

Fenomenologia obrazów filmowych

Wideoesej jako krytyka tematyczna i sztuka interpretacji

RAFAŁ KOSCHANY

Teoria filmu przez dość długi czas, właściwie od pierwszych prób ukonstytuowania się akademickiego filmoznawstwa, ale także wcześniej, jeśli uwzględnić chociażby koncepcje gramatologiczne, była w znacznym stopniu „przyliteraturoznawcza”. Z jednej strony, szukano podobieństwa samych przedmiotów badań, czyli filmu do literatury, zarówno w zakresie ich genealogii oraz strukturalnych powinowactw, jak i społecznych ról do odegrania. Z drugiej, wskazywano na sieci zależności między teoriami badań literackich i metodami interpretacji dzieła literackiego a podejmowaniem tego rodzaju prób na terenie filmoznawstwa¹. Metody badań literackich niejednokrotnie były dla teoretyków X Muzy inspiracją do opisu zjawisk oraz praktyk teoretyczno- i krytycznofilmowych, najczęściej jako strategie aplikowane wprost.

Podjęta w niniejszym artykule próba daleka jest jednak od dowodzenia jakiegokolwiek bezpośredniego wpływów. Zakładając, że praktyka współczesnych wideoeseistów to nie tylko aktywność artystyczna, ale także badawcza, chciałbym – na przykładzie twórczości Kogonady – porównać ową praktykę z tradycją francuskiej krytyki tematycznej, będącej jedną z odmian szeroko pojętej sztuki interpretacji. W krótkim tekście i przy pierwszym podejściu do zebrania argumentów na przeprowadzenie ryzykownej, jak się z początku wydaje, tezy, trudno odnieść się do dość obfitej i wewnętrznie niejednorodnej tradycji literaturoznawczej. W heurystycznym geście uogólnienia skupię się zatem na jedynie kilku charakterystycznych momentach węzłowych w teoriach francuskich badaczy – tych, które wydają się mieć najwięcej wspólnego z praktykami i pomysłami wideoeseistów.

Krytyka tematyczna i jej aktualizacje

Trudno mówić o jednej krytyce tematycznej – ukształtowało się ich kilka albo inaczej: był to nurt wewnętrznie zróżnicowany. Najogólniej można powiedzieć, że odmienności „metody” (cudysłów od razu zapowiada, że w tej sprawie trudno o jednomysłność) w dużym stopniu wynikały z autorskich koncepcji i silnych osobowości przedstawicieli nurtu. Znajdują się tu nazwiska znane, ale niekoniecznie kojarzone z określoną szkołą badawczą czy opcją metodologiczną. Gaston Bachelard to najsłynniejszy i najbardziej charakterystyczny autor w tej grupie, mający też największy wpływ na młodsze pokolenie badaczy, choćby Georges’a Pouleta, Jeana Starobinskiego czy Jean-Pierre’a Richarda.

W ujęciach podręcznikowych krytykę tematyczną i główne osiągnięcia Szkoły Genewskiej umieszcza się w obrębie prób adaptacji do badań literackich metod i narzędzi poznania o fenomenologicznej. Taką wykładnię znajdujemy chociażby w *Teoriach literatury XX wieku*, gdzie Bachelard, uznawany za prekursora nurtu, to przede wszystkim fenomenolog obrazu poetyckiego, zaś *czytelnik w akcie lektury odtwarza źródłowy akt wyobraźni powołujący do życia obraz poetycki*². Jednocześnie zawsze były tu ważne wpływy psychologiczne czy psychoanalityczne, zgodnie z kształtowaniem się postawy naukowej samego autora *Poetyki marzenia*, sięgającego na początku swej drogi do założeń psychologii głębi. Maciej Żurowski nazwał ową postawę „psychoanalizą fenomenologiczną”³, zaś Wojciech Karpiński przejście Bachelarda z pozycji psychoanalitycznych na fenomenologiczne tłumaczył w następujący sposób: *Psychoanalityk usiłuje badać przyczyny pojawienia się danego obrazu, fenomenolog – i to jest postawa „późnego” Bachelarda – stara się dotrzeć do bezpośredniego oglądu*⁴. Podobnie u młodszych badaczy są widoczne powinowactwa z nurtami wywodzącymi się z psychoanalizy⁵, chociaż z wyraźną względem niej korektą (na przykład psychokrytyka Charles’a Maurona, będąca próbą poznania nie autora, lecz – tu owa korekta – samego dzieła⁶). Przede wszystkim jednak teksty najwybitniejszych przedstawicieli nurtu można umieścić w najszerszym chyba kontekście hermeneutyki literaturoznawczej oraz – równie szerokiej, chociaż z wyraźnym odniesieniem do konkretnej tradycji spod znaku Leo Spitzera lub Emila Staigera – sztuki interpretacji⁷, do czego przyjdzie jeszcze nawiązać w późniejszej części tekstu.

