

Wideoesej czyli od Chrisa Markera do Fandoru

Historia awansu pewnej formy audiowizualnej
wyrosłej z kinofilii

GRAŻYNA ŚWIETECHOWSKA

Nie trzeba szukać nowych, niewidzianych wcześniej obrazów, ale brać obrazy dostępne i pracować nad nimi tak, by stały się nowe. Istnieje na to wiele sposobów¹.

Gdybym miała wskazać jeden wspólny element scalający „środowisko wideoeseju”, nadal musiałabym wybierać między dwoma stadiami: fascynacji oraz niezadowolenia i rozczarowania. Albo postawić je obok siebie w relacji zależności: z fascynacji zawsze może się przecież zrodzić świadomość niewystarczalności tego, co już jest, ograniczeń i skończoności. Thomas Elsaesser obydwie elementy odnajduje w samej naturze kinofilii: kompulsywne, nielimitowane i nałogowo potwierdzane umiłowanie kina, *aby w ogóle istnieć, wymaga stale obecnej możliwości rozczarowania*². Elsaesser koncentruje się właśnie na tych pożytkach z odczarowania, na tym, co przychodzi z nadmiaru dostępu i z konsekwencji niestawiania sobie ograniczeń. Używając pojęcia odczarowania, konstruuje jego podstawy na dwóch odległych źródłach kulturowych. Z jednej strony nawiązuje do tytułu książki Bruno Bettelheima *The Uses of Enchantment (Pożytki z oczarowania)*³ – studium na temat baśni europejskiej i jej roli w kształtowaniu wykorzystywanych przez dzieci i dorosłych sposobów opowiadania i nadawania sensu – traktując kino jako jedną z wielkich machin do opowiadania baśni. Jednak mówiąc o odczarowaniu (*désenchantment*), nawiązuje jednocześnie do rozczarowania (fr. *déception*), uczucia ogarniającego Proustowskiego narratora. Marcel, ilekroć postrzega rozziew między oczekiwaniami czy przewidywaniami a przeżywaną rzeczywistością, doznaje uczucia zawodu, które nigdy nie jest czymś negatywnym, ale raczej bodźcem pobudzającym pamięć i wyobraźnię⁴.

W 2009 r., 4 lata po publikacji Elsaessera, Jacques Rancière, pisząc o emancypacji widza, skupił się z kolei na samym akcie patrzenia i widzenia: podniósł je do rangi operacji zdolnej potwierdzić albo zakwestionować pozycję uprzywilejowania i podporządkowania: *widz także działa: obserwuje, selekcjonuje, porównuje, interpretuje. Łączy [to, na co patrzy] z tym wszystkim, co już wie i czego doświadczył*⁵. Akt widzenia jest w stanie zachwiać wydawałoby się raz na zawsze określoną dystrybucją ról w polu kultury.

Wideoeseistyka, o której mówi się od ponad dziesięciu lat ⁶, aktywuje pole kinofilii i wcześniejsze od niej pole widzenia. W zgodzie z obszarem znaczeniowym wytyczonym przez nazwę powinna być przykładem myślenia za pomocą obrazu. Ale to też widzenie za pomocą obrazów wcześniej podpatrzonych, zapamiętanych albo po prostu zarejestrowanych i gotowych do odtworzenia. Integrowanie narzędzi z różnych języków i oferty biblioteki audiowizualnej on-line (a może i archiwum autora) daje podstawy do mówienia o połączeniu hybrydowym albo po prostu o hybrydzie gatunkowej.

Wideoeseje, o których będę pisała w niniejszym artykule, można uznać za performatywne akty kulturowej i technologicznej emancypacji odbiorcy. Jego kompetencje określa nie tylko zdolność patrzenia i (pamięciowego) kolekcjonowania obrazów, ale przede wszystkim zgromadzony kapitał kulturowy. Do stworzenia wideoeseju potrzebna jest zdolność ekspresji indywidualnego stanowiska przy użyciu ogólnodostępnych programów montażowych. To jedynie etap w przekazie skierowanym do mikrospołeczności łączonych za sprawą jakiegoś paktu porozumienia, jednak coraz częściej skierowanych w stronę pozasieciovych obiegu specjalistycznych (np. wideoesej jako zamiennik /ekwiwalent/ referatu, nie tylko w sytuacji fizycznej nieobecności autora na konferencji naukowej, ale i w zastępstwie tradycyjnej wypowiedzi). Wokół wideoesejów organizuje się też imprezy w ramach prestiżowych festiwali filmowych, warsztatów, kursów czy seminariów.

Z archeologii wideoeseju

Koniecznym przedśmionkiem pisania o wideoeseju jest moim zdaniem krótki rozrachunek z historycznie wcześniejszą formą eseistyki filmowej, która zainicjowała pytanie o możliwość przeprowadzenia za pomocą środków audiowizualnych wywodu demonstracyjnie niefikcjonalnego i niesystemowego, podszywającego się pod różnego rodzaju wypowiedzi i style ⁷. Esej filmowy, zawieszony między fikcyjnym kinem fabularnym i dokumentem, nazywany przez Norę Alter właśnie *in-between genre*, nie tylko dzięki etymologicznej masce zawsze wiązał się z próbą poszukiwań prowadzonych często bez wyraźnego i ostatecznego zakończenia ⁸. Brak ostrej definicji i zakresu znaczeniowego to scheda po historycznie wcześniejszych próbach literackich (Michel de Montaigne) i filozoficznych (Theodore Adorno i Walter Benjamin). Jednak esej filmowy rozumiany jako nowa forma dokumentalizmu, zdolna do przedstawiania abstrakcyjnych pojęć i idei, po raz pierwszy zaistniał dopiero w prekursorskim tekście Hansa Richtera z 1940 r. ⁹ Za rzeczywiste realizacje tej tendencji awangardowy reżyser, malarz i historyk ruchu dada uznał chronologicznie wcześniejsze praktyki kina radzieckiego z lat 20. i 30. Już *Człowiek z kamerą* Dzigi Wiertowa (1929) nie cofał się przed technikami rekonstrukcji, inscenizacji i fabularyzacji ¹⁰.

Niemal każdy z autorów piszących o formach *in-between* odczuwa potrzebę odróżnienia ich od projektów kina awangardowego i tradycji kina dokumentalnego. Ten aspekt powróci przy kwalifikacji wideoesejów – zdarza się niekiedy, że są one oceniane w kategorii dokumentu ¹¹. Nora Alter oryginalność i wyjątkowość eseistyki filmowej widzi w jej kompetencji do tworzenia trójwymiarowej filozofii. Nie byłaby ona jednak możliwa, gdyby nie nadrzędna dyspozycja kina do filozofowania ¹². Timothy Corrigan formułuje natomiast ni mniej ni więcej tylko przepis,

wyłuskuje składniki dającej się powtarzać, ale i modyfikować, receptury opartej na osobistym doświadczeniu, uwikłaniu w interakcję społeczną oraz na demonstracji samego procesu myślenia¹³. Laura Rascaroli kładzie nacisk tylko na ostatnią z tych ingrediencji – performatywność: materia eseju powstaje i rozgrywa się na naszych oczach, jest bezpośrednim działaniem¹⁴. Bartosz Zajac poza wagą otwartej sytuacji komunikacyjnej, którą nazywa też współpisaniami podnosi kwestię jednostkowości każdego pojedynczego eseistycznego tekstu filmowego, bo każdy przykład generuje własną poetykę. Ostatecznie za esej filmowy *sensu stricto* proponuje uznać filmy, w których nie wyłania się żaden fundament diegetyczny, w których relacja między poszczególnymi obrazami, słowami i dźwiękami nie pozwala określić jakiegoś uprzywilejowanego ontologicznie centrum, a obrazy nie są ilustracją dyskursu budowanego za pomocą słów, jak w klasycznych kronikach filmowych, ale tworzą wraz z nimi wspólną audiowizualną przestrzeń pisma¹⁵.

