

„Kwartalnik Filmowy” nr 123 (2023)  
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)  
<https://doi.org/10.36744/kf.1766>  
© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

**Piotr Zawojski**  
Uniwersytet Śląski  
<https://orcid.org/0000-0003-2291-0446>

# Poza narracją i fabułą – *Visitors* Godfreya Reggio jako przykład niefikcyjnego kina *avant-doc*. Typologie filmu dokumentalnego

## Słowa kluczowe:

Godfrey Reggio;  
Philip Glass;  
avant-doc;  
film nienarracyjny;  
film eksperymentalny

## Abstrakt

W *Visitors* (2013) Godfrey Reggio korzysta z podstawowych zabiegów formalnych charakterystycznych dla swej autorskiej stylistyki: alternacji zdjęć zwolnionych i poklatkowych oraz synergicznego związku obrazów z muzyką Philipa Glassa, która stanowi rodzaj rytmicznej partytury, determinującej ostateczną wersję montażową. Choć film można traktować jako kolejną część trylogii *Qatsi*, czyniącą z niej tetralogię, należy zarazem zachować świadomość, że różni się on znacząco od wcześniejszych realizacji twórcy. Autor rozpatruje *Visitors* jako przykład nienarratywnej formuły *avant-doc*, łączącej tradycje kina awangardowego i dokumentalnego. Lektura filmu Reggio skłania go do przemyślenia nienarratywnych form sztuki ruchomych obrazów oraz pozycji widza – nie jako odbiorcy, ale kogoś, kto jest głównym producentem znaczeń i w istocie sam staje się storytellerem.

Z uwagi na nasilające się na przełomie XX i XXI w. tendencje do kwestionowania możliwości obiektywnego przedstawiania rzeczywistości za pomocą ruchomych (i nieruchomych) obrazów swoisty renesans filmu dokumentalnego w tym okresie może wydawać się zaskakujący. Ciekawe dane podaje Iván Villarrea Álvarez, który analizując produkcję amerykańską w latach 1983-2013, zauważa, że spośród stu najbardziej kasowych dokumentów powstałych w tym czasie ponad połowa została zrealizowana w nowym stuleciu. Szczególne miejsce w tym zestawieniu zajmuje *Fahrenheit 9/11* (2004) Michaela Moore'a, który przekroczył magiczną liczbę 100 mln dolarów zysku<sup>1</sup>. Dystrybucja kinowa filmów dokumentalnych, pokazy na licznych festiwalach, do pewnego momentu sprzedaż na DVD, a przede wszystkim obieg telewizyjny i streaming sieciowy zwiększyły znacząco możliwość dotarcia twórców do szerokiej widowni.

Osobną kwestią jest powstawanie nowych form dokumentalnych (czy też paradokumentalnych) oraz innego rodzaju realizacji niefikcyjnych. Te pierwsze wpisywały się i nadal wpisują w tradycyjne myślenie o dokumencie filmowym jako obiektywnej rejestracji rzeczywistości (co najczęściej było pielęgnowaną w historii iluzją); te drugie (np. filmy eksperymentalne, video-art, *found footage*) bardzo często były sposobem na eksplorowanie zagadnienia nienarracyjności przekazów audiowizualnych, odchodzenie od opowiadania historii i zwracanie się w stronę praktyk metafilmowych. Jedną z takich formuł jest także film strukturalny czy materialistyczny, który cechują poszukiwania w obrębie formy i środków wyrazu. W tym kontekście warto również wskazać zjawiska takie jak: film abstrakcyjny/absolutny, *pure cinema*, *visual music* czy abstrakcyjna animacja, które reprezentują twórcy o różnym dorobku i stylu – między innymi James Benning, Stan Brakhage, Ron Fricke, Peter Greenaway, Derek Jarman, Christian Marclay, Jonas Mekas, Bill Morrison, Simon Pummell, Dziga Wiertow i – *last but not least* – Godfrey Reggio<sup>2</sup>.

Rozmyślanie nad wyróżnikami działalności dokumentalistów, ich strategiami estetycznymi oraz celami jest – jak sądzę – istotnym elementem opisu i wyodrębnienia filmu dokumentalnego z szerokiego spektrum przekazów audiowizualnych. Chciałbym przywołać dwie propozycje typologiczne, których autorzy starali się określić zasadnicze cechy tego rodzaju filmowego. Michael Renov zaproponował dość prostą typologię, w której wyodrębnił cztery tendencje albo, inaczej rzecz ujmując, estetyczne i poznawcze funkcje filmu dokumentalnego: zapisywanie, ujawnianie lub utrwalanie; przekonywanie lub promowanie; analizowanie lub zadawanie pytań oraz ekspresywność<sup>3</sup>. Nie będę komentował tej propozycji teoretycznej, gdyż nie taki jest mój cel. Wzmianka o niej ma być przyczynkiem do zadania pytania o charakter twórczości Reggio, które pojawi się za chwilę.

Druga typologia, zaproponowana przez Billa Nicholisa, jest także zaskakująco prosta. Teoretyk wyróżnia cztery tryby twórczości dokumentalnej: ekspozycyjny, obserwacyjny, interaktywny i refleksywny<sup>4</sup>. W późniejszym okresie autor, będący jednym z najbardziej wpływowych krytyków i teoretyków kina dokumentalnego, poszerzył tę propozycję, przedstawiając następujący schemat: dokument ekspozycyjny (bezpośrednio odnoszący się do rzeczywistości i weryfikowalny historycznie); dokument poetycki (ukazujący fragmenty świata, złożo-

ny z obrazów budujących nastroj); dokument obserwacyjny (odzwierciedlający rzeczy i ludzi tak, jak oni wyglądają, w którym unika się komentarzy i rekonstrukcji); dokument partycypacyjny (skonstruowany z wywiadów i scen interakcji z uczestnikami zdarzeń czy materiałów archiwalnych, w którym wykorzystuje się perspektywę historyczną); dokument refleksywny (kwestionujący tradycyjną formę filmową oraz ignorujący także sposoby reprezentacji świata); dokument performatywny (zrywający z dyskursem obiektywnym na rzecz autorskiej subiektywizacji spojrzenia)<sup>5</sup>.

Wspomniane wcześniej pytanie dotyczące Godfreya Reggio odnosi się do próby usytuowania jego twórczości, a właściwie filmu *Visitors* (2013), w kontekście przytoczonych typologii oraz znalezienia formuły najlepiej opisującej ów niezwykły utwór. Sam reżyser – określenie to, mimo że pojawia się w czołówce, wydaje się nie do końca precyzyjne, dlatego może lepiej byłoby powiedzieć: filmowiec – z jednej strony wyraża wątpliwości co do wszelkich kategoryzacji, z drugiej jednak nazywa wprost swoje realizacje dokumentami. Dodaje też, że te specyficzne „kino-monady” przypominające „fotograficzne malarstwo” realizują nieuwzględniony w przywoływanych typologiach model kina dokumentalnego zbliżający się do poezji wizualnej: *To poezja filmowa, bo nie posługuje się wypowiedzią narracyjną, wywodzącą się z literatury, lecz kompozycją wizualną, na czym właśnie, moim zdaniem, polega poezja wizualna*<sup>6</sup>.

Nie znaczy to, że typologie, które zostały wcześniej zaprezentowane, są całkowicie bezużyteczne, wiele z nich można bowiem odnieść do filmu Reggio. Zarazem widać jednak, że dzieło to w jakimś stopniu przekracza podziały i teoretyczno-historyczne ustalenia autorów piszących o kinie, w tym również o formach dokumentalnych. W jaki sposób pojęcia i kategorie, które przywołałem powyżej, można byłoby zatem zastosować w opisie *Visitors*? Po ponad dziesięciu latach od zaprezentowania ostatniej części trylogii *Qatsi* (*Koyaanisqatsi*, 1982; *Powaqqatsi*, 1988; *Naqoyqatsi*, 2002)<sup>7</sup> Reggio postanowił dopisać do niej kolejny rozdział, tym samym zamieniając ją w tetralogię, choć stwierdzenie to jest swego rodzaju uproszczeniem chronologicznym, jako że *Visitors* różnią się wyraźnie od wcześniejszych realizacji. Co zatem stanowi o oryginalności tego filmu – nie tylko w odniesieniu do wcześniejszych dokonań twórcy, ale i różnych strategii dokumentalnych praktykowanych przez współczesnych filmowców? Czy mamy tu do czynienia w równej mierze z zapisem, przekonywaniem, stawianiem pytań i ekspresywnością? I tak, i nie. Czy można powiedzieć, że Reggio stworzył dokument zarówno ekspozycyjny, poetycki, obserwacyjny, partycypacyjny, refleksywny, jak i performatywny? Również – i tak, i nie. W jakimś sensie realizacja ta reprezentuje wszystkie wymienione kategorie, a jednocześnie nie jest niczym, co one oznaczają. Pozostaje osobna i właściwie niedefiniowalna w odniesieniu do istniejących sposobów opisu i interpretacji kina dokumentalnego. I zapewne z tego powodu okazuje się tak interesująca dla teoretyka filmu, choć jej powszechny odbiór był inny niż w przypadku trylogii *Qatsi*. Film wprawdzie nie przeszedł niezauważony, ale nie odbił się tak głośnym echem jak ona i jest zapewne najmniej znanym utworem Reggio.

