlaczego praca z obrazami może mieć tak duże historyczne i mesjanistyczne znaczenie, ponieważ są one sposobem projekcji władzy i możliwości ku temu, co jest niemożliwością już z samej swojej definicji – ku przeszłości. Tak więc kino działa odwrotnie do innych mediów. To, co zwykle jest dane w mediach, co stanowi, nawet bez istnienia możliwości, jego siłę, to fakt: stajemy w obliczu faktu, przed którym jesteśmy bezsilni. Media preferują obywateli niezadowolonych, ale bezsilnych. To jest dokładnie celem wiadomości telewizyjnych. To jest zła form pamięci, ten rodzaj pamięci, który produkuje człowieka resentymentu²³.

Debord w swoich filmach stosuje technikę dokładnie odwrotną od tej, którą posługują się media informacyjne. Jego strategią filmową jest przywrócenie powtórzonemu obrazowi jego potencjalnego charakteru i otwarcie się na ukazanie sfery nierozstrzygalności między tym, co realne, a tym, co możliwe (potencjalne). Dokonuje on więc praktycznego przełożenia koncepcji różnicy w sposób, w jaki rozumieł go przed Agambenem Deleuze, Nietzsche, Kierkegaard czy Heidegger.

W myśleniu o różnicy i otwarciu się potencjalności zasadza się metoda twórcza Deborda, którą określić można jako *found footage* czy też *détournement*. Metoda ta polega na tworzeniu z już powstałych, odpowiednio wyselekcjonowanych ma-

teriałów archiwalnych nowej całości, polemicznie odnoszącej się do uprzedniego znaczenia oryginału. Za pomocą medium filmowego oraz poddanych radykalizacji technik montażowych Debord ukazuje ideologiczność samej warstwy formalnej obrazu, wskazując na miejsca, w których dominująca władza reprodukuje nierówności społeczne, legitymizuje swój dyskurs i dokonuje podziału przestrzeni postrzegalnej. Podobne jest w tym miejscu podejście Agambena do kwestii języka, który jego istotę i prawdę odnajduje w samym aspekcie komunikacji, we wskazaniu na siebie samego, na samo bycie w języku. Tak samo Debord za pomocą montażu i zestawiania obrazów nie odnosi się bezpośrednio do ich treści, ale na przecięciu dwóch form wizualnych, komentowaniu słownym nieruchomego obrazu i powtarzaniu obrazów przeszłości, wskazuje na sam proces produkcji obrazu – estetyzowania tego, co polityczne czy upolityczniania tego, co estetyczne.

Debord twórczość filmową traktuje jako praktykę polityczną, która nieść ma ze sobą rzeczywiste zmiany społeczne. Wyraził to niegdyś stwierdzeniem: „Świat został już sfilmowany, teraz chodzi o to, by go zmienić”. W swoim najbardziej charakterystycznym filmie – *Spoleczeństwo spektaklu* z 1973 roku, stworzonym na podstawie własnej książki – autor korzysta z wyżej opisanej metody łączenia/dzielenia obrazów w celu ukazania tendencji i sprzeczności ustroju polityczno-gospodarczego, w którym przyszło mu żyć. Okrzyknięty najbardziej radykalnym politycznie filmem w historii, *Spoleczeństwo spektaklu* sam Debord określa jako wywrotową prowokację, „pierwszą w dziejach kina ekranizację teorii”²⁴, która dokonuje zjadliwej krytyki społecznej i obnażenia iluzji nowoczesnego społeczeństwa. Technika *found footage*, charakterystyczna dla wszystkich dzieł Deborda, jest tu dopracowana do perfekcji. Debord zestawia w filmie ze sobą obrazy wyciągnięte z reklam telewizyjnych, plakatów, gazet i ośmiesza je, umieszczając w nowym kontekście i odkrywając ich zakłamaną charakter. Powtarza obrazy istniejące już i zakorzenione w przestrzeni kulturowej, aby uruchomić możliwość myślenia o nich na nowo, wykorzeniając je z ich „naturalności” i neutralności. Odwraca spektakl przeciwko niemu samemu, wykorzystując obrazy, które wyprodukował, i pokazując je w nowym znaczeniu ukazującym prawdę o nich samych. Samo powtórzenie dodatkowo jest opatrzone komentarzem, przez co widz nieustannie musi odnajdywać miejsca łączenia się słowa z obrazem, przy jednoczesnym szukaniu ich wspólnej miary. Debord daje wskazówki, w jaki sposób należy percypować zestawiane obrazy w pierwszym z jego filmów, *Wyciu na cześć Sade’a* z 1952 roku. Nie będzie chyba nadużyciem określenie tego dzieła jako jednego z najradykałniejszych filmów w historii – o ile w ogóle można nazwać je filmem w tradycyjnym rozumieniu. Całkowicie pozbawiony obrazu – a więc fundamentalnego elementu dzieła filmowego – składa się jedynie z dwóch komponentów wizualnych: czarnego i białego tła, pojawiających się naprzemiennie. Gdy biały kolor wypełnia obraz, słyszemy komentarz słowny składający się z cytatów literackich, fragmentów kodeksu cywilnego, czy też pozbawionych spójnej składni zdań i słów nietworzących żadnej narracyjnej całości. W momencie, gdy biel zastąpiona zostaje czernią obrazu, głos milknie, a widz konfrontuje się tylko z pustką dźwiękową i ciemnością wizualną. Ten dadaistyczny film Deborda porównywany jest z tym, co chciał uzyskać Malewicz w malarstwie

czy Joyce w literaturze, a więc z doprowadzeniem sztuki do jej elementarnych części, skonstruowaniem artystycznego komunikatu składającego się wyłącznie z czytych, binarnych opozycji – białe/czarne, słyszalne/niesłyszalne. Jest jednak w tym filmie coś jeszcze, co nie pozwala myśleć o nim jako o czystej opozycji istnienia i nieistnienia czy też próbie autotematycznego skupienia się filmu na środkach wyrazu, którymi dysponuje. Takie rozumienie jest błędne, co pokazał na przykładzie interpretacji abstrakcyjnej sztuki nowoczesnej Rancière. Jak tłumaczy, nie chodzi tu po prostu o artystyczną autonomię i refleksję sztuki nad sobą samą, lecz formy przemyślenia warunków percepcji i politycznego ustanawiania pola estetycznego. „Autonomia estetyczna nie jest bowiem autonomią formy doświadczenia zmysłowego. Właśnie to doświadczenie prezentuje się jako zarodek nowej ludzkości, nowej formy życia indywidualnego i zbiorowego”²⁵. Czystość sztuki, tak u Deborda jak u nowoczesnych artystów, nie wiąże się docelowo z oddzieleniem, lecz z upolitycznieniem. Aby to zrozumieć wystarczy pomyśleć o wykorzystaniu przez Deborda Agambenowskiej figury powtórzenia – powrotu potencjalności w miejsce zakrzepniętej formy. Mimo iż autor *Spoleczeństwa spektaklu* powtarza w trakcie swojego debiutanckiego filmu i naprzemiennie zestawia ze sobą czarny (milczący) oraz biały (mówiący) obraz, za każdym razem są one już czymś nowym i różnią się od siebie. Nie chodzi tu bynajmniej o samo ich umiejscowienie w czasie, które stanowi o podstawowej różnicy tożsamości w filozoficznym rozumieniu pojęcia powtórzenia, lecz o złożoną strukturalną zależność między czystymi obrazami, w którą wpisana jest ich czasowość (historyczność). Wyizolowanie dwóch podstawowych elementów widzenia – białej nicości i czarnej wszechobecności, to doprowadzenie obrazu filmowego do struktury binarnej przy jednoczesnym zwróceniu uwagi na wpisujące się między te dwa bieguny zależności. Debord cofa się do początków obrazu, powtarza moment narodzin widzenia, aby prześledzić proces komplikacji czystych form wizualnych. W tym sensie istotna jest nie tyle sama izolacja elementarnych form widzenia, ile to, co następuje w efekcie włączenia czytych form w uzależnioną od siebie relację współwystępowania. Obraz znajduje się zawsze pomiędzy słowem a materią, symbolem i rzeczą, nigdy nie sięgając ani poziomu czystej warstwy symbolicznej, ani nie upodabniając się całkowicie do rzeczywistości materialnej. W swoim krytycznym nastawieniu Debord chce sięgnąć punktu zerowego obrazu, momentu jego związania się ze słowem, aby w kolejnych swoich filmach prześledzić problem izolacji obrazu w społeczeństwie spektaklu. Powtarza więc obraz początku dla celów jego zatrzymania, a te zabiegi, by tak powiedzieć: „interpunkcyjne”, wiążą się z jego projektem krytyki społecznej. Na tym właśnie polega polityczność jego filmów.

Nie sposób więc oddzielić pierwszej z zaproponowanej przez Agambena strategii montażowej od kolejnej, silnie z nią związanej i służącej podobnym celem. Drugim z warunków możliwości kinowego montażu, o którym wspomina włoski filozof, jest zatrzymanie. Nazywa je „rewolucyjnym zerwaniem”, ponownie sięgając przy tym do terminologii Benjamina. Samą praktykę zatrzymania kinowego obrazu Agamben porównuje do poezji i jej specyficznego, odmiennego od prozy charakteru. Elementami, które zdecydowanie przynależą tylko do świata poezji,

i które swoją funkcją przypominają montaż filmowy, są cezura oraz przerzutnia. Obydwa środki stylistyczne opierają się na wprowadzeniu cięcia, zawieszenia w przepływie słów, przy czym cezura dzieli wers i przecina stopę rytmiczną, a przerzutnia zaburza składnię i jej rytm, dokonując przeniesienia wyrazu do innej części wiersza. Efektem ma być wprowadzenie rozdźwięku do struktury składniowo-intonacyjnej, a więc zwarcia pomiędzy słowem (jego znaczeniem) a głosem (wypowiedzanym dźwiękiem). To samo miał na myśli Gilles Deleuze, kiedy mówił o „jąkaniu się” Godarda w odniesieniu do jego programów telewizyjnych²⁶, o byciu cudzoziemcem we własnym języku. W owym jąkaniu się, w rozbieżności między tym, co się mówi z niepewnością w głosie, a tym, co chciałoby się powiedzieć, tkwi istota zawieszenia. Polega ona na wskazywaniu momentu prawdy języka/obrazu, która z kolei opiera się na wskazaniu samego aspektu komunikowalności języka czy obrazowości obrazu. Cezura i przerzutnia w poezji przerywają składnię, i tym samym aktem zerwania spójnego, płynnego rytmu wskazują na jej znaczenie i punkt formowania się.