Bazowa sekwencja nazwisk, która powraca w każdym z tekstów formułujących teorię eseju filmowego, jest stała: Alain Resnais, Agnes Varda, Jean-Luc Godard, Harun Farocki, Chris Marker. Przedmiotem performatywnego myślenia stają się zarówno tzw. zdarzenia modernistyczne¹⁶ (kolonializm, Holokaust, zagłada nuklearna ludności Hiroszimy i Nagasaki), jak i obiekty sztuki, instytucje archiwum, ale i aktywność kolekcjonowania, katalogowania i zbieractwo *per se*, mechanizmy rynku i pamięci czy narzędzia konstruowania dyskursu władzy i przemocy (i jednocześnie ich ślady zmumifikowane w historii kina). Za paradygmatyczny esej filmowy uchodzi jednak z kilku powodów *Bez słońca* (*Biez solnca – Sunless – Sans Soleil*¹⁷) Chrisa Markera z 1982 r. Po pierwsze, refleksywny podmiot tej odysei uaktywnia się właśnie na linii podróżnik – eksplorowana rzeczywistość. Nora Alter pisze, że eseistyka filmowa zakłada testowanie idei na sobie i w sferze publicznej, a kluczowy jest tu właśnie element sprawczości, działania¹⁸. Nie ma refleksji bez spotkania ze światem zewnętrznym, bez konieczności pomieszczenia go w sobie, w swoim dotychczasowym doświadczeniu i wiedzy. Reakcja podmiotu na rozpoznawaną rzeczywistość ma formę epistolarną: *Sans Soleil* jest audio-wizualnym listem czy też notacją, chociaż fałszywą, udawaną, spreparowaną. Dywiz w zapisie „audio-wizualny” jest ekspresją rozdarcia słyszanego i widzianego. Obrazy pochodzą przede wszystkim z Japonii, Gwinei Bissau i Zielonego Przylądka, ale w tym „prawie-trawelogu” pojawiają się też migawki z Islandii, San Francisco, Paryża oraz obrazy przetworzone komputerowo. Warstwę audialną wypełniają listy odczytywane przez kobiecego adresata, podczas gdy ich nadawcą jest fikcyjny, niezależny operator filmowy, podróżnik Sandor Krasna¹⁹. W ten sposób po raz pierwszy zostaje zamazana pewność podmiotu narracyjnego. W roli kompozytora ścieżki dźwiękowej wymieniony zostaje młodszy z braci, Michel Krasna, obydwaj pochodzenia węgierskiego²⁰. Dla uzupełnienia bogactwa wizualnego filmu zostaje wprowadzony jeszcze japoński artysta wideo Hayao Yamaneko²¹. Wszystkie trzy nazwiska są jednak wyłącznie kolejnymi maskami samego Markera²². Najważniejszym „obiektem” opisywanym w listach jest pamięć, pytania dlaczego w ogóle i dlaczego właśnie to, a nie co innego pamiętamy. To też refleksywny poziom filmu: dlaczego widzimy te, a nie inne obrazy? Widzowie Markera, wychowani choćby na *Pomoście* (*La jetée*, 1962), wprowadzani są po raz kolejny w temat pamiętania, granic pamięci, jej ułomności, w obszar pamięci rozumiany jako pole walki stopklatek. Zestawione wspomnienia, obok nich obrazy poży-



Bez słońca, reż. Chris Marker (1982)

zione (m.in. z *Zawrotu głowy /Vertigo*, 1958/ Alfreda Hitchcocka) i obrazy przetworzone komputerowo stają się częścią pamięci fikcyjnej, jednostkowej i jednocześnie niczyjej. Bartosz Zając zauważa, że w przypadku esejów filmowych mamy do czynienia właśnie z sytuacją podtrzymywanej niepewności – narrator często wystawia nas na próbę, konfrontuje z labiryntem tekstu, nie dając, jak ma to miejsce na przykład w klasycznych dokumentach, czytelnych wskazówek lekturowych: *(i)ntencją autorów esejów filmowych jest właśnie swoista niekonkluzywność, otwartość i dialogizm, a więc wszystko to, co wprawia tekst w ruch, narusza jego strukturę i ostatecznie zaburza orientację* ²³. Rozbicie podmiotu filmu Markera pozostaje w bezpośrednim związku z tym, co za Adorno powtarza Stanisław Liguziński: *Największym nieporozumieniem jest bowiem twierdzenie, że esej jest subiektywną wypowiedzią autora. Esaj kwestionuje samą możliwość subiektywnego/podmiotowego spojrzenia* ²⁴.

Albo zapping

Zostańmy jeszcze przez chwilę przy Markerze. Człowiek, który zdaniem Alaina Resnais'go zawsze wyprzedzał swoją epokę i który funkcjonuje jako autor rewelatorskich obrazów zbierających wiedzę z różnych obszarów geograficznych, politycznych i nowomediálních, jest również twórcą niewielkiego projektu stanowiącego ciekawy przyczynek do mówienia wprost o kondycji dzisiejszej wideoeseistyki. Ośmiominutowy *Détour Ceașescu* (1990) ²⁵ w warstwie formalnej hibernuje doświadczenie zappingu, w dużym stopniu już historycznej praktyki oglądania telewizji, która polega na przyspieszeniu, na nerwowym przełączaniu się z jednego kanału na drugi. *Détour Ceașescu* to kalejdoskop bądź też karuzela przeróżnych obrazów. Baza problemowa bliska jest „zdarzeniom modernistycznym”: materiał główny w wieczornych wiadomościach wyemitowany we francuskiej prywatnej stacji telewizyjnej TF1 pt. *Ostatnie godziny Ceașescu* korzysta z siedmiominutowej rejestracji wydarzeń zwieńczonych egzekucją Eleny i Nicolae Ceașescu ²⁶. Efekt „przełączania się” zapewniają inne „obiekty telewizyjne”: komentarze dziennikarzy i zaproszonych gości z kolejnych wydań wiadomości, zapowiedzi innych programów z ramówki, ale przede wszystkim szeroki katalog reklam towarów, usług i praktyk spędzania czasu wolnego. Przed widzem paradują, choć nie w porządku przypadkowym, elektryczne szczoteczki do zębów, otwieracze do puszek, miksery, odkurzacze, a także obrazy przedstawiające zajęcia fitness czy domową gimnastykę, co w sumie mebluje konsumpcyjną codzienność mieszkańca Europy Zachodniej. Są w tych decyzjach montażowych zabiegi o wydzźwięku wyraźnie ironicznym, prześmiewczym. To one fabrykują złudzenie ciągłości ruchu podniesionej dłoni Ceașescu i machającego na pożegnanie anonimowego mężczyzny wypożyczonego z konsumpcyjnego uniwersum. Kiedy indziej gest rumuńskiego urzędnika, który przerywa odczytywanie wyroku, by wyjąć okulary, zbiega się z reklamą producenta oprawek i szkieł korekcyjnych. Sugestia marnowania czyjegoś prywatnego czasu wolnego wyraża się w geście samego Ceașescu, ostentacyjnie spoglądającego na zegarek. Szamotanina towarzysząca wyprowadzaniu skazańców zostaje odpowiednio skomentowana, ujęcie psa uciekającego przed odkurzaczem. W odpowiedzi na kałużę krwi, w której leżą skazani, reklamowany jest skuteczny odplamiacz.

Tekstualizacja przekazu dokonuje się dzięki wielokierunkowemu przechwytywaniu nagłówków pierwotnie użytych przez stację TF1 przy emisji materiału z egzekucji i prowadzącego do niej godzinnego procesu sekretarza generalnego Rumuńskiej Partii Komunistycznej i jego żony Eleny, przerywników „interpunkcyjnych” zapowiadających blok reklamowy (*W niedzielę powraca reklama*), haseł reklamowych (m.in. napoju energetycznego, zmiękczającego płynu do prania, odplamiacza) oraz krótkich, „odautorskich” wtrętów (eseistycznych?) z początkowej części materiału. Te ostatnie – podobnie jak dynamiczna, na granicy zrozumiałości, ale jednak logiczna technika montażu obrazów o różnym statusie genetycznym – odpowiadają jednak za ideologicznie jednoznaczną ramę przekazu. Daje się ona porównać z dobrze znanymi praktykami sytuacjonistycznymi (*détournement*). Istniejące wcześniej niezależne „fakty audiowizualne” zostają użyte w ramach nowej całości. Zamiast jednak naśladować perswazyjny, monotonny *voice-over*, znany choćby z filmu *Spoleczeństwo spektaklu* Guy Deborda (1973), Marker buduje lekturę całości na jednozdaniowej konstatacji, noszącej znamiona gestu fundującego obecną w tym protowideoeseju opowieść: *Gdy żyjącego widza traktujemy w ten sam sposób co martwego Ceaușescu*. Pierwsza migawka, wyraźnie obca w tym jednolitym materiale telewizyjnym, to okładka tomu wierszy Victora Hugo *Chłosta*. Zaledwie kilka dni wcześniej dokonała się dwudziestowieczna chłosta na despicie²⁷. Równolegle i nieustannie dzięki zabiegom reklamowym i nawykowemu przełączaniu kanałów telewizyjnych, określającemu pułap znudzenia, chłostana jest nasza konsumpcyjna podmiotowość. Ten dyskursywny *supercut* kończy się ujęciem psa zasypiającego pod stertą bielizny wypłukanej w zalecanym płynie. Hasło reklamowe donosi, że dzięki niemu świat staje się dwa razy większy.

Arbitralność tej krótkiej formy łączącej elementy *found footage*, historyczny materiał dowodowy i pocięte bloki reklamowe, jest już bardzo bliska wideoesejowi. Niedługi metraż, dynamiczna, krytyczna fiksacja na medium (w tym konkretnym przypadku telewizyjnym) rewolucyjną, morderczą twogę konfrontuje z hipotezą konsumpcyjnej twogi dnia codziennego. *Détour Ceaușescu* w większym stopniu niż „próbowaniem” zadowala się ofertą lektury konsekwentnej i skończonej.

Barbarzyńca w audiowizualnej bibliotece?

