

Bartek Zając

Rewolucji w telewizji nie będzie

Panoptikum nr 10 (17), 149-161

2011

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.

Bartek Zając

(Uniwersytet Łódzki)

Rewolucji w telewizji nie będzie

Można by przypuszczać, że szlachetna forma eseju, tak literackiego, jak i wizualnego¹, immanentnie dystansuje się od wchodzenia we wszelkie relacje z obszarami kultury popularnej. Kamery i pióra eseistów rzadko wkraczają na scenę współczesnego medialnego spektaklu – chyba że z krytycznego dystansu naukowych opracowań (prace Baudrillarda) czy kinowych ekranów (filmy Wendersa).

Uzasadnienie wrogiego nastawienia twórców filmowych wobec telewizyjnego medium wiąże się nie tylko z niedużym – zdaniem wielu – statusem artystycznym przypisywanym produkcjom telewizyjnym, ale również z ich konkurencyjnością dla kinematografii. Ze starcia kina i telewizji, zapoczątkowanego na przełomie lat 50. i 60., obronną ręką wyszła telewizja, zabierając ze sobą miliony widzów i stając się w konsekwencji medium dominującym. Dla wielu teoretyków i twórców filmowych to właśnie ekspansja telewizyjnych obrazów odpowiedzialna była za „śmierć kina”, zarówno w wymiarze estetycznym, jak i instytucjonalnym.

„Społeczeństwo spektaklu” stało się dla wielu synonimem degradacji kultury audio-wizualnej. Nie należy jednak zapominać, że i kino uczestniczyło w tym procesie. Jako „jarmarczna rozrywka”, „wizualna atrakcja” nie było wcale tak odległe od form ukształtowanych kilka dekad później w telewizji, a i jego oddziaływanie na kulturę interpretowane było w podobnym duchu. Z punktu widzenia orędowników sztuk tradycyjnych, literatury, teatru czy malarstwa, to właśnie kino, obok fotografii i ilustrowanych pism bazujących na technicznej reprodukcji, odpowiadało za postępujący proces „desakralizacji” sztuki.

Głosy krytyczne, kierowane pod adresem telewizji, równoważył jednak optymizm, z którym już w latach 60. i 70. utożsamiało się wielu komentatorów i obserwatorów ewoluującej mediosfery. Zwłaszcza ci, których spojrzenie nie było obciążone nostalgią za odchodzącymi w przeszłość „świetlnymi twarzami kina”, dostrzegali potencjał nowych form komunikacji oferowanych przez telewizję. Marshall McLuhan, w którego pismach optymizm ten wybrzmiewał wówczas najwyraźniej, podkreślał konstytutywną dla przekazów telewizyjnych zdolność silnego angażowania widzów, włączania ich w aktywny proces odbioru. Wprowadzając podział na zimne, a więc angażujące, dialogiczne, i gorące – generujące pasywny odbiór – środki przekazu, McLuhan sięgał m.in. do przykładów literackich. Ilustrację własnych tez odnalazł m.in. w uwagach Francisca Bacona, który – jak zauważył McLuhan – „nigdy nie ustawał w porównywaniu gorącej

i chłodnej prozy. Pisanie «metodami», czyli kompletnymi zestawami, przeciwstawiał pisanu aforyzmami (...). Twierdził, że bierny odbiorca chce zestawów, ale ktoś, komu zależy na zdobywaniu wiedzy i poszukiwaniu przyczyn zjawisk, woli aforyzmy, gdyż myśl jest w nich wyrażona połowicznie i zrozumienie jej wymaga dogłębnego zaangażowania². Akcent na dialog, w miejsce komunikacji zwektorowanej, zwłaszcza w kontekście prozy Bacona, zbliża nas do poetyki eseju. Charakteryzuje się ją najczęściej, odwołując się właśnie do pojęcia dialogiczności i operowania strukturami silnie angażującymi odbiorców w procesie współtworzenia znaczeń. Na uwagę zasługuje fakt, że McLuhan dostrzega ów „dialogizm” właściwy medium telewizyjnemu, niezależnie od obecności bądź braku środków technicznych pozwalających na realną, dwubiegunową komunikację.

W artykule polemizującym z tezami McLuhana Hans Magnus Enzensberger, kładąc podwaliny pod marksistowską teorię mediów, zwracał uwagę na konieczność uspołecznienia mediów, poprzez zagwarantowanie ogólnego dostępu do procesu produkcji przekazów medialnych. Enzensberger podkreślał, że istniejąca hierarchia, podział na nadawców i odbiorców, nie wynika z ograniczeń technicznych, ale jest determinowana politycznie, odzwierciedla społeczny podział na producentów i konsumentów, panujących i opanowanych, kapitał i masę³. Enzensberger kwestionował skuteczność krytyki mediów i społeczeństwa konsumpcyjnego uprawianej przez autorów filmowych w rodzaju Jean-Luca Godarda czy twórców undergroundowych. Przeprowadzane niejako z zewnątrz, gwarantowały one sukces tylko połowiczny. O powodzeniu projektu – którego celem, przynajmniej w marksistowskiej optyce Enzensbergera, było stworzenie prawdziwie socjalistycznego medium – miały decydować głębokie zmiany strukturalne, m.in. kolektywna produkcja przekazów audiowizualnych, ich emancypacyjne użycie, instytucjonalna decentralizacja programów, czy choćby możliwość interakcji uczestników⁴. Jak zobaczymy, część z postulatów stawianych tu przez Enzensbergera, starali się wcielić w życie twórcy eseistycznych programów telewizyjnych, emitowanych w państwowych i prywatnych stacjach.

Refleksja eseistów filmowych, takich jak Jean-Luc Godard czy Alexander Kluge, nad kulturową czy polityczną funkcją „zimnego medium” przybrała w latach 70. formę audiowizualnych esejów pojawiających się w ramówkach publicznych stacji telewizyjnych. Wcześniej tezy tych autorów dotyczące telewizji znajdowały wyraz w wywiadach i filmach fikcyjnych dystrybuowanych tradycyjnie – w obiegu kinowym. Warto tu nadmienić, że to właśnie na gruncie kinematografii francuskiej i niemieckiej pojawiło się najwięcej twórców uprawiających eseistykę filmową. Z punktu widzenia estetyki filmu, wiązało się to z tradycją nowofalową. Chociaż nie wszystkie filmy Godarda, Agnes Vardy czy sygnatariuszy *Manifestu oberhauseńskiego* należy utożsamiać z esejem filmowym, to prawdą jest, że eksperymenty „nowofalowców” w dziedzinie narracji przyczyniły się znacznie do rozwoju tej formy.