Dwie najważniejsze kwestie dla krytyki tematycznej (i do nich – w określonym celu – w niniejszej rekapitulacji się ograniczę) streszcza Michał Głowiński: są to *idea tematu i idea utożsamienia*⁸. I tak podstawowe pojęcie dla omawianej szkoły stanowi temat, ale wyraźnie odróżniany od – częstszego i chyba bardziej „oczywistego” – ujęcia tematologicznego. Tematologia analizuje ciągłą obecność tematu, ale w jego licznych przekształceniach, konkretyzacjach, renarracjach, reinterpretacjach. Jednym słowem, temat badany jest przez pryzmat jego literackiej bądź – szerzej – kulturowej, historii. Interesujące są właśnie owe przekształcenia, a także pytanie o ich uwarunkowania oraz konsekwencje dla dzieła literackiego jako kolejnej inkarnacji danego tematu (mogą być nim wędrujące pojęcia, archetypy, konkretne postaci, czyli tzw. tematy imienne – tak jak rozwijają się one i zmieniają w czasie)⁹.

W krytyce tematycznej natomiast temat to, by odnieść się do definicji słownikowej, *występujący w dziele element obrazowy, będący jednocześnie kategorią, przez którą poeta ujmuje świat*¹⁰. Celem nie jest zatem badanie samego tekstu ani – przez ten tekst – wniknięcie w podświadomość pisarza, jak to proponowała robić psychoanaliza literaturoznawcza, lecz próba odnalezienia w możliwie kompletnym korpusie tekstów pisarza pewnej wizji świata, charakterystycznej dla jego wyobraźni; *odsłonięcie świata poetyckiego poprzez jeden lub kilka aspektów uznanych za dominantę*¹¹.

O spójności tej wizji decyduje właśnie ów temat, który krąży, powraca, powtarza się. *Tematy, czyli powtórzenia*, jak skrótowo a trafnie ujął to w posłowniu do polskiego wydania *Poezji i głębi* Jean-Pierre’a Richarda Tomasz Swoboda¹². Tematy powtarzające się w twórczości pisarza są zatem traktowane jako ośrodkowy

element jego wyobraźni: *Temat ujawnia się w dziele poprzez wyrażenia często powracające, powtarzające się na nowo obrazy, sposoby myślenia, odczuwania i mówienia, które dzięki temu, że powracają i stają się obsesją, dają się poznać*¹³. Właśnie ta powracająca intensywność pozwala badać poetyckie tematy na sposób – dosłownie – fenomenologiczny: temat narzuca się w postaci możliwych do wychwycenia fenomenów, a wnikliwa ich analiza pozwala dotrzeć do istoty zarówno nadrzędnego tematu (Głowiński pisał o kategorii „ukrytego”, *cacheé*¹⁴), jak i doświadczenia marzącego (wyobrażającego sobie) podmiotu. Nie trzeba dodawać, że tak nakreślonej epistemologicznej postawie sprzyja sama forma eseju konsekwentnie wybierana przez francuskich interpretatorów, którą najzwięźlejš można by zdefiniować jako *próbowanie tematu*.

Pozostaje pytanie, co może być takim tematem, traktowanym jako ośrodek wyobraźni poety? Nie sposób dokonać tu satysfakcjonującego zestawienia, zatem porzucę na przypomnieniu kilku pomysłów, które już teraz mogą wydać się interesujące w kontekście dalszych rozważań. Na przykład Gaston Bachelard w swych najśłynniejszych pracach wskazywał na kluczowe dla wyobraźni badanych poetów cztery żywioły¹⁵. Georges Poulet analizował w twórczości literackiej kategorie oraz figury czasu i przestrzeni¹⁶. Z kolei Jean Starobinski zajmował się – między innymi – aktem patrzenia jako sposobem poznania¹⁷.

Idea utożsamienia (interpretatora z dziełem, ale także jego autorem) to kolejne kluczowe, a jednocześnie kontrowersyjne założenie krytyki tematycznej. W sposób najbardziej radykalny sformułował to Poulet¹⁸, którego „krytyka identyfikująca się” prowadzi poprzez dzieło aż do utożsamienia świadomości badacza ze świadomością autora. Ostatecznie i już mniej radykalnie można jednak powiedzieć, że w praktyce badawczej oraz w różnych konceptualizacjach autorskich identyfikacja taka podlegała stopniowaniu. Pozostaje jeszcze kwestia ewentualnych kontrowersji. Badaczom tego nurtu zarzucano wiele – przede wszystkim rodzaj uzurpacji: dawali sobie oni prawo do subiektywizmu w doborze tematów i wyznawali tezę o ich swoistym samonarzucaniu się¹⁹, a sam proces utożsamienia się z dziełem i świadomością autora nie zawsze był racjonalnie tłumaczony, zaś czytelnikom tych analiz mógł się jawić jako „natchniony”. Na marginesie warto jednak zauważyć, że podobne idee utożsamienia pojawiają się w XX-wiecznej hermeneutyce literaturoznawczej, chociażby w idei fuzji horyzontów Hansa-Georga Gadamera. W żadnym z tych przypadków nie chodzi jednak o skojarzenie z tak zwaną hermeneutyką podejrzeń, czyli „śledzeniem” obsesji autora i słów przez niego powtarzanych, lecz o sugestię, że – być może – skoro jakiś temat kontynuowany jest w twórczości danego pisarza aż tak mocno i konsekwentnie, znaczy to, że istotnie mamy, jako czytelnicy, do czynienia z pewnym fenomenem, który uzewnętrznił się w dziele.