W krótkim wprowadzeniu do przeglądu i warsztatu „Krytyk kradnie?” w ramach Festiwalu Krytyki Sztuki Filmowej Kamera Akcja w roku 2016 pierwsze wideoeseje zostały nazwane kolekcjami²⁸. Logika i przyrost tej formy ekspresji jest i była ściśle powiązana z rozwojem i zmianą nośników. Magnetyczne VHS-y tworzyły fizyczną bibliotekę z grzbietami zapisanymi tytułami swojej zawartości²⁹. Nie tylko programerzy (Kuba Mikurda, Jakub Majmurek, Stanisław Liguziński) wspomnianego przeglądu, ale wszyscy przymusowi nomadzi okresu transformacji przyznają, że tak właśnie realizowało się kinofilskie pragnienie posiadania filmu na własność, zgrywanego z telewizora, przegrywanego z filmu-matki, w całości i w kawałkach. Wraz ze zmianą nośnika kolekcję dającą się dotąd przenieść, przestawić, uporządkować według nowego klucza, wreszcie wykasować wyparł wariant biblioteki elektronicznej: od limitowanych wydań DVD, przez foldery z filmami, najczęściej w wersji *nędznych obrazów*³⁰ do zmontowanych ujęć, motywów, dźwięków. Jednak to dopiero *kolekcyjnerski wideo-esej łączy przyjemne z poży-*

tecznym – afekt i wiedzę, fascynację i analizę. Kataloguje elementy stylu, autorskie obsesje i filmowe klisze³¹.

Pojęciami alternatywnymi dla wideoeseju wydają się remiks i *mash-up*, a razem z nimi czynność rekombinowania, reasamblażu i rekonfiguracji³². Dwa pierwsze pojęcia – remiks i *mash-up* – przeszły do języka kultury audiowizualnej z obszaru praktyk muzycznych. Tropy historyczne sięgają jeszcze dalej: typowy dla remiksu ładunek krytyczny możemy łączyć już z wystąpieniami dadaistów, których działania miały charakter świadomych przekształceń materiału źródłowego, wprowadzania przedmiotów codziennego użytku, ale i innych obiektów estetycznych w nowy obieg³³. Wszystkie te terminy wskazują na podstawowe narzędzia, z których korzystają użytkownicy o nowych kompetencjach: mówią o wycinaniu, wklejaniu, zestawianiu, zlepianiu, przetwarzaniu, samplowaniu jakiejś wyjściowej konfiguracji danych. To w nich przegląda się istota kultury XXI w. Tym praktykom podlegają nie tylko fotografie, filmy, teksty literackie czy reklamy, ale nawet teksty naukowe³⁴. Anna Nacher przypomina z kolei, że największy udział w pozycjonowaniu remiksu jako terminu o charakterze paradygmatycznym miała poczytna i chętnie wykorzystywana publikacja Lawrence’a Lessiga (2008), wyznaczająca zręby nowej kultury opartej na przetwarzaniu, wypierając dotychczasowy model kultury „tylko do odczytu” (*Read Only*) modelem „do odczytu i zapisu” (*Read/Write*). Remiks obejmuje nie tylko różne pod względem tworzywa praktyki artystyczne (wizualne, audialne i multimedialne), ale aktywizuje obszar zarówno działań artystycznych, jak i cały wachlarz aktywności demokratyzujących udział w kulturze popularnej, z mikrospołecznościami fanowskimi na czele³⁵. To o środowisku fandomu mówi w gruncie rzeczy cytując z Kevina B. Lee, jednego z najczęściej przywoływanych twórców wideoeseju: *Produkcja każdego wideo zabiera mi około 8-20 godzin. (...) Nie zarabiam na tym. To, co zyskuję, to geekowska satysfakcja wynikła z przepracowania filmu, dosłownego wywrócenia go na drugą stronę. Nawiązuję też współpracę z rosnącym ciągle środowiskiem zaprzyjaźnionych kinofilów, których hojny wkład jest często zawstydzający. Ostatecznym efektem dzielę się z widzami na całym świecie, którzy sami coś dzięki temu zyskują. Jedno z najlepszych doświadczeń w życiu polega na tym, że możemy się uczyć poprzez to, co robimy, szczególnie jeśli robimy to wspólnie z innymi*³⁶. Przed Lessigiem już Henry Jenkins twierdził, że konwergencja nie dotyczy w pierwszym rzędzie zdobywcy technologicznej: zmiana zachodzi w umysłach poszczególnych konsumentów i przez ich społeczne interakcje z innymi konsumentami³⁷. Również z perspektywy studiów nad gospodarką czy diagnozy wzajemnych uwarunkowań technologicznych w epoce konwergencji mediów konsumenci przestają być jedynie klientami przemysłu kultury, a stają się jego współtwórcami i współzałożycielami, zakłócając tym samym tradycyjne rozumienie autorstwa³⁸. W miejsce Jenkinsowskiego fandomu, który zrodził się z równowagi między fascynacją i frustracją³⁹, śmiało można podstawić właśnie wideoesej. Sporadycznie stosowaną nazwą jest zresztą *fanvid*.

Społeczności wiedzy tworzą się wokół zainteresowań intelektualnych, ich członkowie pracują, by wspólnie tworzyć nową wiedzę, zazwyczaj w realiach, w których brak tradycyjnych ekspertów⁴⁰. Wideoesej, jako wyemancypowana forma kultury uczestnictwa, zamiast wprowadzać nową wiedzę, raczej w sposób szczególny polaryzuje, a ostatecznie znosi ostry podział na postawy eksperckie i amatorskie. Te drugie, odpowiedzialne za tworzenie kreatywnych społeczności

przetwarzających kulturę na własnych zasadach, oddolnie wpływają na bazę akademicką. Chociaż zdarza się, że w kontekście wideoesejów koncentrujących się na kategoriach ogólnych, takich jak gatunek filmowy czy dźwięk, można niekiedy spotkać określenia typu „*long-form*” *criticism*⁴¹, to jednocześnie „kinoamatorzy” czy też nowe pokolenie krytyków filmowych z dostępem do technologii i nowych protokołów przetwarzania wiedzy, wymuszają zmianę protokołu naukowego.

Pokrewieństwa rodzinne albo samoregulujący się obieg

W odróżnieniu od rozbudowanej biblioteki tekstów narosłych wokół eseju filmowego (wideoesaju), trudno znaleźć wypowiedzi nie-praktyków na ten temat. Potwierdzają to roczne zestawienia publikowane od dwóch lat na stronie BFI (British Film Institute), wydawcy „Sight & Sound”. Upoważnieni do oceny są przede wszystkim ci, którzy sami tworzą, dopiero po nich do oceny zostają dopuszczeni kuratorzy przeglądów. Wyraźne jest domniemanie więzi performatywnej⁴². W panelu dyskusyjnym o sztuce kradzieży – wizualnej krytyce filmowej w ramach przywoływanej już tu siódmej edycji Festiwalu Krytyki Sztuki Filmowej, to Stanisław Liguziński, teoretyk wideoesaju i twórca VR-wideoesajów⁴³, twierdził, że wideoesajystyka powinna być traktowana jako czynność, a nie jako produkt. Tylko przy tym założeniu można rozbiierać film na czynniki pierwsze i odnosić się do jego poszczególnych fragmentów⁴⁴. Za ważny wyjątek należy uznać jednak włączanie autorytetów z epoki wydawnictw analogowych jako nadal niezbędną formę konsekracji.

Środowisko wideoesaju stanowi naturalne otoczenie i demonstrację praktyk internetowych tubylców: to tu dochodzi do ujawnienia, przemyślanej dystrybucji, wzajemnej akceptacji, wykluczenia. *Hałaśliwa praca konsumentów mediów*⁴⁵, o której wspomina Jenkins, ulega sublimacji: zamiast oczywistej oferty bloga udostępnianego w streamingu YouTube (m.in. Cinematology) funkcjonują rozbudowane portale typu Fandor, Beyond the Frame czy Every Frame a Painting⁴⁶. Pojedyncze wideoesaje umieszczane są zresztą na kilku platformach jednocześnie, integrując zasięg z indywidualnego lub zbiorowego⁴⁷ kanału na Vimeo i udostępnienia na profilach w mediach społecznościowych. Wideoesaj żyje w obiegu kolejnych stron i czasopism internetowych, typu „Indiewire” czy „Senses of Cinema”. Tak powstaje system naczyń połączonych. Stwierdzenie, że ta nowa forma wiedzy o filmie jest przede wszystkim domeną samokształcącego się użytkownika sieci, nie daje się jednak utrzymać. Jesteśmy świadkami różnych pozasieciowych form legitymizacji wideoesajystyki; do nich należą wyodrębnione pokazy i panele w ramach festiwali filmowych czy wpisanie ich w kuratorskie projekty muzealne. Wspomniany przykład KAMERA AKCJA kontynuował tylko praktykę obecną na Berlinale Talents 2016 – panel *In Reference To Visual Essays* – czy na International Film Festival w Rotterdamie (wybór dyscyplinowany był hasłem „Whose Cinema”), Locarno (2017: *Film Criticism in Motion. Audiovisual explorations on Film*). Poszczególne spotkania poświęcone tej tematyce ponawia British Film Institute⁴⁸. Lokalnym przykładem wystawy, która zaanektowała do swojej narracji wideoesaje, jest *Późna polskość. Formy narodowej tożsamości po 1989 roku* w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski⁴⁹ otwarta w 2017 r. Obok rejestracji kilkugodzinnych spektakli teatralnych (w skali 1:1, sadząc widza w słu-

chawkach przed ekranem) autorzy wystawy w swojej kuratorskiej narracji umieścili też specjalnie przygotowane na potrzeby tego projektu wideoeseje autorstwa m.in. Jakuba Majmurka, Karoliny Breguły, Moniki Talarczyk-Gubały, Kuby Mikurdy.