W zestawieniu tym nie uwzględniam pomniejszych realizacji: *Patricia's Park* (1989), *Anima Mundi* (1991) oraz *Evidence* (1995), warto jednak podkre-

ślić, że można w nich dostrzec pewne rozwiązania formalne i wizualne, które później zostały powtórzone i rozwinięte właśnie w *Visitors. Patricia's Park* to wideoklip nakręcony dla grupy Alphaville. Po premierze albumu *The Breathtaking Blue* (1989) muzycy zaproponowali dziewięciu reżyserom stworzenie teledysków do utworów zawartych na płycie. Tak powstał film nowelowy zatytułowany *Songlines*. Towarzyszyło mu specjalne wydanie w wersji CD+Graphics Videos (CD+G), które zawierało materiały graficzne, fotografie oraz teksty piosenek. Było to jedno z pierwszych tego typu wydawnictw na rynku audiowizualnym, zrealizowane w wersji cyfrowej, choć poszczególne wideoklipy zostały utrwalone na taśmie 35mm<sup>8</sup>. Praca Reggio nad teledyskiem okazała się wyzwaniem, bowiem struktura melodyczna, a przede wszystkim rytmiczna (chodzi o jedyny utwór instrumentalny na płycie) zdeterminowała kształt wizualny i montażowy całej realizacji. W późniejszym okresie doświadczenia te stały się podstawą jego współpracy z Philipem Glassem, który w pewnym sensie wytyczył kierunek, w jakim podążał filmowiec, tworząc *Visitors*.

*Anima Mundi* rozpoczyna się (i kończy) zbliżeniem oczu lwa. Swoistym leit-motywyem są tu pojawiające się kilkakrotnie podobne ujęcia oczu tygrysa i goryla intensywnie wpatrujących się w widza. Zbliżony zabieg pojawia się w *Visitors*, który rozpoczyna się (i kończy) ujęciem gorylcy Triski, ukazującym „uduchowione oczy” (*soulful eyes*) zwierzęcia<sup>9</sup>. Spojrzenie to narzuca odbiorcy perspektywę widzenia. W tym kontekście reżyser powoływał się na antropologa i filozofa Lorena Eisleya: *Nie postrzegaliśmy siebie jako istot ludzkich, dopóki nie spojrzeliśmy na nie oczami innego zwierzęcia*<sup>10</sup>. Owo inne, nie-ludzkie widzenie świata, odmienna perspektywa postrzegania zjawisk, w oczywisty sposób odsyła do zwrotu postantropocentrycznego, którego prekursorem na obszarze kinematografii był właśnie Godfrey Reggio. Jednak skupienie na spojrzeniu i twarzy jest sposobem na nawiązanie kontaktu z widzem. Tworzenie filmowych portretów (jak określał je sam twórca), owych *moving stills*, dotyczyło już *Koyaanisqatsi*, gdzie stanowiły one coś w rodzaju punktowego przełamania strumienia obrazów pojawiających się w przyspieszonym bądź zwolnionym rytmie. Jednocześnie jest to jak gdyby ponowienie efektu Kuleszowa, wskazanie na ekspresyjny wymiar wielkiego zbliżenia części twarzy, będącego szczególnie silnym filmowym środkiem wyrazu. Sam twórca komentował to następująco: *Bardzo chciałem, żeby postaci patrzyły na publiczność i przez jej oczy, twarze, dusze mogły nawiązać kontakt z widzem. Kontakt jest bardzo osobistą sprawą. Mogłem zdecydować, czy pokażemy twarze, czy nie, ale nie mogłem kontrolować reakcji emocjonalnej*<sup>11</sup>.

Istota tego sposobu portretowania wybrzmiała z całą mocą w niespełna ośmiominutowej realizacji zatytułowanej *Evidence*, w której kamera jest skierowana bezpośrednio na twarze dzieci oglądających telewizję. Zabieg ten został nie tylko powtórzony, lecz także zintensyfikowany w *Visitors* dzięki zwolnieniu ujęć i zastosowaniu specyficznej techniki filmowania przez lustro weneckie. Podczas obserwacji twarzy dzieci podeksycytowanych oglądaniem czegoś, czego nie widać na ekranie, nasuwa się skojarzenie, że pomysł ten ma źródło właśnie we wspomnianej krótkometrażówce. Jednocześnie na myśl przychodzi *Shirin* (2008) Ab-basa Kiarostamiego, który sfilmował w stu trzynastu długich ujęciach zbliżenia twarzy kobiet oglądających w sali kinowej jakiś (nie wiemy jaki, słyszymy tylko





dźwięk, dialogi i muzykę) melodramat. Irański reżyser pokazuje jedynie reakcje widzek – jak tłumaczył: *Fabula nie była (...) ważna (...). Mimo że możesz wyobrazić sobie to, co chcesz, musisz zobaczyć to, co pokazuję. W rzeczywistości jest to połączenie wolności i ograniczeń. Proponuję obejrzenie innego świata, który jest bardziej atrakcyjny niż fabuła. Wierzę, że jeśli odważysz się odejść od historii, natkniesz się na nową rzeczywistość, jaką jest samo Kino. W istocie chcę, byś odpuścił sobie historię i po prostu nie spuszczał oka z ekranu*<sup>12</sup>. Postawę tę niewątpliwie doskonale rozumie i urzeczywistnia na swój sposób Reggio. Odejście od fabuły i narracyjności cechuje wszystkie trzy opisane powyżej realizacje, które można potraktować jako swego rodzaju poligon doświadczalny form i technik. Po latach eksperymenty te zyskały dojrzały artystycznie kształt w *Visitors* – ostatnim dotychczas, choć możliwe, że ostatnim w ogóle, filmie amerykańskiego twórcy.

### ***Avant-doc* według Scotta MacDonalda**

Jak zatem można byłoby określić specyfikę nie tylko tego filmu, ale i wcześniejszych dokonań Reggio? Wydaje się, że możliwość wybrnięcia z pewnego impasu dotyczącego terminologii czy kategoryzacji oferuje refleksja Scotta MacDonalda, autora wielu publikacji poświęconych zarówno kinu awangardowemu, jak i dokumentalnemu. W latach 1988-2005 opublikował on serię rozmów z niezależnymi filmowcami w książce pod tytułem *A Critical Cinema*<sup>13</sup>. W tomie drugim znalazła się rozmowa z Godfreyem Reggio przeprowadzona w 1990 r.<sup>14</sup> Reżyser opowiada tu o swojej drodze twórczej i o sobie jako filmowcu, który nigdy nie kształcił się w tej profesji, a z rozmaitych ograniczeń i braku kompetencji zawodowych postanowił uczynić atut. Mówiąc wprost – Reggio uważa, że wypracowany przez niego styl jest konsekwencją braku edukacji szkolnej w zakresie realizacji filmów. Przekonanie to jest zapewne pokłosiem dorastania twórcy w duchu tendencji anarchistycznych, chociaż nie tych związanych z tradycją marksistowską, a raczej chrześcijańską jako pewnym przejawem anarchii duchowej. Począwszy od czternastego roku życia przez kilkanaście lat reżyser był mnichem w zakonie klauzurowym (Zakon Braci Chrześcijan). We wspomnianym wywiadzie podkreślał istotną dla niego różnicę między rzeczywistością a prawdą, a także wyrażał przekonanie o sile niewerbalnych (wizualnych) środków przekazu oraz słabości struktur językowych. Z jednej strony zatem interesowały go ograniczenia języka, niemożność opisanego świata za jego pomocą, z drugiej zaś był zafascynowany specyficznym językiem, jakim jest mowa ciała, twarzy czy gestów<sup>15</sup>. Jego decyzje i wybory filmowe dowodzą konsekwentności i świadomego podążania drogą eksperymentującego artysty, dla którego najważniejszym aspektem procesu tworzenia staje się wymiar formalny i kompozycyjny dzieła, bowiem – jak sam twierdzi – *w sztuce całe znaczenie tkwi w formie*<sup>16</sup>.

