

Further from Poland, Closer to...?

(Polska) historia jako work-in-progress

NATASZA KORCZAROWSKA

Spotkałem Herr Kollege opuszczającego Stocznię. „Ruhe – Siegesreden – Karnivalstimmung” (spokój – triumfalne przemówienia – nastrój karnawałowy) – rzucił telegraficznym skrótem, mijając mnie żywym krokiem. Dla niego sprawa była „podsumowana”, zgrabnie uchwycona w trzyczłonową formułę, skrzętnie zapewne zaprowadzona na dno jego pięknej walizeczki. Gotowy słowny produkt na czołową stronę gazety. Jutro będzie przecież musiał dostarczyć kolejny kawałek.

Timothy Garton Ash, *Polska rewolucja. Solidarność 1980-1981*

Mój pierwszy kurs taksówką z Lotniska Okęcie do Warszawy w 1976 roku. Taksówkarz znalazł trochę angielski, więc zaczęliśmy rozmawiać: „To takie piękne miasto, Nowy Jork. Nie ma tam wcale przestępstw”. A ja spytałam: „Dlaczego tak mówisz? Jest mnóstwo przestępstw w Nowym Jorku”. A on na to: „Ach tak, wiem. Ponieważ wszystkie nasze gazety ciągle o tym piszą, zawsze wiemy, kiedy kłamią”.

Jill Godmilow, *Wow, We Did That?!*

W artykule o znaczącym – w kontekście przyjętej przeze mnie perspektywy badawczej – tytule *Film Found Footage jako historia dyskursywna* Michael Zryd zadaje fundamentalne pytanie: Z jakiego powodu film archiwalny i *found footage* wydają się tak dobrze korespondować z historią i pamięcią kulturową? Zryd, próbując odpowiedzieć na to pytanie, definiuje *found footage* jako metahistoryczną (posługującą się metaforą i ironią) formę komentarza na temat dyskursów kulturowych i wzorów narracyjnych skrywających się za historią. Zdaniem autora artysta posługujący się metodą *found footage* w krytyczny sposób śledzi historię ukrytą za obrazem, osadzoną w dziejach jego produkcji, cyrkulacji i konsumpcji¹. Mimo ogromnej różnorodności filmy wykorzystujące tę metodę łączy dążenie do dekonstrukcji ustabilizowanego znaczenia obrazu. Metoda ta polegałaby zatem na wyabstrahowaniu obrazu z pierwotnego kontekstu czasoprzestrzennego i narracyjnej ciągłości, dzięki którym to pierwotne znaczenie zostało ukonstytuowane². Wed-

ług Williama Weesa praktyka *found footage* stanowić może egzemplifikację tezy Waltera Benjamina, że pisanie historii polega na cytowaniu historii, tj. „wyrwaniu” każdego obiektu historycznego z jego kontekstu³. W takim rozumieniu *found footage* nie pełni funkcji legitymizującej przekaz, gdyż podważa status obrazu archiwalnego jako indeksalnego śladu przeszłości. Kompilacja obrazów kwestionuje ideę obrazu-pamięci jako bezpośredniego odpowiednika czasu historycznego. Rekontekstualizacja „znalezionego obrazu” jako dokumentalnego *ready-made* przypomina nam, że obraz-pamięć, traktowany zazwyczaj jak niepodważalny i naturalny ślad historycznej przeszłości, jest sam w sobie konstruktem medialnym⁴.

Metoda *found footage* – rozumiana jako praktyka (meta)krytyczna – okazuje się doskonałym narzędziem analizy dyskursu historycznego. Szczególnie chętnie sięgają po nią twórcy filmowych esejów poświęconych problemowi narracji historyograficznej. *Found footage to materiał służący przeformułowaniu znaczeń, zawsze naznaczony śladami przeszłości przepuszczony przez filtr osobistej perspektywy. Za pomocą „found footage” filmowy esej aktywizuje lub subiektywnie reaktywuje historyczne zdarzenia jako „estetykę ruin” i „przeciw-historię”, która staje się eksperymentem prowadzącym do radykalnego przemyślenia kontekstu*⁵. W tym ujęciu niezwykle istotne wydają się uwagi Roberta Rosenstone’a dotyczące „reprezentacji historii ma ekranie”. Amerykański badacz jako wzorcowy przykład refleksji krytycznej – omawia kategorię filmów określaną właśnie jako „eksperyment”. Tym niedającym się precyzyjnie zdefiniować określeniem Rosenstone obejmuje różne warianty wypowiedzi filmowych – fabularnych, dokumentalnych i hybrydycznych, które łączy opozycyjny stosunek wobec praktyk hollywoodzkiego mainstreamu (głównie kodów „realistycznego opowiadania”). Filmy należące do tej kategorii nie ukazują po prostu przeszłości, ale zadają pytanie: jakie znaczenie ma ta przeszłość dla twórcy filmowego (lub dla nas) dzisiaj⁶. Zdaniem Timothy’ego Corrigan’a ukierunkowanie refleksji nad minionymi bądź aktualnymi zdarzeniami „ku przyszłości” stanowi dystynktywną cechę eseju filmowego. Eseiści posługują się w tym celu metodą wielostronnego oglądu zdarzeń z różnych pozycji i perspektyw, by uniemożliwić przeszłości stanie się... przeszłością. Taka strategia lokuje się na antypodach myślenia typowego dla współczesnych mediów informacyjnych, które – zdaniem Fredrica Jamesona – *tak szybko jak to tylko możliwe odsuwają aktualne doświadczenie historyczne w przeszłość. Informacyjna funkcja mediów pomaga nam zapomnieć – służy jako narzędzie i mechanizm naszej historycznej amnezji*⁷.