Przybliżyć tu jeden z projektów muzealnych – *Rot im Film (Czerwony w filmie)*, przestrzenną instalację filmową zorganizowaną we frankfurckim Deutsches Film-museum⁵⁰ – oparty na loopowaniu i montażu przestrzennym, który można uznać za tzw. instalację wielokanałową. Już Bartosz Zając zauważył, że tego typu praktyki wystawiennicze nawiązują do innych środowisk niż filmowe: kolekcji, kompilacji, archiwów, atlasów⁵¹. Moim zdaniem podobnego rodzaju ofertę wiedzy znajdujemy ostatecznie w najlepszych wideoesejach. Poszczególne „katalogi” w *Rot im Film* obejmowały kostiumy, makijaż, aspekty ludzkiej fizyczności, rekwizyty. Równoległe do tej kategoryzacji skonstruowano „redroomy” wyróżniające się nasyconą tym kolorem scenografią, efektami specjalnymi, kluczami oświetleniowymi, a nawet „czerwonymi szczelinami”, którym przypisuje się funkcję kanałów komunikacyjnych między światami o różnym statusie ontologicznym. Dokonano ponadto arbitralnego wyboru tych reżyserów, z którymi czerwień w kinie powinna się nam kojarzyć najczęściej: Alfreda Hitchcocka, Pedro Almodovara i Nicolasa Windinga Refna. Fragmenty filmowe w formie pętli zostały zagnieżdżone w przestrzeni wystawienniczej jako stacje nadrzędnej narracji. Czynność przemieszczania się, fizyczna mobilność widza pełni tu rolę brakującego ogniwa edycji, montażu. Selekcja materiału została już przeprowadzona, teraz widz, podążając wyznaczoną trasą, przenosząc wzrok z jednego ekranu na drugi, dokonuje łączenia. Bez tego „podmiotu” scalającego ograniczony czworobok podłogi z czterema ekranami, na których w niesynchronicznym tempie wyświetlane są te same fragmenty filmowe, pozostanie tylko zestawem narzędzi. Włączanie różnych zmysłów w proces poznawczy jest stałą cechą tego typu projektów – ulotka, na której można było znaleźć kompletną, użytą filmografię (229 tytułów), służy jednocześnie za nośnik optyczny: podstawiona pod strumień światła płynący z projektora skupia informację kuratorską, wyświetlany tekst bez tego narzędzia byłby nieostry i rozproszony. Thomas Elsaesser pisał, że w muzeum nie istnieje, nie może dojść do głosu przestrzeń pozaekranowa, podczas gdy to, co dotyczy kina, wiele czerpie z napięcia między tym, co na ekranie, i co poza nim. Kinu potrzebny jest ten „korytarz”, przejście pomiędzy niewidzialnym i wyobrażonym⁵². Wystawa tego rodzaju, jak większość wideoesejów, nie uwzględnia napięcia między ekranem i rzeczywistością.

Wideograficzne studia filmoznawcze albo nowa forma produkcji wiedzy naukowej

Środowisko akademickie nie zostawia pola bez walki, za oręż biorąc kapitał wiedzy specjalistycznej (i ogólnodostępne programy montażowe). Ten sposób na uatrakcyjnienie oferty dydaktycznej jest coraz silniej wspierany przez różnego rodzaju stypendia i granty. Za nowatorski należy uznać projekt on-line „[in]Transition”, pierwsze recenzowane czasopismo naukowe w otwartym dostępie zorientowane wyłącznie na wideograficzne studia filmoznawcze⁵³. Celem jest tu legitymizacja refleksji audiowizualnej, multimedialnego pisania (*multi-media „writing”*)⁵⁴ jako nowej praktyki naukowej. Publikowane tam wideoeseje zawsze opatrzone są eksplikacją (oświadczeniem autora) i recenzją redakcyjną. Poza selekcją

nadesłane prace są umieszczone w kontekście pozwalającym na ich właściwe zrozumienie, wskazanie nadrzędnej tendencji.

W manifestcie zamieszczonym na stronie „[in]Transition” formaty *video essay*, *audiovisual essay* i *visual essay* zostają wpisane w nowy typ refleksji nad filmem w nurcie badań akademickich. W komitecie redakcyjnym „[in]Transition” znajdziemy zarówno twórców filmowych (Mark Cousins), wideoeseistów (Ian Garwood, Kevin B. Lee, Richard Misek), jak i uznanych filmoznawców, jak przywoływany już Thomas Elsaesser, teoretyczka eseju filmowego Laura Rascaroli, neoformalistka Kristin Thompson, zawsze wyprzedzający swoją epokę Jurij Cywjan, autorka postdeleuzjańskiej koncepcji neuro-obrazu Patricia Pisters czy Laura Mulvey (która nie tylko zmieniła myślenie o fetyszystyczno-vouyeurystycznym kinie Hollywood, ale wspólnie z Peterem Wollenem już w latach 70. tworzyła kino z premedytacją pozbawiające widza przyjemności wzrokowej). Redakcji przewodzi Catherine Grant, autorka takich stron internetowych, jak *Film studies for free*, *Audiovisualcy*⁵⁵ i *Filmanalytical*⁵⁶, profesorka na University of London w Birkbeck w departamencie mediów elektronicznych i studiów nad ekranem (*Digital Media and Screen Studies*), aktywna wideoeseistka.

O subiektywnej historii recepcji

Pierwsze wideoeseje, do których dotarłam dzięki poleceniom i obiegowi środowiskowej plotki, były krótkimi formami profesjonalnego filmowca działającego pod pseudonimem Kogonada. Ich podstawowy wyróżnik stanowiła pozycja, z jakiej autor, a za nim tysiące ludzi w sieci, ogląda kanoniczne filmy. Kubrick „prześciśnięty” przez maszynę widzenia Kogonady okazywał się dwuminutową manifestacją predylekcji reżysera *Łśnienia* do perspektywy centralnej. O obsesjach symetrii Kubricka może przekonać się każdy widz jego filmów i czytelnik monografii czy opracowań, ale po projekcji *One-point perspective* zobaczy to w formie pigułki *jasno i w zachwyceniu*⁵⁷. Warstwa dźwiękowa tego *supercut* została przechwycona z *Requiem dla snu* (2000) Darrena Aronofsky’ego albo raczej z bazy bezpłatnej biblioteki muzycznej dostępnej on-line⁵⁸. Nie była to pierwsza praca Kogonady, ale do dzisiaj chyba najbardziej popularna, która może znakomicie funkcjonować w roli narzędzia dydaktycznego. Podobny klucz zastosował w *Wes Anderson // Centered*, dostarczając dowodów na centryczną kompozycję kadru Wesa Andersona. *Inne pola*, które Kogonada z założoną systematycznością eksploatował to pozycje, z których subiektywizowana jest kamera (*Tarantino // From Below* czy *Wes Anderson // From Above*), miejsca (*Ozu // Passageways*), rekwizyty i części ciała (*Hands of Bresson*). Kiedy Kogonada stawia pytanie, czym jest neo-realizm, analizuje różnice między dwiema wersjami kinowymi filmu Vittorio de Siki *Stazione Termini* (1953), przeznaczonego na rynek europejski i amerykański (skrótowy z inicjatywy Davida O. Selznicka o 17 minut i dystrybuowany pod tytułem *Indiscretion of American Wife*). Z kinometryczną sumiennością odmierza różnicę w długości ujęć, przesunięciach montażowych. Nie formułuje gotowej tezy, tylko odtwarza składowe procesy powstawania kina, które formatowane jest na użytek widzów żyjących w różnych rzeczywistościach kulturowych. Jest też zaplecze formalne ostatniego przykładu: kolekcjonerska edycja DVD obydwu wersji filmu wydana przez Criterion Collection. Współpraca Kogonady z tym konkretnym

dystrybutorem niejednokrotnie skutkowałam autorstwem ekskluzywnych materiałów wideo na użytek poszczególnych wydań DVD. W takiej sytuacji wideoeseistyka bardzo zbliża się do innych krótkich form audiowizualnych o przeznaczeniu reklamowym, takich jak trailery filmowe, filmy promujące kolejne edycje festiwalu filmowych, nagrody filmowe, a nawet spoilery, a co Jonathan Gray nazwał już kiedyś domeną *off-screen studies*, filmowymi paratekstami⁵⁹.