Pisząc o słynnej książce Richarda *Świat wyobraźni Mallarmégo* z 1961 r., Michał Paweł Markowski proponuje formułę syntetyczną dla całego nurtu: *Chodzi tu przede wszystkim o tożsamość samego dzieła, odnajdywaną w obsesyjnie powtarzanych tematach i obrazach, ale także – i przede wszystkim – tożsamość świadomości, wyobrażenia, marzenia, wrażenia zmysłowego itp., słowem: autorskiego przeżycia, stanowiącego „mentalną stronę wewnętrzną” dzieła, którą krytyk musi „odtworzyć w sobie”*. I w innym miejscu: *czytelnik w akcie lektury odtwarza źródłowy akt wyobraźni powołujący do życia obraz poetycki*²⁰.

Z kolei Tomasz Swoboda w przywoływanym już posłowniu do innej książki tego autora podkreśla jego (i krytyki tematycznej w ogóle) ponowną aktualność w odniesieniu do nowszych dyskursów: antropologii literatury i kulturowej teorii literatury: *po epoce tekstualnego zamknięcia wracamy do autora i jego wyobraźni, unikając wszakże biograficznych uproszczeń sprzed ery strukturalizmu*. Richard pokazuje także, że *na marginesie wszelkich ideologii i metodologii literatura wciąż bywa istotnym egzystencjalnym doświadczeniem i doświadczenie to modyfikuje, tak jak zmodyfikować może całe ludzkie życie*²¹. W tym momencie interesujące wydaje się pytanie, czy takiej „aktualizacji” dokonać można także wobec krytyczno-analitycznej praktyki wideoeseistów, włączając w to również problematykę „egzystencjalnego doświadczenia”.

Wideoesej i problemy interpretacji dzieła filmowego

By nie zatrzymywać się dłużej nad precyzowaniem genologicznych niejasności w kontekście samego wideoeseju, a w obliczu sytuacji *in statu nascendi* nieuchronnie mamy z nimi do czynienia, powołuję się na ustalenia w tym zakresie już opublikowane²² i dla jasności rekapituluję zastrzeżenia, w ramach których kolejno: esej filmowy byłby odpowiednikiem tradycyjnego eseju literackiego, czyli próbowania tematu zwykle niepoddającego się werbalizacji (oraz obrazowaniu) w innych, bardziej umocowanych dyskursach, na przykład naukowym czy artystycznym, ale w równym stopniu – na zasadzie eksperymentalnej heterogenii – korzystający z ich możliwości²³. Z kolei zjawisko esejizacji dotyczyłoby filmów fabularnych lub dokumentalnych, w których – niejako ponad opowiedzianą historią – pojawia się pewien rodzaj refleksji o charakterze eseistycznym²⁴ (oczywiście z odpowiednimi założeniami w odniesieniu do owej „eseistyczności”, obejmującej zarówno rejestry literackie czy filozoficzne, jak i elementy audiowizualne – w obu przypadkach niejako zewnętrzne względem „wyjściowego” filmu).

Wreszcie wideoesej należałby do grupy wypowiedzi związanych z rozwojem tak zwanej wizualnej krytyki filmowej, która niejednokrotnie przybiera postać wywodu bardziej naukowego czy teoretycznego niż *stricte* publicystycznego. Zatem obok na przykład filmowych „recenzji mówionych”, blogów, a zwłaszcza vlogów poświęconych filmom, w tym głównie nowościom filmowym – wideoesej stanowi wypowiedź okołofilmową, która za przedmiot refleksji bierze pojedynczy film, grupę filmów zestawionych ze względu na wybrane kryterium, twórczość reżysera rozpatrywaną pod jakimś kątem, itd. Stanisław Liguźski pisze w tym kontekście po prostu o klipach *spełniających rolę recenzji, analiz, trybutów lub podsumowań*²⁵. Stylistyczne, retoryczne, artystyczne, w końcu krytyczne (w możliwie szerokim znaczeniu) inspiracje wideoesej czerpie najobficiej z tradycji eseju filmowego, a także z technik i metod właściwych utworom typu *found footage*, z tym że mniejszy akcent kładzie na kwestie krytyczne właśnie²⁶ (montaż fragmentów filmowych jako argumentacja w próbie pokazania na przykład siły obecności stereotypu, ujęcia, obrazu w kulturze, zwłaszcza wizualnej), a większy – na kwestie interpretacji samego filmu lub grupy filmów.

Pozostawiając na marginesie większość dyskusji na temat samego pojęcia wideoeseju, skupiających się na określaniu (zawężaniu / rozszerzaniu) jego „przed-

miotu”, które to dyskusje pojawiają się właściwie przy każdej próbie definiowania interesującej mnie praktyki artystyczno-badawczej, zatrzymam się przy samym, kluczowym w kontekście niniejszej propozycji, eseju literackim, a zwłaszcza jego odmianie interpretacyjnej, będącej formą (z)rozumienia utworu czy szerzej – twórczości pisarza. Skąd się zatem wziął esej w wideoesaju? Dlaczego mieliśmy szukać ewentualnych wartości tego ostatniego w odniesieniu do obszaru twórczości tak ważnego dla intelektualnej tradycji europejskiej i anglosaskiej? Czy wobec owych wartości (a esej literacki to w historii kultury jedna z jej najwyższych form) prowadzenie podobnych analogii jest w ogóle uprawnione? Można powiedzieć, że historia wideoesaju, tak jak go wstępnie zdefiniowałem, niejako powtarza ową tradycję, ale w odniesieniu do nowego, innego przedmiotu refleksji, czyli filmu (zamiast literatury), oraz przy użyciu nowego medium, czyli samego filmu. Przede wszystkim zaś zaakcentować tutaj trzeba wspólne dla obu tradycji eksperymentalne podejście do postawionego problemu, w dużym stopniu zogniskowane na poszukiwaniu adekwatnego języka do jego eksplikacji. W przypadku tradycyjnych esejów interpretacyjnych, to znaczy odnoszących się do problemów literatury lub konkretnych utworów, swobodna, bliższa sztuce forma zawsze pozwala na więcej, niż na przykład dopuszcza się w analizie akademickiej. Owo „więcej” dotyczy głównie języka, który z jednej strony najczęściej jest idiosynkratycznym językiem eseisty, z drugiej jest przestrzenią możliwego utożsamienia interpretującego podmiotu z tym, co interpretowane.