Dla popularności form eseistycznych w kinematografii niemieckiej i francuskiej ważny wydaje się być także kontekst instytucjonalny, który wielu twórcom umożliwił realizację śmiałych eksperymentów w zakresie filmowej ekspresji. W latach 70. francuska i niemiecka telewizja stały się przyczółkiem nowej awangardy filmowej, wspierając twórców finansowo i zapewniając współprodukowanym obrazom platformę dystrybucyjną, a w konsekwencji – widownię. Jeśli niszowe filmy francuskiej Nowej Fali czy nowego kina niemieckiego cyrkulowały najczęściej w obiegu arthouse’owym i festiwalowym, skazane niejako na homogeniczną publiczność, to szansa emisji filmów w telewizji kryła w sobie – kuszący dla krytycznego kina lat 60. i 70. – potencjał subwersywny. Zapytany o pracę dla telewizji Alexander Kluge odpowiedział kiedyś, że „systemu tak złożonego

jak telewizyjny nie można krytykować, po prostu [o nim – B. Z.] pisząc, ale samodzielnie produkując [w ramach tego medium – B. Z.]”⁵.

Eseistyczna twórczość Alexandra Kluge czy Hansa-Jürgena Syberberga sytuowana jest najczęściej w kontekście nowego kina niemieckiego lat 70. Obok gwiazd tej kinematografii, takich jak Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog czy Wim Wenders, których autorski status uświęcono w latach 60. i 70. na międzynarodowych festiwalach filmowych, istniała jednak nowa fala niemieckich twórców, których filmy dystrybuowane były przez zachodniemieckie stacje telewizyjne, rzadko przekraczając granice RFN⁶.

Obok Kuratorium Młodego Filmu Niemieckiego (Kuratorium junger deutscher Film), instytucji założonej w 1965, będącej swoistą odpowiedzią na postulaty *Manifestu oberhauseńskiego*, kluczową rolę dla rozwoju nowego kina niemieckiego w latach 70. odegrała telewizja. Subsydia rządowe, zapewniane od lat 60. debiutującym filmowcom, nie rozwiązywały problemu dystrybucji, a trzeba pamiętać, że dekada lat 60. i 70. w NRD stanowiła okres długotrwałego kryzysu niemieckiej kinematografii. Dotowane przez rząd filmy autorskie trafiały do ograniczonego kręgu odbiorców, a rosnącą popularnością cieszyła się telewizja.

Chociaż współpraca filmowców z kompaniami telewizyjnymi miała już miejsce w latach 60., za moment instytucjonalnej stabilizacji telewizyjnego modelu produkcji przyjmuje się rok 1974. W ramach tzw. *Porozumienia o strukturze telewizji* nadawcy byli zobligowani do współpracy z niezależnymi producentami i filmowcami; współfinansowania, koprodukcji filmów oraz zapewniania ich emisji⁷. Porozumienie miało też na celu zapewnienie realizacji postulatów wysuwanych pod adresem telewizji – a zdefiniowanych prawnie w statucie niemieckich nadawców – jako medium użyteczności publicznej, miejsca demokratycznej debaty, wspierającego kulturę i tworzącego przestrzeń dla różnorodnych społecznych dyskursów⁸. Uelastycznienie produkcji wynikające ze współpracy ogólnokrajowych i regionalnych telewizji z zewnętrznymi producentami pozwalało nadawcom na obniżenie kosztów i zwiększenie produkcji filmowej. Tymczasem, w kontekście form eseistycznych, praca dla telewizji zapewniała twórcom nie tylko fundusze na realizację kolejnych filmów, ale też trudny do przecenienia w przypadku montażowej poetyki dostęp do bogatych zbiorów materiałów archiwalnych.

Zanim w RFN zaczęli działać pierwsi prywatni nadawcy, struktura zachodniemieckiej telewizji obejmowała dwa kanały ogólnokrajowe i dziewięć regionalnych. Filmy Haruna Farockiego, Hartmuta Bitomsky’ego, Alexandra Kluge produkowane były w dużej mierze przez takich nadawców, jak SFB (Sender Freies Berlin) czy WDR (Westdeutscher Rundfunk) i wyświetlane przez ZDF (drugi kanał ogólnokrajowej telewizji publicznej) albo jedną ze stacji regionalnych (najczęściej Nord3, West3, WDR3). W 1963 pod egidą ZDF powstał mały pododdział stacji, Das Kleine Fernsehspiel, odpowiedzialny za koprodukcję i emisję eksperymentalnych filmów. Mimo niewielkiego budżetu przeznaczanego przez ZDF na działalność DKF, kierujący nią Eckert Stein zdołał pogodzić ograniczenia finansowe z poziomem artystycznym i uczynić z Das Kleine Fernsehspiel prawdziwą kuźnię talentów⁹.

Oczywiście model współpracy z nadawcami telewizyjnymi różnił się w przypadku poszczególnych autorów, a nawet kolejnych projektów. Przykładowo, niektóre filmy Haruna Farockiego, wyprodukowane przez telewizję, nigdy nie zostały przez nią wyemitowane; inne powstały dzięki współpracy nadawców telewizyjnych z niezależną firmą Farockiego (Harun Farocki Filmproduktion). Autor *Wideogramów rewolucji* realizował

również dla telewizji projekty *stricte* komercyjne, których nie można zaliczyć w poczet jego autorskiej twórczości. Pozwalały one jednak finansować bardziej ambitne projekty, konstytuując tym samym – jak to określił Farocki – zintegrowany obieg (*Verbundsystem*), w którym obrazy i myśli ulegały swoistemu recyclingowi; produkowane w obszarze komercyjnym, były ponownie wykorzystywane, zasilając tym razem perspektywę krytyczną¹⁰.

W ramówkach publicznych telewizji eseistyczna twórczość Farockiego gościła jednak stosunkowo rzadko. Inaczej sytuacja wyglądała w przypadku Alexandra Klugego, zwłaszcza po 1985 roku, kiedy autor rozpoczął współpracę z prywatnymi nadawcami. Pierwsze prywatne stacje telewizyjne powstały w RFN na początku lat 80., bardzo szybko stając się atrakcyjnym źródłem finansowania dla niezależnych twórców.