Scott MacDonald, proponując termin *avant-doc*, zdawał sobie sprawę, że odwołanie do tradycji filmu awangardowego i dokumentalnego może być problematyczne, choćby dlatego, że przecież same te pojęcia nie są jednoznaczne. Powoływał się w związku z tym na opinię Trinh T. Minh-hy, która twierdzi: *Nie ma czegoś takiego jak dokument filmowy, niezależnie od tego, czy termin ten oznacza kategorię materiału, rodzaj, podejście czy zestaw technik. Stwierdzenie to – tak stare i fundamentalne,*

jak antagonizm między pojęciami a rzeczywistością – wymaga nieustannego powtarzania mimo bardzo widocznego istnienia tradycji dokumentalnej<sup>17</sup>. O filmie awangardowym można byłoby powiedzieć podobnie. MacDonald dokonuje zatem ryzykownego zabiegu, wskazując takie realizacje, w których dostrzega krzyżowanie się tych dwóch tradycji, a właściwie historyczne kształtowanie i ewolucję takiej tendencji w kinie<sup>18</sup>. Nowość pojawia się wyłącznie na poziomie terminologicznym, bowiem utworów wpisujących się w poetykę *avant-doc* można znaleźć w historii kina wiele.

Miejsca przecięć dokumentu i awangardy są rozpatrywane w bardziej kompleksowy sposób we wprowadzeniu do książki *Avant-Doc: Intersection of Documentary and Avant-Garde Cinema*<sup>19</sup>, w którym MacDonald rozwija swoje wcześniejsze koncepcje, zwracając uwagę przede wszystkim na to, że twórcy reprezentujący ten kierunek w kinie współczesnym (ale też w przeszłości) jednoznacznie utożsamiali się z myśleniem o filmie jako sztuce wizualnej, negującej prymat narracyjności oraz koncentrację na opowiadaniu historii. Chodzi nie tylko o kino fabularne, lecz także inne formy powstające pod przymusem konstruowania udratyzowanych fabuł wedle logiki konwencjonalnego sposobu opowiadania. Autor podkreśla, że taka optyka, wyrażona *expressis verbis* na przykład przez Stana Brakhage'a – orędownika kina jako domeny wizualności<sup>20</sup>, jest trafna w poszukiwaniu odrębności realizacji spod znaku *avant-doc*.

Tym, co wydaje mi się szczególnie istotne w kontekście refleksji MacDonalda, i co traktuję jako podstawę do rozpatrywania twórczości Reggio w tym właśnie paradygmacie, są nie tylko aspekty formalne i stylistyczne jego filmów, w tym również *Visitors*, lecz także charakterystyczne dla niego wyczulenie na problemy społeczne, ekologiczne i technologiczne czy też szersze – myślenie w duchu postantropocentrycznym. MacDonald pisze: *W szczególności rosnąca w ostatnich latach kombinacja niepokojów społecznych i środowiskowych pobudziła coraz bardziej powszechne wśród twórców filmowych pragnienie, aby połączyć zdolność kina do angażowania się w poważne kwestie polityczne (od dawna uważane za przedmiot zainteresowania filmu dokumentalnego) z jego zdolnością do przemodelowania percepcji i dostarczania doświadczenia zbliżonego do medytacji (powszechnie utożsamianego z filmem awangardowym) (...). Prawdopodobnie te dwie tradycje filmowe będą w coraz większym stopniu postrzegane jako powiązane ze sobą, a nie antagonistyczne*<sup>21</sup>. Egzemplifikacją takiej postawy i strategii twórczej jest bez wątpienia film *Visitors*, który można potraktować jako wręcz modelowy przykład filmu *avant-doc*. Samego twórcę owe rozważania o klasyfikacji rodzajowej mogłyby zdziwić, jednak są one istotne choćby dlatego, że mimo wszystko ukazują przynależność jego filmów do szerszego pola oraz że między nimi i innymi utworami istnieją pewne cechy wspólne – zarówno formalne, jak i tematyczne. Jednocześnie pragnę podkreślić, że jestem świadomy odrębności i niepowtarzalności wspomnianego filmu.

W *Avant-Doc: Intersection of Documentary and Avant-Garde Cinema* znalazła się rozmowa przeprowadzona przez MacDonalda z Reggio po premierze *Visitors*, która odbyła się w 2013 r. podczas Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Toronto. Pokazowi towarzyszył występ tamtejszej orkiestry symfonicznej, która wykonywała na żywo muzykę Philipa Glassa (później projekcje filmu z orkiestrą były organizowane także w innych miejscach, np. w Sydney Concert Hall). W wersji uwiecznionej na płycie kompozycja została wykonana przez Bruckner Orchester Linz. Samo nagranie powstało zresztą właśnie w tym mieście, we wspa-



niałej sali Brucknerhaus, muzykami dyrygował zaś długoletni współpracownik amerykańskiego kompozytora Dennis Russell Davies. I to właśnie ta wersja wybrzmiewa w filmie.

We wspomnianej rozmowie pojawia się kilka wątków, na które chciałbym zwrócić uwagę. Reggio wyraża fundamentalne dla niego przekonanie, że dzięki kamerze możemy dostrzec to, czego zazwyczaj nie widzą nasze oczy. W tym sensie film umożliwia *zobaczenie tego, czego oko nie widzi, czyni widzialnym niewidzialne, sprawia, że można zobaczyć to, co jest ukryte przed naszym wzrokiem*<sup>22</sup>. Aby to było możliwe, należy jednak także posłużyć się odpowiednimi środkami formalnymi. Te najbardziej charakterystyczne dla reżysera to: spowolnienie ruchu (*slow motion*) oraz zdjęcia poklatkowe (*timelapse*). Odpowiednia kombinacja środków technicznych i estetycznych jest skądinąd jego znakiem rozpoznawczym – we wcześniejszych realizacjach tworzył w ten sposób specyficzne struktury wizualne odwołujące się do złożonych konstrukcji rytmicznych. W „*Koyaanisqatsi*” jest 21-minutowa struktura polirytmiczna, składająca się z trzynastu rytmów naraz. Kiedy po raz pierwszy pokazywałem film w Santa Fe, pod koniec seansu komuś, kto miał wszczepiony rozrusznik serca, ten przestał prawidłowo działać – musieliśmy wynieść go z sali i zawieźć karetką do szpitala – opowiadał filmowiec<sup>23</sup>.

To wydarzenie ekstremalne, ale dobrze uzmysławia, że percepcja dzieł Reggio odbywa się raczej na poziomie cielesnym, albo inaczej rzecz ujmując – psychosomatycznym, aniżeli intelektualnym, co zresztą zgadza się z zamierzeniem twórcy. Doświadczenie audiowizualne to przede wszystkim doświadczenie zmysłowe. Reggio konsekwentnie konstruuje przekaz tak, by maksymalnie zintensyfikować ten sposób percepcji. Paradoksalnie czyni to także za pomocą zabiegów charakterystycznych dla strategii minimalistycznych. *Visitors* to film czarno-biały, jedynym kolorowym elementem jest tu pojawiający się raptem na kilkanaście, może kilkadziesiąt sekund niebieski księżyc. Decyzja ta wynikała z przekonania twórcy, że kolor niemal zawsze działa w pewnym stopniu rozpraszająco i aby nadać głębie obrazowi dwuwymiarowemu oraz uwolnić oko od konieczności jego nieustannego skanowania, należy użyć trybu czarno-białego<sup>24</sup>. Obrazy kreowane przez Reggio oddziałują silnie na emocje i zmysły, a przy tym zmuszają widza do tworzenia własnych historii. To on staje się w tym wypadku narratorem i konstruuje opowieść, która wysnuwa się z nienarratywnej formy dzieła.