Oddzielnie należy wspomnieć o eseistyce poświęconej sztuce innej niż literacka, w tym, rzecz jasna, filmowi. Oprócz historii esejów interpretacyjnych, dotyczących poszczególnych dzieł lub twórczości konkretnych reżyserów (filmoznawcy i kinofile mają swoje listy wzorcowych czy wręcz arcydzielnich przykładów takich interpretacji), istnieje również tradycja teoretycznej refleksji nad tego typu gatunkiem. Do odwiecznego właściwie problemu urasta tutaj kwestia nieprzystawalności języków: interpretującego i interpretowanego, dzieląca wiele wątków z teorią ekfrazy. Oczywiście, udana interpretacja filmu, udana zwłaszcza w odbiorze czytelnicznym, pozwalająca „wyobrazić sobie” to, co podlega opisowi, stanowi także swego rodzaju zwycięstwo języka w próbie pokonania medium. Nie ulega jednak wątpliwości, że – traktując rzecz nawet czysto zdroworozsądkowo – pojawia się między tymi językami zasadniczy rozróżnienie. W przekonujący sposób istotę tego paradoksu ujmowała Alicja Helman, pisząc niejednokrotnie, że w klasycznej, językowej interpretacji filmu, choćby najbardziej udanej, bezpowrotnie ginie to, co „filmowe”²⁷. W tej sytuacji wydaje się, że wideoesaj, jako forma interpretacji filmu czy grupy filmów, twórczości reżysera, dowolnego filmowego fenomenu, dokonywana w tożsamym dla tego, co interpretowane, języku, rozwiązuje przynajmniej część zreferowanych powyżej problemów natury metodologicznej i już ściśle intersemiotycznej.

Wybrana do analizy twórczość Kogonady jest wyjątkowa (mówimy bowiem o klasycie gatunku i w jego ramach mistrzowskich realizacjach), ale jednocześnie symptomatyczna: stanowi zbiór dość charakterystycznych dla wideoesaju rozwiązań, jak i elementów kluczowych dla proponowanego tu porównania z metodą krytyki tematycznej.

Kogonada – reżyser jako interpretator

Mimo przyspieszonego rozwoju wizualnej krytyki filmowej, w tym wideoeseju jako jednej z jej form – do której przyczynił się dostęp do coraz tańszego i coraz łatwiejszego w obsłudze sprzętu komputerowego oraz Internet jako podstawowy kanał dystrybucyjny, a także swego rodzaju moda na publikowanie wyników swych filmowych pasji – w rzeczywistości niewielu autorom udało się uzyskać status niepodważalnych mistrzów. Najczęściej wymieniani wśród nich twórcy to: Kevin B. Lee, Catherine Grant, Matt Zoller Seitz, Scout Tafoya, Nelson Carvajal czy Tony Zhou. Wreszcie – wyróżniający się nieco odmiennym podejściem do praktyki krytyczno-filmowej, skutecznie broniący swej anonimowości, występujący pod pseudonimem Kogonada, konsekwentnie zapisywany jako: kogonada. Wśród nielicznych dostępnych na jego temat materiałów można przeczytać, że pseudonim urodzonego w Korei Południowej amerykańskiego krytyka inspirowany jest postacią Kogo Nody, scenarzysty ponad dwudziestu filmów Yasujirô Ozu, którego twórczości poświęcił autor swą pracę doktorską, a także dwie produkcje z puli interesującej mnie już tutaj aktywności wideoeseistycznej.

Na czym jednak miałyby polegać osobliwość stylu Kogonady? Najpełniej realizował się on w krótkich klipach o filmach, serialach (właściwie o jednym serialu – *Breaking Bad*) bądź też bardziej kompleksowo traktowanej twórczości danego reżysera²⁸. Najkrócej rzecz ujmując: Kogonada wybiera z owej twórczości element, który uznaje za charakterystyczny dla niej, i za pomocą montażu, muzyki oraz – aczkolwiek nie zawsze – własnego komentarza układa na temat tego elementu zwartą historię. Ów element może być powracającym w filmach danego twórcy (wizualnym bądź audialnym) szczegółem należącym do świata przedstawionego (np. motyw rąk u Bressona), rodzajem ludzkich reakcji czy zachowań (np. spojrzenie u Hitchcocka, przeglądanie się w lustrze u Bergmana), wreszcie ulubionym, preferowanym, obsesyjnie powracającym rozwiązaniem estetycznym czy chwytem stylistycznym (np. symetryczna kompozycja kadrów w filmach Wesa Andersona).