Pracując dla stacji takich, jak RTL czy SAT 1 Kluge mógł się cieszyć niemal nieograniczoną autonomią. Mimo swobody twórczej, jaką dawało finansowanie prywatnych stacji i brak jakiegokolwiek politycznej cenzury, Kluge musiał jednak dostosować tempo pracy do wymagań nowego pracodawcy. Jak pisze żartobliwie Peter C. Lutze: „Jako reżyser filmowy w latach 1964-1984 [Kluge – przyp. B. Z.] zrealizował ogółem trzynaście filmów, średnio godzinę rocznie. Teraz miał za zadanie produkcję większej liczby filmów tygodniowo”¹¹. Za zmianą trybu pracy szły oczywiście konsekwencje natury estetycznej. Wcześniej Kluge mógł sobie pozwolić na długotrwałe przygotowania i zbieranie materiałów. W przypadku programów, które na stałe zagościły w ramówkach telewizyjnych, było to poważnie utrudnione. Szybko okazało się, że nawet surowa estetyka nowego kina niemieckiego, w zakresie zdjęć czy gry aktorskiej, nie wchodzi w rachubę w kontekście produkcji telewizyjnej na dużą skalę. Przez pewien czas Kluge starał się wywiązać ze zobowiązań produkcyjnych, współpracując z innymi twórcami. Projekty te miały jednak bardzo nierówny poziom, co w konsekwencji doprowadziło do większej kontroli ze strony dyrektorów programowych stacji¹². W konsekwencji Kluge porzucił model kolektywnej produkcji telewizyjnych programów, dokonując za to pewnych przeformułowań estetycznych. Zaczął polegać przede wszystkim na kompilowaniu materiałów archiwalnych i wywiadach, których realizacja zajmowała dużo mniej czasu i nie wymagała skomplikowanego zaplecza technicznego¹³. Z czasem też dostęp do nowoczesnych technik cyfrowego montażu uwidocznił się w tekstualnym zagęszczeniu programów Klugego. Jak zauważa Peter C. Lutze, pod względem formalnym montażowa dominanta produkcji Klugego z okresu współpracy z SAT1 czy RTL wyraźnie przywodzi na myśl dwa spośród najbardziej charakterystycznych gatunków telewizyjnych – reklamę i teledysk¹⁴.

Ta mimikra, upodobnienie własnych obrazów do telewizyjnego spektaklu, może być jednak kłopotliwa. W konsekwencji (nad)używania cyfrowych form montażu, filmy Klugego mogą być odbierane jako przeładowane wizualnie, kakofoniczne, nieczytelne. Kalejdoskopowa feeria obrazów łączonych w mnogości montażowych konfiguracji, już nie tylko w porządku sekwencyjnym, ale w ramach tego samego kadru, zdecydowanie utrudnia podążanie za autorskim dyskursem czy nawiązanie dialogu. Nie musi to być wyłącznie zarzut i nie oznacza to też, że Kluge całkowicie porzuca argumentacyjne narracje form eseistycznych na rzecz wprawek w cyfrowym montażu. Jeśli nieraz przytłacza widza atrakcyjnością obrazów, to jednocześnie oferuje mu wyjaskrawione odbicie jałowego medialnego spektaklu. Znaczenie rodzi się tu przez paradoks – pustka telewizyjnych obrazów w konsekwencji montażowej kondensacji Klugego zaczyna działać przeciwko sobie, staje się wizerunkiem zniekształconym, telewizyjnym anty-obrazem.

Rozpatrując subwersywną skuteczność twórczości Klugego, jak i innych eseistów tworzących dla telewizji, musimy jednak wziąć pod uwagę nie tylko charakter samych obrazów, ale i warunki ich funkcjonowania w telewizyjnym kontekście. Kluge istnieje w telewizji na prawach autora. I tylko dlatego ten „Quotenkiller” (zabójca statystyk oglądalności), jak wypowiada się o nim zarząd telewizyjnych stacji¹⁵, może wciąż tworzyć swoje „Kulturmagazine” dla komercyjnych nadawców. Jego programy są indeksowane jako „autorskie” czy „artystyczne”, co jednocześnie osłabia ich subwersywny potencjał. Nie chcę przez to powiedzieć, że w telewizji nie ma miejsca na tego typu produkcje, ale mówienie o nich w kategoriach twórczości wywrotowej prawdziwe jest bardziej z punktu widzenia zamierzeń niż realnych efektów. Nie kwestionując w żaden sposób artystycznego poziomu programów sygnowanych przez Klugego, trzeba przyznać, że ich hermetyczny język, radykalne odejście od klasycznych form narracyjnych – nawet jak na telewizyjne standardy – wreszcie niskie statystyki oglądalności, przemawiają raczej przeciwko próbom uznania ich za sukces, tak z punktu widzenia komunikacji z widzami, jak i subwersji telewizyjnego medium. Lutze pisze zresztą wprost, że „kulturalne okno” Klugego nie dokonało przewrotu w prywatnej telewizji, nie zdobyło szerokiej publiczności ani nie osiągnęło poważniejszego sukcesu krytycznego¹⁶. W pewnym sensie „Ostatni modernista”¹⁷, mimo iż na stałe zagościł w przestrzeni telewizyjnego spektaklu, świadomie wybrał jego margines, kreśląc na nim komentarze często niezrozumiałe dla widza pozbawionego kulturowego zaplecza i erudycji umożliwiającej podjęcie dialogu z reżyserem.

Kwestia dostosowania krytycznego języka nie tylko do określonego medium, ale i do odbiorcy, z jakim pragnie się zbudować płaszczyznę komunikacji, stała się w drugiej połowie lat 60. jednym z kluczowych problemów teoretycznych Jean-Luca Godarda. W noweli *Kamera-oko* (*Caméra-œil*), która weszła w skład kolektywnego *Daleko od Wietnamu* (*Loin du Vietnam*), reżyser mówi m.in. o komunikacyjnym dystansie dzielącym go z publicznością proletariacką, do której kierował swoje filmy. W latach 60. Godard spotykał się z gorącym przyjęciem zachodniej krytyki filmowej i lewicującej burżuazyjnej młodzieży, ale widownia na której – jak twierdził – najbardziej mu zależało, nie oglądała jego filmów. Być może w tym komunikacyjnym impasie, w którym znalazł się Godard w okresie realizacji *Daleko od Wietnamu*, należy szukać przyczyn „degradacji” stylu uprawianego przez niego kina do agitacyjnych dokumentów i dydaktycznych, brechtowskich fabuł z okresu działalności kolektywu Groupe Dziga Vertov. Można śmiało przypuszczać, że w tym samym kontekście – prób przemyślenia własnego, filmowego języka, jego skuteczności, warunków efektywnej komunikacji z widownią – powinno się też sytuować późniejsze eksperymenty Godarda i Anne-Marie Miéville na obszarze medium telewizyjnego. W drugiej połowie lat 70. platformą dla nich stał się Francuski Instytut Audiowizualny (l'Institut national de l'audiovisuel, INA).