Gdy odłożymy na bok pytanie, czym właściwie się zajmujemy, interpretując poszczególne wideoeseje i czy nie uciekamy się wówczas do praktyki modernistycznego oglądu dobieranych przez nasz gust estetyczny i motywacje kinofilską pojedynczych obrazów (gdy ich status ontologiczny jest po stronie aktywnej i krytycznej kompilacji), każdy z nas wskaże na odkrycia z jakichś powodów dla niego najcenniejsze. Temu kluczowi podporządkowane będzie też kolejne odwołanie. Wciąż skromna wideoeseistyczna oferta Richarda Miska, zaczęła się wraz z „małym wielkim filmem” pokazywanym na kilku festiwalach filmowych i w galeriach sztuki, w Polsce dzięki *Against Gravity* dostępnym również w obiegu kinowym: *Rohmer w Paryżu* (2013). Na stronie projektu Miska, znajdziemy formułę wpisującą się w klasyczną matrycę filmowej eksplikacji (i jednocześnie wyznania miłości kinofila): *list miłosny do legendarnego reżysera Nowej Fali, Erica Rohmera oraz światowej stolicy kina*⁶⁰. Film wziął się z jednoczesnego zaskoczenia i rozpoznania siebie samego w migawkowym ujęciu w *Les rendez-vous de Paris* (*Paryskie noce*, 1995), w czasie regularnej projekcji kinowej. Zdjęcia do filmu zrealizowano na paryskim Montmartre, który w tym samym czasie zwiedzał Misek. Zapamiętał obecność ekipy, choć wówczas nazwisko reżysera nic mu nie mówiło (*sic!*) i ze spóźnionej, w stosunku do tego przypadkowego spotkania, miłości do filmów Rohmera. Tak zaczął kiełkować pomysł na neutralny projekt o miastach i filmie, który rozwinął się w niemal kompletny mapownik i spacerownik Paryża, Paryż zaś przekształcił w fizyczną podstawę do eksplorowania kolejnych lokacji filmowych. Tak mogłoby wyglądać modelowe wyznaczenie miłosne kinofila nowej generacji: obejrzone filmy cytowane są podług samodzielnie stworzonych katalogów, typów postaci, ich sposobów komunikowania się ze sobą w diegetycznych, choć jednak nadal paryskich światach, wedle reguły wzajemnych spojrzeń budujących więzi silniejsze niż słowa i pierwotne decyzje montażowe. Zaledwie godzinna praca Miska jest kompletna i domknięta również w tak ważkim sensie, że do otwarcia i zamknięcia użyte zostały czołówki i napisy końcowe filmów Rohmera.

Dwie kolejne wideoeseistyczne wprawki Richarda Miska (nazywam je tak ze względu na inny w stosunku do *Rohmera w Paryżu* format: pierwsza trwa tylko 12 minut, druga niespełna 6) eksplorują dwa progi metafilmowości: czarny ekran (*The Black Screen*, 2016) i nieostry obszar kadru (*In the Praise of Blur*, 2016)⁶¹. Dla obydwu prób wspólne jest skupienie na tym, co nieuprzywilejowane w hierarchii obrazu filmowego – wyobcowanie tego obrazu z funkcji narracyjnych, pokazanie momentów przestoju, pauz, fabularnego bezruchu i ostatecznie faworyzowanie właśnie punktów nieciąglych. W *The Black Screen* klasyczny *voice-over* dyscyplinuje opowieść wysnutą z początkowej sekwencji *Sans Soleil* Chrisa Markera. Richard Misek analizuje metapoziomym medium: odwrócenie, a może wywrócenie, roli czerni ekranu, potraktowanie jej nie jako znak interpunkcyjny, ale system komunikacji treści istotnych z perspektywy refleksji nad samym medium. Przewrotne pytanie – *What do we see when we look at a black screen?* – prowadzi nas do mi-

gawek z Kubricka, ale, co ważne, również *Iluminacji* Zanusiego. Samotne ciało Franciszka Retmana niczym anatomiczny model poglądowy łagodnie przechodzi w ucho-makrodetal z *Blue Velvet* Lyncha. Misek nie korzysta z częstego rozwiązywania – rejestru tytułów filmowych ułatwiającego lokalizację poszczególnych ujęć.

Drugi z przykładów to próba równie, a może jeszcze bardziej radykalna. Hold złożony plamie odrzuca w jakimś stopniu prymat wzroku. Reżyser filmowy, teoretyk filmu i mediów wizualnych oraz montażysta, jak sam o sobie pisze Misek ⁶², nie rezygnuje z odautorskiego komentarza: w *In the Praise of Blur* to pasek tekstu zjawiający się w centrum kadru, zapisany czcionką przechodzącą w nieostrą plamę, stanowi typograficzny hold złożony tytułowi filmu. Jesteśmy niczym w filmach Brackhage'a tuż pod powierzchnią powieki. Zjawiające się równoważniki zdań, zanim staną się zupełnie nieostre, konotują centrum refleksji. Anektują rozproszone spojrzenie, widzenie obarczone defektem. Obraz nie jest dłużej powiązany ze wzrokiem: ostatecznie sławiona plama też wydaje się kanałem komunikacyjnym – pozwalającym na łączność z wyobraźnią. Tym razem łatwo daje się rozpoznać kadry z *Delicatessen*, *Niebieskiego* czy *Motyła i skafandra*. Mającym na horyzoncie punktem dojścia jest hipoteza, że perfekcyjnie ostry obraz jest tylko niedoskonałą plamą.

Jak to jest zrobione, albo czy możliwa jest typologia?

Format wideoesejów krążących w sieci waha się między 2 a 12 minutami. Niektóre z nich nadal stanowią przede wszystkim spektakularny popis zdolności montażowych, nie wychodząc poza strategię *supercut* ⁶³, sklejki montażowej złożonej z wyselekcjonowanego profilu ujęć, podobnych scen, sposobu obrazowania, figury retorycznej, klucza tematycznego. Catherine Grant zauważa, że próby te bywają zarówno kreatywne, jak i krytyczne ⁶⁴. Kevin B. Lee, weteran wideoeseju, który zadebiutował przed dziesięcioma już laty, dziś wyraźnie akcentuje wątek aktywistyczny czy nawet rewolucyjny w swoich działaniach. Logika rozwoju tej wypowiedzi wskazywałaby właśnie na stałą tendencję postępującej samoświadomości formy, siebie i świata. Lee jako jeden z nielicznych tworzy wideoeseje autotematyczne, lecz z uporem nawiązuje do innej tradycji nazewniczej, eseju filmowego (tytuł jednej z jego prac to *Elements of the Essay Film*). Podobnie jak w definicji kinofilli zaproponowanej przez Elsaessera, motywację do tego rodzaju twórczości widzi w niezadowoleniu ⁶⁵. *Transformers: Premake* to jedna z autotematycznych prac Kevina B. Lee. Można ją uznać za wzorcowy przykład procesu demaskacji narzędzi i środowiska pracy każdego właściwie wideoeseisty, który przy użyciu komputerowego desktopu i wyszukiwarki konstruuje audiowizualne „tu i teraz”. Wideoeseje Lee bardzo często wskazują na materiał, z którego są zrobione, ujawniają i aktualizują proces myślowy, który doprowadził do ich powstania. Co już zauważyła Catherine Grant, celem jest aktywne wytwarzanie wiedzy i idei na drodze performatywnie uprawianej nauki ⁶⁶.

Wideoeseje na nowo odczytują historię kina bądź budują zaskakujące dialogi kanonu z repertuarem współczesnym. Dobrym przykładem tej tendencji są *Reflections of HAL and Samantha* autorstwa Tillmanna Ohma, symulacja rozmowy komputera z *2001: Odysei kosmicznej* (*2001: A Space Odyssey*, 1968) Stanleya Kubricka i programu randkowego z filmu *Ona* (*Her*, 2003) Spike'a Jonze'a. Ogólnodostępne klipy w roli recenzji, analiz, „trybutów” lub podsumowań stanowią

pole dzisiejszej krytyki filmowej. Forsują tezę o obecności powracającego motywu czy rozwiązania, które scala całą twórczość danego reżysera (np. Kevin B. Lee: *The Spielberg Face*). Filmoznawstwo w poszukiwaniu własnych metod audiowizualnych może fundować sprywatyzowane, personalne historie kina, upowszechniać materiały zalegające w archiwach, znane, a nawet opisane tylko przez nielicznych. W celu zdyscyplinowania wypowiedzi wideoesaju stosowana jest technika *voice over* albo narracja funkcjonująca w obrazie w formie ścieżek/pasków tekstu, kompozycji typograficznej wpisanej w przechwycone kadry. Miksuje się warstwę dźwiękową, multiplikuje ekrany⁶⁷. Często praktyką, podobnie jak w tekstach naukowych, jest ujawnianie filmografii, których się używa i lektur, adresów bibliograficznych, które stały u podstaw forsowanej hipotezy. W obiegu są wszystkie klucze: psychoanalityczny, synestetyczny, z naciskiem na haptyczność i sonoryczność (Catherine Grant: *Touching the Film Object, The Senses of Ending*), autotematyczny (poza Kevinem B. Lee także Ian Garwood: *The Place of Voiceover in Academic Audiovisual Film and Television Criticism*). Dzięki technice *split-screen* powstają anatomiczne analizy poszczególnych scen, czasami jedynie dublując zabieg obecny już w oryginalnym filmie (Catherine Grant: *Establishing Shot*).