Zaproponowane przez Rosenstone’a wyznaczniki (*filmowej*) historii jako *eksperymentu* mogłyby posłużyć do zdefiniowania innego hybrydycznego zjawiska z obszaru kinematografii: eseju filmowego. Rosenstone rzadko posługuje się wprawdzie tym określeniem, ale wymienione przez niego „eksperymenty” mogłyby stanowić paradygmatyczny przykład filmowej eseistyki.

W obrębie „eksperymentów” badacz dokonuje podziału na określone typy filmów. Podstawą podziału jest w tym wypadku nadrzędna reguła, którą dana grupa filmów kontestuje. Na szczególną uwagę zasługują filmy kontestujące zasadę, wedle której historia musi być przedstawiana na ekranie jako zamknięta i koherentna opowieść. W tej grupie znajdziemy najwięcej przykładów „kanonicznych” esejów filmowych (*Sans Soleil* Chrise Markera czy *Surname Viet Given Name Nam* Trinh T. Minh-ha). Wydaje się to zrozumiałe, jeśli weźmiemy pod uwagę, że szeroko rozumiana „otwartość” stanowi podstawowy wyróżnik eseistyki. Esej odma-

wia konkluzji – jego naturę określa sprzeciw wobec totalności i stabilności, całości i pełni⁸.

W wyróżnionej przez Rosenstone'a grupie znalazł się także obraz stosunkowo rzadko przywoływany w opracowaniach poświęconych eseistyce filmowej: *Far From Poland* (1984) Jill Godmilow, stanowiący niezwykle interesujący przykład filmowej praktyki metakrytycznej, która w dużej mierze opiera się na kwestionowaniu własnych założeń i zadawaniu pytań. Eseistyczny tryb myślenia odwołuje się do struktury dialogu sokratejskiego: pytanie – odpowiedź – pytanie⁹. W filmie będącym przedmiotem analizy wspomniana otwartość została osiągnięta m.in. dzięki zaprezentowaniu w epilogu dwóch równoprawnych, ale skrajnie przeciwstawnych (wchodzących ze sobą w dialog) interpretacji ukazanych zdarzeń (dwugłos „przyjaciół z Polski”). A także przez podkreślenie wielu kwestii, które w filmie nie zostały poruszone (*niejasna rola Kościoła katolickiego*¹⁰ i *polski antysemityzm*). Stosowana w eseju „metoda sokratejska” prowadzi ku pojęciom dialogu i wielogłosowości u Michaiła Bachtina. W poświęconej eseistyce filmowej książce o znaczącym tytule *Thinking Images* David Montero dokonał transpozycji bachtinowskich pojęć – dialogiczności i heteroglosii – na „język” filmu-eseju. Elementy dialogiczne przejawiają się tu w różnych aspektach – od dyskursywnej konstrukcji subiektywnego „ja” po założenia epistemologiczne leżące u podstaw eseistycznej formy. *W przeciwieństwie do ujęć posługujących się wyłącznie subiektywnym monologiem podstawy eseju tkwią w interpersonalnej mediacji, która mobilizuje mnogość głosów podejmujących się eksploracji określonego problemu*¹¹. Na płaszczyźnie formalnej dialogiczność *Far From Poland* przejawia się w sposób najbardziej ostentacyjny w odniesieniu do problemu filmowego dokumentalizmu. Warto odnotować, że Godmilow posłużyła się wszystkimi wymienionymi przez Montero praktykami, których stosunek wobec dokumentu – rozumianego jako rodzaj nad-gatunku – należy uznać w najlepszym razie za ambiwalentny: *found footage* (archiwalne taśmy filmowe, sekwencje „odkupione”¹²), *mockumentary* (*Drogi Panie Premierze* Andrzeja Wajdy), *dramatic reconstruction* (wywiad Hanny Krall z Anną Walentynowicz), *diary films* (fragmenty listów od przyjaciół i sporządzonych przez reżyserkę notatek)¹³.

Rosenstone określił film Godmilow mianem autorefleksyjnego, wielopoziomowego dzieła wykorzystującego różnorodne źródła wizualne dla stworzenia niezwyklej „historii” Solidarności. *Film zawiera autentyczne nagrania przemycone z Polski, obrazy z amerykańskich serwisów informacyjnych, „odtworzone” wywiady oparte na tekstach z polskiej prasy, „prawdziwe” wywiady z polskimi emigrantami w Stanach Zjednoczonych, fragment dramatyczny, w którym reżyserka (czytaj: „badaczka historii”) porusza problem realizacji filmu o wydarzeniach w odległym kraju, oraz dialogi z offu prowadzone przez autorkę filmu z fikcyjnym Fidelem Castro, który agituje na rzecz współczesnej rewolucji i wypowiada się na temat problemów artysty w kraju socjalistycznym. Prowokacyjny wizualnie, werbalnie, historycznie i intelektualnie film „Far From Poland” wiele mówi na temat Solidarności, a może jeszcze więcej o reakcjach Amerykanów na wieści z Polski wykorzystywanych we własnych celach. Film ten nie tylko porusza problem przedstawiania historii w filmie, ale też prezentuje różnorodne perspektywy spojrzenia na omawiane wydarzenia, w ten sposób ukazując zarazem dyskusję wokół znaczenia Solidarności, jak zabierając w niej głos*¹⁴.