Poetyka Deborda funkcjonuje na tych samych prawach. Jego metoda zatrzymywania obrazów wraz ze stałym przepływem komentarzy z offu wskazuje na rozdźwięk, jaki dokonuje się między obrazem a jego znaczeniem. Jak mówi o tym Agamben, „nie jest to jedynie sprawą chronologicznej pauzy, lecz raczej władzy techniki zatrzymania, która działa na sam obraz, wyciągając go z władzy narracji, tym samym umożliwiając ukazanie jej samej”²⁷. Dlatego też zatrzymanie obecne w dwóch pierwszych pełnometrażowych filmach Deborda nierozzerwalnie łączy się z powtórzeniem, obustronnie dopełniając znaczenie i cel wykorzystania obydwu środków stylistycznych (i krytycznych). W *Wyciu na cześć Sade’a* obraz zostaje całkowicie zatrzymany, unieruchomiony w skrajności swoich wizualnych możliwości. Pozbawiony ruchu i narracji pozwala przyrzeć się początkom, które wprawiły w ruch obraz i zaczęły konstruować jego wizualne formy w związku z słowem i formami należącymi już do zdefiniowanego uniwersum widzialności. Odslania się w tym punkcie figura Agambenowskiego gestu i jego utraty, co Debord pokazuje w *Spoleczeństwie spektaklu* za pomocą izolowania obrazów w kadrze. Pokazując ich wykrojony z całości charakter, dokonuje diagnozy funkcjonowania estetycznych form życia w obrębie spektaklu. Mówiąc o modzie, rozrywce czy utowarowieniu, odwołuje się do procesu przechwycenia doświadczenia przez spektakl i podporządkowaniu form bycia w świecie przez logikę estetyki, którą rządzi rynek. Przejście między punktem zerowym obrazu a utowarowieniem życia jest więc tym samym, czego dokonuje Agamben w swoich genealogiach sztuki nowoczesnej czy analizach upadku gestu w nowoczesności.

Powtórzenie oraz zatrzymanie funkcjonują u Deborda w nierozzerwalnej strukturze, uzupełniając się nawzajem i formułując warunki możliwości techniki montażowej, którą stosuje on w swoich filmach. Te dwa konstytutywne elementy montażu stanowią dwie antypody, między którymi znajduje się obraz i tylko w ten sposób może on podtrzymać swoje trwanie. Z jednej strony powtórzenie jest nieskończonym powieleniem niezaktualizowanych obrazów, ukazaniem jego nieograniczonej poten-

cialności, z drugiej zaś zatrzymanie jest punktem zerowym, który pozwala wykorzystać obraz z jego umocowania w aktualizującym się na mocy spektaklu trwaniu. Obydwie praktyki montażowe wiążą się z gestem profanacyjnym w rozumieniu Agambena i dążą do odzyskania płynności działania oraz potencjalności w tym, co zostało przechwycone przez mechanizmy logiki spektaklu.

Przypisy

- ¹ Obszar zagadnień dotyczący relacji między polityką a sztuką jest jednym z głównych kręgów zainteresowań Jacques'a Rancière'a, którego prace również pomocne mi były w pisaniu niniejszego artykułu. W szerokim rozumieniu Rancière skupia się w nich na przemyśleniu historycznie wyznaczonych podziałów sztuki i form praktyki artystycznej i zaproponowaniu ich nowego pomysłenia pod kątem politycznego dzielenia pola estetycznego. Zob. J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, ze wstępem A. Zmiejewskiego i posłowiem S. Žižka, przeł. J. Kutyla i P. Mościcki, Warszawa 2007 oraz idem, *Dzielenie przestrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Kraków 2007.
- ² Zob. G. Agamben, *Difference and Repetition: On Guy Debord's Films*, przeł. B. Holmes, [w:] *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*, red. T. McDonough, Londyn 2002.
- ³ Zob. G. Agamben, *Il linguaggio e la morte: Un seminario sul luogo Della negatività*, Turyn 1982.
- ⁴ Zob. G. Agamben, *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, przeł. D. Heller-Roazen, Stanford, California 1999.
- ⁵ E. Geulen, *Giorgio Agamben. Wprowadzenie*, przeł. M. Ratajczak, Warszawa 2012, s. 50-51.
- ⁶ G. Debord, *Spółczesność spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 34.
- ⁷ Ibidem, s. 42-43, 45.
- ⁸ Zob. G. Agamben, *Uwagi o geście*, przeł. P. Mościcki, [w:] *Agamben. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2010, s. 294-303.
- ⁹ G. Agamben, *Uwagi o geście*, op. cit., s. 297.
- ¹⁰ G. Debord, *Spółczesność spektaklu*, op. cit., s. 44.
- ¹¹ G. Agamben, *Uwagi o geście*, op. cit., s. 299.
- ¹² Ibidem, s. 300.
- ¹³ Ibidem.
- ¹⁴ Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, przeł. D. Gromska, Warszawa 1982, s. 213.
- ¹⁵ G. Agamben, *Uwagi o geście*, op. cit., s. 301.
- ¹⁶ G. Agamben, *Difference and Repetition: On Guy Debord's Films*, przeł. B. Holmes, [w:] *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*, red. T. McDonough, London 2002.
- ¹⁷ Ibidem, s. 314.
- ¹⁸ Zob. M. Weber, *Etyka protestancka a duch kapitalizmu*, przeł. J. Miziński, Lublin 1994.
- ¹⁹ Zob. M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1998.
- ²⁰ G. Agamben, *Difference and Repetition...*, op. cit., s. 315.
- ²¹ Ibidem.
- ²² Ibidem, s. 316.
- ²³ Ibidem.
- ²⁴ G. Debord, *Dziela filmowe*, przeł. M. Kwaterko, Kraków 2007, s. 10.
- ²⁵ J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, op. cit., s. 31.
- ²⁶ Zob. G. Deleuze, *Negocjacje 1972-1995*, przeł. M. Herer, Wrocław 2007, s. 38.
- ²⁷ G. Agamben, *Difference and Repetition...*, op. cit., s. 317.

Giorgio Agamben's theory of cinema poetics and cinematic art of Guy Debord

The main purpose of my paper is to introduce a new approach to visual and cinema studies that redefines the idea of image in its traditional, aesthetical status. One of several philosophers that have got engaged in polemics with Deleuzian film theory, presented in a two-volume book *Cinema 1. The movement-image*, *Cinema 2. The time-image*, Giorgio Agamben introduced his own new theoretical proposition. He suggested replacing the fundamental aesthetical understanding of image with the rather ethical and political idea of the gesture. By criticizing the Deleuzian semiotic taxonomy of images he entered the discussion on contemporary film theory with a completely fresh approach. In my paper I will not only present his core ideas on film theory studies but also explain what the consequences of his theory are on the studies of images in contemporary culture. Agambenian ideas do not simply focus on film theory but rather reflect a specific condition of society and culture that he has examined throughout his academic career. Basing on his philosophy I will then introduce the works of Guy Debord and his artistic strategy that I suggest analyzing with references to Agambenian philosophy. By basing my analysis on the two most important and meaningful films by Debord, I seek for connections between their critical and political dimensions and the core concepts created and developed by the Italian philosopher – gesture, potentiality, difference, repetition, etc.

Alessandro Zir

(Catholic University of Pelotas)

Nature's Horror and Grand Style in Lars von Trier's *Antichrist*

The Sovereignty of Aesthetic Experience: indifference towards self-preservation

A famous passage from Theodor W. Adorno's *Aesthetic Theory* reads as follows: "The expression of artworks is the nonsubjective in the subject... This ambivalence is registered by every genuine aesthetic experience, and incomparably so in Kant's description of the feeling of the sublime as a trembling [*Erzitternden*] between nature and freedom".¹ Here, Adorno's characterization seems to capture something crucial in Kant's original thought. Kant indeed associated the feeling of the sublime with a "tremor" (*Erschütterung*), with "a quick alternation between repulsion and attraction" experienced by a subject in relation to the same object. The (sublime) object is at odds with the sensibility of the subject, but accords with his reason (or what Adorno calls freedom), which is irreducible to sensible experience.²

The issue smells of old-fashioned philosophical idealism, but is still relevant to post-structuralist thinking. While Adorno emphasized the nonsubjective in the subject, Gilles Deleuze emphasized the inorganic. According to him, the sublime has to do with a "faculty of thought" by which we feel superior to what menaces us *qua* merely organic beings. It enables us to share a kind of "spiritual destination" having to do with freedom as much as with nature, but going beyond these concepts as they are traditionally understood, and connecting "spiritually" organic and inorganic beings.³ Not specifically in relation to the notion of the sublime, but also in reference to the *Critique of Judgment*, Jacques Derrida notes that "every aesthetic experience" requires an "indifference" towards "the existence" of the object with which it is concerned.⁴ Again, this indifference concerns not only the object actually, but also and mostly the subject: in an aesthetic experience, "I'm not concerned with myself in what matters my own existence..." [*je ne m'intéresse pas, surtout pas à moi en tant que j'existe*].⁵

That aesthetic experience implies an indifference towards self-preservation and existence is a point that is not merely philosophical. It has been defended as well by artists, especially the avant-garde. Both in his notes about aesthetics and in *A Portrait of the Artist as a Young Man*, James Joyce, for instance, defended that the

feelings excited by proper works of art are diametrically opposed to Darwinian preservation drives related to what is beneficial to a person and the human species: “the true and the beautiful are spiritually possessed, the true by intellection, the beautiful by apprehension; and the appetites which desire to possess them, the intellectual and aesthetic appetites are therefore spiritual appetites”.⁶ What he means here by “spiritual” is “static”, that is, something radically different from any emotional urge leading to automatic responses aiming to preserve or foster one’s own physical integrity. In the voice of Stephan Dedalus, Joyce explicitly says that the spiritual cannot be explained in Darwinian terms of a struggle for survival. It would be unintelligible to a person who believes, for instance, that every “quality admired by men in women is in direct connection with the manifold functions of women for the propagation of the species”.⁷

Also in the French literary avant-garde tradition, instead of favoring the struggle for life, aesthetic experience has been viewed as a kind of exhilaration (*ivresse*) that takes a person *out of herself*, out of her ordinary habits, out of the boundaries of a merely “physical” existence, where objects are clearly demarcated from each other and the subject. A celebrated example of this would be the unexplainable joy that overwhelms Marcel Proust’s narrator on the day he enters the Guermantes’ hotel so absent-minded that he almost gets run over by a car. This joy assembles together all the happiness felt by the narrator in different moments of his life, and makes him indifferent to death.⁸ As Samuel Beckett says, in Proust’s aesthetic experiences “what is common to present and past is more essential than either taken separately... thanks to this reduplication, the experience is at once imaginative and empirical, at once an evocation and a direct perception, real without being merely actual, ideal without being merely abstract, the ideal real, the essential, the extratemporal”.⁹

In view of the family of ideas discussed above, it is possible to see the Achilles’ heel of much of the criticism that has been written about Lars von Trier’s *Antichrist*. By letting themselves be overwhelmed by the (psychological) depression of the characters, critics reacted with resentment, judging the movie entirely on the ideological level of its supposed misogyny. But esthetical experience is sovereign: it does not have to be politically correct, and does not have to provide a key for meaningful praxis.¹⁰ What follows connects this maxim to the more general problem of cultural nihilism, discussing how aesthetic experience is able to handle it. A film such as Lars von Trier’s *Antichrist* is not so much the result of cultural nihilism, but rather a legitimate way of answering to it.

Cultural Nihilism: is there any way to deal with it?