To prawdziwy poligon zmysłu krytycznej obserwacji jako zasady montażu. Repertuar jest praktycznie nieograniczony: twarze-krajobrazy (Jose Rico: *Cinematic Smiles*), kino versus Holocaust (Leigh Singer: *Barbaric Poetry: Can We Really Film the Holocaust?*), podprogowy język figur geometrycznych (Jack Nugent of Now You See It: *Movie Geometry: Shaping the Way You Think*), kino jako emanacja wybranego zawodu filmowego, dowód na doniosłość pracy kolejnych grup specjalistów (Tony Zhou of Every Frame a Painting: *How Does an Editor Think and Feel?*), ćwiczenia narratologiczne (Channel Criswell: *Composition in Storytelling*), niezliczone *case studies* przemontowujące kanoniczne filmy (np. projekt Films-scalpel *Sound Unseen: The Acousmatic Jeanne Dielman*, analizujący dźwięk pozakadrowy przy wykorzystaniu ustaleń Michela Chiona), które najczęściej okazują się demonstracjami jakiejś tendencji na użytek zajęć dydaktycznych.

Od trzech lat publikowane są roczne zestawienia, rankingi najlepszych wideoesajów⁶⁸. Miarą prestiżu tych ostatnich jest miejsce publikacji: strona internetowa BFI (British Film Institute), wydawcy magazynu „Sight & Sound”. Zamiast propozycji własnej typologii, która przeczyłaby jednocześnie fenomenowi geopolitycznego i tematycznego wrzenia zdemokratyzowanego środowiska wideokrytyki i wideograficznych studiów filmoznawczych, rankingi roczne oferują zazwyczaj spersonalizowane⁶⁹ listy tytułów według porządku alfabetycznego. Jest w tej tendencji niechęć do wszelkiej ostatecznej, hierarchizującej oceny, hibernacja etapu wiecznej nominacji, nigdy nieprzechodzącego w stadium wyboru jednego zwycięzcy.

***It's impossible to keep up with them all and that's a good thing*⁷⁰,
czyli zakończenie**

Choć nadal jesteśmy w obszarze myśli krytycznej, definicje wideoesaju odchodzą od kontekstów piśmienniczych, literackich i filozoficznych, przesuując istotowość tego zjawiska w stronę działania. Catherine Grant opowiada się tylko za takimi formami audiowizualnymi, które nie starają się tłumaczyć czy „przepisywać” efektów wcześniejszych badań, ale które stawiają pytania na nowo, w formie

audiowizualnej i eseistycznej. Co równie ważne, opisywane i preferowane przez nią prace charakteryzuje takie zaawansowanie praktyk remiksu, które pozwala łączyć ze sobą sztukę i badania naukowe ⁷¹. Zmieniają się nośniki, ale nadal kluczem do sukcesu jest wiedza. Dotarliśmy do stadium współpisania za pomocą obrazów przechwyconych. Tym razem wektor ruchu nie prowadzi z sali wykładowej do Internetu. Nowa humanistyka, o której w innym kontekście pisał Ryszard Nycz, mieści w sobie narzędzia i praktyki artystyczne oraz samą sztukę i opartą na badaniach praktykę kulturową ⁷². Przywołując za Catherine Grant słowa Michelangelo Antonioniego: jeżeli umiesz wyjaśnić film słowami, to nie jest prawdziwy film ⁷³.

Stanisław Liguziński, nobilitując wartość formy, jaką jest wideoesej, użył argumentu, który wysunięty w przyszłość może i buduje nową społeczność wiedzy, ale jednak wiedzy opartej na skrócie i redukcji: *Trzyminutowy seans eseju zestawiającego dźwiękową i niemą wersję filmu „Szantaż” (1929) Alfreda Hitchcocka oszczędza nam tytanicznej pracy, którą musielibyśmy włożyć w odnalezienie/ściągnięcie/zakupienie obu wersji filmu i porównanie ich z tekstem, który by je analizował* ⁷⁴. W efekcie jest tu projektowane wymazywanie filmu, budowanie nowego korpusu audiowizualnego (gdzie nawet warstwa obrazu może zostać odsunięta na rzecz wyprowadzonego z niego ekstraktu znaczeń). Podobnie sprawę stawia Chris Petit, angielski pisarz i filmowiec: *Żyjemy w epoce fragmentów, sampli, recyklingu. Bywa zatem, że wolę czytać opinię na temat filmu od samego filmu (...). Dziś wystarczy mi samo odniesienie* ⁷⁵. Jak duża odpowiedzialność spoczywa na tych, którzy tworzą i będą tworzyć nową audiowizualną bibliotekę oraz wyznaczać i poszerzać praktyki kultury filmowej? Zasadne jest jeszcze jedno pytanie: jak długo w tym wytrwają? W 2018 r. można dokonać już pierwszych podsumowań. Po pierwsze założyciele Every Frame a Painting, Tony Zhou i Taylor Ramos pod koniec 2017 r. ogłosili, że zamykają działalność strony z powodu słabnącej ich zdaniem aktualności tej formy wypowiedzi (*sic!*). Dla odróżnienia, portal Fandor przeszedł ewolucję w stronę płatnej platformy streamingowej dostępnej on-line. Jego aktywni subskrybenci mają dostęp m.in. do obiegu niezależnego filmu festiwalowego o różnym metrażu i prestiżu. Kevin B. Lee w tym samym 2017 r. odbywał półroczny staż w Harun Farocki Film Intitute w Berlinie. Kogonada w 2018 r. na festiwalu w Sundance pokazał swój pierwszy film kinowy *Columbus*. Wyreżyserował historię mężczyzny, który z powodu przebywającego w śpiączce ojca utknął w tytułowej miejscowości w stanie Indiana, ale dla równowagi spotyka dziewczynę opiekującą się swoją matką wychodzącą z nałogu. Pomysł na nową wersję „*a boy meets a girl*” musi być obarczony znajomością całej kinofilskiej biblioteki, ale jednocześnie w sposób najbardziej radykalny lokuje wideoesej jako szkołę myślenia i dojrzewania do własnego filmu.

GRAŻYNA ŚWIĘTOCHOWSKA

- ¹ Cyt. za V. Pantenburg, *Visibilities. Harun Farocki between Image and Text*, w: H. Farocki. *Imprint. Writings/Nachdruck. Texte*, New York, Berlin 2001, s. 26. Podają za: I. Kurz, *Etyka widzenia: gest fotograficzny i „res gesta”*, w: *Sztuka w kinie dokumentalnym*, red. P. Kwiatkowska, M. Szewczyk, Fundacja Mammal, Warszawa 2016, s. 12.
- ² T. Elsaesser, *O kinofilii albo pożytki z rozczarowania*, tłum. M. Szczubiałka, „Panoptikum” 2001, nr 12, s. 15.
- ³ W Polsce wydanej pod tytułem *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, tłum., wprov. z objaśnieniami i posł. opatrzyła D. Danek, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2010.
- ⁴ T. Elsaesser, dz. cyt., s. 15-16.
- ⁵ J. Rancière, *The Emancipated Spectator*, tłum. G. Elliott, Verso, London 2009, s. 13.
- ⁶ Catherine Grant wspomina, że swój pierwszy wideoesej, powstały na marginesie akademickiej działalności dydaktycznej, *Unsentimental Education*, zrealizowała w 2009 r. Zob. C. Grant, *The Shudder of a Cinephiliac Idea? Videographic Film Studies Practice as Material Thinking*, „ANIKI: Portuguese Journal of the Moving Image” 2014, nr 1.1, <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/59/html> (dostęp: 4.12.2018). Pierwszy wideoesej Kevina B. Lee powstał w 2007 r. Zob. P. Bieliński, *Palimpsesty Kevina B. Lee*, „EKRAŃY” 2016, nr 5 (33), s. 14-18.
- ⁷ Ten paradoks podnosił już w swoim tekście Stanisław Liguziński. Por. tegoż, *Wideoesej. Zapiski na marginesach*, „Ekran” 2012, nr 6 (10), s. 76-82.
- ⁸ N. Alter, *Translating the Essay into Film and Installation*, „Journal of Visual Culture” 2007, nr 6 (1), s. 50, <https://doi.org/10.1177/1470-412907075068> (dostęp: 21.12.2018).
- ⁹ H. Richter, *Der Filmessay: Eine neue Form des Dokumentarfilms*, w: *Schreiben Bilder-Sprechen: Texte zum essayistischen Film*, red. Ch. Blumlinger, C. Wulff, Sonderzahl, Wien 1992. Na prekursorski esej Richtera powołują się wszyscy autorzy próbujący zdefiniować fenomen eseju filmowego. Tu podają za B. Zając, *Esej audiowizualny – w stronę historii*, w: *Paradygmaty współczesnego kina*, red. R. Kluszczyński, T. Kłys, N. Korczarowska-Różycka, Łódź 2015, s. 99.
- ¹⁰ Tamże.
- ¹¹ Przypadek Kevina B. Lee i jego wideoeseju *Transformers: Premake*, w 2014 r. uznanego przez magazyn „Sight and Sound” za jeden z najlepszych filmów dokumentalnych. W tej kategorii był wyświetlany w tym samym roku podczas Tygodnia Krytyki Filmowej na festiwalu filmowym w Berlinie.
- ¹² N. Alter, dz. cyt., s. 11.
- ¹³ T. Corrigan, *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*, Oxford University Press, Oxford – New York 2001.
- ¹⁴ L. Rascaroli, *The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments*, „Framework. The Journal of Cinema and Media” 2008, nr 49 (2), s. 24-47.
- ¹⁵ B. Zając, dz. cyt., s. 103.
- ¹⁶ Określenie Haydena White’a. Por. H. White, *Zdarzenie modernistyczne*, tłum. M. Nowak, w: H. White, *Proza historyczna*, Universitas, Kraków 2009, podają za B. Zając, dz. cyt., s. 107.
- ¹⁷ Taki właśnie trójjęzyczny zapis zawiera czołówka filmu.
- ¹⁸ N. Alter, dz. cyt., s. 45.
- ¹⁹ Pobrzmiewa tu jeszcze echo nazwiska innego słynnego operatora, Sachy Viernego, który z Markerem współpracował przy *Liście z Syberii* (1957), do 1974 r. przy wszystkich fabularnych filmach Alaina Resnais’go, a pod koniec życia z Peterem Greenawayem.
- ²⁰ Marker anektuje tu żywy, zwłaszcza w Hollywood, stereotyp postrzegania emigrantów z Węgier jako artystów wszelkiej maści.
- ²¹ Tu kraj pochodzenia miałby być dowodem technologicznego postępu i oswojenia z kulturą nowych mediów.
- ²² Chris Marker to również pseudonim, prawdziwe nazwisko reżysera brzmiało Christian François Bouche-Villeneuve. W napisach końcowych *Calej mądrości świata* Alaina Resnais’go pojawia się jako Chris and Magic Marker. Twórca *La jetée* podobno lubił też, gdy przedstawiano go pod postacią kota i to wizerunki tego zwierzęcia są głównym tropem wizualnym *Bez słońca*. Popularne w Japonii, Chinach i Tajlandii figurki szczęścia przedstawiające kota machającego łapką, wabiącego szczęście (Maneki-neko), łączą się jeszcze z trzecim fikcyjnym artystą „odpowiedzialnym” za *Bez słońca*: Yamaneko (to z kolei dziki kot). Por. m.in. <https://chrismarker.org/chris-marker/notes-to-theresa-on-sans-soleil-by-chris-marker/> (dostęp: 23.09.2017).
- ²³ B. Zając, dz. cyt., s. 104.
- ²⁴ Th. Adorno, *Esej jako forma*, w: tegoż, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990, s. 99. Podają za S. Liguziński, dz. cyt., s. 76.
- ²⁵ Pokazany między innymi w ramach wystawy *Une Histoire. Art, architecture, design des années 1980 à nos jours* w Centrum Pompidou w Paryżu w 2015 r. (znajduje się zresztą w sta-