## Poza narracją i fabułą

Chciałbym teraz skupić się na innym paradoksie i wskazać przesunięcia w rozumieniu kwestii narracji i fabuły/historii. W kontekście realizacji spod znaku *avant-doc* pojawia się określenie „nienarratywne”, tyle że w języku angielskim formuła ta odsyła do utworów (także, a może nawet przede wszystkim fabularnych), w których nie ustanawia się opowieści. Inaczej należałoby interpretować ów termin chociażby w duchu tradycji badań narratologicznych, w których narracja oznacza „jak”, nie zaś „co” zostało opowiedziane. W tym sensie nienarratywne przekazy to przekazy afabularne, ale posługujące się określonymi strategiami narracyjnymi. W przypadku *Visitors* funkcję narratora składającego porozrzucane elementy (nieistniejącej) fabuły pełni widz. To on w gruncie rzeczy otrzymuje zadanie bycia kimś, kogo po angielsku określa się mianem *storyteller* – kimś, kto z materiału afa-

bularnego, na podstawie dostarczonych obrazów tworzy własną historię. Nienarratywna struktura, w której dominantę stanowią kontemplacja wizualności i *stasis* – trwanie obrazów w niemal statycznych ujęciach – w procesie audiowizualnej lektury zawsze w istocie zamienia się w tworzenie przez odbiorcę jakiejś formy opowieści. Obrazy pobudzają wyobraźnię, każdy widz konstruuje niepowtarzalną historię – historię swojego widzenia i rozumienia tego, co widzi, ale i historię słyszenia, bowiem warstwa muzyczna jest w tym procesie bardzo istotna.

W porównaniu z wcześniejszymi realizacjami Reggio *Visitors* stanowi *novum*. O ile w trylogii dominowały obrazy zaczerpnięte z różnych bibliotek audiowizualnych (mówiąc w uproszczeniu, opierała się ona w dużym stopniu na *found footage*), o tyle w tym przypadku wszystkie ujęcia zostały nakręcone z myślą o tym konkretnym filmie. Powstało ponad sześćdziesiąt godzin materiału, które zostały zmontowane w 87-minutowy film, przy czym ostatnie kilkanaście minut to oryginalna tyłówka. Przygotowania do produkcji trwały kilka lat, same zdjęcia zrealizowano w ciągu 46 dni, natomiast kolejne trzy lata zajęła praca nad muzyką, efektami specjalnymi i montażem. Twórcy dysponowali niebagatelnym, jak na film artystyczny, budżetem wynoszącym 4,6 mln dolarów. Porównanie liczby ujęć pojawiających się w trylogii i *Visitors* wskazuje fundamentalną zmianę w podejściu do rytmu „opowiadania”. W pierwszej wykorzystano ich ponad 1500, w drugim zaledwie 74. Są to ujęcia starannie wyselekcjonowane i poddane wielorakim postprodukcyjnym zabiegom – technicznym i estetycznym.

Na zasadzie skojarzenia odwołam się tu jeszcze krótko do dwóch ciekawych kluczy analitycznych, mając jednocześnie świadomość pewnego nadużycia, jako że obydwa odnoszą się do twórczości amerykańskiego filmowca sprzed realizacji *Visitors*. Joe Essid posłużył się analizą *Koyaanisqatsi*, aby pokazać, w czym wyraża się idea hipertekstowości (choć zapewne trafniejsze byłoby tu użycie pojęcia hipermedialność), znajdującej wyraz w swoistym zmiksowaniu muzyki, dźwięków, obrazów i pisma. Spojrzenie na *Visitors* jak na strukturę hipertekstową wydaje mi się o tyle ciekawe, o ile sam reżyser widzi ten utwór *jako rodzaj bezpośredniej komunikacji bez narracji, bez historii, bez gry aktorskiej, w którym to widzowie muszą zdecydować, czego chcą*<sup>25</sup>. Dodałbym do tego pytanie o to, jak widzowie ci konstruują własną ścieżkę odczytania dzieła, czyli poniekąd własną narrację czy też historię opartą na afabularnej strukturze, która w lekturze audiowizualnej niejako siłą rzeczy zamienia się w jakąś formę *story*.

Z kolei Carlo McCormick w artykule będącym czymś na kształt eseju wizualnego (być może zresztą jest to najbardziej odpowiednia forma prezentacji też odnoszących się do twórczości Reggio) zwraca uwagę na „straszną symetrię” dzieł filmowca. Upatruje w nich *największą nadzieję na odzyskanie kina jako czystego języka obrazowego, zdolnego do opowiadania własnych historii poza sferą słów*<sup>26</sup>. Symetria kompozycyjna to pewien porządek wizualny wynikający z odpowiedniego rytmu montażu w oczywisty sposób związanego z fundamentem, jaki stanowi muzyka Philipa Glassa. Współpraca artystów, zwłaszcza w okresie realizacji *Visitors*, wydaje się kluczowym elementem, który wpłynął na ostateczny kształt filmu. Minimalistyczny styl i powtarzające się środki muzyczne stanowią coś w rodzaju matrycy, która wytycza, by nie powiedzieć: narzuca, określony sposób tworzenia sekwencji, jest swoistą partyturą dla tworzenia obrazów. Ujawnia się tu pewien synergiczny spłot, w którym muzyka i obraz tworzą koherentną

całość zaprojektowaną z niemal matematyczną precyzją. Dominanta symetryczna odnosi się zarówno do układu horyzontalnego, wyznaczającego czasowy wymiar dzieła, jak i wertykalnego, dotyczącego konkretnych ujęć, w których czas jest zatrzymywany. Staje się to widoczne we fragmentach zrealizowanych w zwolnionym tempie, zwłaszcza tych, które przedstawiają zbliżenia postaci wpatrujących się w widzów patrzących z kolei na ekran. Ten „film twarzy”, które w pierwszej części wypełniają większość kadrów, w drugiej przeradza się w obraz naszej cywilizacji po jakiejś katastrofie albo w jej przededniu. Wizja świata w stanie rozpadu – zarówno w sensie systemu wartości, jak i pewnego porządku naturalnego – jest tu niesłychanie sugestywna i przytłaczająca. Chodzi przy tym jednak nie tyle o obraz zagłady i pesymistyczną rezygnację, ile o próbę nowego spojrzenia na rzeczywistość i zachętę do refleksji. Tę perspektywę może ucieleśniać Triska, 26-letnia gorylica nizinna, która w filmie pojawia się trzykrotnie. Jej spoglądanie na nas widzów jest czymś w rodzaju osi, wokół której ogniskują się obrazy ludzi i świata. Oglądamy bowiem nie tylko ujęcia, w których zwierzę patrzy na nas. Pod koniec filmu pojawia się kadr ukazujący Triskę na olbrzymim ekranie kinowym, z którego niejako obserwuje ona publiczność zgromadzoną w ciemnej sali. Podobnie kończy się *Człowiek z kamerą* Wiertowa, w którym również widzimy ludzi wpatrujących się w ekran. Można zgadywać, czy jest to świadome nawiązanie, czy tylko przypadkowe podobieństwo wynikające z założeń autorskich, choć pewne jest, że twórczość obydwu reżyserów lokuje się na obszarze filmu *avant-doc*, co przecież w jakiś sposób zbliża ich jako artystów.

### Glass i Reggio – „piękne relacje”

Znaczenie muzyki Philipa Glassa dla filmów Reggio było podkreślane wielokrotnie, pozwolę sobie jednak przypomnieć, że nie jest on wyłącznie kompozytorem ścieżek dźwiękowych do skończonych realizacji. Stwierdzenie, że muzyka ten jest *spiritus movens* projektów filmowca byłoby może przesadą, ale niewątpliwie jego rola jest trudna do przecenienia. Nie chodzi tylko o cechy formalne i stylistyczne definiujące jego twórczość, która stanowi jedno z najważniejszych osiągnięć współczesnego minimalizmu, lecz o coś więcej – zaangażowanie w proces tworzenia filmu od momentu pojawienia się pierwotnej idei oraz bycie faktycznym współtwórcą dzieła na wszystkich etapach jego powstawania. Glass napisał muzykę do kilkudziesięciu filmów, od pochodzących jeszcze z lat 60. i 70. dokumentów aż po produkcje mainstreamowe, nigdy jednak nie dostosowywał się stylistycznie do stawianych przed nim zadań kompozytorskich. Filmowcy zwykle wybierali go jako artystę potrafiącego dostarczyć oryginalne kompozycje, które byłyby jego znakiem rozpoznawczym.