Sam Kogonada przyrównuje swoją montażowo-artystyczną pracę do aktu przygotowania sushi²⁹, gdzie cięcia i proporcje decydują o wyglądzie oraz smaku całości. W konsekwencji niektóre z tych prac ogląda się po prostu... jak filmy, to znaczy, że – oprócz elementu analitycznego – wpisana jest w nie dramaturgia, podkreślana komentarzem lub muzyką. Najlepszymi przykładem będą tu prace poświęcone Kubrickowi (zmontowana z odpowiednich ujęć historia wyraźnie zmierza do jakiegoś finału), Bressonowi („sprawczość” rąk pozwala na przeprowadzenie dodatkowej, jakby apokryficznej czy alternatywnej względem pierwowzorów opowieści) oraz Hitchcockowi (oprócz samego tematu, czyli oczu, wzroku, patrzenia, wzmocnionego w montażu chwytem „poruszenia” znanym z internetowych gifów, Kogonada przemyca tu ważny autotematyczny, czyli w zasadzie autogatunkowy wątek w wideoeseju i jego teorii: kwestię „patrzenia patrzącego”³⁰). Z kolei sprawiająca największe wrażenie multiplikacja elementów składających się na nadrzędny temat za każdym razem zostaje ubrana w odpowiednią – tak ważną dla eseju w ogóle – formę: funkcjonalnie i estetycznie podzielony ekran, spójne z rozwiązaniami stylistycznymi i rozpoznawalne już liternictwo (włączając w to „logo” z pseudonimem), a także wyważony komentarz (mniej emocjonalny niż na przy-

kład dość natrętna narracja Marka Cousinsa). Zresztą języka – jak twierdzi sam autor – używa się w innych sytuacjach (gatunkach), a zwłaszcza gdy trzeba coś powiedzieć do końca, nazwać, jednoznacznie stwierdzić³¹. Nie w wideoesaju.

Kategorie wcześniej wymienione, nieco intuicyjnie, takie jak motyw czy chwyt, proponuję objąć wspólnym pojęciem *t e m a t u*, tak jak rozumiany jest on w krytyce tematycznej. Spośród nie aż tak wielu realizacji Kogonady kilka przykładów można potraktować jako wręcz modelowe dla prowadzonej tu analogii. Poszukiwanie tematu „rąk u Bressona” (*Hands of Bresson*, 2014), „lustra (i przegłądania się w lustrze) u Bergmana” (*Mirrors of Bergman*, 2015), „oczu (i patrzenia) u Hitchcocka” (*Eyes of Hitchcock*, 2014), „miejsc przejścia u Ozu” (*Ozu // Passageways*, 2012), „kina i czasu u Linklatera” (*Linklater // On Cinema & Time*, 2013), „ognia i wody u Malicka” (*Malick // Fire & Water*, 2013), „dźwięków u Aronofsky’ego” (*Sounds of Aronofsky*, 2012) to nie tylko gromadzenie przez kinofila kolekcji rzeczy podobnych, lecz przede wszystkim próba odpowiedzi na pytanie, na czym polega – pokazany właśnie – fenomen obsesyjnie powracających elementów nadrzędnego tematu. Podobnie interpretować można nieco odmienną pulę przykładów, w których tematem staje się jakiś wyróżniający reżysera chwyt stylistyczny (właśnie tu pojęcie z narzędziowni formalistów wydaje się najbardziej adekwatne). Tytuły mówią same za siebie: *Breaking Bad // POV* (2011), *Kubrick // One-Point Perspective* (2012), *Wes Anderson // Centered* (2014), *Wes Anderson // From Above* (2011), *Tarantino // From Below* (2011). Podobnie wreszcie – klipy mające ambicje nieco bardziej uniwersalnej refleksji w odniesieniu do twórczości danego reżysera, w których ze zrozumiałych względów pojawia się więcej zabiegów eksperymentalnych: *The World According to Koreeda Hirokazu* (2013), dotyczący twórczości Tarkowskiego *Auteur in Space* (2015), *Godard in Fragments* (2016) oraz *Way of Ozu* (2016).

Samo pojęcie fenomenu nie jest w niniejszej propozycji wyłącznie grą słów, lecz rzeczywiście prowadzi od zleksykalizowanego znaczenia do wskazania konkretnej postawy epistemologicznej. Skoro autor tak konsekwentnie stosuje właściwie te same zabiegi i skoro jego styl pracy stał się tak rozpoznawalny – z powodzeniem można tu mówić o przyjętej przez niego metodzie poznania i interpretacji. Dzięki nagromadzeniu przykładów ujawnia się jakiś „ogład” rzeczy, prowadzący do „istoty”. Zgodnie z ideą francuskich interpretatorów taki sposób odsłaniania „ukrytego” tematu to w rzeczywistości droga do zrozumienia filmowej wyobraźni artystów. Oczywiście, istnieje zasadnicza różnica między porównywanymi tu propozycjami. Francuscy autorzy zajmowali się wyobraźnią poetycką, w której badaniu największą trudność, a zarazem wyzwanie stanowiło zbudowanie przeszła między mentalnym tworzeniem obrazów a ich językowymi ekwiwalentami. Z kolei w przypadku wideoesajów Kogonady mamy przecież do czynienia z interpretacją obrazów już danych. Analiza filmowej wyobraźni reżyserów wymaga zatem innego języka (jak już podkreślałem wcześniej, chodzi o konsekwentną interpretację filmu filmem), a także innego metodologicznego podejścia (dopiero obrazy podane w mnogich wariantach jawią się jako fenomen).