Powstanie INA w 1974 wiąże się z serią liberalizujących francuskie prawo reform – m.in. na obszarze mediów – wprowadzonych po objęciu fotela prezydenckiego przez Valéry'ego Giscarda d'Estainga¹⁸. Po II wojnie światowej media we Francji, przede wszystkim telewizja publiczna, były silnie związane z państwem. Utworzony wówczas urząd do spraw radia i telewizji – ORTF (L'Office de Radiodiffusion-Télévision Française) – przez lata był synonimem kontroli mediów przez państwo. Złą sławę zyskało zwłaszcza podporządkowanie sobie telewizji przez rząd de Gaulle'a. Podjęta w 1974 decyzja o decentralizacji ORTF, w efekcie której powołano siedem względnie niezależnych instytucji – w tym m.in. trzy kanały telewizyjne (TF1, Antenne 1 i regionalny FR3), firmę produkcyjną (Société Française de Production) i Francuski Instytut Audiowizual-

ny – wynikała z próby odmienienia negatywnego wizerunku francuskiej telewizji, jaki ukształtował się w okresie reżimu V Republiki¹⁹.

Jeśli przyjrzymy się filmom wyprodukowanym przez INA w drugiej połowie lat 70. i w latach 80., łatwo zauważymy, że akcent padał tu wyraźnie na filmy eksperymentalne. Wskazują na to już nazwiska twórców, którym nowa instytucja dała możliwość realizacji niekomercyjnych projektów: Edgardo Cozarinsky, Chantal Akerman, Raoul Ruiz, Alexandre Astruc, Chris Marker, by wymienić tylko kilka znanych nazwisk. W INA, podobnie jak to było w przypadku zachodnioniemieckiej telewizji w latach 70., praktykowano również koprodukcję filmów z niezależnymi firmami zakładanymi przez reżyserów. Tak było m.in. w przypadku Agnes Vardy i jej wytwórni Ciné Tamaris, Capi Films Jorisa Ivensa czy Sonimage Godarda i Miéville. Czasem koprodukcja obejmowała też finansowy udział innych europejskich telewizji; *Dagerotypy (Daguerréotypes)* Vardy i *Wojna jednego człowieka (La Guerre d'un seul homme)* Cozarinsky'ego powstały w koprodukcji z ZDF, a produkcję *Hitler – film z Niemiec (Hitler – ein Film aus Deutschland)* Hansa-Jürgena Syberberga wsparły finansowo WDR i BBC. Częsta współpraca z INA twórców takich, jak Varda, Godard czy Rivette pozwala też mówić o drugim „telewizyjnym” życiu francuskiej Nowej Fali. Dzięki umowie nadawczej między INA a telewizją publiczną autorzy mieli zapewnioną nie tylko produkcję, ale i telewizyjne emisje swoich filmów²⁰. Pod wieloma względami ich sytuacja w połowie lat 70. przypominała więc tę, w jakiej znaleźli się w tym czasie niezależni filmowcy w RFN.

Fakt pojawienia się w przestrzeni telewizyjnej autorów związanych wcześniej z modernistycznym, nowofalowym kinem wiązał się ze swoistym sposobem problematyzowania telewizyjnego spektaklu. Choć twórcy francuscy współpracujący w latach 70. z INA znaleźli w „zimnym medium” sprzymierzeńca wciąż jeszcze poszukującego własnych form wyrazu i językowych reguł, nie da się ukryć, że w ich refleksji przeważał ton krytyczny. Obraz telewizyjny nie był rozpatrywany sam w sobie, ale w opozycji do ontologii obrazu filmowego i jako taki pozbawiony był aury, którą z czasem, mimo reprodukcyjnego charakteru, zdołały przecież zrodzić kino i analogowa fotografia. Te dwie perspektywy, krytyczna i afirmatywna, dostrzegające w telewizji możliwości niedostępne kinu, przenikają się w dwóch, być może najciekawszych telewizyjnych projektach Godarda i Miéville z lat 70., miniseriach *Sześć razy dwa, albo ponad i poza komunikacją (Six fois Deux/Sur et sous la communication)* i *Francja, zabawa dwojga dzieci (France/tour/detour/deux/enfants)*.

Zamierzeniem autorów serii była realizacja cotygodniowych programów nawiązujących estetyką do popularnych konwencji telewizyjnych. *Sześć razy dwa* zostało pomyślane jako cykl sześciu stuminutowych programów, które – w konsekwencji ograniczeń budżetowych i czasowych – opierały się, podobnie jak omawiane wcześniej telewizyjne realizacje Alexandra Kluge, na wywiadach. Struktura serii *France/tour/detour*, składającej się z dwunastu dwudziestosześciminutowych programów, była bardziej złożona, choć i tu dominowały wywiady. W każdym odcinku Godard rozmawiał z jednym z dwojga dzieci, chłopcem o imieniu Arnaud i dziewczynką, Camille. W *Sześć razy dwa* reżyser pojawiał się przed kamerą, podczas gdy we *Francji, zabawie dwojga dzieci* zadawał pytania z *offu* i tylko poprzez głos mogliśmy rozszyfrować tożsamość mężczyzny, pojawiającego się tu pod pseudonimem Robert Linard. Dodajmy, że nazwiska autorów nie pojawiały się w czołówce programów; nawet ci widzowie, którzy mieli w zwyczaju wczytywać się w napisy końcowe, mogli co najwyżej trafić na informację, że – obok INA – wytwórnia Sonimage Godarda i Miéville była współproducentem cyklu. Sygnatura autorska, nobilitująca najczęściej wszelkie produkcje kinowe czy telewizyjne, została tu

celowo zredukowana. *France(tour/detour)* nie miał być programem autorskim, głosem artysty wypowiadającego się w telewizji z jakiejś uprzywilejowanej intelektualnie pozycji. Przeciwnie, chodziło o jak najpełniejsze zanurzenie się w strumieniu telewizyjnym i przemówienie z jego wnętrza.

Z punktu widzenia filmowych środków wyrazu dominująca w obu seriach forma wywiadów wydaje się skrajnie nieatrakcyjna. Ale nawet jeśli weźmiemy pod uwagę dynamikę przekazów telewizyjnych, często przecież operujących konwencją gadających głów, zaproponowana tu redukcja wizualnej atrakcyjności jawić się musiała czymś niecodziennym. Niemal wszystkie wywiady składające się na *France(tour/detour)* zarejestrowane zostały w jednym ujęciu. W warstwie obrazu jedną z najczęściej pojawiających się ingerencji jest tu spowolnienie ruchu, któremu towarzyszy często klasyczna muzyka. Obok wielu znaczeń, jakie wnosi ten zabieg w poszczególnych scenach, jednym z podstawowych jest zatrzymanie uwagi widza na samym trwaniu, upływie czasu i ekranowym ruchu. W tym miejscu skojarzenie z teorią Bazinowskiego realizmu i uprzywilejowaniem estetyki długich ujęć nie jest przypadkowe. Autorzy świadomie zrywają z powszechnie przypisywaną telewizji spektakularną zmiennością, oferując w jej miejsce obrazy, których parametry uruchamiają odbiór bardziej zaangażowany, zmuszający do aktywniejszej lektury.