W przypadku *Visitors* można postawić następujące pytania: w jakim stopniu długoletnia kooperacja kompozytora i filmowca określiła sposób pracy nad tym utworem? Co się zmieniło, a co funkcjonowało w stworzonej wcześniej formule? Kto był i/lub co było tu czynnikiem determinującym nienarratywną formę audiowizualną (biorąc pod uwagę wszystkie zastrzeżenia, o których pisałem wcześniej)? Czy to muzyka Glassa – jej melodyka, a przede wszystkim rytm wyznaczany przez powtarzalne, niezwykle precyzyjne struktury – zdeterminowała kształt czasowej organizacji *Visitors*, czy też oglądany przez kompozytora surowy

materiał filmowy wytyczył kierunek jego pracy? Odpowiedź na to pytanie wydaje się prosta i wiąże się z tym, co Chris Chang określił mianem „pięknych relacji”<sup>27</sup> między Reggio a Glassem, które nie dotyczą wyłącznie rozwiązań formalnych czy estetycznych, ale także, a może nawet przede wszystkim, panującej między artystami zgody co do zasadniczej wymowy dzieła. Zgodność ta jest fundamentem długoletniej więzi – twórców łączy zarówno estetyka, jak również etyka oraz podobne spojrzenie na problemy współczesnego świata.

Glass był zaangażowany w pracę koncepcyjną nad filmem od początku, czyli od 2003 r. Reggio wspominał, że zaprosił kompozytora do Nowego Orleanu i na bagna Luizjany w roku 2010, a więc wtedy, kiedy powstawały pierwsze ujęcia. Później obaj pojawili się w ogrodzie zoologicznym położonym w nowojorskim Bronksie, gdzie ekipa filmowała Trisnę, oraz w studio, w którym nagrywano inne postaci<sup>28</sup>. Kompozytor obejrzał wszystkie materiały, ale kiedy przedstawił pierwszą wersję muzyki, twórcy uznali, że ta jest zbyt symfoniczna i przytłacza obrazy. Glass pracował inaczej, niż czyni to wielu twórców piszących ścieżki dźwiękowe do filmów, komponujących krótkie, czasem kilkunastosekundowe fragmenty ściśle podporządkowane logice obrazów. W ciągu sześciu miesięcy napisał sześć długich utworów, które wyznaczyły rytm sekwencji i stały się podstawą do skonstruowania przebiegów wizualnych, narzuciły sposób montowania. W tym sensie to muzyka zdeterminowała ostateczny kształt wizualny dzieła, a nie – jak to zwykle bywa – na odwrót. Glass mówił, że wprawdzie jego współpraca z Reggio zawsze rozpoczynała się od stworzenia konkretnej wizji filmu, jednak on sam, po obejrzeniu nakręconego materiału i zapoznaniu się z wynikającą z niego ideą przewodnią, niejako o tym wszystkim zapominał: *Widzę obrazy, które tworzy, a potem lubię odchodzić od nich i zapamiętywać je błędnie. Piszę muzykę do źle zapamiętanych obrazów (...). To przeciwieństwo sposobu, w jaki działa przemysł filmowy. Nie jest to metoda hollywoodzka, nikt tak nie robi filmów. Efektem tego procesu jest symbioza obrazu i muzyki*<sup>29</sup>.

Istotnym etapem współpracy artystów jest tworzenie szkiców kompozycji, wówczas wykonywanych jeszcze przy fortepianie. Reżyser słucha ich uważnie i sugeruje mniej lub bardziej znaczące zmiany. *Po zmontowaniu filmu, i tylko wtedy, przystępujemy do jego zgrania (...). Postępując się metaforą ciała, a nasze ciała są dwustronne – film jest jak ciało, czyli też dwustronny. Oznacza to, że nie mógłbym zrobić żadnego bez zaangażowania Philipa. Jego wkład muzyczny jest równie ważny jak obraz*<sup>30</sup> – mówi filmowiec.

Spotkanie twórców, ich wspólna długa droga, to historia ludzi, którzy mają podobny światopogląd i wyznają podobne zbieżne wartości humanistyczne. Zbliży ich – jak wspomniałem – wizja obecnego porządku (albo chaosu) cywilizacyjnego, ale także predylekcje estetyczne. Być może zresztą tych dwóch sfer nie należy oddzielać. W muzyce Glassa (nie mam tu oczywiście na myśli jego licznych kompozycji operowych) istotne są: tempo, pulsacja, polirytmiczność, powtarzalność – cechy te skłaniają słuchaczy do zanurzenia się w dźwiękach. Jego utwory, podobnie jak film Reggio, nie mają wymiaru narratywnego, przypominają raczej pewną koherentną strukturę kompozycyjną. Nie pełnią także funkcji ilustracyjnej, z czym zwykle spotykamy się w przypadku produkcji filmowych; tu obie sfery – dźwiękowa i wizualna – po prostu się przenikają. Audiowizualna lektura *Visitors* nie jest linearna, a film zmusza widza do tworzenia własnej ścieżki – zarówno percepcyjnej, jak i interpretacyjnej.



## „Film twarzy”

Jak wspominałem, *Visitors* można podzielić na dwie części. W pierwszej zostały ukazane twarze kilkudziesięciu postaci<sup>31</sup>. Te specyficzne portrety zrealizowane w zwolnionym tempie same w sobie są mikrohistoriami. Reggio używa w tym kontekście sformułowania „od wewnątrz na zewnątrz” (*from the inside-out*)<sup>32</sup>, zwracając przy tym uwagę na to, że skupienie się na twarzy zmienia jej postrzeganie. Filmowane osoby nie grają, po prostu patrzą w kamerę (w domyśle: nasze oczy), ale ich twarze postrzegamy zupełnie inaczej na początku i na końcu ujęcia. Czy opowiedziały nam one jakąś historię, czy to my ją sobie stworzyliśmy? Dyskretne najazdy, czasem travellingi, widok pojedynczych postaci w kadrze (niekiedy tylko kilku, a raz większej grupy osób) filmowanych przez weneckie lustro – wszystko to powoduje przynajmniej dwa skojarzenia. Pierwsze odsyła do opracowanego przez Errola Morrisa systemu rejestracji za pomocą Interotronu. Określenie to jest kontaminacją słów „terror” i *interview*, a wymyśliła je żona Morrisa – poetka Julie Sheehan. Rozmowa przed kamerą może stanowić coś w rodzaju terroru wizualnego, polegającego na zmuszeniu osoby nagrywanej do maksymalnej szczerości, która jest jednak zaburzona przez świadomość tejże osoby, że jest przesłuchiwana. Podczas realizacji *Bram niebios* (*Gates of Heaven*, 1978) Morris sadzał filmowane postaci przed kamerą, nie miały one jednak rozmawiać z kimś, kto byłby usytuowany po drugiej stronie, a jedynie widzieć go na ekranie monitora (tak jak korzystający z telepromptera widzą pojawiające się na nim teksty) i pozostawać z nim w (zapośredniczonym) kontakcie wzrokowym. Paradoksalnie, fizyczna nieobecność rozmówcy pozwalała filmowanym osobom otworzyć się w znacznie większym stopniu aniżeli w sytuacji bezpośredniego kontaktu. Z nieco innym zabiegiem, przynoszącym jednak podobny efekt, mamy do czynienia w filmie Reggio. Tu uczestnicy wiedzą, że są nagrywani, ale nie widzą kamery. Mogą czuć się swobodnie, ponieważ mają świadomość, że nie patrzy na nich żaden operator, dźwiękowiec, reżyser<sup>33</sup>.