Uznanie praktyki badawczej i artystycznej Kogonady za *stricte* fenomenologiczną stanowiłoby nadużycie, tak samo jak zawężające byłoby sprowadzenie krytyki tematycznej do tej jednej epistemologii. Nie ulega jednak wątpliwości, że sama praca montażowa reżysera (drobiazgowa, czasochłonna i wymagająca wielokrotnej

„lektury” analizowanej twórczości), jak i umożliwienie odbiorcy nie tylko śledzenia efektów owej pracy, ale przede wszystkim doświadczenia swoistej rekonfiguracji tego procesu – mają znamiona fenomenologicznie nacechowanej interpretacji.

Chociaż kwestia identyfikowania się krytyka z dziełem w wideoeseistyce traktowanej *en bloc* nie jest sprawą kluczową w takim stopniu, jak określali to Poulet czy autorzy mniej radykalni w swych propozycjach, w twórczości Kogonady można znaleźć pewnego rodzaju podobieństwo do „krytyki utożsamiającej się”. Otóż efekty tytanicznej pracy reżysera, polegającej na dokładnym przeanalizowaniu całej twórczości jednego twórcy pod jakimś kątem (ze względu na wybrany temat), a następnie na strukturyzacji i montażu wyników takich analiz – świadczą o ogromnej zażyłości, jaka powstała między krytykiem a dziełem (autorem). Dla widza wideoesejów Kogonady oczywiste jest, że został tu zniwelowany pewien dystans, jaki może dzielić film od swego interpretatora.

W tym miejscu dodatkową uwagę warto poświęcić porównaniu odmiennych kontekstów związanych z medium. Tak jak krytyka tematyczna, jak zresztą każda wypowiedź interpretacyjna poświęcona literaturze, realizuje się głównie w języku, czyli medium tożsamym z przedmiotem interpretacji, tak krytyka filmowa w znacznej części swego akademickiego i publicystycznego dorobku musiała zmagać się z odmiennością owego medium, ewentualnie na różne sposoby próbując przezwyciężyć granicę dyskursu. Prawdopodobnie to właśnie wideoesej, rozumiany jako wypowiedź audiowizualna o charakterze interpretacyjnym w odniesieniu do filmu lub grupy filmów, w sposób najbardziej skuteczny tę granicę zatarł. W kontekście identyfikacji ważniejsza będzie jednak kwestia samej pracy krytyka, który w interpretacji zamiast języka używa nie tylko filmu jako takiego, ale dokładnie tego filmu (lub tych filmów), który (które) interpretuje. W programie montażowym, niczym zecer, wyodrębnia, składa, łączy najdrobniejsze elementy, uprzednio wyabstrahowane z interpretowanego dzieła. Mogłoby się wydawać, że ów cyfrowy kontekst samej pracy jest jeszcze jednym dowodem na to, że film (jako fizykalne dzieło sztuki) nie istnieje, tymczasem właśnie istnieje zupełnie namacalnie i pozwala na bezpośredni ze sobą kontakt.

W krytyce tematycznej samo czytanie było traktowane jako akt identyfikacji. A oglądanie? W budowaniu takiej analogii odpowiednikiem może być kinofilia jako swego rodzaju postawa widza filmowego, który staje się „krytykiem”. Oglądając (najczęściej wielokrotnie) zaczyna on badać, analizować, interpretować. Niekoniecznie jest to od razu „krytyka utożsamiająca” czy „interioryzacja”³², ale z pewnością efekty takiego twórczego oglądania świadczą o jego silnym zaangażowaniu.

Oczywiście, idea wideoeseistyki, jaką proponuje Kogonada, czyli fenomenologiczna próba odpowiedzi na pytanie o istotę twórczości danego reżysera, jest także zadaniem danym widzowi. Montaż nagromadzonych / znalezionych elementów tematu przyjmuje u autora *Hands of Bresson* zawsze strukturę znaczącą, podpartą mniej (muzyka) lub bardziej (komentarz) widoczną czy tylko słyszalną narracją, nie daje jednak przecież gotowej – w dyskursywnym znaczeniu – wykładni. Wtajemniczenie w prace Kogonady jest zatem piętrowe: od pierwszego, ale od razu ogromnego zdziwienia, że „aż tyle” drobnych elementów składa się na temat, do interpretacji, która niekoniecznie musi uzyskiwać jakkolwiek zwerbalizowaną formę.

Paweł Biliński, na marginesie swego opracowania twórczości Kevina B. Lee, wśród „wideoesejów ostatnich lat” wymienia także *Way of Ozu* Kogonady z 2016 r. i dodaje w komentarzu: *Autor w jednym kadrze umieszcza po trzy podobne ujęcia z obrazów reżysera „Tokijskiej opowieści” (1953), nakręconych na przestrzeni trwającej przeszło 35 lat pracy artystycznej. Tym samym zaznacza, że hołubiony przez historyków Ozu w istocie kręcił wciąż ten sam film: ukazujący znajomą przestrzeń, tematyzujący nieuchronność przemijania i będący afirmacją życia takiego, jakim jest* ³³. Cytuję ten fragment, by pokazać, że w pewnym sensie naturalnym ciągiem dalszym dla widza wideoeseju jest jego interpretacja. Krótka, skondensowana forma pozostawia – oprócz ewentualnego podziwu dla sztuki montażu, włożonej pracy, samego pomysłu itp. – wrażenie ukłucia, doświadczenie czegoś ważnego a „ukrytego” dla twórczości analizowanego reżysera.