Jak wspominałem, Godard i Miéville świadomie wzorują *France(tour/detour)* na popularnych konwencjach programów telewizyjnych, które jednak bez wyjątku podlegają drobnym zabiegom dekonstrukcyjnym. Mają one wywołać – podobnie jak w przypadku długich ujęć – bardziej zaangażowany odbiór. Już sama formuła wywiadów z dziećmi – popularna po dziś dzień, zarówno w telewizji, jak i w stacjach radiowych – funkcjonuje tu jako swoisty wabik, łatwo rozpoznawalny, lubiany podgatunek zachęcający do zatrzymania się przed telewizorem. Jako widzowie skuszeni jesteśmy przez obietnicę komizmu lub nieoczekiwanej prawdy, kryjącej się jakoby w perspektywie dzieci, błędzących pośród niezrozumiałych w pełni pytań dorosłych. W tego typu programach zarówno komizm, jak i prawda tkwią jednak w wypowiedziach dzieci, podczas gdy w cyklu Godarda i Miéville ważniejsze od odpowiedzi wydają się być kierowane przez reżysera pytania.

W siódmym odcinku serii zatytułowanym *Przemoc/Gramatyka* kamera towarzyszy Camille w szkole. Dziewczynka zostaje w klasie po zakończeniu lekcji. Nauczycielka każe jej przepisać dziesięć razy fragment czytanki. W późniejszej scenie Godard zachęca dziewczynkę do poszukiwania ukrytych podobieństw między funkcją linii w jej szkolnym zeszycie, porządkiem ulic w mieście a regułami, jakim podlega jej ciało. Oczywiście większość tych skojarzeń, wyraźnie czerpiących z prac Michela Foucault, wydaje się dziecku zbyt abstrakcyjna. Chociaż Camille nie udziela satysfakcjonujących odpowiedzi, nie może to stanowić zarzutu, ponieważ sokratejski z ducha dialog Godarda bardziej koncentruje się na pobudzaniu i odświeżaniu naszego spojrzenia na znane pojęcia i problemy.

Wykorzystanie konwencji telewizyjnych, takich jak wywiad, nagłe przeskoki „do studia telewizyjnego”, powtarzalność struktur kolejnych programów, te same czołówki, te same zwroty dziennikarzy, naśladowanie telewizyjnej gramatyki, pozwalało przemycić autorom treści, którymi – gdyby zakomunikować je wprost – trudniej byłoby zainteresować widza. Chodziło zresztą o komunikację opartą na dialogu, a nie na klasycznej formie wykładu. Ponadto Godard i Miéville, kontestując dominujący model telewizyjnego dyskursu, nie ograniczyli się do jego krytyki, ale zaoferowali alternatywę. Powodzenie

ich projektu uzależnione było jednak od warunków emisji, od kontekstu, w jakim ich program zostanie zaprezentowany widzom.

Jak wspominałem na początku, obie serie miały być wyemitowane w cotygodniowych odstępach i – w zamierzeniu Godarda i Miéville – rozproszone pośród innych programów o charakterze rozrywkowym i informacyjnym, najlepiej w godzinach dużej oglądalności. Miało to stworzyć odpowiedni kontekst ich odbioru, umożliwiając subwersywne oddziaływanie. *Sześć razy dwa* pokazano we francuskiej FR3 w lipcu i sierpniu 1977, w okresie wakacyjnym, kiedy oglądalność wyraźnie spadała, tymczasem *Francja, zabawa dwojga dzieci* na dwa lata trafiła na archiwalne półki. W 1978 Maurice Ulrich, nowy dyrektor Antenne2, telewizji która zleciła realizację projektu, zdecydował, że seria Godarda i Miéville „nie jest w duchu stacji” i nie ma mowy o emisji²¹. Decyzję cofnięto dopiero w kwietniu 1980, tyle tylko, że zamiast realizacji pierwotnego podziału na dwanaście niezależnych programów emitowanych w cotygodniowych odstępach, *France/tour/detour* skondensowano do trzech bloków po cztery programy każdy. Ponadto całość została zaprezentowana w późne piątkowe wieczory w ramach cyklu *Ciné-Club* Jean-Claude’a Philippe’a.

Opóźniając emisję o dwa lata, poważnie zdezaktualizowano cykl. Ponadto, jak uważa Michael Witt, pokazanie programów w czteroodcinkowych blokach pogrzebało logikę jego emisji. Pierwotna forma prezentacji umożliwiać miała – będące integralną częścią projektu – wzajemne oddziaływanie na kody, gatunki i figury innych programów pojawiających się w najlepszym czasie antenowym²². Z kolei starania twórców, aby cykl nie funkcjonował w telewizji na determinujących odbiór (i oglądalność) prawach „produkcji autorskiej”, zaprzepaściła emisja w „klubie filmowym” Philippe’a, indeksowanym czytelnie jako forum popularyzacji kina artystycznego. Godard uznał te działania za świadomy sabotaż czy wręcz przykład działania cenzury i w przyszłości współpracę z telewizją ograniczył już tylko do finansowania i współprodukcji, nie decydując się na projekty o podobnej skali. Przypomnijmy na koniec, że stacja Antenne2 powstała w konsekwencji decyzji o decentralizacji ORTF, a jej powołanie miało być nie tylko sygnałem zmian strukturalnych, ale też symptomem demokratyzacji mediów publicznych i ich uniezależnienia od wpływów polityki.