Syntetyczna charakterystyka filmu *Godmilow* wydaje mi się niezwykle trafna. A jednak po trzech dekadach, które upłynęły od realizacji filmu, należałoby – jak sądzę – inaczej rozłożyć akcenty. *Far From Poland* mówi bowiem do nas już nie tyle o znaczeniu Solidarności (w tym sensie film dzieli los wszystkich „wypowiedzi publicystycznych na aktualne tematy”), ile o problemie przedstawiania historii w filmie. Z tej perspektywy *wydarzenia w odległym kraju* wydają się jedynie pretekstem dla niezwykle osobistej, eseistycznej refleksji reżyserki – badaczki historii. A także przyczynkiem dla stworzenia filmowego autoportretu. Subiektywizm, manifestujący się zazwyczaj (choć nie tylko) za pośrednictwem głosu autora lub poprzez jego faktyczną obecność na ekranie stanowi najbardziej rozpoznawalny element eseju filmowego. *Osobisty czy subiektywny punkt widzenia organizuje w eseju porządek obserwacji i refleksji, to strukturalna pozycja, której samokwestionująca się aktywność jest kluczem do zrozumienia jego kompleksowości i siły oddziaływania*¹⁵. Pozornie, obecność „autora w tekście” – tak wyraźnie manifestująca się już w prologu *Far From Poland* – podkreśla *stricte* jednostkowy punkt widzenia na prezentowane zdarzenia. Ujawnienie tej obecności to zdaniem Billa Nicholasa zabieg typowy dla trybu dokumentu uczestniczącego, w którym odzwierciedla się bezpośredni, bo oparty na zasadzie *being there* (*Przypadkiem byłam wtedy w Polsce* – mówi na początku *Godmilow*) związek między filmowcem a przedmiotem obserwacji, a reżyser staje się integralnym elementem relacjonowanych wydarzeń. *Kiedy oglądamy dokumenty uczestniczące, spodziewamy się, że historia zostanie nam zaprezentowana przez kogoś, kto aktywnie się w nią angażuje, a nie jedynie dyskretnie ją obserwuje, poetycko przekształca czy podporządkowuje przyjętej argumentacji. Filmowiec nie ukrywa się już za zasłoną komentarza z offu (...), ale staje się aktorem społecznym (prawie) na równi z innymi*¹⁶. Głos autora oznacza w tym wypadku niezapośredniczoną, osobistą perspektywę oglądu¹⁷. W przypadku *Far From Poland* ten głos jest świadectwem jednostkowej fascynacji momentem historycznym, w którym na naszych oczach tworzy się nowa wizja, nowy język, nowa rzeczywistość społeczna. Nieprzypadkowo w początkowe sceny przygotowań wyjazdu *Godmilow* do Polski wplecione są fragmenty o charakterze *found footage* odzwierciedlające euforię tłumów zgromadzonych pod Stoczną Gdańską w sierpniu 1980 r.

A jednak umieszczenie w eseju filmowym obrazów ukazujących twórcę, w sposób nieunikniony implikuje subiektywność rozdwojoną i zwraca naszą uwagę na aparat i jego technologiczne uwarunkowania: *Obraz filmowca, kiedy pojawia się w filmie, odnosi się do innego kamerzysty lub do statywu kamery, który konotuje puste, stechnicyzowane spojrzenie*¹⁸. Spojrzenie w kamerę może być zatem – zgodnie z eseistyczną tradycją – odczytywane jako adresowane bezpośrednio do odbiorcy zaproszenie do podjęcia dialogu (ten zabieg formalny służył zwykle jako dowód usprawiedliwiający zasadność traktowania eseju filmowego – na równi z literackim odpowiednikiem – jako formy dialogicznej). Może wskazywać na typową dla eseju samokwestionującą się aktywność stanowiącą fundament eseistycznej autorefleksji (w przypadku kina – refleksji zogniskowanej wokół technologicznych/ideologicznych uwarunkowań samego medium). Może także wskazywać na arbitralny charakter użytych środków (w tym sensie spojrzenie w obiektyw staje się konwencjonalnym chwytem typowym dla „kina w pierwszej osobie”).