A situation of cultural nihilism is believed to be reached when all traditional available values get unmasked as strategies for the self-preservation of individuals and their species. This puts under suspicion not only the values in question, but the very idea of individuality and subjectivity. Max Horkheimer, for instance, charac-

terized the nihilism of twentieth-century industrial societies as follows: “the total transformation of each and every realm of being into a field of means leads to the liquidation of the subject who is supposed to use them. This gives modern industrial society its nihilistic aspect”.¹¹

He went on:

As the end result of the process, we have on the one hand the self, the abstract ego emptied of all substance except its attempt to transform everything in heaven and on earth into means for its preservation, and on the other hand an empty nature degraded to mere material, mere stuff to be dominated, without any other purpose than that of this very domination.¹²

In an even more radical understanding, following Nietzsche, Heidegger recognizes that nihilism means that there is nothing left to put in the place of what we have lost, simply because *this very place* is not available anymore.¹³ In connection with this process, and if one would like to characterize (occidental) nihilism as the result of an exhaustion of traditional religious, particularly Christian, values, one should note, as remarked by Jean-Luc Nancy, that in continuity with theism, “atheism goes on, in a way that is quite paradoxical, to shut off the horizon” [*fermer l’horizon*].¹⁴

Aesthetical experience might provide a solution to this dilemma exactly to the extent that in it one can truly ignore self-preservation. One can then go beyond the mere proposal of new ideals, which is always “incomplete nihilism”, and inevitably sounds like something flawed and demagogically cheap.¹⁵ As Jacques Derrida says: “A future can be anticipated only as absolute danger. It is what breaks up with normality, and can only be announced... in terms of monstrosity”.¹⁶ One should add, perhaps, that such a monstrous experience can only *be effective* under the limits of what is traditionally called relatively autonomous aesthetical experience.¹⁷ In this way, and paradoxically, the more nihilistic art appears to be, that is, the less it is directly concerned with values that are taken to be the most significant ones from our perspective — the less it is directly concerned with the meaning, or even the significance of these values —, the more it can truly reassess the nihilistic conditions of our situation.

In a realm that is not immediately concerned with praxis, the artist can deal with things that appear to be, from all points of view, distant and menacing, connecting with them in a way that transfigures reality into something more significant than a perpetual struggle for existence. According to Heidegger, since the Greeks, the essence of “grand style” has always been the following:

Truly grand is not what merely holds down and suppresses its sharpest antithesis, but only what is able to transform its antithesis in itself, in a way that the antithesis does not disappear but is assimilated and comes to its essential unfolding.¹⁸

Juxtaposition of horror and lyricism

One might argue, however, that a movie like *Antichrist* is tolerated only to the extent that Lars von Trier is considered a subject, and individual *par excellence*, a genius (a man taking the place of the gods, the stars, a man to whom the public allows everything). This argument could certainly explain the afterlife of a movie like *Melancholy* (2011), in which the director speaks up for an empty void with the utmost clarity, as if he were the disenchanting master not only of mankind but of the universe itself — the prescient guardian of an ultimate natural truth, which only the last man (but still a man) would be able to bear. But *Antichrist* is the very contrary of that. It is opaque. As much as everything ends suddenly and unexpectedly, but *definitely*, in *Melancholy*, in *Antichrist* everything is left indefinitely suspended and vague. We can not get from *Antichrist* “only what we truly deserve” (von Trier, *The boss of it all* 2006), but always more than that with which we could clearly finish.

It is impossible to deny that some passages of *Antichrist* are exaggerated, pathological, bordering on bad taste. But anyone who merely focuses on these exaggerations is going to lose what is more fundamental to the movie, including what makes it truly horrible. As much as there are violent and macabre images, chiefly in its final sequence, there are extremely beautiful and lyric ones. It is in the juxtaposition of both things (as it happens in what Heidegger calls grand style) that the work emerges itself, beyond the malaise surrounding the public, the critics and the director. By aligning these two contradictory effects, the movie clamps itself to a force that spins ordinary dichotomies such as pleasure/pain, inner/outer, human/animal, organic/inorganic (arriving at Adorno’s nonsubjective in the subject, and Deleuze’s destination of organic and inorganic matter).

Accordingly, the martyrdom of the main character cannot be reduced to an expression of her inner state of guilt, caused by the death of her son. And nor is it a manifestation of a supposedly unconscious sadistic desire, a subjective perversion. Much on the contrary, the deliberate cultivation of the feet’s deformity of a child who will, perhaps joyfully, commit suicide is a sign of a force that in the movie and with the movie extrapolates the psychological dimension of its characters. This is why the noble prospects of the husband, his intentions to cure the depression of his wife without medication, by understanding her fear, are doomed to failure. When the cure happens it is unexpected and comes apparently from nowhere, while the whole scenario, the movie itself, had suddenly and radically become transfigured. The cure is so disconnected from discursive thinking that the man, puzzled by it, dislocated and strained, instead of being happy starts to get ill himself. What is at issue here defies the inner realm of consciousness, the subject’s intention and his ability to follow a purposeful planning.

It might be paradoxical and very difficult to follow but it is truth: guiltiness in *Antichrist* cannot be circumscribed to any psychopathological or even to a psychological milieu. It testifies to something that *crosses* a specific family in direction

to many other human families. It would point to what they would all share in terms of a traumatic phylogenetic experience: the price of cultural emancipation from animality. But *Antichrist's* guiltiness goes even beyond this only too well-recognized psychoanalytic cliché. It connects the family, and human family with animals, and, in the end, with what is inorganic. Everything, including inorganic matter, suffers, that is, struggles not exactly to survive, but to express itself. We have the screams of the main character (“where are you? Bastard!”) collapsing with the unpleasant croaking of a raven. We have the glades sheltering deer that are calving, and also foxes devouring the entrails of their own cubs — foxes who speak like humans and say: *chaos reigns*, while a fearful rain of nuts makes the roof tremble (and this tremble is just another scream, or perhaps a roar: the backdrop of meaningful language). What the woman fears is simply “the woods”, something that is not human, and is not merely in the realm of animals or plants. It is, most of all, something that she cannot conceptualize. She might as well use other names the meaning of which is even more obscure: Eden and Satan’s Church. Taken together they are plainly contradictory.

Antichrist is not the first movie in which Lars von Trier deals with the topic of witchcraft, this dreadful inversion, from a modern point of view, of what we moderns call nature and its laws. In 1988, he directed *Medea*, from a Carl Theodor Dreyer’s script. In this movie there was also the death of two children, which was a kind of almost joyful suicide, intermediated by the mother: the older brother helping to hang the younger one, before being hanged as well. It is clear in both movies that what is really disturbing in such scenes is not horror itself, but the fact that horror is nonchalantly propped up by what is traditionally, at least in Occidentalized societies, the symbol *par excellence* of innocence, a blond child. In the case of *Antichrist*, the child is always calm and smiling. Before climbing to the table and jumping from the window, she knocks down the statuettes of the three beggars (pain, grief, and despair) who are on her path. (That is, her action is not motivated by, and is even unconcerned with pain, grief, and despair.) When she jumps, her face mixes with the rapturous expression of her parents making love. The fall is soft like the one of a snowflake, of a teddy bear in the snow.¹⁹

Any ideological analysis of these movies (Lars von Trier’s *Antichrist* and *Medea*) is going to be garbled if one does not recognize, from the beginning, what is boldly attempted in them, *i.e.*, a meddling with dimensions of nature not amenable to humanization. This meddling ends up by dissolving the way we naturally sort nature, and borders what could be called the praeternatural or supernatural (that menaces us). What critics derided as misogyny is actually an engagement with the feminine in its most challenging aspects. Woman is not an original totality to which man might finally return, and neither is it something that man could emancipate. The husband complains to his wife: “the literature you studied in your research was about evil things done against women. But you read it as proof of the evil of women. You were supposed to be critical of those texts. That was your thesis. Instead, you embraced those texts!” The public might have already seen

something similarly vicious, although more subtle, in the character of the witch represented by Lisbeth Movin in Carl Theodor Dreyer's *Vredens Dag* (1943), also a Danish director.

These movies rescue what is residual in modernity, its archaic, insolvable riddles and labyrinthine roots. But they rescue these dregs not by representing, that is, not by uprooting them. The rescue is done by calmly retreating to modernity's most stubborn shadows while keeping the surface of the grave, its headstone, opened. What one hears from the depths sounds like the most eschatological horror. Mozart's *Queen of the night* might have worked well enough. But since horror is juxtaposed with lyricism, what we get is nothing but Handel's most lyric prayer: *Lascia ch'io pianga, mia cruda sorte, e che sospiri la libertà. Il duolo infranga queste ritorte de' miei martiri sol per pieta*. What could be the meaning of all this? It is certainly not at hand, and it sustains, and even *preserves* everything, but in a puzzle of irreducible differences (again, this is similar to Heidegger's idea of a grand style).

Disengagement of visual and audio elements from their narrative function

Even if *Antichrist* could be reduced to its misogyny, to its degenerate and obscene ideological aspects, the audio and visual elements of the movie disengage from the narrative. They have to be considered separately, because they have not a merely illustrative, accompanying function. The movie underpins processes such as the ones Michel Chion calls "reducible hearing": "the hearing that aims at qualities and forms that are proper to sound itself, independently from its causes and meaning".²⁰ But the movie also shows how, on the other hand, these processes actually deconstruct what Chion would like to save as an "intersubjective sphere".²¹ One could say that many of *Antichrist's* sounds have the nature of the celebrated alarm clock in Ingmar Bergman's *Face to Face* (1976), whose increasing and intensive tick-tack ends revealing, as says Chion, "the horror of the silence that surrounds" the main character of the movie (again, a depressive woman).²² But the horror of *Antichrist's* sounds and images is more conspicuous and insidious, because it challenges any semantic explanation in terms of psychopathology and affects the very materiality of the film. In this sense, it is much more similar to Bergman's *Persona* (1966).

In *Persona*, along with the burning of celluloid, there is also a blurring of faces, still identifiable: the juxtaposition of the countenance of Elizabeth Vogler and Sister Ana. In the blurred faces of Lars von Trier women (climbing the mountain in the end of the movie), identity is, more than blurred, irretrievably rubbed. These faces are not a visual unfolding of the idea of excess. They are icons of meaningless excess itself, that is, images the significance of which always implies a local conceptual deferral. It would be incorrect to say that the movie represents a totally disenchanting conception of nature. It fights to be disenchanting nature itself. Many other passages illustrate this point. The shooting of the entourage in the burial of

the child is done from behind the glass of a window, in a way that many glares interfere with the image of the characters. All the dialogues of the movie are punctuated by *nouvelle vague* disturbances such as the use of abrupt angles, unusual framing, instability of the camera and its focus. The rudimentary character of the openings of the movie and its chapters, in which the titles are displayed over a background of heavy brushstrokes, can also be understood in this way. In them the movie reverses to painting, as in many other passages, as when the woman imagines herself crossing a bridge in the forest. This process is similar to what happens, inside the story, to her thesis, which reverses to scribble as it is progressively leafed by the husband in a scene.

The fact that *Antichrist* was dedicated to Tarkovsky is just one of the many links connecting this movie to the unprecedented and till nowadays unparalleled visual and audio aesthetic experiences created in film by the Russian director. All the prolog and other similar passages of *Antichrist* are like certain passages of *Zerkalo* (1975), in which the flux of images is decelerated by intensifying the unfolding in time of texture details. Sound effects are sometimes like tactile vibrations capturing the watcher and bonding him like a frame to hypnotic shots, most of them of the immobilized look of a character. They can also be irritating and bristling. In all cases they are rather the product of skillful handicraft than special effects: harsh noises made by the wind hitting the foliage of trees, water running, animals trembling, machine feedbacks. As much as with Tarkovsky, the natural resources of locations are thoroughly explored. And what in this way is underlined is not only the material, but even the metaphysical reality of image and sound. One finally breaks with a naturalistic approach *to sound* which, according to Chion, has rarely been abandoned in cinema, even in the case of those directors that in the 60's and 70's made a cogent criticism of the naturalism of the image.²³

Visually we have things like the movement of suspended particles in a flower vase over the table in a hospital's room. Light and shadow progressing over twisted branches, twigs, and roots. The dense, compact landscape of pine trees in a mountain superposed to the hairs in the back of the head of a character. Lars von Trier was able to profit even from the physical idiosyncrasies of the actors: Dafoe's wrinkles, Charlotte Gainsbourg's tenuous and flame-like body. It is not troubled characters, not a meaningful epopee that we get in the end, but specters: the immemorial pitiful gesture of Orpheus rescuing Eurydice as she unavoidably retreats to her shadow.