* * *

W środowisku wizualnych krytyków filmowych oraz szerzej, kinofilów, Kogonada funkcjonuje jako twórca wyjątkowy. Wyraźnie trzeba jednak zastrzec, że metoda przez niego wykorzystywana ma odległe, awangardowe, dziennikarskie, „foundfootage’owe” tradycje, a może i jeszcze wcześniejsze, jeśli powołamy się na jeden z pierwszych filmów montażowych tego typu (chodzi o kilkunastominutowy film Josepha Cornella *Rose Hobart* z 1936 r.).

Tak jak nie było jednej wersji krytyki tematycznej, tak nie ma jednego formatu wideoeseju, jeśli w ogóle zgodzimy się wstępnie co do przedmiotowego zakresu samej nazwy gatunkowej. Wobec ogromnej liczby klipów umieszczanych w Internecie pojawiła się konieczność ich porządkowania, układania wewnętrznych genealogii, w ramach których istnieje pewien (pod)typ wideoeseju, polegający na „zbieraniu” obsesyjnie powracających w twórczości reżyserów tematów ³⁴. Kogonada jest tu niekwestionowanym mistrzem – „mistrzem gatunku” i „żyjącym klasykiem”, na co kolejni internetowi twórcy dostarczają kilku dowodów.

Same prace wideoeseisty stają się mianowicie przedmiotem remiksów i przeróbek – na przykład klip *Sound of Aronofsky_Remix* (jest to raczej remiks „muzyczny” ³⁵) czy esej o Kubricku (przeróbka polegająca na transformacji montowanych kadrów i ujęć w kompozycje graficzne ³⁶). Dalej – Kogonada okazuje się także inspiratorem, by nie powiedzieć: przedmiotem naśladownictwa. W Internecie można znaleźć klipy – stworzone dosłownie „na wzór” *Hands of Bresson*, z uczciwie dodanym komentarzem odnośnie do źródła inspiracji: *Hands of Nolan* (real. Jorge Luengo) czy *Hands of Uski Roti* (real. Mani Kaul), a także – z kolei „na wzór” *Malick // Fire & Water – Miyazaki Dreams of Fire & Water* (podpisane pseudonimem It Can’t Be Helped).

Istnieje też druga strona reakcji na tak świetnie rozpoznawalną „krytyczną” twórczość Kogonady, który dzieła wielu reżyserów przeanalizował przez pryzmat powracających tematów ich wyobraźni. Otóż nie tak dawno temu krytyk zadebiutował jako reżyser pełnometrażowego filmu fabularnego (*Columbus*, 2017). Lektura tego dzieła staje się nieodwołalnie lekturą wideoeseistyczną; właściwie trudno pozbyć się wrażenia, że powstała swego rodzaju – perfekcyjna w wykonaniu – praca na ocenę. Oczywiście tego rodzaju stwierdzenie zawiera wybitnie subiektywną perspektywę, tymczasem nie trzeba było długo czekać, by w sieci zaczęły

się pojawiać kolejne wideoeseseje, poświęcone... filmowi *Columbus* – a to „w stylu” Kogonady³⁷, a to wręcz z użyciem samych jego prac, funkcjonujących niemal jak dowody na ustrukturyzowany charakter filmu³⁸.

W ten oto sposób idee tajemniczego amatora filmu, kinofila i pomyslowego twórcy zataczają coraz szersze kręgi, prowokując odbiorców nie tylko do śledzenia kolejnych poczynań wideoeseisty, ale również do twórczości własnej. Kino jest dla Kogonady zawsze, jak twierdzi, rodzajem filozofii o egzystencjalnym znaczeniu; egzystencjalnym dla każdego widza. Tak jak w krytyce tematycznej wierzone w doświadczeniową moc literatury, tak interpretacyjna twórczość Kogonady przynosi dowód na podobną moc filmu. W obu przypadkach – zapisem owego doświadczenia jest esej.

RAFAŁ KOSCHANY

¹ Por. A. Helman, *Problemy interpretacji dzieł filmowych*, w: *Interpretacja dzieła*, red. M. Czerwiński, Ossolineum, Wrocław 1987.

² M. P. Markowski, *Fenomenologia*, w: A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Znak, Kraków 2006, s. 98.

³ M. Żurowski, *Przedmowa*, w: *Szkola Genewska w krytyce. Antologia*, wybór H. Chudak, Z. Naliwajek, J. Żurowska, M. Żurowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998, s. 6.

⁴ W. Karpiński, *Gaston Bachelard, w: Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, oprac. W. Karpiński, Czytelnik, Warszawa 1974, s. 283.

⁵ M. Głowiński, *Wprowadzenie do: Przekłady. Francuska krytyka tematyczna*, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 2, s. 175-176.