Odzwierciedlona w tekście świadomość istnienia „innego, który patrzy” należy do porządku autorefleksji związanej z problemem performatywności. Performatywność traktowana jest potocznie jako zaprzeczenie przypisywanego dokumentowi roszczenia do niezmediatyzowanej prawdy, do bycia indeksalnym śladem prawdziwych zdarzeń i prawdziwych ludzi¹⁹. Zdaniem Nicholasa dokument performatywny odzwierciedla paradoks: generuje napięcie między performansem a dokumentem, tym, co osobiste, i tym, co typowe²⁰. W filmie Godmilow puste spojrzenie destabilizuje znaczenie zarówno scen, które odnoszą się do prawdziwych zdarzeń (patrzmy na reżyserkę, która patrzy na ekran telewizora emitującego wiadomości), jak i tych, które ukazują prawdziwych ludzi „podpatrzonych” w intymnych (a może jedynie „odegranych” przed kamerą²¹) sytuacjach (uczuciowa relacja między reżyserką a jej partnerem).

Do nadania opowieści o znaczeniu Solidarności formy eseju w dużej mierze przyczyniły się okoliczności realizacji filmu o niemożności zrealizowania filmu. Jak słusznie zauważył Mirosław Przyłipiak, refleksywność dzieła Godmilow *nie była wynikiem założenia, lecz skomplikowanej sytuacji, w jakiej film powstawał. Nawiasem mówiąc, model refleksywny stał się dla dokumentalistów swego rodzaju wybiegiem. Gdy po przybyciu na plan dowiadywali się, że z tych czy innych względów nie mogą wykonać zaplanowanych zdjęć, zrealizować zaplanowanego filmu, wówczas robili film o swojej niemożności zrobienia filmu*²². Laura Rascaroli określa ten model eseistycznej wypowiedzi filmowej mianem „filmu-notatnika” (*notebook film*), który stanowi świadectwo poszukiwań formuły filmu *not to be made, but that cannot be made*²³. Format filmu-notatnika bądź filmu-dziennika to wyraźna deklaracja subiektywizmu, która lokuje autora w samym centrum jego dzieła²⁴. Obraz Godmilow można zaliczyć do spersonalizowanych filmowych notatników.

W prologu reżyserka trzyma w ręku plik luźnych kartek. Wskazuje tym samym nie tylko na źródło planowanego filmu – *oto garść notatek, które spisałam późnym latem 1980 roku* – lecz podkreśla jego „brulionowy” charakter. Z wrażeniem „szkicowości” kontrastuje jednak niezwykle precyzyjna struktura filmowego eseju Godmilow. Film został podzielony na cztery części: wspomniany już prolog, akt I, akt II i epilog. Każdy akt ma wyraźnie wyodrębnionego bohatera (Anna Walentynowicz w akcie I, cenzor o kryptonimie K-62 w akcie II). Arbitralność takiego podziału, podkreślona za pomocą zabiegów *stricte* formalnych (ściemnienia, komentarz z offu – *Tu kończy się akt pierwszy. W akcie drugim przedstawiamy...* – „martwa natura z taśmą filmową” poprzedzająca epilog) stanowi integralny element refleksywnego trybu wypowiedzi (wskazuje na wyraźną obecność autora jako instancji jednocześnie wewnątrz i zewnątrztekstowej).

Dziś możemy jedynie spekulować, czy reżyserka zdecydowałaby się na formułę bliższą „klasycznego” dokumentu, gdyby polskie władze nie odmówiły jej w 1980 r. wizy, co w bezpośredni sposób przełożyło się na filmową „otwartą” formę. Znając wcześniejsze dokonania Godmilow, można jednak z dużym prawdopodobieństwem przyjąć, że narzucony przez okoliczności zewnętrzne dystans wobec „relacjonowanych” zdarzeń stanowił w tym przypadku wspomniany przez Przyłipiaka wybieg legitymizujący zastosowanie trybu refleksywnego. Dla potwierdzenia tego przypuszczenia posłużę się argumentacją Jane Gaines, która zalicza Godmilow do generacji amerykańskich reżyserek-feministek debiutujących w latach 70. Fundamentem, na którym opiera się praktyka dokumentalna tych reżyserek, jest teza przedstawicielki feministycznej teorii filmu Claire Johnston: *Wiara w to, że kamera może uchwycić „prawdę”, jest wyłącznie idealistyczną mistyfikacją*. Według Gaines filmowa twórczość Godmilow – *rzucająca wyzwanie zasadzie reprezentacji* – stanowi wymowne świadectwo tej tezy²⁵. Czy w takim razie deklarację, którą składa Godmilow na początku filmu, zwracając się wprost do kamery – *Byłam zdeterminowana, by opowiedzieć prawdziwą historię wydarzeń* – należy potraktować wyłącznie jako prowokację?

Godmilow w bardzo świadomy sposób gra z utrwalonym w społecznej świadomości wizerunkiem zaangażowanej (także w sensie *stricte* politycznym) reżyserki, której nadrzędnym celem jest dążenie do prawdy. Na początku pierwszego aktu *Far From Poland* Mark Magill (artysta wideo i partner życiowy Godmilow, którego zaangażowanie polityczne było niewielkie albo żadne, a marksizm kojarzył mu się z imionami „Harpo” i „Zeppo”) odgrywa rolę narratora: *To jest historia reżyserki filmowej odwołującej się do lewicowej tradycji dokumentu, kobiety, która szukała w świecie obrazu człowieczeństwa*. Ta patetyczna deklaracja inicjuje dyskusję na temat publicznej osoby Godmilow, która według Magilla stanowi efekt trawiącego reżyserkę lęku przed miernotą:

– *To tylko mała rada odnośnie twojego wizerunku w mediach.*
 – „Dobra”, „sprawiedliwa”, „autentyczna”?
 – *Zapomniałaś o „bezstronna” i „uczciwa”. Ale rób tak dalej, jeśli chcesz, stwórz kolejną sagę o bohaterskiej walce o wolność i godność. Hej, Joe. Jeszcze jedna walka za wolność i godność. Gdzie ja [kasetę zawierającą materiały do filmu Godmilow] postawić?*

Przytoczony dialog stanowi doskonałą egzemplifikację tezy Laury Rasacrolì, która określa – manifestujące się w tzw. *first-person cinema* – autorskie „ja” mianem

reprezentacji siebie jako performansu. W procesie upolitycznienia tego, co osobiste, tożsamości są często odgrywane w obrębie różnorodnych dyskursów: etnicznych, narodowych, rasowych czy klasowych²⁶. Mark Magill w niezwykle ironiczny sposób puentuje rozmowę dotyczącą „odgrywanej” przez Godmilow roli lewicowej reżyserki-feministki: *Nie mówisz o Polakach. Używasz ich. Tak jak każdy... Żeby udowodnić, że masz rację, a inni się mylą*. Jakby na potwierdzenie tych słów Godmilow włącza do filmu fragment wystąpienia socjalisty Michaela Harringtona, który wykrzykuje: *Nie chcemy po prostu solidarności z polskimi robotnikami. Chcemy zobaczyć triumf naszych pracowników, bronić strajków w Stanach, tak jak w Polsce!* Drugą stronę sceny politycznej reprezentuje Ronald Reagan, którego przemówienie na temat sytuacji w Polsce Jill odczytuje jednoznacznie jako podżeganie do zimnej wojny, w której Solidarność pełni funkcję instrumentalną.

W ostatniej scenie drugiego aktu filmu Magill szyderczo stwierdza: *Odegraj rolę Joanny d'Arc i wskaż światu drogę do zbawienia. Albo lepiej: bądź pierwszą agentką prasową agitującą na rzecz ruchu, który przegrał*. Artystka ma jednak świadomość zagrożeń wynikających z upolitycznienia (ideologizacji) kina – stąd w sporze z polską przyjaciółką podkreśla: *robię sztukę, nie propagandę*. Temu kategorycznemu stwierdzeniu przeczą sceny, których wymowa jest *stricte* propagandowa – taki charakter ma na przykład fragment telewizyjnej relacji z nowojorskiego wiecu poparcia dla Solidarności. Wypowiadająca się wprost do kamery lewicowa aktywistka społeczna Barbara Garson z emfazą opowiada o terapeutycznej funkcji wydarzeń w Polsce: *To najskuteczniejszy trening asertywności, najlepsza możliwa terapia. Wyjść z ukrycia i poczuć odmianę*. Sposób kadrowania Garson (z wyraźnym drugim planem) służy wykreowaniu wrażenia, że wiec ma charakter masowy. Tymczasem w okresie powstawania filmu Godmilow angielski historyk Timothy Garton Ash pisał: *Gdyby tak głęboka przemiana rewolucyjna miała miejsce w sytuacji podobnego zagrożenia w Ameryce, Afryce lub Azji, lewica zachodnia nie tylko deklarowałaby swoją solidarność, organizowałaby także liczne demonstracje, marsze czy nawet strajki... Ale tak nie było. Wybitny lewicowy autor brytyjski [Neal Ascherson – przyp. red.] rozpoczyna swoją książkę „Polski Sierpień” zdumiewającym wyznaniem: „Solidarność sprawiała wielu ludziom lewicy na Zachodzie ogromny kłopot”*²⁷. Godmilow podejmuje ten wątek w wyimaginowanej rozmowie z Fidelem Castro, który też odwołuje się do robienia filmu, bo *Polscy robotnicy mają się świetnie*.

Realizowany przez Godmilow film stanowi wyraz nieustannego napięcia między „ja autentycznym” a „ja jako aktem performatywnym”. Świadectwem tego napięcia są napisy końcowe, w których wyraźnie zaznacza się dystans reżyserki wobec przyjętej (narzuconej społecznie) roli: *Jill* (postać występująca w filmie) jako *Jill Godmilow* (ta sama zasada obowiązuje również wobec postaci Marka Magilla). W ten sposób Godmilow podkreśla, że nie istnieje w istocie żadna fundamentalna różnica między jej rolą a rolami, które odgrywają w filmie aktorzy (Ruth Maleczech jako Anna Walentynowicz, John Perkins jako Wojciech Jaruzelski). Dyskusje o wyraźnie polemicznym charakterze stanowią przykład subiektywności rozdwojonej. Większość z nich ma charakter wyobrażony (jak choćby telefoniczna rozmowa z Fidelem Castro, która... śni się reżyserce). Widz często poznaje argumenty oponentów w sposób zapośredniczony – w komentarzu z offu wygłaszanym przez samą Godmilow. Taki sposób prowadzenia sporu stanowi doskonały przykład charakterystycznej dla eseju autorefleksji. Wewnętrzny dialog skupia się wokół