Endnotes

- ¹ T.W. Adorno, *Aesthetic Theory*, trans. Robert Hullot-Kentor (Minneapolis, 1997), pp. 113; cf. Adorno, *Ästhetische Theorie* (Frankfurt, 1973), pp. 173.
- ² I. Kant, *Kritik der Urteilskraft* (Frankfurt, 1974): § 27, p. 181.
- ³ G. Deleuze, *Cinéma 1* (Paris, 1983): 79-80.
- ⁴ J. Derrida, *La vérité en peinture* (Paris: 1978): 51-52, cf. 46-47.
- ⁵ Ibidem, *La vérité en peinture*: 55.

- ⁶ J. Joyce, *Occasional, Critical, and Political Writing* (Oxford, 2000): 105.
- ⁷ Ibidem, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (London, 2000): 226.
- ⁸ M. Proust, *Le Temps retrouvé* (Paris, 1990): 173-74.
- ⁹ S. Beckett, *Proust*, in Samuel Beckett, *The Grove Centenary Edition. Volume IV. Poems, Short Fiction, Criticism*, Paul Auster (Editor), (New York, 2006): 544. In connection with this issue, Gilles Deleuze has emphasized that what is truly at stake in the so-called involuntary memory experiences described by Proust is not psychological remembrance, but something extrapolating the realm of natural perception. The *madeleine's* experience is aesthetically relevant because it points to a world which is at the same time more essential and elusive than the ordinary one in which we struggle for existence. See G. Deleuze, *Marcel Proust* (Paris, 1964): 24; cf. 7-19, 36-40, 82-91.
- ¹⁰ C. Menke, *The sovereignty of art: aesthetic negativity in Adorno and Derrida* (Cambridge, 1998): 164, 241-42, 254. Cf. Jacques Derrida, *L'écriture et la différence* (Paris, 1967): 383. Julia Kristeva has also defended a position according to which poetry, as much as "magic, shamanism, esotericism, carnival... underline the limits of socially useful discourses, bearing witness to what they repress: the process exceeding the subject and his communicative structures". *La révolution du langage poétique* (Paris, 1974), p. 14, 43-83, 203-04. See also Giorgio Agamben, *Stanze* (Torino, 2011), pp. 58-60.
- ¹¹ M. Horkheimer, *The eclipse of reason* (New York, 2004): 93. For a more contemporary author with a similar perspective, see Bernard Stiegler, *Mécréance et discédit: La décadence des démocraties industrielles* (Paris, 2004): 59-60.
- ¹² M. Horkheimer, *The eclipse of reason*: 97.
- ¹³ M. Heidegger, *Nietzsche* (Pfullingen, 1961): vol. 1, 240-41, 499-500; vol. 2, 87, 277-278.
- ¹⁴ J.-Luc Nancy, *La Déclosion (Déconstruction du christianisme, I)* (Paris: 2005): 32.
- ¹⁵ M. Heidegger, *Nietzsche*: vol. 2, 280-82. Cf. Heidegger, *Schellings Abhandlung Über das Wesen der menschlichen Freiheit (1809)* (Tübingen, 1971): 28; Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie* (Paris, 1962): 78-79, 200-201; Nancy, *La Déclosion*: 43-44.
- ¹⁶ J. Derrida, *De la grammatologie* (Paris, 1967): 14.
- ¹⁷ C. Menke, *The sovereignty of art: aesthetic negativity in Adorno and Derrida*: 241-42.
- ¹⁸ M. Heidegger, *Nietzsche*: vol. 1, 159. Cf. Pierre Klossowski, *Nietzsche et le cercle vicieux* (Paris, 1969): 359-63; cf. Agamben, *Stanze*: 33.
- ¹⁹ The ambiguity of the "topic" (of the suicide of child) has been famously explored also by Rossellini, of course, both in *Germania Anno Zero* and *Europa 51*. For an analysis, see for instance André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* (Paris: Cerf, 2011): 360.
- ²⁰ M. Chion, *L'audio-vision: son et image au cinéma* (Paris, 2011): 28.
- ²¹ Ibidem, *L'audio-vision*: 29.
- ²² Ibidem, *L'audio-vision*: 51.
- ²³ Ibidem, *L'audio-vision*: 82; cf. 99-100, 105, 107, 130-32.

Literary References

Adorno, Theodor, 1973, *W. Aesthetic Theory*. Newly translated, edited, and with a translator's introduction by Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1997.

Ästhetische Theorie. Frankfurt: Suhrkamp.

Agamben, Giorgio, 2011, *Stanze*. Torino: Einaudi.

Bazin, Andre, *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Cerf.

Beckett, Samuel, 2011, "Proust". *Samuel Beckett. The Grove Centenary Edition. Volume IV. Poems, Short Fiction, Criticism*. Paul Auster, Series Editor. New York: Grove Press, 2006, pp. 511-54.

Bergman, Ingmar, 1976, *Face to Face*. 1966, *Persona*.

- Blanchot, Maurice**, 1955, *L'espace littéraire*. Saint-Amand: Éditions Gallimard.
- Chion, Michel**, 2011, *L'audio-vision: son et image au cinéma*. Paris: Armand Colin.
- Deleuze, Gilles**, 1983, *Cinéma 1: L'image-mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit.
1964, *Marcel Proust et les signes*. Paris: Presses Universitaires de France.
1962, *Nietzsche et la philosophie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Derrida, Jacques**, 1978, *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion.
1967, *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit.
1967, *L'écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil.
- Dreyer, Carl Theodor**, 1943, *Vredens Dag*. Denmark.
- Heidegger, Martin**, 1971, *Schellings Abhandlung Über das Wesen der menschlichen Freiheit (1809)*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
1961, *Nietzsche*. 2 vols. Pfullingen: Günther Neske.
- Horkheimer, Max**, 2004, *The eclipse of reason*. New York: Continuum.
- Joyce, James**, 2000, *Occasional, Critical, and Political Writing*. Edited with an introduction and notes by Kevin Barry. Oxford: Oxford University Press.
2000, *A Portrait of the Artist as a Young Man*. London: Penguin Books.
- Kant, Immanuel**, 1974, *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Klossowski, P.** 1969, *Nietzsche et le cercle vicieux*. Paris: Mercure de France.
- Kristeva, Julia**, 1974, *La révolution du langage poétique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Menke, Christoph**, 1998, *The sovereignty of art: aesthetic negativity in Adorno and Derrida*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Nancy, Jean-Luc**, 2005, *La Déclosion. (Déconstruction du christianisme, I)*. Paris: Galilée.
- Proust, Marcel**, 1990, *Le Temps retrouvé*. Malesherbes: Gallimard.
- Rossellini, Roberto**, 1948, *Germania Anno Zero*. Italy.
1952, *Europa 51*. Italy.
- Stiegler, Bernard**, 2004, *Mécréance et discédit: La décadence des démocraties industrielles*. Paris: Galilée.
- Tarkovsky, Andrei**, 1994, *Time within Time. The Diaries. 1970-1986*. London: Faber and Faber.
1975, *Zerkalo*. Russia.
- Trier, Lars von**, 2011, *Melancholia*. Denmark.
2009, *Antichrist*. Denmark.
2006, *The boss of it all*. Denmark.
1988, *Medea*. Denmark.

Nature's Horror and Grand Style in Lars von Trier's *Antichrist*

This essay brings forward and analyzes some constitutive elements of Lars von Trier's *Antichrist* that enable an understanding of its alleged morbidity and misogyny in terms of the sovereignty of aesthetic experience and its relation to the problem of cultural nihilism. These elements are the followings: the juxtaposition of horror and lyricism, and a corresponding archaic understanding of nature; the disengagement of visual and audio elements from their narrative function, and a corresponding deconstruction of the representational character of the movie itself.

Tomasz Rachwald

(Uniwersytet Jagielloński)

Metody dokumentalne w filmie. Recenzja książki

Jakkolwiek dobrze rozumiany obowiązek wymaga od badacza zdefiniowania obiektu swojego zainteresowania, skomplikowany przypadek filmu dokumentalnego zdaje się zniechęcać do tego rodzaju działań. Tym bardziej godna uznania jest skrupulatność, z jaką podjął się zadania Mirosław Przyłipiak w *Poetyce kina dokumentalnego*. W pierwszym rozdziale swojej książki ten uznany autor, po dokonaniu krytycznej oceny istniejących już definicji, opracował nową propozycję. Pozwolę sobie przytoczyć ją w całości, żeby zobrazować poziom skomplikowania problemu:

Film dokumentalny to taki autonomiczny, istniejący jako osobna całość przekaz audiowizualny, który prezentuje wycinek świata kompletnego, w którym znaczenia nominalne są tożsame ze źródłowymi, w którym istnieje dystans czasowy między momentem rejestracji a momentem odbioru, gdzie zostaje zachowana indeksalna wierność odtworzenia czasu i przestrzeni w ramach ujęcia. W którym realizatorzy nie ingerują w rzeczywistość przed kamerą albo ingerują i fakt tej ingerencji czynią elementem strukturalnym filmu, albo też ingerują w tym celu, aby przywrócić taki stan tej rzeczywistości, jaki istniał przed pojawieniem się ekipy filmowej, lub też aby wyzwolić prawdę zachowań osób filmowanych, który naśladuje w swojej strukturze konwencjonalne sposoby właściwego człowiekowi podporządkowania rzeczywistości, w którym funkcja autoteliczna względem warsztatu lub tworzywa filmowego, o ile istnieje, nie może przytłumić i zdominować funkcji przedmiotowej.¹

Już w drugim wydaniu książki (2004) Przyłipiakowi przyszło skonfrontować powyższą definicję – skonstruowaną poprzez włączenie w obręb opisywanego zjawiska możliwie największej liczby jego odmian – z programem *Big Brother*, który pojawił się w Polsce wkrótce po opublikowaniu pierwszej wersji tekstu². Ów sensacyjny wówczas, kopiowany wielokrotnie później format reality show jawił się jako nowa forma praktyki quasi-dokumentalnej; realizował jedynie część wytycznych wskazanych przez Przyłipiaka. Odpowiednio trudne do uwzględnienia w definicji będą kolejne programy telewizyjne, takie jak *Pamiętniki z wakacji*, *Trudne sprawy* i *Miłość na bogato* – fikcje fabularne realizowane przy udziale improwizujących aktorów-amatorów, albo polska edycja *Jersey Shore*, zupełnie pozbawiona obecnego w oryginale szkieletu fabularnego³. Ciągłe pojawianie się nowych programów realizowanych przy zastosowaniu pewnych form dokumentalności prowadzić może, jak uważam, do konieczności regularnego modyfikowania, skądinąd przemyślanej, definicji Przyłipiaka.