- łej kolekcji nowych mediów tego muzeum). Na tej samej wystawie pokazano też *Wideogramy rewolucji* Haruna Farockiego i Andreia Ujicy, 106-minutowy obraz opowiadający o tym samym wydarzeniu, choć przy użyciu znacznie dłuższego metrażu.
- ²⁶ Oryginalny materiał filmowy ukazujący rumuńską rewoltę został wyemitowany z dwudniowym opóźnieniem. Z powodu problemów technicznych nie zarejestrowano sceny bezpośredniego rozstrzelania: zapis kończy się powolnym studium skutków egzekucji, widokiem ciał leżących w kałuży krwi. W pierwotnej wersji przygotowanej dla telewizji rumuńskiej wycięto sekwencje ze zwłokami. Materiał zaprezentowany widzowi francuskiemu jest wersją nieocenzurowaną. Zob. m.in. Th. Kunze: *Ceaușescu. Piekło na ziemi*, tłum. J. Czudec, Prószyński i S-ka, Warszawa 2016, s. 420.
- ²⁷ Pozytywny stosunek Zachodu do rządów Ceaușescu radykalizujących się w kierunku socjalistycznej monarchii, miał początek w jego publicznie ogłoszonej deklaracji poparcia dla Praskiej Wiosny w 1968 r. Krytyka inwazji wojsk Układu Warszawskiego przysporzyła mu popularności w kraju, choć na krótką metę. Bez wątplenia urosł jednak jego autorytet w oczach przywódców świata zachodniego. W latach 70. i 80. XX w., mimo prowadzonej na wzór koreański polityki wewnętrznej Ceaușescu, a co za tym idzie, oczywiście zmiany nastawienia społeczeństwa rumuńskiego do kolejnego w historii wariantu kultu jednostki, udawało mu się utrzymywać poprawne stosunki z Europą Zachodnią i USA. Pokazowy, marionetkowy proces, którego skutkiem była egzekucja, został przyjęty przez Zachód krytycznie. Największym grzechem rewolucyjnego zrywu było niedotrzymanie warunków jawnego procesu publicznego.
- ²⁸ Katalog Festiwalu Krytyków Sztuki Filmowej KameraAkcja, 6-9 października 2016 r., s. 100.
- ²⁹ Warto też, dla kontrpropozycji, przywołać po raz kolejny Stanisława Liguzińskiego, który konstataje, że termin „wideo” niepotrzebnie ewokuje klimat nostalgii za tym, co minione, sugerując związek współczesnej eseistyki wideo z eksploatującą wychodzące z użytku formaty gałęzią awangardy, podczas gdy jej prawdziwym *habitusem* jest dzisiaj Internet. Tegoż, *Wideoesej... dz. cyt.*, „Ekran” 2012, nr 6 (10), s. 78. Warto jednak przyjąć, że już sama nazwa odwołuje się do historycznego, materialnego stadium gatunku.
- ³⁰ Por. H. Steyerl, *W obronie nędznego obrazu*, tłum. Ł. Zaremba, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2013, nr 31, s. 101-105.
- ³¹ Katalog Festiwalu Krytyków Sztuki Filmowej KameraAkcja, 6-9 października 2016, s. 100.
- ³² Tych pojęć używa w swojej pracy m.in. Lawrence Lessig, w: tegoż, *Remiks. Aby sztuka i biznes rozkwiłały w hybrydowej gospodarce*, tłum. R. Próchniak, WAiP, Warszawa 2009. Por. też A. Nacher, *Remiks i mashup – o niełatwym współbrzmieniu dwóch cyberkulturowych metafor*, „Przegląd kulturoznawczy” 2011, nr 1 (9), s. 77.
- ³³ Por. M. Jutkiewicz, *Miks totalny. „Of Remixology; Ethics and Aesthetics After Remix” Davida J. Gunkela*, „Przegląd kulturoznawczy” 2016, nr 3 (29), s. 360-367.
- ³⁴ Por. *Remiks. Teorie i praktyki*, red. M. Gulik, P. Kaucz, L. Onak, Hub Wydawniczy Rozdzielność Chleba, Kraków 2011. W tym przede wszystkim: M. Kopyciński, *Współczesny tekst filozoficzny jako przykład strategii remiksu*, s. 71-82.
- ³⁵ L. Lessig, dz. cyt.
- ³⁶ K. B. Lee, *Comment on „Copy Rites: YouTube vs. Kevin B. Lee”*, „The House Next Door Online”, 13.01.2009, <http://filmstudiesforfree.blogspot.nl> (dostęp: 21.12.2018). Podają za: S. Liguziński, dz. cyt., s. 81.
- ³⁷ H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007.
- ³⁸ Por. też E. Gębicka, *Nowe media w kampaniach promocyjnych filmów. Możliwości i zagrożenia*, w: *Wokół zagadnień dystrybucji filmowej*, red. M. Adamczak, K. Klejsa, Wydawnictwo PWSFTviT, Łódź 2015, s. 214.
- ³⁹ H. Jenkins, dz. cyt., s. 239.
- ⁴⁰ Tamże, s. 24-25.
- ⁴¹ D. Verdeure, I. Trocan, *The Best Video Essay of 2018*, <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/polls-surveys/best-video-essays-2018?fbclid=IwAR1uQsh-Z87iw7Hc8o591eumqbbx5RBzuQ1PcE8hul6FlvkVeulJMYAoVsII> (dostęp: 20.01.2019).
- ⁴² Por. m.in. C. Grant, *The Audiovisual Essay as Performative Research*, <http://www.necsus-ejms.org/the-audiovisual-essay-as-performative-research/> (dostęp: 15.11.2018).
- ⁴³ Performatywny aspekt jego działań zostaje pogłębiony przez adaptację narzędzi rzeczywistości wirtualnej. W jego przypadku wideoeseje to opowieści na każdym etapie demaskujące proces powstawania, jego podmiot i otoczenie techniczne. Zob. profil Stanisława Liguzińskiego na Vimeo: <https://vimeo.com/filmarcades> (dostęp: 15.11.2018).
- ⁴⁴ Przytaczam słowa Stanisława Liguzińskiego zaczerpnięte z dyskusji towarzyszącej prze-