problemu (nad)użycia, którego dopuszcza się filmowiec wobec obiektu zainteresowania. W ten sposób zostaje wprowadzony do filmu wątek etycznej odpowiedzialności twórcy ingerującego w rzeczywistość, ale zachowującego jednocześnie bezpieczną pozycję obserwatora. *Będą mówili prawdę* – ostrzega głosem Elżbiety Czyżewskiej „polska przyjaciółka” – *nie rozumiejąc niebezpieczeństwa. Jutro wszystko może się zmienić. Nie ochronisz nikogo po swoim wyjeździe. Jill, jeśli zrobisz film o Solidarności, każda ze stron użyje go przeciwko związkowi. Amerykanie spróbują zrobić z twojego filmu antyrosyjską propagandę – dokładnie to, czego unika Solidarność. A Rosjanie stwierdzą, że film ten jest dowodem na działalność wrogich agentów... takich jak ty.*

Bill Nichols wpisuje film *Godmilow* w paradygmat refleksywny. Zdaniem badacza jest to najbardziej samoświadomy i sam siebie podający w wątpliwość tryb reprezentacji. Podważa wiarę w bezpośredni dostęp do rzeczywistości, możliwość dostarczenia przekonujących i mocnych dowodów, indeksalny związek między obrazem a tym, co ów obraz reprezentuje²⁸. Wybierając tryb refleksywny, *Godmilow* bezpośrednio zwraca się do widza z problemem dotyczącym możliwości reprezentacji aktualnych wydarzeń, do których ma się tylko częściowy dostęp²⁹. Podejmuje tym samym zagadnienie wiarygodności twórcy filmowego, której fundament stanowi tzw. zasada autopsji (*authopsy principle*) – roszczenie sobie prawa do prawdy oparte na założeniu: *byłem tam i widziałem to na własne oczy*³⁰. *Godmilow* tą zasadą – ze względu na opisane wcześniej okoliczności – posłużyć się nie mogła.

Reżyserka tematyzuje problem wiarygodności przekazu na wielu poziomach filmowego dyskursu. Jednym z najważniejszych jest poziom refleksji dotyczący (nad)użycia *found footage* dla osiągnięcia z góry założonego efektu retorycznego. Ten wątek najsilniej wybrzmiewa w ostatniej scenie II aktu filmu. *Godmilow* ogląda fragment filmu z zarejestrowanym przemówieniem Ronalda Reagana, dotyczącym wprowadzenia stanu wojennego w Polsce. Mark, odczytując intencję Jill, ostrzega ją przed umieszczeniem tego fragmentu w filmie: *To tani chwyt*³¹. *Godmilow* ripostuje; *Ok, ale muszę wymyślić zakończenie. Użyję zakończenia typu „Venceremos”*³². *„Ruch może być zniewolony, ale jego szlachetny duch nigdy nie ugnie się przed obcym jarzmem”*. *To zawsze powoduje uścisk w gardle*. Ta odpowiedź wyraźnie wskazuje, że reżyserka bierze pod uwagę wspomniany fragment nie tyle ze względu na jego znaczącą dla puenty wywodu zawartość semantyczną, ile z uwagi na funkcję perswazyjną i emotywną.

Nichols określa *Far From Poland* mianem dokumentu o społecznej zmianie i przekonuje, że celem reżyserki był opis powstania ruchu solidarnościowego i upadek reżimu komunistycznego w Polsce. Zdaniem teoretyka, *Godmilow*, posługując się strategią refleksywną, uświadamia nam, jaka siła tkwi w dokumentalnej reprezentacji, a jednocześnie wyraża poparcie dla ruchu społecznego, który tylko częściowo i w sposób niekompletny w swym dokumencie reprezentuje³³. Dobrym przykładem refleksywności jest według Nicholasa sekwencja rozgrywająca się na Śląsku. *Godmilow* kręci zdjęcia w plenerze, ale Shamokin – górniczy region w Pensylwanii – udaje w jej filmie polską kopalnię węgla (na tej samej zasadzie nowojorskie liceum, w którym spotkały się „Walentyłowicz” i „Krall”, stało się regionalnym oddziałem Solidarności). Omawiany przez Nicholasa fragment filmu jest niezwykle interesujący. *Godmilow* stosuje w nim strategię (znaną z wcześniejszych partii *Far From Poland*) inscenizowanego wywiadu z postacią mającą – ja-

koby – swój konkretny odpowiednik w rzeczywistości pozaekranowej. Dla uwiarygodnienia przekazu pada nawet imię i nazwisko górnika, z którym rozmawia „dziennikarz”. A jednak głos z offu informuje nas na zakończenie, że *górnik jest postacią fikcyjną, kompilacją wypowiedzi ze spotkań przywódców Solidarności ze śląskimi górnikami. W roli górnika – Mark Margolis. Amerykańskiego dziennikarza gra John Fitzgerald*. Tryb refleksywny, jako element samoświadomego stylu reżyserki, służy uprzytomnieniu odbiorcy reguł takiej „substytucji”. W ten sposób Godmilow prowokuje nas do postawienia pytania o autentyczność, a jej taktyka uderzająco kontrastuje z telewizyjnymi relacjami dotyczącymi tych samych wydarzeń³⁴.