Dagmara Rode i Marcin Pieńkowski, redaktorzy *Metod dokumentalnych w filmie*, uciekają od niebezpieczeństw budowania definicji. Odmienność spojrzenia na problem zawiera się w tytule książki. Opublikowane artykuły umieszczone są poza kontekstem dyskursu o określonym gatunku filmowym, jakim bywa dokument; zamiast tego podejmuje się problem stosowania przez twórców metod prezentacji „wycinka świata kompletnego” w filmach, których tożsamość ontologiczna może być niejasna. Szeroko widziane zagadnienie opisywane jest na przykładach nieraz odległych od siebie czasowo: należą do nich wczesne trawelogi, kino lat 60., dokumenty Michaela Moore’a i Marcina Koszałki. Książka eksploruje przy tym formy dalekie od Griersonowskiej praktyki „gatunku użytkowego, podporządkowanego funkcji edukacji społecznej” (Przyłipiak).

Kwestia funkcjonalności jest istotna, kiedy o dokumencie rozmawia się, biorąc pod uwagę okoliczności, w jakich był on początkowo definiowany. Cytowany już Przyłipiak zwraca uwagę, że dokument jako jedyny gatunek filmowy doczekał się urzędowej definicji, uchwalonej w 1948 roku w Pradze; nie dodaje, prawdopodobnie uznając że jest to jasne, jaką wagę ideologiczną miał Światowy Kongres Dokumentalistów we wspomnianym miejscu i czasie. Filmy o znaczeniu edukacyjnym miały, jakoby, grać znaczącą rolę w misji formowania nowego, powojennego społeczeństwa, a funkcja propagandowa dokumentu była nie mniej istotna niż funkcja informacyjna, a niejako wręcz z nią tożsama. Dziś okazuje się, że upowszechniony sposób rozumienia filmu dokumentalnego, wytworzony w minionej epoce, nie przystaje do większości jego późniejszych form. Mówienie zaś o „metodach dokumentalnych” zamiast o gatunku filmowym wskazuje, że wrażenie autentyczności filmu niefikcjonalnego to kwestia sprawności warsztatowej, nie zaś jego cecha definicyjna. Co za tym idzie: lepiej być może mówić o metodach niż wskazywać palcem cechy wspólne zbioru nazwanego „dokumentem”.

Ciekawie wobec tego wypadła umieszczenie na początku opisywanej przeze mnie książki tekstu Billa Nicholasa, który skądinąd nie unikał definiowania obiektu swoich zainteresowań. Co ważne ponadto, wyłączał z jego zakresu wszystkie formy niefikcjonalne powstałe przed latami 20. (o czym w opisywanym tomie informuje Michał Pabiś-Orzeszyna). Redaktorzy *Metod dokumentalnych...* postępują niejako wbrew jego wytycznym, zajmując się nadzwyczaj obszernie okresem kina atrakcji. Nichols w *Typach filmu dokumentalnego*, prowadząc swój wywód chronologicznie – od Flaherty’ego, Ivensa, przez Pennebakera, Roucha, do Forgácsa – podkreśla, że jego podział nie wyraża przekonania o zastępowaniu gorszych metod odzwierciedlania rzeczywistości lepszymi. Jednoznaczne odcięcie się od apriorycznego założenia o niekończącym się postępie formy filmowej daje tu podstawę do badań ciągłej obecności metod wypracowanych jeszcze w okresie początków kina. Mówi tymczasem o postępującej samoświadomości medium, którego użytkownicy, w miarę zmian priorytetów, coraz chętniej kierowali uwagę widzów na swoje metody pracy.

Przyzwyczajenie, aby zaczynać historię dokumentu od Flaherty’ego i Griersona, jest trudne do przewyciężenia. W kończącym tekst wykresie, obrazującym

zmiany w kinie dokumentalnym, punkt odnoszący się do lat 20. Nichols oznacza hasłem „fikcyjne narracje dotyczące wyobrażonych światów”. Z kolei podręcznik *A New History of Documentary Film* Jacka Ellisa i Betsy McLane, wydany w 2005 roku, zawiera wprost wypowiedzianą we wstępie inspirację myślą Griersona i wyrażone jasno przekonanie, że dokument wywodzi się z powstającej w latach 20. twórczości autorów z Ameryki Północnej, Wielkiej Brytanii, Francji i Holandii (co czyni zawarte w tytule wspomnienie „nowej historii” dokumentu cokolwiek interesującym)⁴. Do tego, co było wcześniej, autorzy odnoszą się jako do „przeddokumentalnych korzeni” (pre-documentary origins). Konsekwencje są dość znaczące: odwoływanie się do Griersona jako do pioniera oznacza ustawianie go w charakterze wzorca, wobec którego dokonuje się porównań; filmom niepasującym do wzorca grozi w najlepszym razie marginalizacja. W gorszym wypadku – wysunięcie poza kategorię dokumentu, jak to miało miejsce wobec wczesnych form niefabularnych.

Teoretyczną ramę książki zdają się tworzyć teksty powstałe przynajmniej przed dziesięciu laty (co zdaje się jest przeciętnym czasem, w jakim do Polski docierają tłumaczenia ważnych tekstów z zagranicy). Introduction to documentary Nicholasa, z którego pochodzi klasyfikacja typów filmu dokumentalnego, wyszło w 2001 r.; artykuł Alison Griffiths o trawelogach pochodzi z 1999 r., natomiast uwagi Jaya Ruby’ego o refleksywności były bieżącym komentarzem do praktyk dokumentalnych z lat 70.; do tego dołącza przedruk artykułu Stefana Czyżewskiego z 2003 roku, który pierwotnie ukazał się w tomie *Czas i przestrzeń (w) fotografii. Prace naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie*. W wypadku tekstów o dokumencie, jak to określa Pabiś-Orzeszyna, „przed Nanukiem”, logicznym punktem odniesienia stały się badania zapoczątkowane przez uczestników konferencji w Brighton w 1978 roku. Zwrot w badaniach historii wczesnego kina dotyczył przede wszystkim filmu fabularnego, z przyczyn, jak za Gunningiem tłumaczy Pabiś-Orzeszyna, praktycznych: gigantyczne ilości nieopisanych, a może wręcz niemożliwych do opisanie filmów, zmusiły badaczy do odsunięcia tematu na później i zajęcie się tymczasem rzeczami, które można uporządkować.

Tymczasem świadomość znacznej przewagi ilościowej filmów dokumentalnych nad fikcjonalnymi w okresie „kina atrakcji” nie powinna nikomu umknąć. Około siedemdziesiąt procent zbiorów BFI to filmy dokumentalne – jak podaje autor *Dawno temu przed Nanukiem* za Frederickiem Raphaellem. Włączenie trawelogów, aktualności i filmów lokalnych do historii kina dokumentalnego zdaje się stać w sprzeczności z przekonaniem Nicholasa i wielu innych, którzy jego początki ustanawiają prawie cztery dekady po tym, jak Thomas Edison opatentował kineoskop. Autorzy tomu są jednak konsekwentni, pierwszą część *Metod dokumentalnych w filmie* konstruując tak, aby dać wrażenie ciągłości między wczesnymi formami niefikcjonalnymi, a późniejszymi dokumentami. I tak w *Świat światu* pokazujemy Alison Griffiths podjęła temat zastosowania wczesnych trawelogów do badań etnograficznych, Michał Pabiś-Orzeszyna przedstawił trudności, przed

jakimi staje badacz wczesnych filmów, Łukasz Biskupski zaś opisał swoje podejście do badania archiwaliów na przykładzie funkcjonowania aktualności w Łodzi przełomu XIX i XX wieku⁵.

Ciągiem dalszym tej refleksji stają się teksty o filmach powstających w latach 60. i później. Yuriko Furuhashi zestawia japońskie filmy krajobrazowe z wczesnymi aktualnościami, Paweł Sołodki wiąże filmy mondo z ekscytującymi widownią egzotyką trawelogami (autor nawiązuje do pracy Alison Griffiths). Refleksja ta może być prowadzona dalej; choć podobna teza nie jest zapisana wprost, siła perswazji zawarta w logice następujących po sobie tekstów wpływać może też na odbiór arcykułu Mirosława Przyłipiaka, poświęconego *A Time for Burning* (1967, reż. Barbara Connell, Bill Jersey)⁶. Aczkolwiek w pierwszym rzędzie ów tekst zdaje się funkcjonować jako refleksja odnosząca się do płynności wyznaczonych przez Nicholasa granic między dokumentem obserwacyjnym a uczestniczącym, pozwala on również na zadanie pytania o funkcjonowanie kina bezpośredniego w środowiskach przez nie portretowanych, w zestawieniu z filmami lokalnymi.

O ile pierwsza część książki uzupełnia klasyfikację Nicholasa o zjawiska sprzed debiutu Flaherty'ego, druga jej połowa stanowi uzupełnienie uwag badacza na temat refleksywności kina dokumentalnego. Umieszczenie tekstu Jaya Ruby'ego po uwagach Przyłipiaka daje wrażenie pewnej chronologicznej ciągłości. Zarazem funkcjonuje jako krytyczny komentarz do ujawnionych przez polskiego autora metod manipulowania dokumentalnym materiałem, który zgodnie z filozofią kina bezpośredniego pozbawiony dodatkowego komentarza powinien być odbierany „taki, jakim jest”. Pozorność obiektywizmu *direct cinema*, podważonego już przez Nicholasa, ostatecznie zostaje zdemaskowana poprzez Stefana Czyżewskiego, którego tekst zdaje się być wyrazem zwątpienia w możliwość wiernego odtworzenia rzeczywistości tak przez fotografię, jak i przez ruchomy obraz. Po dotarciu do tego momentu w rozpoznaniu subiektywności wrażenia realizmu w filmie redaktorom pozostaje przedstawić przypadki refleksyjnego użycia metod dokumentalnych przedstawiania rzeczywistości ekranowej.

Metody dokumentalne w filmie, książka, której kształt zaczął formować się sześć lat temu, jest efektem przemyślanej pracy sporej grupy badaczy. Pomysły, które w niektórych przypadkach zaowocowały przyszłymi pracami magisterskimi i doktorskimi, złożyły się tu na spójną całość bez postawionych jednoznacznie tez. Przywołanie we wstępie Nicholasa, a następnie parokrotne wywrócenie jego tez na drugą stronę, pozostawia dużo miejsca na dyskusję wokół naszej zdolności (albo i – konieczności) sformułowania definicji filmu dokumentalnego. Przedstawione nam zostają metody badawcze i ich zastosowania. Gładki, Griersonowski monolit ulega rozdrobnieniu na kawałki, które jesteśmy zdolni przestudiować. Nadzwyczaj praktyczne posunięcie.