- gładowi i warsztatowi „Krytyk kradnie?” w ramach Festiwalu Krytyki Sztuki Filmowej Kamera Akcja w 2016, w której ponadto udział wzięli Michał Oleszczyk i Kuba Mikurda. Zob. <http://kameraakcja.com.pl/edycja-2016/panel-dyskusyjny/> (dostęp: 30.01.2017).
- ⁴⁵ H. Jenkins, dz. cyt., s. 24.
- ⁴⁶ Warto odnotować, że ich status na przestrzeni lat 2015-2018 bardzo się różni. Założyciele Every Frame a Painting, Tony Zhou i Taylor Ramos, pod koniec 2017 roku ogłosili, że zamykają działalność strony, przynajmniej częściowo, z powodu słabnącej ich zdaniem aktualności tej formy wypowiedzi (*sic!*). Natomiast portal Fandor ewoluował w stronę płatnej platformy streamingowej dostępnej on-line. Aktywni subskrybenci Fandora mają m.in. dostęp do obiegu filmu festiwalowego, o różnym metrażu i prestiżu.
- ⁴⁷ Przypadek CINEPHILES: THE BEST OF GROUP 35MM.
- ⁴⁸ Na stronie internetowej BFI regularnie publikuje też Kevin B. Lee.
- ⁴⁹ Kuratorami wystawy *Późna polskość* byli Ewa Gorządek i Stach Szablowski.
- ⁵⁰ Termin wystawy *Rot im Film*: 8.03-13.08 2017. Narratywizowanie jednego tematu, problemu, spuścizny jednego twórcy jest stałym kierunkiem kolejnych wystaw czasowych w Deutsches Filmmuseum we Frankfurcie. Zakończone wystawy są często wysyłane do innych obiektów wystawienniczych. Jednocześnie na stronie internetowej dostępne są wystawy wirtualne. Te wykorzystują różnego rodzaju zdigitalizowane dokumenty piśmiennicze (np. korespondencje, explikacje, monitoring prasy), fotosy z planu filmowego i kadry filmowe. Nawigacja strony przewiduje odsłony w kilku wersjach językowych. Autorzy tych prac są beneficjentami (a może są nimi ci, którzy odwiedzą stronę) upowszechnionych dziś projektów digitalizacji dziedzictwa narodowego. W chwili zamykania artykułu dostępne on-line były dwa projekty: *Sammlung Völker Schlöndorff* i *Curd Jürgens. Der Nachlass*.
- ⁵¹ Por. T. Elsaesser, *Ingmar Bergman in the museum? Thresholds, limits, conditions of possibility*, „Journal of Aesthetics & Culture” 2009, nr 1, DOI: 10.3402/jac.v1i0.2123.
- ⁵² Tamże.
- ⁵³ Ze stałym numerem ISSN 2469-4312 istnieje od 2014 r.
- ⁵⁴ Por. <http://mediacommons.futureofthebook.org/intransition/about-intransition> (dostęp: 15.01.2018).
- ⁵⁵ C. Grant, *AUDIOVISUALCY: A New Press Play Column: W kwietniu 2011 r. stworzyłam na Vimeo otwarte forum wypowiedzi o nazwie Audiovisualcy. Zapoczątkowałam w ten sposób działalność społeczności on-line oferującej w pełni dostępną (i często uczęszczaną) kolekcję audiowizualnych studiów filmoznawczych. Odpowiadają za nią ludzie z całego świata. Równoległe do Vimeo funkcjonują też profile Audiovisualcy na Twitterze i Facebooku. Upowszechniane tą drogą wideoesaje publikowane są następnie na innych stronach internetowych*. Za <http://www.indiewire.com/2012/0-3/audiovisualcy-a-new-press-play-column-132264/>. (dostęp: 15.01.2018). Portal założony przez Grant pełni funkcję agregacyjną. Por. S. Liguziński, *Wideoesaje...* dz. cyt., s. 82.
- ⁵⁶ <https://filmstudiesforfree.blogspot.com/>
- ⁵⁷ Por. J. Błoński, *Widzieć jasno i w zachwyceniu. Szkic literacki o twórczości Prousta*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985.
- ⁵⁸ Najczęstszy zarzut formułowany przez młodych odbiorców, tych sieciowych i tych „analogowych”, jest zawsze taki sam: powtarzalność wykorzystanego utworu, jego nieprzeźroczystość (czytaj: natręctwo). Pada on również z ust tych, którzy filmu Aronofsky’ego nigdy nie widzieli i nie słyszeli kompozycji Kronos Quartet. Autorka artykułu powołuje się w tym miejscu na własne doświadczenia dydaktyczne. W jednym z wywiadów Kogonada zapytany o tę kwestię przyznał, że nie zdawał sobie sprawy z popularności tej kompozycji.
- ⁵⁹ Por. m.in. J. Gray, *Show Sold Separately. Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*, New York University Press, New York 2010.
- ⁶⁰ <http://www.rohmerinparis.com/> O tym niezwykłym projekcie filmowym pisała już Paulina Kwiatkowska (P. Kwiatkowska, *Kino – sztuka miłości*, w: *Sztuka w kinie dokumentalnym*, dz. cyt., s. 109-129).
- ⁶¹ Obydwa są do obejrzenia na Vimeo: <https://vimeo.com/richardmisk>
- ⁶² <https://www.kent.ac.uk/arts/staff-profiles/film/misk.html>. Zob. stronę filmu: <http://www.rohmerinparis.com/>
- ⁶³ Terminu *supercut* po raz pierwszy użył bloger Andy Baio dla określenia *wideomemów*, w których *obsesyjno-kompulsywni superfani zbierają każdą frazę/zdarzenie/kliszę z pojedynczego epizodu lub serii ulubionego serialu/filmu/gry w postaci pojedynczej sklejki montażowej* (A. Baio, *Fanboy Supercuts, Obsessive Video Montages*, http://waxy.org/2008/04/fanboy_supercuts_obsessive_video_montages/ Podają za: S. Liguziński, dz. cyt., s. 79. Za radykalną formę *supercut* można uznać pełnometrażowy (85 min.) film Györgya Pálfięgo

Panie, panowie – ostatnie cięcie / Hölgyeim és uraim / Final Cut: Ladies and Gentlemen (2012) nazywany też „filmem z recyklingu”, opowiadający historię spotkania, miłości i końca związku Jej i Jego. Film ten składa się z całego wachlarza ujęć twarzy kina hollywoodzkiego, z kilkoma przykładami europejskimi (pojawia się i Maciek Chelmicki z *Popiołu i diamentu* Andrzeja Wajdy, i Miłoś Hrma z *Pociągów pod specjalnym nadzorem* Jiříego Menzla).

⁶⁴ C. Grant, *The audiovisual essay*, dz. cyt.

⁶⁵ K. B. Lee, *Video essay: The essay film – some thoughts of discontent*, <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/deep-focus/video-essay-essay-film-some-thoughts> (dostęp: 15.01.2018).

⁶⁶ Por. C. Grant, *The audiovisual essay*, dz. cyt.

⁶⁷ S. Liguziński, dz. cyt., s. 80.

⁶⁸ K. B. Lee, *The Best Video Essays of 2016*, <https://www.fandor.com/posts/best-video-essays-2016>; tenże, *David Verdeure, The Best Video Essays of 2017*: <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/polls-surveys/annual-round-ups/best-video-essays-2017>; D. Verdeure, I. Trocan, *The Best Video Essay of 2018*, dz. cyt. <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/polls-surveys/best-video-essays-2018?fbclid=IwAR1uQshZ8-7iw7Hc8o591eumqbbx5RBzuQ1PcE8hu16FlvKVeUJMYAoVsII> (dostęp: 20.01.2019).

⁶⁹ Z roku na rok przybywa respondentów orzekających o najlepszych wideoesejach, którzy każdorazowo kwalifikowani są jako praktycy, kuratorzy i entuzjaści: w roku 2016 było ich 24, w roku 2017 – 33.

⁷⁰ Przechwytnię tu na własny użytek konstatację cenionego wideoeseisty, Davida Verdeure’a (Filmscalpel), współautora podsumowania najlepszych wideoesejów za rok 2017 i 2018: *Praktycznie niemożliwe stało się nadążanie za wszystkimi wideoesejami, rozprzestrzeniającymi się zarówno w kręgach fandomu, jak i w obiegu refleksji akademickiej*. Por. <https://www.fandor.com/posts/best-video-essays-2016> (dostęp: 15.01.2019). Stan mnogości ostatecznie zawsze będzie skazywał odbiorcę na konieczność selekcji i formułowanie własnych, prywatnych zestawień.

⁷¹ C. Grant, *Beyond Tautology? Audio-Visual Film Criticism*, <https://quod.lib.umich.edu/fc/13-761232.0040.113?view=text;rgn=main> (dostęp: 15.01.2018).

⁷² R. Nycz, *Nowa humanistyka w Polsce: kilka bardzo subiektywnych obserwacji, koniektur, refutacji*, „Teksty drugie” 2017, nr 1, s. 23-24.

⁷³ C. Grant, *Beyond Tautology?*, dz. cyt.

⁷⁴ S. Liguziński, dz. cyt., s. 81.

⁷⁵ Ch. Petit, *Wnętrza. Kino utracone i postkino*, tłum. M. Stelmach, „Ekran” 2014, tom 18, nr 3, s. 62-66.



Pomost, reż. Chris Marker (1962)