Drugie skojarzenie natomiast odsyła do *Screen Tests* Andy’ego Warhola, który w latach 1964-1966 zrealizował około 500 portretów filmowych (zachowały się 472). Przedstawiciele nowojorskiego świata artystycznego, ale też przypadkowe osoby pojawiające się w pracowni artysty, byli filmowani w podobnej konwencji co postaci ukazane w *Visitors*, czyli najczęściej w półzbliżeniu, na neutralnym tle, z prędkością 24 klatek na sekundę (później zapisy te były odtwarzane w tempie 16 klatek na sekundę, co dawało efekt spowolnienia ruchu). Ukute w odniesieniu do takich rejestracji pojęcie *stillies* (znowu kontaminacja, tym razem wywiedziona z określenia *still-movies*) z powodzeniem daje się zastosować do opisu praktyk Reggio opartych na omalże bezruchu (przecież nawet w dużym spowolnieniu mamy do czynienia z ruchem), trwaniu, niejako innym wymiarze czasu pozwalającym dostrzec to, czego nie sposób zobaczyć w zwyczajowym tempie. Nie chodzi tu tylko o współczesną predylekcję do skracania ujęć, co jest konsekwencją ewolucji języka filmu i często powoduje niemożność skupienia się na obrazie, lecz także o hybrydyzację obrazu fotograficznego („zatrzymanie” czasu) i filmowego (zapisanie określonego interwału czasu). Między tymi dwiema modalnościami ruchomego i nieruchomego obrazu, regulowanymi kolejnymi częściami ścieżki

muzycznej, rozgrywa się proces niemający charakteru sukcesywnie konstruowanej narracji czy też fabuły – nawarstwianie się znaczeń i impulsów formotwórczych, których złożenie w całość jest zadaniem widza. Wszystko to powinno się odbywać na poziomie zaangażowania nie tyle intelektualnego, ile emocjonalnego, psychosomatycznego, w warunkach projekcji kinowej, czyli w „starym stylu” – w ciemnej sali z bardzo dużym ekranem i znakomitym dźwiękiem. Oglądanie *Visitors* w innych okolicznościach jest wypaczeniem idei kina jako zjawiska wspólnotowego oraz rezygnacją z jakości, o jaką zadbali twórcy, realizując dzieło w rozdzielczości 3K i 5K, a jednocześnie przystosowując do projekcji w 4K (dziesięć lat temu technologia ta robiła znacznie większe wrażenie niż dziś). Sam Reggio stwierdził krótko: *Oglądanie tego filmu na iPadzie byłoby jak zwiedzanie Luwru z pochtuczonymi okularami – stałby się niemożliwy do zrozumienia i docenienia*<sup>34</sup>.

Druga część rozpoczyna się utworem muzycznym, który na płycie nosi tytuł *Gone*. Widzimy obrazy zatopionych drzew sfilmowanych z płynącej łodzi oraz cmentarza i monumentalnych grobowców ukazanych za pomocą powolnego travellingu. W pewnej chwili następuje zmiana rytmu wizualnego i te same drzewa zostają ujęte w sposób poklatkowy, ruch odbywa się w zawrotnym tempie. Skądinąd takie alternacje są cechą charakterystyczną stylistyki Reggio. W kolejnych scenach obserwujemy spadające zwały śmieci (dominuje tu porządek wertykalny) oraz spowolnione jazdy kamery w przestrzeni jakiejś zniszczonej hali fabrycznej. Następnie pojawia się stado rybitw poruszających się w dużym zwolnieniu, obraz Ziemi widziany z kosmosu, a w ostatnim ujęciu (przed abstrakcyjną, wieloznaczną tyłówką) – Triska. W tej części to krajobrazy stają się bohaterami. Reżyser mówił, że patrzył na nie jak na postaci, które niejako dysponują własnym głosem – to, co najczęściej jest traktowane jako tło, tutaj wysuwa się na pierwszy plan<sup>35</sup>. Kontemplując te – w gruncie rzeczy – niełatwe do opisanie obrazy dokumentujące stan naszej cywilizacji, możemy pomyśleć o pytaniu, które w materiałach dodatkowych dołączonych do wydania DVD pada z ust Stevena Soderbergha: *Kim tak naprawdę są tytułowi goście?*<sup>36</sup>. Warto w tym miejscu wspomnieć, że film miał kilka tytułów roboczych: *Holy See, The Border, Savage Eden*. Reggio zastanawiał się nad właściwym określeniem do czasu, kiedy pracująca w Luizjanie ekipa filmowa trafiła na budynek z lat 30. w stylu art déco. Widniała na nim inskrypcja *Novus Ordo Seclorum* – symbol nowego modernistycznego porządku, okresu, gdy Ameryka i świat wkraczały w nowoczesność, na dobre i na złe. Na jednej ze ścian budowli znajdował się jednak również napis *Visitors* i ostatecznie właśnie to wieloznaczne słowo stało się oficjalnym tytułem filmu. Gość to człowiek, osoba, istota ludzka, ale też zwiedzający, wczasowicz, pensjonariusz. Wszyscy bywamy gośćmi, w pewnych miejscach dłużej, w innych krócej; wszyscy też jesteśmy, raczej krótko, gośćmi na naszej planecie.

W kinematografii, w której manieryczne i powtarzane do znudzenia skomplikowane struktury narracyjne stały się – przynajmniej do pewnego stopnia – swoistą dominantą, potrzeba prostoty (albo inaczej rzecz ujmując – wykorzystania złożoności wizualnej w celu osiągnięcia efektu prostoty) może jawić się jako strategia subwersywna. Jacek Ostaszewski nazwał taki sposób komplikowania opowiadania filmowego „eksesem przesady”. Chodzi o zabiegi oparte na braku chronologii, zastosowaniu pętli czasowych oraz wielu nakładających się na siebie płaszczyzn rzeczywistości i czasowości, które mają świadczyć o wyrafinowaniu

twórców, a także ich kompetencjach narracyjnych<sup>37</sup>. Alinearność stała się już niemal normą. To konstatacje dotyczące przede wszystkim filmu fabularnego, choć w jakiejś mierze można je odnieść również do innych rodzajów współczesnej twórczości audiowizualnej. Jak w takim razie odnieść się do strategii, w których nienarracyjność jest podstawą tworzenia sztuki ruchomego obrazu, podważających prymat narracji jako fundamentu opowiadania filmowego? Filmy nienarracyjne – stanowiące swego rodzaju wyzwanie dla tradycyjnych utworów narracyjnych, ale też takich, w których króluje „eksces przesady” – mogą zostać potraktowane jako nurt całkowicie odmienny. Dotyczy to zwłaszcza produkcji zaliczanych do mainstreamu, w przypadku którego porzucenie opowiadania historii oznacza, paradoksalnie, powrót do tradycji różnorodnych form eksperymentalnych z przeszłości.

*Visitors* nie jest wyzwaniem celowo rzuconym dominującym tendencjom, skłania jednak do namysłu nad alternatywnymi sposobami kreowania rzeczywistości obrazowo-muzycznej, która w istocie odsyła do takich sposobów tworzenia, jakie znamionowały najbardziej wartościowe dokonania filmowców poruszających się na styku formy dokumentalnej i awangardowej. Odejście od przymusu skonstruowania „dobrze opowiedzianej” historii, pozostawienie miejsca na aktywność odbiorcy, porzucenie linearności i pominięcie instancji wszystkowiedzącego narratora – to cechy charakterystyczne omawianego filmu. Jest on niewątpliwie wyzwaniem dla widzów, nawet tych, którzy wcześniej entuzjastycznie przyjęli trylogię *Qatsi*, ale Reggio nie jest twórcą uzależnionym od rankingów popularności czy box office’u. Można powiedzieć, że jego ostatnie dzieło jest czymś w rodzaju kody tej trylogii, a także niezwykle przenikliwym audiowizualnym komentarzem do naszej rzeczywistości, stworzonym przez zaangażowanego filmowca głęboko wierzącego, że przemyślany sposób posługiwania się kamerą nie zmieni wprawdzie świata, ale może zmienić widzów. Ostatecznie bowiem to oni są najważniejsi, to oni współtworzą film. I to oni mogą (próbować) zmienić świat.

<sup>1</sup> I. V. Álvarez, *Documenting Cityscapes: Urban Change in Contemporary Non-fiction Film*, Wallflower Press, London – New York 2015, s. 28-29.