Przypisy

- ¹ M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk-Słupsk 2004, s. 49-50.
- ² Holenderski *Big Brother* powstał w 1997 roku, książka Przyłipiaka wyszła w 2000, zaś pierwszy odcinek polskiej edycji programu miał premierę 4 marca 2001.
- ³ *Jersey Shore*, realizowany przez MTV od 2009 roku, jest *reality show* opierającym się na obserwacji umieszczonych w domu letniskowym młodych Amerykanów włoskiego pochodzenia. Istotne przy tym jest, że towarzysząca im kamera nie ukrywa swojej obecności, scenki z ich życia przetykane są nakręconymi *post factum* komentarzami bohaterów, a każdy odcinek zmontowany jest w sposób nadający wydarzeniom dramaturgii. Wyprodukowane w roku bieżącym *Warsaw Shore*, mimo generowanego przez sam format podobieństwa do oryginału, różni się od niego jednym zasadniczym szczegółem: jest totalnie pozbawione fabuły. Zmienia się tym samym w program o ludziach którzy się bardzo nudzą i w celu wypełnienia sobie czymś czasu wykonują zadania zasugerowane im przez twórców programu, bądź czynności w ich mniemaniu oczekiwane przez towarzyszącego im realizatora.
- ⁴ Nawiasem mówiąc, owa książka jest jedynym – poza tekstami z dwutomowej *Historii kina* – podręcznikiem historii filmu dokumentalnego, jaki znalazłem w bibliotece Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ. Po opisie dekady lat 20. książka nie wychodzi już do końca poza obszar kina anglosaskiego, z wyłączeniem zjawiska *cinéma vérité*.
- ⁵ W zgodzie z nową praktyką i z własną intuicją Biskupski nie pisze o kinie narodowym; decyduje się zamiast tego na przyjęcie lokalnej perspektywy miasta będącego częścią systemu gospodarczego Cesarstwa Rosyjskiego, przedkładając nad przynależność do kręgu narodowego/językowego – obecność łódzkiego kinematografu w systemie handlu produktami wczesnej kultury popularnej. Por. Ł. Biskupski, *Miasto atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku*, Warszawa 2013.
- ⁶ Tekst ów, jak informuje autor, stanie się częścią zbioru publikacji podejmującej temat *direct cinema*, zapoczątkowanego przez Przyłipiaka książką *Kino bezpośrednie (1960-1963)*. Część druga tej monografii dotyczyć ma amerykańskich dokumentów z lat 1963-1970.

Grażyna Świętochowska

(Uniwersytet Gdański)

Author(s), authority...

“Third Annual SCREEN INDUSTRIES IN EAST-CENTRAL EUROPE CONFERENCE: INDUSTRIAL AUTHORSHIP”, 29 November – 1 December 2013, Palacký University, Olomouc, Czech Republic.

Under the sign of media nostalgia?

SIECE (Screen Industries in East-Central Europe Conference) as the platform of sharing perspectives, exchange thoughts and academic discourses, as the idea of academic network has an important value worked out through last three years. The inaugural SIECE 2011 was driven by the need to complement textual analysis with examinations of the institutional contexts that shape the production and content of films. 2012 conference was organized by the Screenwriting theorizing¹. The main profile of last year conference was a different aspect of industrial authorship and its worth underlying the versatile perspectives located in keynote speeches. However, the question is: what are the definitions of industrial term or the ways that a movie author is migrating into the different level of meaning.

The first conference paper of **Irena Reifová** (Charles University, Czech Republic) presented the outcome of research into the historical dimension of television audiences in the 1970s and 1980s, in the former socialist state of Czechoslovakia. It entered at the same time the panel concerning the question of different/common national television formats and their contemporary and historical ways of reading. The impact of the mythologization-turn-out process indicated the audience's pattern of reaction: how television viewers understood the socialist television serials, actually renegotiating the nostalgic suspicious cult of the packaged of the ideological credos set in the television narrative's structure. The reverse of this mass memory, in a way, was **Sabina Mihelj's** paper (Loughborough University, UK). Yugoslavia's past period of socialist culture in her optic was read through the communist idea of real participation of the working class in all cultural activities, screen industries as well, although the cultural preferences of workers did not necessarily match those held by the elites illuminated by the ideological aims. Participation, authority and control² were the three important factors in the majority of the first panel presentations, even when they try to focus on a media culture of the archeological period as a complex environment comprising the aesthetic aspect of the whole propaganda “building” and its contemporary heritage **Dana Mustata's** (University of Groningen, Netherlands) paper took into consideration the final result of an “aesthetic

face” of particular TV programs in early Romanian television³. It was the outcome of practical exchanges between European broadcasters – primarily with the BBC – and on the other hand, the result of experimentation with the medium coming from the national movie directors. Cinematic skills used to experiment with the new medium were not a typical Romanian feature. I see the important commentary to that mentioned by Dana Mustata’s direction of *bottom-up* television history of socialist broadcasters in the way the Czechoslovakian New Wave director Jan Nemec claimed that he was indeed one of the first authors of video clips with the Marta Kubišova or Karel Gott performances during the 1960s⁴. Whether we took this example as a dominant factor that formed the creation of early television programs – as a European phenomenon that took similar forms in different countries – from that point of view it is not only about an early institutional authorship of television but a transnational rather than national specificity.

The speech of **Kateryna Khinkulova** (Birkbeck College, UK) was about the Ukrainian identity which is in the centre of the contemporary political situation in this part of Europe and because of Russia demonstrating the power of a grand strategy player in the global political order. As Khinkulova showed the specific form of different ingredients in Ukrainian television proposals shaped after 1991, after the ZSSR collapse, it was based not only on Russian legacy but Western European and American foreign entertainment TV formats as well. Together they lead to the form of a unique individual Ukrainian screen culture. Unique national television programming content is more successful with the local audiences than alternative proposals produced outside the Ukraine. These preferences also anticipated the real social need for an emancipation gesture in the mode of autonomy change.

Industry turn

The distinctive perspective demonstrated by the main organizer of the event, **Petr Szczepanik** (Masaryk University, Czech Republic) is worth to undermine it. His academic work has embraced “film industry” paradigm for quite a long time and we can also see the effects of this approach in the Polish publishing market (being quite precisely Polish-English because of bilingual publication *Restart zespołów filmowych / Film Units Restart*⁵). *Film Units as (Sub)producers: Possibilities of a “House Style” in the State-socialist Mode of Production* discussed conditions for their actual impact on group-based creativity and style in the state-socialist production system of the former Czechoslovakia, between Polish and Hungarian cases. In his current paper, by focusing on the early stage of the transformation process, when the units – practically substituting hands-on producers or middle managers – were pushed to innovate and differentiate by building informal collaborative networks with young writers and directors, Szczepanik attempted to describe the social workings of group style in its nascent form, before it materialized into the first revisionist film movement of post-second world war Czech cinema. Such a practice-oriented perspective defines group style not just as common for-

mal features of finished films, but rather as a set of shared practices and beliefs of those who produced them. The paper paid particular attention to the manner in which day-to-day creative activities were managed within a system that designated the state the sole official producer, and to organizational solutions which were introduced in an effort to strike a balance between centralized control and creative freedom.

Co-producing fields

The simple observation that not only Carlo Ponti produced Czech New Waves films (the well-known story of spectacular coproduction project of the third Milos Forman film and finally spectacular withdrawing his financial help in the name of the humble Czech citizen) was the basis of **Francesco di Chiara's** paper (University of Ferrara, Italy). From the early 1960s to the mid-1970s, more Italian producers and distributors were keen on co-financing, or even producing, films from the numerous new waves that were emerging around the world, in Europe as well as in Southern America. The broad area of Yugoslav and Italian co-productions provided di Chiara with three different examples of how authorship could be handled in 1970s European film co-productions: *Maddalena*, a film by Polish director Jerzy Kawalerowicz that was produced by Bosna Film along with Italian company Unitas, and the only two Black Wave films that were co-produced by Italian film companies, Boro Drašković's *The Rogue* (1971) and Aleksandar Petrović's *The Master and Margaret* (1972).

Historical part

Gloss role to those mentioned presentations asks the question (linking and/or dividing) of what is individual against the collective in Soviet cinema industry (**Gabrielle Chomentowski**, Institut of Political Sciences, Paris, France). The paper was oriented toward searching a balance between two extremes: the collective organization (studios productions were called "fabric" and an artistic group which was responsible for a film were called "kollektiv" in russian) vs. an idea of Soviet cinema history only made by some famous filmmakers such as Eisenstein, Pudovkin, Vertov, Tarkovski, Paradjanov, etc.).

Another conference paper (**Milan Hain**, Palacky University, Czech Republic) demonstrated how different can be entering the strange mode of production. The original story of Czech director Hugo Haas, described earlier by Hamid Naficy, proved his ability to find himself managing Hollywood mode of production. The path of Haas's American career is full of strong archival evidences (in comparison to Gustav Machaty's case of assisting D. W. Griffith for instance). After having spent ten years in the U.S. (at a time when the Hollywood studio system was rapidly changing and its so-called classical era was coming to an end), Hugo Haas – at that time known mostly as a character actor – set out to start his own independent

production company; Hugo Haas Productions, established in 1950. The form of reflection of this choice was a case of classical style in the Czech Silent Cinema, not a minor tendency, but very strong one, as **Radomír Kokeš** (Masaryk University, Czech Republic) claimed (with a support of subsequent during this conference presented in the form of a graph, just after Kovacs' example).

National, masculine, feminine...

After these historical experiences the paper of **Olof Hedling** from Lund University, Sweden ("An Authoring Discourse of Sorts: Effects of public film support on a national cinema") presented examples from contemporary Scandinavia as a contemporary mode of national cinema. Factors such as language, locations, genre, the nationality of the crew and the actors, and even where the individual crew members are registered as living, are frequently prescribed by provisions attached to the support.

The paper of **Petra Hanáková** (Charles University, Czech Republic) made the form of summing-up rethinking of mainly Czech and Slovak cinema from the perspective of female authorship and the feminist aesthetic. The key platforms were not precise proposals of the feminist cinematic aesthetic but the enumeration of all detail articles and books using these methodological tools that were presented earlier in Hanakova's work (see for example *The voices from another world*⁶).

The other Author's faces: Źuławski, Kalatozov, Wajda

Another conference paper was set in this transnational perspective, on Andrzej Źuławski's cinematic work, presented by **Michael N. Goddard** (University of Salford, UK). The main question of this speaker was: what happens to the author's work and stylistic signature when it takes place in a markedly different cultural and industrial context, and even political system? He also argued that rather than complete continuity or a radical break, in the case of Źuławski the experience of exile and dislocation resulted in his films made abroad (focusing especially on his films made in France), having a markedly different 'accent', than those made in Poland, even if dealing with overlapping thematic concerns or using similar stylistic tendencies (which from a Polish perspective is something obvious but which probably still needs to be emphasized from the outside perspective).

The other aspects of the process relocating the real influence of film author or naming the different place of his or her implantation in film text were represented in several other papers. The narration on the film career of Mikhail Kalatozov as a symbiosis of *auteurist* aspirations and soviet "corporate" knowledge was presented by **Sergei Capterev** (Institute of Cinema Art in Moscow, Russia). A case of Andrzej Wajda's movies in the 1950s was the centre of interest of **Marcin Adamczak** (Adam Mickiewicz University, Poland). The empirical material of the three initial movies of Andrzej Wajda (*Generation*, 1955, *Canal*, 1957, *Diamonds and Ashes*,

1958) investigated through archival documents allowed Adamczak to draw a more complicated picture. In this alternative view the film director is/was not a figure of an author in the strong sense of the romantic philosophy of art, but a figure functioning and shaping a piece of film art among multiple mediating factors: film unit structure, scripts evaluating committee, censorship, high Party officials, changes of cultural politics determining what is possible, but also film festivals awards, social emotions, and audience expectations and reception. They constituted together a kind of dispersive authorship. The political power and its cultural officials were not only a “disturbing opponent”, but indeed the producer cooperating in film making with its own interests (even if it’s sometimes harsh relation).