Analizując wspomnianą sekwencję, nie sposób pominąć kwestii niezwykle przerysowanie jej przez Margolisa roli typowego polskiego górnika. Laura Rascaroli zwraca uwagę na ten aspekt eseju filmowego: *esej wykorzystuje performatywność w sposób samoświadomy i w sposób naturalny dąży do prezentacyjnego stylu aktorstwa. Innymi słowy performatywność jest stosowana w eseju raczej w sposób podkreślający dystans między filmem i jego przedmiotem*³⁵. Wyrazistym przykładem prezentacyjnego stylu aktorstwa jest metoda Ruth Maleczek – postaci związanej z nowojorską eksperymentalną grupą teatralną Mabou Mines. Wyczuwalny w aktorstwie Maleczek dystans (uzyskany m.in. przez przesadne naśladowanie wschodnioeuropejskiego akcentu) wobec odgrywanej postaci służy osiągnięciu efektu brechtowskiego. Warto pod tym kątem przeanalizować końcowy fragment I aktu filmu. Główną osią, wokół której ogniskują się filmowe znaczenia, jest w tym akcie legenda Solidarności – Anna Walentynowicz. Godmilow zdecydowała się przedstawić tę postać za pomocą inscenizacji wywiadu, który z Walentynowicz przeprowadziła Hanna Krall³⁶. Co ciekawe, jedynie w wypadku tej rekonstrukcji reżyserka zadbała o uzyskanie „efektu prawdy”: *Wiernie odtworzyłam rozmowę z nią [Anną Walentynowicz], słowo po słowie*. Innym przykładem zastosowanej przez Godmilow procedury obiektywizującej³⁷ służącej osiągnięciu wspomnianego efektu jest wplecenie w tkanek wywiadu archiwalnych taśm filmowych, na których widoczna jest prawdziwa Walentynowicz.

Słowa wypowiedziane w filmie przez Maleczek wywołują silny emocjonalny rezonans. Tworzą niezwykle przejmujący portret postaci, która stała się wizytówką ruchu solidarnościowego. W tej partii filmu Godmilow apeluje przede wszystkim do uczuć odbiorcy. W zakończeniu rozmowy sięga nawet po tani chwyt: wzruszającej opowieści Walentynowicz o wiwatujących (na wieść o przywróceniu jej do pracy w stoczni) tłumach towarzyszą dźwięki polskiego hymnu. Wywiad ma jednak brechtowską puentę. Grająca Hannę Krall Elżbieta Komorowska nieoczekiwanie wychodzi z roli i zwraca się do Maleczek: *Ruth, prawie płaczesz*.

Dla uzyskania efektu brechtowskiego Godmilow wykorzystuje również dialogiczną strukturę eseju filmowego – dystans między obrazem i komentarzem pozakadrowym. W początkowej części wywiadu głos z offu wyjaśnia zawilóści polskiej historii (m.in. semantyczną dwuznaczność pojęcia „państwo” – w wypowiedziach Walentynowicz odnoszącego się do stosunków feudalnych w przedwojennej Polsce). Godmilow sięga po chwyt uniezwyklenia, wykorzystując ambiwalentny we współczesnej refleksji filmoznawczej status *voice-of-God* – komentarza wypowiedzianego przez męski głos w trybie autorytarnym, reprezentującego patriarchalny autorytet i agresję³⁸. Autorytarny ton w komentarzu pozakadrowym pobrzmiwia wyraźnie w podsumowaniu dyskusji Jill z Janem i Ireną Grossami na temat prze-

mian w Polsce: *Ale sprawa nie była taka prosta*. Dla uzyskania podobnego efektu dystansującego została sfunkcjonalizowana sfera audialna w II akcie *Far From Poland*. Wypowiedziom byłego cenzora, odzwierciedlającym hipokryzję i cynizm: *nie wiadomo ilu Polaków, którzy nie przylączyli się do Solidarności...*, towarzyszy typowy (w latach 1950-1970) dla amerykańskich sitcomów *canned laughter*. Celowo anachroniczny zabieg, w połączeniu z techniką aktorską Williama Raymonda, nadaje tej partii filmu charakter groteskowy (choć i w tym wypadku Godmilow za dbała o uzyskanie efektu prawdy – pozakadrowy komentarz podkreśla, że tekst jest *bezpośrednim tłumaczeniem oryginału*, tj. wywiadu, który ukazał się w „Tygodniku Solidarność”).