Od połowy lat 70. francuska telewizja chętnie partycypowała w produkcji autorskiego kina, eksperymentalnych, eseistycznych filmów Chrisa Markera, Vardy czy Cozarinsky’ego. Projekt Godarda i Miéville mierzył jednak dalej. Telewizja nie była tu jedynie źródłem finansowania czy platformą dystrybucyjną, ale głównym obiektem zainteresowania, medium, którego funkcje autorzy pragnęli przekształcić. Zdaniem Davida Sterritta brechtowski model telewizji zaproponowany we *France/tour/detour* jawił się jako dopełnienie, a nie zastąpienie istniejącego fizycznie świata. „Programy tego typu nie wyłączałyby widza z rzeczywistości – domena «eskapistycznej» rozrywki – ale istniałyby obok tej rzeczywistości, otwierając naszą codzienną percepcję na nowe możliwości”²³. W rezultacie decyzji zarządu stacji autorzy nie mieli jednak okazji przekonać się o subwersywnej skuteczności ich projektu. Tym nie mniej w historii francuskiej telewizji publicznej eksperyment Godarda i Miéville stanowił najbardziej radykalną i z pewnością najciekawszą próbę sprostania utopijnym postulatam, stawianym przed „zimnym medium” przez teoretyków takich, jak McLuhan czy Enzensberger.

Pojawienie się eseistycznych programów w ramówkach francuskich i niemieckich stacji miało – przynajmniej w założeniu – charakter wywrotowy. Eksperymentalne programy tych autorów stanowiły próbę przechwycenia telewizyjnych konwencji i wykorzy-

stania ich przeciw dominującemu modelowi przekazu, uprzywilejowującemu zwektorowaną komunikację i odbiór w stanie rozproszonej uwagi. Nieco inaczej przedstawiała się współpraca autorów sięgających po formy eseistyczne w Wielkiej Brytanii. Chociaż w dalszej części tekstu sięgnę po przykład eksperymentalnego programu Johna Bergera *Sposoby widzenia* (*Ways of Seeing*, 1972), który pod wieloma względami także należałoby uznać za subwersywny, to jego emisja w BBC2 stanowiła raczej owoc ewolucji niż rewolucji w brytyjskiej telewizji.

Tradycja nowatorskich formalnie programów o sztuce w BBC sięga końca lat 50. W latach 1958-1965 stacja emitowała cykl *Monitor* Huw Wheldona, gdzie z konwencjami telewizyjnymi i narracyjnymi eksperymentowali tacy twórcy, jak John Schlesinger, Patrick Garland czy Ken Russell. Zresztą to właśnie w *Monitorze* po raz pierwszy współpracował z telewizją John Berger. Seria zaślęła jednak przede wszystkim dzięki prekursorstwu Russella, który w swoich biografiami artystów – poetów, kompozytorów, malarzy i architektów – łączył kody kina dokumentalnego i fikcjonalnego, a fabularną rekonstrukcję przeplatał materiałami archiwalnymi. Ponieważ Wheldon dawał swoim współpracownikom dużą swobodę twórczą, niektóre programy Russella przybierały formę pełnometrażowych filmów. Przykładem może być biografia kompozytora Sir Edwarda Elgara (*Elgar*, 1962) czy niespełna dziewięćdziesięciminutowy program poświęcony Debussy'emu (*The Debussy Film*, 1965).

Obok *Monitora* warto też wspomnieć o innych cyklach poświęconych sztuce, które pojawiały się w latach 60. i 70. w brytyjskiej telewizji. W 1965 BBC1 pokazało serię *Omnibus*, dwa lata później stacja ABC zainaugurowała cykl zatytułowany *New Tempo*, a w latach 70. London Weekend Television wyprodukowała dokumentalną serię *Aquarius* i popularny *The South Bank Show*²⁴. W kontekście cyklu Bergera na uwagę zasługuje zaś przede wszystkim trzynastoodcinkowy *Civilization* Kennetha Clarka, wyprodukowany i wyemitowany przez BBC2 w 1969 roku. Jeśli bowiem eksperymenty twórców zebranych wokół Wheldona i serii *Monitor* mogły zainspirować kierunek formalnych poszukiwań Bergera, to ekspercki dyskurs Clarka w *Civilization* stał się dla autora *Sposobów widzenia* przykładem konwencji, której zanegowanie legło u podstaw cyklu.

Po raz pierwszy *Sposoby widzenia* zostały wyemitowane przez BBC2 w styczniu 1972. Cykl obejmował cztery półgodzinne programy, w których John Berger, znany już wówczas krytyk sztuki, pisarz i eseista, przedstawiał konsekwencje ewolucji sposobów widzenia, do jakiej doszło w naszej kulturze wraz z nastaniem epoki reprodukcji technicznej. Porzucając klasyczną narrację historii sztuki, opartą na nurtach lub twórczości wybranych artystów, Berger zaproponował strukturę problemową, bogatą w nieoczekiwane porównania i interesujące dygresje. Kolejne programy poświęcone zostały psychologicznym aspektom widzenia, wizerunkom kobiet w sztuce, kolekcjonerom i kolekcjonowaniu, a wreszcie sztuce komercyjnej.

Symbolicznym gestem inicjującym serię było wycięcie brzytwą fragmentu obrazu (naturalnych rozmiarów reprodukcji) *Venus i Mars* Botticellego. Chwilę później wykadrowany portret Wenus widzieliśmy już w drukarni, kopiowany w tysiącach egzemplarzy. Gest Bergera stanowił wstęp do analizy obrazów, próby przyjrzenia się im, także ich konfrontacji z innymi obrazami. Ale był to również gest krytyczny, rodzaj destrukcji, nie tyle samego obrazu, co jego quasi-religijnego charakteru. Gest Bergera stanowił też metaforą tego, co oferuje nam reprodukcja techniczna. Powielenie obrazu nie tylko niszczy aurę, odejmując dziełu wyjątkowości, ale pozwala zaistnieć obrazom w nowych, pozainstytucjonalnych kontekstach, poza przestrzenią muzeum, kościoła czy prywatnej kolekcji.

Cykl Bergera kładzie wyraźny nacisk na autotematyzm. Nie tylko dlatego, że to właśnie za pomocą medium wizualnego – telewizji – autor problematyzuje obrazy, ale ponieważ wielokrotnie zwraca uwagę widzów na płynność znaczenia obrazów podlegających telewizyjnemu zapośredniczeniu. Chcąc ukazać, w jaki sposób otoczenie obrazów wpływa na znaczenie, jakie im nadajemy, Berger „powtarzał eksperyment Kuleszowa”, montując *Rozstrzelanie powstańców madryckich* Goi naprzemiennie z fragmentem teledysku, a chwilę później z dokumentalnym zapisem egzekucji buntowników w Afryce.