The paper of **Lucie Česálková** from Masaryk University (“No Maps, No Lyrics – I am the Director of this Movie”: Short Film, Contracts, and Negotiation”) existed on the similar methodological domain focused on the role of custom nature of short film making in terms of authorship. Specific examples of films produced in post-war Czechoslovakia were examined as intersections of negotiations taking place on different levels: within the company Short Film, on the level of ministerial authorities, but also on the level of sponsor (mostly national companies), or expert advisors authorizing factual accuracy of the film. The marginalized role of yet canonized directors in the process is especially highlighted. As a secondary aspect characteristic for short film’s authorship the paper examines the role of archival footage and animated maps, typical for Czech post-war nonfiction film.

The cases of paratextualization

More examples of authorizing phenomenon were represented at Screen Industries 2013 conference. The trails connected with the post-Genette paratextual surrounding: the television title sequence as a tool for the revealing or direct articulation of authorship (**Jakub Korda**, Palacky University, Czech Republic), are still present.

Comparison of the opening credits of films of early, mid and late East Central European socialism was represented in the paper of **Constantin Pârvolescu** (West University of Timisoara, Romania) – *The Question of Authorship in Socialist-Realist Film* – reflected changes in the way in which Eastern European film studios and film culture conceived of the social function of film, its authorship and its marketing. The purpose of this speech was next to reveal the way in which title sequences were the loci of negotiation between various organizational, aesthetic, economic, and political discourses and interests of their times.

My paper – *Into the Machine of the Market: The Way the DVD Covers Speak* – established other narrative practices on the Czechoslovak New Wave movement existing in the global DVD market (Facets, Second Run) and in the example of *Zlatá šedesátá* (The Golden Sixties) project (26 film portraits of Czech and Slovak filmmakers, cinematographers, producers, screenwriters, etc. first showed on

Czech TV, then on screen in cinemas in full-length documentary *25 ze šedesátých* (25 from sixties) and then published on DVD as well. DVD with Czechoslovak New Waves films are continuing the very common authorship rituals connected with film festival credits and awards from the 1960s, the “consecration practices” that made the films of the movement the form of art cinema. The *Zlatá šedesátá* project certainly has the strongest ambition of creating the actual canon of Czechoslovak New Wave heritage (including for instance *The man who lies* dir. Alain Robbe-Grillet coproduced by Slovak Koliba and France). These two examples I treat as new paratexts that are reproducing and medicating at the same time the order of centre and periphery.

Keynote speaker’s voices (and its closest surrounding)

The main profile of the conference, organized for the third time, was a different aspect of industrial authorship and its worth underlying the versatile perspectives located in keynote speeches. However, the question is: what are the definitions of industrial term or the ways that a movie author is migrating into the different level of meaning. Despite the fact that none of these papers entered the revolutionary methodological change, each was an example of an integrated proposal.

The first one, **András Bálint Kovács** (Eotvos Lorand University, Hungary) with a lecture *Shot Scale Distribution and Authorship*, used as a methodological framework a modified heritage of Barry Salt’s stylist perspective based on dominant technical devices: cinematics (the real meaning of relative frequencies (MRFs) of shot scales) understood as an indicator of authorship. Choosing the appropriate shot type for a scene is not only a functional issue and important ingredient of a particular authorial style. Statistical analysis of shot scale distribution of films brings potential analysis to another level: it determines the overall distribution of shot types in a film measured in seconds. Direction of this research provides a histogram representing the proportion of each shot type for a film. In the centre of conference András Bálint Kovács’ investigation was Michelangelo Antonioni’s cinematic work that revealed an unexpected regularity of long shots.

However, I view the idea of non-keynote-speech of **Balázs Varga** (Eotvos Lorand University, Hungary) in the project of finding new forms of authorship (the same first day of the conference, panel “Radical Authorship”: *Auteurs as Brands: Bela Tarr, his Films, the Critics, and the Audiences*) as more compelling. The modes of the European Art Cinema market show contemporary institutionalized subjects of an authorship producing process. It can result in graphic scales as well but not providing the histogram notation. To put together these two different territories of contemporary film studies is not an unrealistic gesture, since last year’s paper by András Bálint Kovács’ concentrated on particular changes in Hungary’s national film industry, the surrounding determined by two important names: Tarr as a well-known film author, the successor of, for instance, Tarkovsky’s cinematic practices, and Andrew G. Vajna, a former hair dresser born in Budapest who from

the 1980s on evolved into a producer of Hollywood action franchises (such as the Rambo series) and returned to Budapest after 1990, in 2010 the government offered him the post of national film commissioner in charge of the new Hungarian National Film Fund (MNF)⁷. This year Varga's investigation in the field of 'industrial auteurship' discussed the ways the brand name and authorial notion of Béla Tarr is produced in different ways and in different discourses beginning with the promotion of his films to the critical reception and audience responses as a part of culture industry in post-Horkheimer-Adorno meaning.

The keynote speech of **Dina Iordanova** (University of St. Andrews, UK) continued another important path of contemporary film studies: film festival culture. This methodological environment allowed the indication of the specificity of recognizability of movie makers and the limitations created at the same time by this film culture linking. On the one side we've got the film festival hypertext and on the other the isolated constellation of local film makers. From this perspective there are well-known film festival brands which doesn't mean too much for the Art Cinema which is from "Inner" Europe in origin. The way these modes of the art film market create the ways the tenuous access to the wider audience is a heritage of the previous Big Authors Age in new circumstances which indicates the logic of shrinking real power of film critic. So the question is whether Béla Tarr is the beneficiary of the same festival's practices or not?

Actually the process of adopting Western patterns of wide understanding of film festival culture (based on selected historical experience) was described, during the same conference, by **Francesco Pitassio** (Universita degli Studi di Udine, Italy) in his paper 'I didn't do it!' Authorship, Realism and Socialism. Italian Neorealism Goes East. The intention of this speaker was to inquire how neorealist culture was promoted through a series of actions in Czechoslovakia as a case study, including the Italian presence at the international film festivals in Mariánské Lázně and Karlovy Vary, and how translation of statements, reports, film critics and volumes, cultural mediation, through few Czech intellectuals (Brousil, Kautský) were different aspects of the penetration of the East by Western aesthetic machinery. Neorealism was considered the expression of Western progressive culture, giving a harsh description of national society.

Finally, the last keynote paper was concerned with runaway film (high-budget film) productions that have the purpose of (re)creating the vanished historical world. A few examples with the reservation of possible bigger number of continuation – two Polish films *Knights of the Teutonic Order (Krzyżacy)* (1960), *Pan Tadeusz* (1999) and one Czech film *Marketa Lazarova* (1967) – were used by **Ian Christie** (Birkbeck College, UK) as a visualization of some amalgam designer practices. The basis of this research direction was connected with the conviction that, in film practice, there are no unique historical roots in the idea of (re)creating film image of the past but only some universal material fetishes that can be quoted in different surroundings (the initial findings: 'The past is a foreign country?'). From this point of view, the name of a particular film director was a side issue compared to that of

a set or a costume designer. In this case the current frame for this profile research is still the idea of transnational cinema.

Documentary versus others

Mirosław Przyłipiak (University of Gdańsk, Poland) was the only speaker who raised the nature of authorship in a documentary film comparing it with a bricolage made of bits and pieces that in themselves are beyond the power of the filmmaker (*The Nature of Authorship in Documentary Cinema*). This point of view does not set the question of authorship in no-mans land, but only emphasizes its different nature than other film genres. Differences between documentary subgenres must be taken into account as well. The nature of authorship is different in a personal documentary, whose aim is to present some aspects of the filmmaker's life, different in a poetic documentary, which freely uses all means of film form, different in an observational film, which strives to enable a direct contact between a viewer and reality, and yet different in a corporate, expository film, which attempts to present a certain problem and stir social action to resolve it. Each of these cases should be considered separately, authorship in each of them takes on a different form. The centre of this paper constituted the paradigmatic case of individual/co-authored documentary of Marcel and Paweł Łoziński: from the idea of making one joint documentary project to the emancipation of two separated projects that work on the same initial material. *Ojciec i syn w podróży* (*The Father and Son in Journey*) directed by Marcel Łoziński and *Ojciec i syn* (*The Father and Son*) directed by Paweł Łoziński. A significant shift is not a case of the film's length (father's film lasts 75 minutes and son's only 54 minutes) but a strategy of selecting and editing. It is the purest form of demonstrating the borders/limits of documentary's author and its ways of expression.

What is worth emphasizing is the fact that SIECE serves as a unique forum for exchanging ideas and initiate publications introducing regional screen industries and allowing for a more thorough and comprehensive comparative approach⁸. SIECE as an important place (despite where it's actual located) of transferring the academic schools, theorizing on cinema, industry and the direction of Eastern-European Cinema. Must have it!

Grażyna Świętochowska

Endnotes

- ¹ Two previous events were: Screen Industries in East-Central Europe: International Conference 2011, an outcome of the NECS Film Industries Work Group and Screen Industries in East-Central Europe Conference and Theorizing Screenwriting Practice Workshop, Brno, 22–25 November 2012.
- ² It was also a part of Sabina Mihelj's paper's title.
- ³ As Dana Mustata mentioned in one of her earlier articles that readers/viewers around Europe may rightly associate Romanian television with its live screening of the revolution in December 1989. However, the story told by the Romanian television archives goes far beyond the screened event. See D. Mustata, *History*

- In The Backstage Of Romanian Television Archives*, "Journal of European History and Culture", Vol. 1, 1, 2012.
- ⁴ See for example *Everything You Always Wanted to Know about My Heart...* An interview of Ivana Košuličová with film director Jan Němec <http://www.cereview.org/01/17/interview17_kosulicova.html>. Accessed: 28 February 2014.
- ⁵ See *Restart zespołów filmowych / Film Units Restart* (ed. M. Adamczak, P. Marecki, M. Malatyński, Kraków 2013).
- ⁶ P. Hanáková, 'Voices From Another World: Feminine Space and Masculine Intrusion in *Sedmikrásky* and *Vražda Ing. Čerta*', in Aniko Imre (ed), *East European Cinemas* (London: Routledge, 2005), pp.63-80; Eadem, *Głosy z innego świata. Przestrzeń feministyczna oraz intruzja męska w "Stokrotkach" i "Zabójstwie inż. Czarta"*, „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 57-58, s. 287-299.
- ⁷ See O. Hedling, *Screen industries in East-Central Europe: Cultural policies and political culture (22-25 November 2012, Masaryk University, Brno, Czech Republic)*, Jan Hanzlík, *Bridging the Gaps. Screen Industries in East-Central Europe Conference and Theorizing Screenwriting Practice Workshop, Brno, 22–25 November 2012*, "Iluminace" Ročník 24, 2012, č. 4 (88), pp. 120-122.
- ⁸ The conference achieved stable position, every year attracting researchers of the region studying cinema industries, and thus it has become an important forum for intellectual exchange and publication initiatives, such as annual special English issue of the journal „Iluminace”. See M. Adamczak, *Ekrany Europy Środkowej*, <<http://publica.pl/teksty/ekrany-europy-srodkowej>>. Accessed: 3.03.2014.

Noty o autorach

Zane Balčus – kuratorka w Riga Film Museum, współautorka książki *Inscenējumu realitāte. Latvijas aktierkino vēsture (2011)*.

Paweł Biliński – doktorant na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego, współtwórca projektu telewizyjnego „Amatorzy TV”, od 2009 roku prelegent w ramach Nowych Horyzontów Edukacji Filmowej. Publikował m.in. na łamach „Przezrocza” i „EKРАН-ów”.