<sup>2</sup> Ciekawe zestawienie dziesięciu najważniejszych filmów nienarracyjnych zaproponował Swapnil Dhruv Bose: *Człowiek z kamerą* (*Człowiek s kinoapparatom*, reż. Dziga Wiertow, 1929), *Dog Star Man* (reż. Stan Brakhage, 1964), *Kronika wypadków* (*The Falls*, reż. Peter Greenaway, 1980), *Koyaanisqatsi* (reż. Godfrey Reggio, 1982), *Blue* (reż. Derek Jarman, 1993), *Decasia* (reż. Bill Morrison, 2002), *Body song* (reż. Simon Pummell, 2003), *13 Lakes* (reż. James Benning, 2004), *Samsara* (reż. Ron Fricke, 2011), *Homo Sapiens* (reż. Nikolaus Geyrhalter, 2016). Zob. S. D. Bose, *10 Essential Films from the „Non-narrative” Genre*, „Far Out Magazine”, <https://faroutmagazine.co.uk/10-essential-films-from-the-non-narrative-genre> (dostęp: 13.06.2023).

<sup>3</sup> M. Renov, *Toward a Poetics of Documentary*, w: *Theorizing Documentary*, red. M. Renov, Routledge, New York 1993, s. 21. W innej publikacji autor starał się zastosować to ujęcie w wielostronnej interpretacji twórczości Jonasa Mekasa, a zwłaszcza realizacji *Lost, Lost, Lost* (1976), wpisując ją w poetykę awangardowego filmowego eseju autobiograficznego. Zob. M. Renov, *The Subject of Documentary*, University of Minnesota Press, Minneapolis – London 2004, s. 69-89. Warto, a nawet należy to skonfrontować z polemiczną wobec Renova interpretacją *Lost...*, jakiej dokonał Andrzej Pitrus. Zob. A. Pitrus, *Przełtyśki piękna. Spotkania z Jonasem Mekasem*, Wydawnictwo w Podwórkę – Stowarzyszenie Nowe Horyzonty, Warszawa – Gdańsk 2022, s. 56-66.

<sup>4</sup> B. Nichols, *Representing Reality*, Indiana University Press, Bloomington 1991, s. 32-75.

<sup>5</sup> B. Nichols, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington 2017, s. 108-109.



- <sup>6</sup> C. Campbell, *Godfrey Reggio on „Visitors”: Making a Special Effects-driven Documentary and Slow Motion versus Time-Lapse, „Non Fics”,* <https://nonfics.com/godfrey-reggio-on-visitors-making-a-special-effects-driven-documentary-and-slow-motion-versus-time-9461feea6757> (dostęp: 14.06.2023).
- <sup>7</sup> Pisałam o niej dawno w jednej z książek, ale nie zaglądam do tego tekstu, by nie poślizgnąć się starymi rozpoznaniem. Zob. P. Zawojski, *Wielkie filmy przelomu wieków. Subiektywny przewodnik*, Rabid, Kraków 2007, s. 187-203.
- <sup>8</sup> W 2021 r. płyta ukazała się na winylu z dołączoną na DVD udoskonaloną cyfrową wersją *Songlines* oraz CD+G, co – w niejako nostalgicznym duchu – może przywoływać na myśl tzw. artystyczne CD-ROM-y czy też CD-ROM art. Dodam, że jedna z realizacji wchodząca w skład tego wydawnictwa w zmienionym kształcie i pod innym tytułem została nagrodzona Oscarem w kategorii najlepszy krótkometrażowy film animowany w 1990 r. Chodzi o *Balance* Christophera i Wolfganga Lauensteinów.
- <sup>9</sup> J. Patterson, *Godfrey Reggio: „My Che Guevara Was Pope John XXIII”, „The Guardian”,* <https://www.theguardian.com/film/2014/mar/27/godfrey-regio-visitors-filmmaker-koyaanisqatsi> (dostęp: 16.06.2023).
- <sup>10</sup> J. Kauffman, *„Visitors” Director Godfrey Reggio: Exclusive Interview*, Blu-ray.com, <https://www.blu-ray.com/news/?id=14112> (dostęp: 16.06.2023).
- <sup>11</sup> Cyt. za: M. Dempsey, *Quatsi Means Life: The Films of Godfrey Reggio*, „Film Quarterly” 1989, t. 42, nr 3, s. 7.
- <sup>12</sup> K. Khodaei, *„Shirin” as Described by Kiarostami*, „Offscreen” 2009, t. 13, nr 1, [https://offscreen.com/view/shirin\\_kiarostami](https://offscreen.com/view/shirin_kiarostami) (dostęp: 17.06.2023).
- <sup>13</sup> Wszystkie tomy zostały wydane przez University of California Press (Berkeley) kolejno w latach: 1988, 1992, 1998, 2004 i 2005.
- <sup>14</sup> S. MacDonald, *A Critical Cinema 2: Interviews with Independent Filmmakers*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – Oxford 1992, s. 378-401.
- <sup>15</sup> S. Hunter, *An Interview with Godfrey Reggio, Director of the Film „Koyaanisqatsi”, RaiseTheStakesEditions.com*, <https://raisethestakeseditions.com/godfrey-reggio> (dostęp: 17.06.2023).
- <sup>16</sup> Z. Wigon, *Interview: Godfrey Reggio Returns with the Breathtaking 4K Film „Visitors”, „Tribeca News”,* <https://tribecafilm.com/news/interview-godfrey-reggio-visitors-4k> (dostęp: 18.06.2023).
- <sup>17</sup> T. T. Minh-ha, *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics*, Routledge, New York – London 1991, s. 29.
- <sup>18</sup> S. MacDonald, *Avant-Doc: Eight Intersections*, „Film Quarterly” 2010, t. 64, nr 2, s. 50-57. W kolejnych artykułach, a właściwie rozmowach z filmowcami, teoretyk i historyk filmu dokumentalnego konsekwentnie używa tego terminu, choć paradoksalnie, niezbyt stara się o pogłębienie jego opisu. Zob. S. MacDonald, *Conversations on the Avant-Doc: Scott MacDonald Interviews*, „Framework: The Journal of Cinema and Media” 2013, t. 54, nr 2, s. 261-330; tegoż, *Cine-Surveillance: 3 Avant-Docs Interviews with Amie Siegel, Sharon Lockhart, Jane Gillooly*, „Film Quarterly” 2013, t. 66, nr 4, s. 28-40.
- <sup>19</sup> Tenże, *Avant-Doc: Intersection of Documentary and Avant-Garde Cinema*, Oxford University Press, New York 2015. W kolejnej książce autor ponownie gromadzi przede wszystkim wywiady z twórcami *avant-doc*, nie rozwija jednak samego konceptu na poziomie teoretycznym. Zob. tegoż, *The Sublimity of Document: Cinema as Diorama*, Oxford University Press, New York 2019.
- <sup>20</sup> Brakhage od wczesnych lat swojej aktywności twórczej na wszelkie sposoby rozpatrywał kwestię widzenia i wizualności. Zob. S. Brakhage, *Metaphors of Vision*, Film Culture, Inc., New York 1963 oraz wywiad przeprowadzony trzydzieści lat później: S. Ganguly, *All That Is Light: Stan Brakhage on Film, „Sight and Sound”,* <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/interviews/all-that-light-stand-brakhage-film> (dostęp: 19.06.2023).
- <sup>21</sup> S. MacDonald, *Avant-Doc: Eight Intersections...* dz. cyt., s. 57.
- <sup>22</sup> Tenże, *Avant-Doc: Intersection...* dz. cyt., s. 488, 476.
- <sup>23</sup> C. Campbell, dz. cyt.
- <sup>24</sup> J. Kauffman, dz. cyt.
- <sup>25</sup> J. Essid, *Film as „Explicador” for Hypertext, „Computers and the Humanities”* 2004, t. 38, nr 3, s. 320.
- <sup>26</sup> C. McCormick, *Godfrey Reggio's Fearful Symmetry, „Aperture”* 2005, nr 180, s. 24.
- <sup>27</sup> Zob. C. Chang, *Beautiful Relationships: The Reggio-Glass „Qatsi” Trilogy – Part Four?*, „Film Comment” 2014, t. 50, nr 1, s. 16.
- <sup>28</sup> S. MacDonald, *Avant-Doc: Intersection...* dz. cyt., s. 477.
- <sup>29</sup> C. Marsh, *Composer Philip Glass on Godfrey Reggio's „Visitors” and Why Audiences Won't Walk out*, MTV.com, <https://www.mtv.com/news/37y4yn/philip-glass-interview-godfrey-reggio-visitors> (dostęp: 24.06.2023).
- <sup>30</sup> C. Dewey, *An Interview with „Visitors” Direc-*

tor Godfrey Reggio, „Tucson Weekly”, <https://www.tucsonweekly.com/TheRange/archives/2014/02/14/an-interview-with-visitors-director-godfrey-reggio> (dostęp: 24.06.2023).

