

Grażyna Świętochowska

Od Redakcji : widz – użytkownik – twórca

Panoptikum nr 11 (18), 6-7

2012

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 Widz – użytkownik – twórca

Poligamiczny status „tego, który patrzy” na narracyjne i nienarracyjne formy audiowizualne, struktury fikcjonalne i niefikcjonalne jest nie tylko świadectwem procesu stopniowej emancypacji poszczególnych „ogni”, ale wskazuje na ich potencjalną interaktywność. Współczesny widz emigruje z terytorium teorii, która determinowała jego zdolności motoryczne, czyniła go polem działań sił libidinalnych bądź ideologicznych, definiowała jego podmiotowość jako instancję w tekście. Widz to ktoś rzeczywisty, kogo egzystencji nie trzeba dowodzić, kto uczestniczy w procesie multipleksyzacji i jednoczesnej kultywacji instytucji kina studyjnego; dla kogo nadal aktualny jest Barthesowski model podmiotu „lubiącego wychodzić z kina”. Nawet gdy stan taki jest już tylko metonimią wygaszenia monitora komputera.

Jednocześnie ta wyjściowo wyznaczona topografia zawiera w sobie załączek Elsaesserowskiej kinofilii pierwszego i drugiego cyklu. W odróżnieniu od „trwożnego oczekiwania” (cykl pierwszy), które przez samego Elsaessera z premedytacją (również na poziomie stylistycznym) zanurzone jest w nostalgii, wrażliwość związaną z kinofilią drugiego cyklu trzeba opisać jako „przykry lub nawet rozpaczliwy” przymus przebywania w nieliniowym i nieukierunkowanym stanie napięcia wywołanego koniecznością przyswajania „za dużo lub nawet wszystkiego na raz”. Zresztą napięcie jest tym, co charakteryzuje model recepcji historycznej i aktualnej. W pierwszym wypadku powiązane jest ono z groźbą przeoczenia chwili wyjątkowej, włączającej widza w quasi-sakralną przestrzeń uczestnictwa, gdzie pułap dostępu daleki jest od demokratycznej utopii, w zamian będąc ostentacyjnie elitarny, premiujący dobrze przyswojoną kompetencję kulturową. W drugim – trwożę wywołuje świadomość, że w rzeczywistości nie ma żadnego momentu uprzywilejowanego, jest za to konieczność radzenia sobie z przepływem momentów równouprawnionych.

Równoległość nowej kinofilii, obecna też w zewnętrznych artefaktach konwergencją mediów projektuje pewne podstawowe formy aktywności: samplowanie, recykling, remiks. Działaniom tym przyswieca techniczna biegłość, niekiedy wyrafinowanie, prowadząc do powstawania mash-upów wideo czy innych form net-artu bazujących na zasadzie zawłaszczenia, która już w epoce taśmy celuloidowej obwieszczała wtórny obieg found footage. Wykorzystanie elementów pierwotnie funkcjonujących w zupełnie innym porządku semantycznym wprowadza oczywiście zagadnienie istnienia stosunków władzy, w praktyce generując próbę zapanowania nad tym, co pierwotnie nam nie podlegało, a w konsekwencji prowokując

potencjalne problemy prawne, etyczne, komunikacyjne. To też casus wielotorowej twórczości fanowskiej, nieprzetłumaczalnego w istocie idiomu fandomu.

Inną odsłonę aktywności projektowanej przez symultaniczny przepływ równoprawnionych treści stanowi jeszcze budowa sieci paratekstów, w której „film zjawia się w kontekście związanych z nim dyskursów, które z kolei rodzą nowe dyskursy”. W ten sposób tekst główny obudowują trailery, wersje reżyserskie czy bonusowe, materiały z planu, „niedawno odkryte sceny dodatkowe” i niewykorzystane ujęcia, a nawet „galerie niewykorzystanych motywów muzycznych”, wszystkie zazwyczaj zamieszczane na specjalnych edycjach dvd. Parateksty dynamizują proces nadawania jednemu wytworowi różnych funkcji i wytwarzają kolejne formy użycia, wspierając z jednej strony działania marketingowe o jawnym przeznaczeniu komercyjnym, z drugiej generując proceder przeniesienia jednej treści na wiele równorzędnych mediów, przywołują w innej formie „ciało” pierwszej kinofilii.

Przejście między tymi dwoma etapami tożsame jest w gruncie rzeczy z procesem opisywanym jeszcze przez Jacquesa Rancière'a: emancypacja widza zaczyna się tam, gdzie kończy się relacja mistrz-uczeń, gdzie wkracza reguła równości, równoprawnienie w dostępie do wiedzy¹. Ja-widz znoszę opozycję między patrzeniem i działaniem, potwierdzając lub modyfikując układ stosunków władzy i podporządkowania, również tego, co widzialne. Działanie zaczyna się już w akcie patrzenia, stając się gwarantem rekonfiguracji, transformacji, „odczytania opozycyjnego”, niezgodnego z odczytaniem zamierzonym lub tym powszechnie panującym. Widz jest aktywny na podobieństwo naukowca: obserwuje, wybiera, interpretuje; to, co widzi łączy z tym, co już wie – co widziane na różnych etapach i w różnego rodzaju miejscach. Taki widz jest w stanie stworzyć swoją własną opowieść o opowieści, która rozgrywa się przed nim.

Grażyna Świętochowska

¹ J. Rancière, *The Emancipated Spectator*, „Art Forum”, March 2007, s. 270-281.