Melinda Bloss-Jáni – wykładowca w Katedrze Fotografii, Filmu i Mediów na Hungarian University of Transylvania. W 2012 roku obroniła doktorat *The Domestication of Moving Image Technologies and Media Practices in Familial Contexts. An Anthropological Research*. (Udomowienie technologii filmowego obrazu i praktyk medialnych w kontekście rodzinnym. Badania antropologiczne). Zainteresowania naukowe: home videos i filmy amatorskie, dokumenty autobiograficzne, historia kina niemeego, genealogia mediów.

Jay Cantor – amerykański pisarz, eseista, scenarzysta filmowy (m.in. *Cuba Libre*, 1998), wykładowca na Tufts University (Stany Zjednoczone).

Michał Dondzik – filmoznawca, doktorant w Instytucie Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Interesuje się kinem polskim oraz filmem dokumentalnym. Publikował m.in. w „Kwartalniku Filmowym” oraz „EKРАНach”. Autor książki *Leszek Wronko. Dźwięk filmu polskiego (2013)*.

Alexandra Juhasz – profesor Media Studies w Pitzer College (Stany Zjednoczone). Wykłada produkcję, historię i teorię mediów, specjalizując się przede wszystkim w temacie You Tube’a, mediów zaangażowanych, kina dokumentalnego i filmu feministycznego. Autorka licznych książek, w tym *AIDS TV: Identity, Community and Alternative Video* (Duke University Press, 1996). Realizatorka filmów dokumentalnych i edukacyjnych, przede wszystkim *Media Praxis: A Radical Web-Site Integrating Theory, Practice and Politics* oraz innowacyjnego „video-booka” *Learning from YouTube* (2011). Prowadzi blog internetowy: www.aljean.wordpress.com.

Sebastian Jakub Konefał – pracownik Katedry Kulturoznawstwa Uniwersytetu Gdańskiego. Stypendysta Fundacji Rozwoju Systemu Edukacji. Publikował między innymi w „Kinie”, „Kwartalniku Filmowym”, „Studiach Filmoznawczych” i „Studiach Humanistycznych AGH”. Autor książki *Corpus futuri: literackie i filmowe wizerunki postludzi* (Gdańsk 2013) i współtwórca haseł do *Światowej Encyklopedii Filmu Religijnego* (Kraków 2007), leksykonu *Kina Nowej Przygody* (Gdańsk 2012) i *World Film Locations: Reykjavik* (Bristol 2012). Obecnie zajmuje się badaniem kinematografii islandzkiej oraz analizą topiki religijnej w anglosaskim kinie gatunków.

Jakub Morawski – doktorant nauk o sztuce w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Ukończył studia magisterskie na kierunku kulturoznawstwo, spec. filmoznawstwo oraz kulturoznawstwo, spec. kultura współczesna. Studiował także na National University of Singapore, University of Greenwich oraz City University w Londynie. Obecnie kierownik projektu naukowego dotyczącego współczesnych i politycznych teorii kina. Przebywa na rocznym stypendium naukowym na Columbia University w Nowym Jorku.

Peter Ole Pedersen (1978) – doktorant w Katedrze Estetyki i Komunikacji w Aarhus University (Dania). Zajmuje się badaniem relacji między filmem dokumentalnym i współczesną kulturą Internetu. Jest współautorem i redaktorem antologii *Art on Film* (listopad 2013). Publikował też na łamach „Acta Universitatis Sapientiae”: *The Never-ending Catastrophe – 9/11 Conspiracy Theory and the Integration of Activist Documentary on Video Websites* (Vol. 5, 2013).

Michał Piepiórka – doktorant w Instytucie Kulturoznawstwa UAM w Poznaniu. Publikował m. in. w „Kinie”, „Kulturze i Historii”, „Panoptikum”, „Człowieku i Społeczeństwie”, „Tematach z Szewskiej”. Zajmuje się filmem dokumentalnym we współczesnej kulturze audiowizualnej, przemianami w kinie współczesnym i filmowymi obrazami polskiej transformacji ustrojowej.

Tomasz Rachwald (1987) – doktorant w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się kinem polskim lat czterdziestych i pięćdziesiątych.

Monika Rawska – autorka jest studentką V roku filmoznawstwa na Uniwersytecie Łódzkim. Píše pracę magisterską pod tytułem *Utopie i dystopie miejskie we współczesnym kinie popularnym*. W najbliższym czasie w antologii *Kino europejskie w perspektywie interkulturowej* ukażą się jej dwa przekłady. Interesuje się m.in. teorią i antropologią kultury, współczesnym kinem gatunków oraz twórczością Christophera Nolana.

Dagmara Rode – kulturoznawczyni, adiunktka w Zakładzie Mediów Elektronicznych Uniwersytetu Łódzkiego. Zajmuje się filmem eksperymentalnym i sztuką wideo. Autorka książki o twórczości Dereka Jarmana. Feministka, aktywistka, członkini Kooperatywy Spożywczej w Łodzi.

Annabelle Honess Roe – wykłada wiedzę o filmie na University of Surrey (Wielka Brytania). Publikuje artykuły dotyczące animacji, filmu dokumentalnego, transatlantyckich komedii romantycznych w tomach zbiorowych oraz na łamach „Animation: an interdisciplinary journal” i „The Journal of British Cinema and Television”. W 2013 roku ukazała się jej książka *Animation: an Interdisciplinary Journal*. Zobacz także <http://bellahonessroe.wordpress.com/>

Jan Lohmann Stephensen (1972) – pracuje w IDEAS Pilot Centre The Democratic Public Sphere w Katedrze Estetyki i Komunikacji w Aarhus University (Dania). Najnowsze publikacje: *The Spirit of Capitalism & the Creative Ethic* (Kapitalismens and & den kreative etik) (Aarhus: DARC, 2010); *Performative Economics, Knowledge and Creativity: Talking the Creative Economy into Being*, in Mikkel Thorup (ed.), *Profiting from Words: the Intellectual History of Economic Normativity* (in press); *Great Expectations: Words, Images and Narratives in Literature, Film and Anti-literature*, „Passage” no. 68, 2012.

Bronisława Stolarska – starszy wykładowca w Katedrze Mediów i Kultury Audiowizualnej na Uniwersytecie Łódzkim. Specjalizuje się w historii filmu polskiego. Pisała o twórczości Tadeusza Konwickiego, Andrzeja Munka, Andrzeja Wajdy, Stanisława Różewicza, Krzysztofa Kieślowskiego i o polskim filmie dokumentalnym. Pracuje nad monografią twórczości Roberta Bressona. Współpracuje z Centralnym Gabinetem Edukacji Dzieci i Młodzieży jako wykładowca i merytoryczny konsultant konferencji dla nauczycieli.

Grażyna Świętochowska – filmoznawca, redaktor naczelna „Panoptikum”, asystent w Katedrze Kulturoznawstwa Uniwersytetu Gdańskiego, autorka rozprawy doktorskiej *Czechostowacka nowa fala jako forma filmowego modernizmu*.

Bartosz Zając – filmoznawca, adiunkt w Zakładzie Historii i Teorii Filmu UŁ. Interesuje się historią i teorią kina niefikcjonalnego. Publikował m.in. na łamach „Panoptikum”, „Kwartalnika Filmowego”, a także w licznych tomach zbiorowych. Obecnie przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą historii esaju filmowego.

Alessandro Zir – doktorat obroniony w ramach Interdisciplinary Studies by Dalhousie University (Halifax, Canada, 2009). Wykłada na Letters of the Catholic University of Pelotas (Brazylia). Członek Interdisciplinary Group in Philosophy and History of Science of the Latin-American Institute for Advanced Studies of the Federal University of Rio Grande do Sul (GIFHC-ILEA, UFRGS, Porto Alegre, Brazylia). Publikował jak dotąd w Brazylii, Kanadzie, Chile, Portugalii i Stanach Zjednoczonych, w tym książkę, rozdziały w monografiach naukowych, recenzje literackie i filmowe, tłumaczenia i utwory prozatorskie. Od 1999 roku stypendysta Capes and Cnpq (agencji Ministerstwa Edukacji w Brazylii). Prezentował swój dorobek na międzynarodowych sympozjach, takich jak Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte (Berlin, Niemcy), Norwegian University for Science and Technology (NTNU, Trondheim, Norwegia), University of Lisbon (Portugalia) i Federal University of São Paulo (Brazylia). Kontakt: azir@dal.ca

Katarzyna Żakieta – absolwentka filologii polskiej i kulturoznawstwa na Uniwersytecie Łódzkim. Obecnie doktorantka w Zakładzie Historii i Teorii Filmu Uniwersytetu Łódzkiego. Zajmuje się szeroko rozumianą fantastyką, estetyką kampu, pokrewieństwem literatury i filmu, a także kinem gatunków, kulturą popularną oraz zagadnieniami z zakresu reklamy. Przygotowuje dysertację dotyczącą groteski w kinie współczesnym.

Contents

Documentalizations

Editorial 6

Convergences: genre, type, meta-medium

Alexandra Juhasz
Documentary on YouTube. The failure of the direct cinema of the slogan 10

Annabelle Honess Roe
*Absence, Excess and Epistemological Expansion:
Towards a framework for the study of animated documentary* 27

Katarzyna Żakieta
Para-documentary horror – attempt to define a genre 46

Cinema vérité aftermath

Bartosz Zając
La vérité? Quelle vérité? Experimenting with reality in non-fiction film of the 60. 62

Monika Rawska
*Things, things, things. Chris Marker's Le Mystère Koumiko (1965)
at the junction of cinematic forms* 76

Personal documentary

Michał Piepiórka
*Mask and demystification.
Autobiographical motives in contemporary Polish documentaries* 88

Paweł Biliński
*Contemporary faces of personal documentary (Jonathan Caouette's Tarnation,
Kim Ki-duk's Arirang and Jafar Panahi's This Is Not a Film)* 102

Melinda Blos-Jáni
*Home Movies as Everyday Media Histories. Approaching Home Made Imagery
in the Age of New Media* 121

Function

Michał Dondzik
In the search of the myth in Grzegorz Królikiewicz's films 134

Dagmara Rode
Remarks on Pine and Fir Trees.
Women's Memories of Life during Socialism *Sanji Iveković* 143

Peter Ole Pedersen, Jan Løhmann Stephensen
Paranoid, moi? *Surveillance and the Popular Cultural Documentary* 152

National, transnational

Zane Balčus
Case of an artist as a scriptwriter in the works of Latvian filmmaker Juris 174

Sebastian Jakub Konefał
Between truth and stereotype, tradition and modernity:
national and transnational motives in Icelandic documentaries of the last decade 187

Holocaust Doc

Jay Cantor
The Death and the Image 206

Bronisława Stolarska
Reading Jolanta Dylewska's Po-lin 228

Varia

Jakub Morawski
Giorgio Agamben's theory of cinema poetics and cinematic art of Guy Debord 254

Alessandro Zir
Nature's Horror and Grand Style in Lars von Trier's Antichrist 269

Tomasz Rachwałd
Review of the book: Metody dokumentalne w filmie 278

Grażyna Świętochowska
Author(s), authority... 283

About Authors 296

PANOPTIKUM

FILM / NOWE MEDIA / SZTUKI WIZUALNE

www.panoptikum.pl