

Grażyna Świętochowska

Od Redakcji

Panoptikum nr 12 (19), 6-7

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

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, festiwalu, krytyki, nie musi zawsze obejmować poziomu refleksyjnego. 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.