⁶ Por. W. Karpiński, dz. cyt., s. 358. Badacz przekonuje, że propozycja Maurona to swoista polemika z psychoanalizą literacką *sensu stricto* – jest to jakby odmiana krytyki tematycznej, ale tematy, „mity osobiste” twórców poszukiwane są w podskórnej budowie utworu; mitów tych autor sobie nie uświadamia, ale zdradzają je ciągi obsesyjnych metafor; w krytyce tematycznej „tematy” są bardziej „uświadomione”, są efektem pracy artystycznej.

⁷ Por. H. Markiewicz, *Rzut oka na współczesną teorię badań literackich za granicą*, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976, s. 14.

⁸ M. Głowiński, dz. cyt., s. 176.

⁹ Por. Tamże, s. 177 oraz: J. Abramowska, *Powstania i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*, Rebis, Poznań 1995; *Wariacje na temat. Studia literackie*, red. J. Ab-

ramowska, A. Czyżak, Z. Kopeć, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2003.

¹⁰ *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Ossolineum, Wrocław 1998, s. 577.

¹¹ H. Markiewicz, dz. cyt., s. 15.

¹² T. Swoboda, *Alchemia Richarda*, posłowie w: J.-P. Richard, *Poezja i głębia*, tłum. T. Swoboda, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 189.

¹³ M. Głowiński, dz. cyt., s. 177-178.

¹⁴ Tamże, s. 183.

¹⁵ Por. G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, wybór H. Chudak, przedmowa J. Błoiński, tłum. H. Chudak, A. Tatariewicz, PIW, Warszawa 1975.

¹⁶ Por. G. Poulet, *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, wybór J. Błoiński, M. Głowiński, przedmowa J. Błoiński, tłum. różni, PIW, Warszawa 1977.

¹⁷ Por. J. Starobinski, *Spojrzenie na obraz*, tłum. A. Olędzka-Frybesowa, „Kresy” 1995, nr 2.

¹⁸ Por. G. Poulet, *Krytyka identyfikująca się*, tłum. J. Zbierska-Mościcka, w: *Szkola Genewska w krytyce*, dz. cyt., s. 7; M. P. Markowski, dz. cyt., s. 96-97.

¹⁹ M. Głowiński, dz. cyt., s. 180-181. Należy odnotować, co przy okazji wideoesaju w wydaniu Kogonady również okaże się ważne, że kwestia narzucających się badaczowi tematów to także kwestia rangi wybieranych do analizy autorów – zazwyczaj już uznanych czy po prostu klasycznych, a w każdym razie o rozpoznawalnym stylu.

²⁰ M. P. Markowski, dz. cyt., s. 97 i 98.

²¹ T. Swoboda, dz. cyt., s. 198 i 198-199.

²² Por. m.in.: S. Liguziński, *Wideoesej. Zapiski na marginesach*, „EKRAŃY” 2012, nr 6; P. Bi-

- liński, *Palimpsesty. Wideoesej Kevina B. Lee*, „EKRANY” 2016, nr 5; R. Koschany, *Wideoesej*, w: tegoż, *Zamiast interpretacji. Między doświadczeniem kinematograficznym a rozumieniem filmu*, Wydawnictwo Naukowe WNS UAM, Poznań 2017, s. 210-222.
- ²³ Por. B. Zając, *Esej audiowizualny – w stronę historii*, w: *Paradygmaty współczesnego kina*, red. R. W. Kluszczyński, T. Kłys, N. Korczarowska-Różycka, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015.
- ²⁴ Por. S. Bobowski, *Dyskurs filmowy Zanussiego*, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1996.
- ²⁵ S. Liguziński, dz. cyt., s. 78.
- ²⁶ Por. P. Krajewski, *Obrazy z recyklingu, obrazy z odzysku. Remiks, sampling, scratching... O kinie found footage*, „Widok. WRO Media Art. Reader” nr 1: *Od kina absolutnego do filmu przyszłości*, red. V. Kutlubasis-Krajewska, P. Krajewski, Fundacja WRO Centrum Sztuki Mediów, Wrocław 2009, s. 73.
- ²⁷ Por. A. Helman, dz. cyt.
- ²⁸ Zdecydowana większość wymienianych tu prac Kogonady znajduje się na jego stronie na vimeo: <https://vimeo.com/kogonada>.
- ²⁹ Por. *The Image Master*, z Kogonadą rozm. J. Ridley, <https://www.nashvillescene.com/home/article/13058444/kogonada> (dostęp: 27.04.2018 r.).
- ³⁰ Por. R. Koschany, dz. cyt., s. 221. W ramach inspiracji dla tej akurat pracy można domyślić się wpływu zarówno Martina Arnolda, jak i Kevina B. Lee (*The Spielberg Face*).
- ³¹ Por. *The Image Master*, dz. cyt.
- ³² M. Głowiński, dz. cyt., s. 181, 182.
- ³³ P. Biliński, dz. cyt., s. 18.
- ³⁴ Jedną z prób na tym polu jest porządkujący... wideoesej Kevina B. Lee, *What Makes a Video Essay Great?* (2014).
- ³⁵ *Sound of Aronofsky_Remix*, real. Jonathan Haidle.
- ³⁶ KOGONADAxJASPERJOHNS, real. Ben Creech.
- ³⁷ *La asimetria at Columbus (Asymmetry in Kogonada's Columbus)*, real. Antonio García González; *Kogonada's Columbus „Subconscious Reflections”*, real. Mikołaj Kacprzak.
- ³⁸ *Columbus' References*, real. Giampiero Frasca.