- <sup>31</sup> W napisach końcowych pojawia się około osiemdziesięciu nazwisk, w tym – jak pisałem – trzykrotnie imię Triska.
- <sup>32</sup> Zob. S. MacDonald, *Avant-Doc: Intersection...* dz. cyt., s. 479.
- <sup>33</sup> E. Morris, *The Fog of War: 13 Questions and Answers on the Filmmaking of Errol Morris by Errol Morris*, ErrolMorris.com, <https://www.errolmorris.com/content/eyecontact/introtron.html> (dostęp: 25.05.2023).
- <sup>34</sup> C. Schobert, *TIFF Review: „Visitors” from Godfrey Reggio, the Director of „Koyaanisqatsi”, „Indie Wire”, [https://www.indiewire.com/criticism/culture/tiff-review-visitors-from-](https://www.indiewire.com/criticism/culture/tiff-review-visitors-from-godfrey-reggio-the-director-of-koyaanisqatsi-93900)*

*godfrey-reggio-the-director-of-koyaanisqatsi-93900* (dostęp: 25.06.2023).

- <sup>35</sup> Jak mówił filmowiec: *We made the background the foreground*. Zob. J. Kauffman, dz. cyt.
- <sup>36</sup> *Notabene* rola tego twórcy przedsięwzięciu jest niejednoznaczna. Najczęściej pojawia się formuła *Steven Soderbergh Presents*, jednak nazwisko to nie zostało ujęte w napisach końcowych. Zob. *Visitors*, DVD, Metrodome, London 2014.
- <sup>37</sup> Zob. P. Kwiatkowska, M. Szewczyk, *Narracje polskiego kina. Z Jackiem Ostaszewskim rozmawiają Paulina Kwiatkowska i Matylda Szewczyk*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2020, nr 3, <https://pleograf.pl/index.php/narracje-polskiego-kina-z-jackiem-ostaszewskim-rozmawiaja-paulina-kwiatkowska-i-matylda-szewczyk> (dostęp: 26.06.2023).

## Piotr Zawojski

Prof. dr hab. w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego; wykłada na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie na Wydziale Intermediów. Zajmuje się problematyką fotografii, filmu i kina, sztuki nowych mediów oraz cyberkultury i technokultury. Autor książek *Elektroniczne obrazowości. Między sztuką a technologią* (2000), *Wielkie filmy przełomu wieków. Subiektywny przewodnik* (2007), *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii* (2010, 2018), *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów* (2012), *Technokultura i jej manifestacje artystyczne. Medialny świat hybryd i hybrydyzacji* (2016), *Ruchome obrazy zatrzymane w pamięci. Reminiscencje teoretyczne i krytyczne* (2017). Redaktor naukowy *Ku filozofii fotografii* Viléma Flussera (2004, 2015). Redaktor tomów zbiorowych *Digitalne dotknięcia. Teoria w praktyce/Praktyka w teorii* (2010), *Bio-techno-logiczny świat. Bio art oraz sztuka technonaukowa w czasach posthumanizmu i transhumanizmu* (2015), *Klasyczne dzieła sztuki nowych mediów* (2015); twórca antologii *Teoria i estetyka fotografii cyfrowej* (2017). Członek Komitetu Nauk o Kulturze PAN.

## Bibliografia

Campbell, C. (2023, 14 czerwca). *Godfrey Reggio on „Visitors”: Making a Special Effects-driven Documentary and Slow Motion versus Time-Lapse*. NonFics.com.

- <https://nonfics.com/godfrey-reggio-on-visitors-making-a-special-effects-driven-documentary-and-slow-motion-versus-time-9461feea6757>
- Chang, C.** (2014). Beautiful Relationships: The Reggio-Glass „Qatsi” Trilogy – Part Four?. *Film Comment*, (1), s. 16.
- Dempsey, M.** (1989). Quatsi Means Life: The Films of Godfrey Reggio. *Film Quarterly*, 42 (3), ss. 2–12.
- Dewey, C.** (2014, 14 stycznia). *An Interview with „Visitors” Director Godfrey Reggio*. TucsonWeekly.com. <https://www.tucsonweekly.com/TheRange/archives/2014/02/14/an-interview-with-visitors-director-godfrey-reggio>
- Essid, J.** (2004). Film as „Explicador” for Hypertext. *Computers and the Humanities*, 38 (3), ss. 317–333.
- Hunter, S.** (2011). *An Interview with Godfrey Reggio, Director of the Film „Koyaanisqatsi”*. RaiseTheStakesEditions.com. <https://raisethestakeseditions.com/godfrey-reggio>
- Kauffman, J.** (2014, 30 maja). „Visitors” Director Godfrey Reggio: Exclusive Interview. Blu-ray.com. <https://www.blu-ray.com/news/?id=14112>
- Khodaei, K.** (2009). „Shirin” as Described by Kiarostami. *Offscreen*, (1). [https://offscreen.com/view/shirin\\_kiarostami](https://offscreen.com/view/shirin_kiarostami)
- MacDonald, S.** (1992). *A Critical Cinema 2: Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley – Los Angeles – Oxford: University of California Press.
- MacDonald, S.** (2010). Avant-Doc: Eight Intersections. *Film Quarterly*, 64 (2), ss. 50–57.
- MacDonald, S.** (2015). *Avant-Doc: Intersection of Documentary and Avant-Garde Cinema*. New York: Oxford University Press.
- McCormick, C.** (2005). Godfrey Reggio’s Fearful Symmetry. *Aperture*, (180), ss. 24–33.
- Marsh, C.** (2014, 17 stycznia). *Composer Philip Glass on Godfrey Reggio’s „Visitors” and Why Audiences Won’t Walk out*. MTV.com. <https://www.mtv.com/news/37y4yn/philip-glass-interview-godfrey-reggio-visitors>
- Minh-ha, T. T.** (1991). *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics*. New York – London: Routledge.
- Morris, E.** (2004). *The Fog of War: 13 Questions and Answers on the Filmmaking of Errol Morris by Errol Morris*. ErrolMorris.com. <https://www.errolmorris.com/content/eyecontact/interrotron.html>
- Nichols, B.** (1991). *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, B.** (2017). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Patterson, J.** (2014, 27 marca). *Godfrey Reggio: „My Che Guevara Was Pope John XXIII”*. TheGuardian.com. <https://www.theguardian.com/film/2014/mar/27/godfrey-reggio-visitors-filmmaker-koyaanisqatsi>
- Renov, M.** (1993). Toward a Poetics of Documentary. W: M. Renov (red.), *Theorizing Documentary* (ss. 12–36). New York: Routledge.
- Schobert, C.** (2013, 9 września). *TIFF Review: „Visitors” from Godfrey Reggio, the Director of „Koyaanisqatsi”*. IndieWire.com. <https://www.indiewire.com/criticism/culture/tiff-review-visitors-from-godfrey-reggio-the-director-of-koyaanisqatsi-93900>
- Wigon, Z.** (2014, 24 stycznia). *Interview: Godfrey Reggio Returns with the Breathtaking 4K Film „Visitors”*. Tribeca News. <https://tribecafilmm.com/news/interview-godfrey-reggio-visitors-4k>

**Keywords:**

Godfrey Reggio;  
Philip Glass;  
avant-doc;  
non-narrative film;  
experimental film

**Abstract**

Piotr Zawojcki

**Beyond Narrative and Plot: Godfrey Reggio's *Visitors* as an Example of Non-fiction *Avant-doc* Cinema. Typologies of Documentary Filmmaking**

In *Visitors* (2013), Godfrey Reggio uses the fundamental formal procedures characteristic of his authorial style: the alternation of slow-motion and time-lapse cinematography and the synergic relationship between the images and Philip Glass's music, which constitutes a kind of rhythmic score that determines the final editing. Although the film can be seen as another part of the *Qatsi* trilogy, making it a tetralogy, one should, at the same time, remain aware that it differs significantly from the filmmaker's earlier works. The author considers *Visitors* as an example of a non-narrative *avant-doc* formula, combining the traditions of avant-garde and documentary cinema. Reading Reggio's film makes him rethink non-narrative moving image art forms and the position of the viewer – not as a recipient of the stories presented to him, but as someone who is the producer of meaning and – in fact – becomes a storyteller himself.