Pokazując, w jaki sposób wieloznaczność obrazów, ich zależność od zmieniającego się kontekstu prezentacji, podlegać może różnego typu manipulacjom, Berger kładł też nacisk na fakt, że płynność znaczenia, będąca efektem technicznej reprodukcji, nie musi być zjawiskiem negatywnym. Posiada ona również emancypacyjny potencjał. Reprodukcyjne obrazy są powszechnie dostępne, „demokratyczne” i pozwalają nam swobodnie modyfikować obrazy. „Dorośli i dzieci umieszczają niekiedy w swoich pokojach tablice, do których przyczepiają kawałki papieru: listy, zdjęcia, reprodukcje obrazów, wycinki prasowe, oryginalne rysunki, pocztówki. Na każdej z tych tablic wszystkie obrazy należą do tego samego języka i wszystkie w większym lub mniejszym stopniu pozostają równe w jego obrębie. Dzieje się tak dlatego, że kryterium dokonywanego wyboru jest w najważniejszym stopniu osobiste. Każdorazowo chodzi o to, by nowy element pasował do innych i wyrażał doświadczenie mieszkańca pokoju. Logicznie rzecz biorąc, te tablice powinny zastąpić muzea”²⁵.

Przykład tablic, na których za pomocą wizualnego języka – montażu – wyrażamy swoje osobiste doświadczenia, przypomina koncepcję historii sztuki bez słów Aby’ego Warburga. Zamiast linearnej narracji, w której wyłaniałyby się kolejno nowe prądy artystyczne, Warburg zaproponował metodę wizualnego montażu, który stał się możliwy dzięki technicznej reprodukcji. Na planszach atlasu reprodukcje dzieł sztuki sąsiadowały z wyciętymi z gazet artykułami, reklamami a nawet mapami. Sposób ich łączenia unieważniał hierarchiczne podziały czasowe, rozdział na sztukę wysoką i popularną. Podstawową jednostką strukturalną były tu interwały, a jednym z głównych narzędzi poznania, uważany powszechnie za błąd – anachronizm, nieoczekiwane zestawienie obrazów pochodzących z różnych epok, sfer kultury, mediów²⁶. Podobnie też audiowizualny dyskurs w programie Bergera opierał się na poszukiwaniu relacji między obrazami z kanonu europejskiego malarstwa a współczesną ikonosferą. W programie poświęconym wizerunkom kobiet w sztuce Berger zestawiał renesansowe i akademickie akty z pornograficznymi fotografiami. Stawką nie było jednak szokowanie widza czy nawet zanegowanie różnicy między sferą kultury wysokiej i niskiej, ale dekonstrukcja mechanizmów kultury tworzącej podobne reprezentacje. W tym samym duchu holenderską martwą naturę autor porównywał z fotografią reklamową, odwołując się do pojęcia fetyszyzmu towarowego, a w malarstwie pejzażowym i tradycji portretowej poszukiwał manifestacji własności prywatnej i społeczeństwa kapitalistycznego.

Wpływ Warburga odnaleźć też możemy w wielokrotnie akcentowanej przez Bergera niechęci wobec słowa. W programie objawia się to między innymi charakterystycznym dla eseju filmowego uprzywilejowaniem roli montażu, w miejsce autorytarnego komentarza ponadkadrowego. Wspomniałem też, że *Sposoby widzenia* miały być poniekąd odpowiedzią na ekspercki dyskurs Kennetha Clarka, charakteryzujący się tonem pewności. Clark zwracał się do widzów w formie wykładu, a obrazy wykorzystywał jedynie w funkcji legitymizującej jego narrację ilustracji czy też tła. Poszukując alternatywy dla takiej formy komunikacji z widzem, Berger kilkakrotnie sięga po przykłady zaczerpnięte z programu Clarka, podręczników akademickich czy muzealnych katalogów. Autor za-

uważa, że podczas gdy reprodukcja wyzwala obrazy, specjalistyczny, ekspercki język czyni je na powrót niedostępnymi, przywracając rozmaite hierarchie, stabilizując znaczenie i rekonstruując ich *quasi-religijny* status. „Jeśli nowy język obrazowy wykorzystano by inaczej, wówczas jego użycie nadałoby mu władzę innego rodzaju. Moglibyśmy wówczas bardziej precyzyjnie definiować nasze doświadczenia w obszarach, wobec których słowa pozostają nieadekwatne”²⁷.

Chociaż Berger nie rezygnuje w swoim programie z użycia języka, to wielokrotnie stara się go uzupełniać dyskursem wizualnym, opartym na figurach montażowych. Jednocześnie zachęca też do kwestionowania własnej narracji, przypomina o immanentnej wszelkiemu dyskursowi nieprzezroczystości, o ideologicznym uwikłaniu miejsca, z którego on, jako autor, kieruje swoje słowa. Warto też zauważyć, że język, którym Berger się posługuje, posiada niezwykle walor plastyczny. Mimo iż w jego analizach wyraźnie pobrzmiewa lektura prac Waltera Benjamina²⁸, Marshalla McLuhana czy Rolanda Barthesa, Berger prezentuje najważniejsze wątki zaczerpnięte z ich myśli w sposób atrakcyjny, nie popadając jednocześnie w banał.

Cykl *Sposoby widzenia* odegrał istotną rolę w popularyzacji myśli krytycznej w Wielkiej Brytanii. Według Johna A. Walkera Berger jako pierwszy w przystępnej formie przedstawił masowej widowni materialistyczne analizy europejskiej sztuki, w sposób atrakcyjny wizualnie zaprezentował strategie dekodowania przekazów reklamowych, a poprzez swój wkład w debatę nad społecznym wizerunkiem kobiet zwrócił uwagę na znaczenie rozwijającego się od końca lat 60. ruchu feministycznego²⁹.

Cykl wzbudził też duży odzew zarówno ze strony publiczności, jak i krytyki. Mimo iż pierwsza emisja zainteresowała względnie małą liczbę widzów, stacja BBC2, zachęcona rozgorzałą wokół programu debatą, zdecydowała się na ponowną emisję. W latach 70. *Sposoby widzenia* były też szeroko dystrybuowane na uczelniach artystycznych w formie filmów 16mm, a po wprowadzeniu na rynek taśm wideo – nabywane przez liczne instytucje edukacyjne³⁰. Wkrótce po emisji programu nakładem BBC i Penguin Books ukazała się książka pod tym samym tytułem. Jej struktura i treść odpowiada zasadniczo wersji telewizyjnej, choć Berger zdecydował się wzbogacić wydanie książkowe o trzy – pozbawione słów – eseje wizualne, które odpowiadają montażowym partiom telewizyjnego programu.

Sukces programów Bergera nie był uzależniony jedynie od zaproponowanej przez brytyjskiego autora formy, ale od kulturowego i instytucjonalnego kontekstu, w jakim cykl został pokazany. Być może gdyby nie sabotaż stacji Antenne2, eksperymentalna seria Godarda i Miéville cieszyłaby się we Francji podobnym powodzeniem. Alexander Kluge do dziś tworzy dla prywatnych stacji hybrydyczne magazyny kulturowe i bez wątpienia należy to uznać za sukces, choć nie na polu działań subwersyjnych.

Po kryzysie kina w latach 60. telewizja i instytucje takie, jak INA dały autorom szansę współtworzenia języka nowego medium. Nie trwało to jednak długo. Teoretyczne propozycje przeformułowania dominującego modelu telewizji pozostały w sferze eksperymentów. Dziś popadły w zapomnienie lub funkcjonują na bezpiecznych marginesach, niezagrażających medium, które od lat 70. znacznie się „ociepliło”. Współcześnie prace eseistów, takich jak Godard, Farocki czy Chris Marker, coraz częściej pojawiają się w przestrzeniach muzealnych. Można się zastanowić, czy należy to czytać w kategoriach instytucjonalnej subwersji, czy jest to po prostu bezpieczna przystań dla twórców o potwierdzonym przez lata kapitale kulturowym, którzy dziś składają broń.

Przypisy

- ¹ Na potrzeby niniejszego artykułu posługuję się terminem „esej wizualny” w miejsce przyjętej powszechnie kategorii «eseju filmowego», ponieważ charakter omawianych tu realizacji telewizyjnych nie pozwala uznać wielu z nich za filmy. Termin «esej wizualny», jako bardziej pojemny, obejmuje zarówno eseje fotograficzne, filmowe, jak i interesujące mnie tu eksperymentalne programy telewizyjne.
- ² M. McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenie człowieka*, przeł. N. Szczucka, Warszawa 2004, s. 66.
- ³ H. M. Enzensberger, *Klocki do teorii mediów*, przeł. K. Krzemiń, „Kino” 1971, nr 9, s. 25.
- ⁴ Ibidem, s. 28.
- ⁵ A. Kluge, Cyt. za: P. C. Lutze, *Alexander Kluge's „Cultural Window” in Private Television*, „New German Critique” 2000, nr 80, s. 171.
- ⁶ Thomas Elsaesser pisze w tym kontekście o dwóch „nowych kinematografiach niemieckich” w owym czasie – filmie autorskim (*Autorenfilm*) i kinie twórców ściśle współpracujących z telewizją. Zob. T. Elsaesser, *Face to Face with Hollywood*, Amsterdam 2005, s. 212-213.
- ⁷ Zob. Ibidem; M. Grieb, W. Lehman, *Germany: Screen Wars: German National Cinema in the Age of Television*, W: D. Ostrowska, G. Roberts, *European Cinemas in the Television Age*, Edinburg, 2007, s. 73.
- ⁸ Zob. T. Elsaesser, op. cit., s. 215; S. Johnston, *The Author as Public Institution. The „New” Cinema in the Federal Republic of Germany*, W: C. Fowler, *The European Cinema Reader*, London, 2002, s. 127.
- ⁹ Szerzej o tym W: S. Johnston, *The Radical Funding of ZDF*, „Screen” 1982, No 1.
- ¹⁰ Metaforę „Verbundsystem” jako model własnej pracy twórczej reżyser omawia w filmie *Między dwoma wojnami (Zwischen zwei Kriegen)*, (1978). Zob. N.M. Alter, *The Political Imperceptible: Farocki's Images of the World and the Inscription of War*, W: T. Elsaesser, *Harun Farocki: Working on the Sighlines*, Amsterdam 2004, s. 213.
- ¹¹ Ibidem, s. 176.
- ¹² Zob. Ibidem, s. 176-177.
- ¹³ Zob. Ibidem, s. 186.
- ¹⁴ Zob. Ibidem, s. 173.
- ¹⁵ Zob. P. C. Lutze, op. cit., s. 187.
- ¹⁶ Ibidem, s. 189.
- ¹⁷ Tytuł monografii Klugego pióra P. C. Lutze. Zob. *Alexander Kluge: The Last Modernist*, Detroit 1998.
- ¹⁸ W wyborach z 1974 ten prawicowy polityk miał silne poparcie gaullistów. Obrany przez niego kierunek polityczny daleki był jednak od oczekiwań prawicowego elektoratu i w wyborach z 1981 d'Estaining nie uzyskał już poparcia tej części społeczeństwa, przegrywając w drugiej turze z Francisem Mitterrandem. Na polityczny kontekst powstania INA zwraca uwagę David Sterritt w pracy: *The Films of Jean-Luc Godard. Seeing the Invisible*, Cambridge 1999, s. 250.
- ¹⁹ Por. D. Ostrowska, *Cinematic Television or Televisual Cinema: INA and Canal+*, W: D. Ostrowska, G. Roberts, *European Cinemas in the Television Age*, Edinburgh, 2007, s. 30.
- ²⁰ Zob. Ibidem, s. 27.
- ²¹ Zob. M. Witt, *Going Through the Motions: Unconscious Optics and Corporal Resistance in Miéville and Godard's Franceltour/detour/deuxenfants*, W: A. Hughes, J.S. Williams, *Gender and French Cinema*, Oxford-New York 2001, s. 176.
- ²² Por. Ibidem.
- ²³ D. Sterritt, op. cit., s. 254.
- ²⁴ Zob. J.A. Walker, *Arts TV: A History of Arts Television in Britain*, London 1993, s. 45.
- ²⁵ J. Berger, *Sposoby widzenia*, przeł. M. Bryl, Warszawa 2008, s. 30.
- ²⁶ Por. A. Leśniak, *Obraz Płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2010, s. 230-239.
- ²⁷ J. Berger, op. cit., s. 33.
- ²⁸ W zakończeniu pierwszego programu pojawia się zresztą bezpośrednia informacja, że inspiracją autora był esej Benjamina *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*.
- ²⁹ Zob. J.A. Walker, op. cit., s. 97.
- ³⁰ Ibidem.

Summary

Television Will Not Be Revolutionized. A Subversive Potential of Audio-Visual Essay and the Reality of "Cool Medium"

The article examines a complex alliance of the form of audio-visual essay and the medium of television. Starting from the early 1960s television was criticized from the positions of modernist authorial cinema as a medium responsible for the cultural degeneration. Surprisingly only one decade later the same medium/institution became a harbor for many new wave authors such as Alexander Kluge or Jean-Luc Godard giving them opportunity to produce highly experimental, critical works. The 'cool medium' functioned here not only as a platform for production and exhibition, but was also conceptualized, presented self-reflexively. The article echoes some of the most important contexts, institutional and aesthetic, crucial for understanding the emergence of subversive essayistic forms in the programming of public and commercial networks since the early 1970s. Through some case studies it also tries to answer the question of the extend to which we can describe this artistic attempts as subversive.