Wymienione chwytły niezwyklenia podkreślają dystans reżyserki nie tyle wobec przedstawionych wydarzeń, ile wobec filmowego medium. W *Far From Poland* wyraźnie manifestuje się poparcie Godmilow dla ruchu solidarnościowego, który *ucieleśniał to, co Hannah Arendt uważała za podstawową wielkość rewolucji: ludzką zdolność do zaczynania nowych rzeczy*³⁹. W przeciwieństwie do „ludzi Zachodu” Godmilow bardziej niż kwestia przekładalności polskiego doświadczenia, interesuje problem jego reprezentacji. Wybór formy eseistycznej był podyktowany – jak się wydaje – apriorycznym przekonaniem, że taka reprezentacja nie jest możliwa. To założenie nie wynika wyłącznie z niezastosowania zasady autopsji (ta zaś, jak świadczy fragment książki Asha, który posłużył mi za motto, nie jest żadnym gwarantem wierności wobec faktów). Paradoksalnie taką konkluzję można uznać, w kontekście *Far From Poland*, za konstruktywną. Twórczyni, świadoma ograniczeń filmowego medium, podejmuje eksperyment i skłania się ku formom hybrydycznym. Wykorzystując technikę *found footage*, pozwala obrazom wchodzić w bezpośrednią interakcję o charakterze dialogicznym. Historię puentuje mock-dokumentalnym żartem. Ten żart, najlepiej może ze wszystkich wykorzystanych środków, ujawnia osobiste stanowisko eseistki: *Po wprowadzeniu stanu wojennego nie chciałam kończyć filmu tragedią, łzami i żalobą, dlatego znalazłam własny sposób, by przezwyciężyć ograniczenia historii. W filmie określiłam czas Epilogu na rok 1988. Oczywiście „Far From Poland” miał premierę w roku 1984, mogłam zatem założyć, że publiczność zrozumie, że te sceny nie mogły być historyczne – to była moja fantazja... wyobrazić sobie, jak wyglądałaby Polska, gdyby stan wojenny się nie udał, a porozumienie między rządem a Solidarnością obowiązywało. I dlatego wymyśliłam historię o wielkim polskim reżyserze filmowym Andrzeju Wajdzie, który daje mi niewykorzystane fragmenty do mojego filmu, to miało wzbogacić tę fantazję*⁴⁰.

NATASZA KORCZAROWSKA

¹ M. Zryd, *Found Footage Film as Discursive History*, „The Moving Image” 2003, nr 2, s. 42.

² L. Rascaroli, *The Personal Cinema. Subjective Cinema and the Essay Film*, Wallflower Press, New York 2009, s. 51.

³ W. Wees, *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films*, Anthology Film Archives, New York 1993, s. 42.

⁴ L. Rascaroli, dz. cyt., s. 59.

⁵ T. Corrigan, *The Essay Film. From Montaigne, After Marker*, Oxford University Press, New York 2001, s. 172.

⁶ R. Rosenstone, *The Historical Film as Real History*, http://www.culturahistorica.es/rosenstone/historical_film.pdf (dostęp: 2.10.2018)

⁷ Zob. T. Corrigan, dz. cyt., s. 163.

- ⁸ E. Papazian, C. Eades, *The Essay Film. Dialogue, Politics, Utopia*, Columbia University Press, New York 2016, s. 3.
- ⁹ T. Corrigan, dz. cyt., s. 35.
- ¹⁰ Wbrew temu, co mówi Godmilow w epilogu, wątek Kościola – czy szerzej, wiary – pojawia się w jej filmie. Warto wspomnieć chociażby fragment wypowiedzi, w której „Walentyłowicz” zwierza się „Krall”: *Nie spalam całą noc. Modliłam się do Matki Boskiej Ostrobramskiej i całą noc drżące serce w mej piersi: czy tylko przyjmij mnie do stoczni, czy przyjmij. Ale Matka Boska wysłuchała mnie i w listopadzie 1950 roku przyjęło mnie na kurs spawaczy*. W innym miejscu „Walentyłowicz” wspomina o plakacie z papieżem, którego zdjęcia zażądały władze Stoczni.
- ¹¹ D. Montero, *Thinking Images. The Essay Film as a Dialogic Form in European Cinema*, Peter Lang AG, Bern 2012, s. 4.
- ¹² Godmilow wspomina w filmie, że nie mogąc nakręcić zdjęć w Polsce, została skazana na „materiały z drugiej ręki”. Do tej grupy materiałów włączonych do *Far From Poland* należą m.in. fragmenty nakręconego w 1982 r. przez Andreasa Tanzlera i Karin Margolis dokumentu *Co znaczy Solidarność (Was Heisst Solidarosc): Kupuję od nich trzy sekwencje do mojego filmu*.
- ¹³ D. Montero, dz. cyt., s. 1.
- ¹⁴ R. Rosenstone, *Historia w obrazach/historia w słowach: rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej*, tłum. L. Zaręba, w: *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, WUW, Warszawa 2008, s. 109-110.
- ¹⁵ T. Corrigan, dz. cyt., s. 79.
- ¹⁶ B. Nichols, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington 2001, s. 116. Nichols używa pojęcia „aktorzy społeczni” w odniesieniu do osób, które w dokumencie „są sobą” (*appear as themselves*).
- ¹⁷ Tamże, s. 119.
- ¹⁸ L. Rascaroli, dz. cyt., s. 131.
- ¹⁹ Tamże, s. 85.
- ²⁰ B. Nichols, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Indiana University Press, Bloomington 1994, s. 97.
- ²¹ W wielu wywiadach Godmilow podkreślała, że sceny z Markiem ewokują stylistykę amerykańskiej opery mydlanej z życia klasy średniej.
- ²² M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk-Słupsk 2004, s. 229.
- ²³ L. Rascaroli, dz. cyt., s. 168.
- ²⁴ Tamże, s. 133.
- ²⁵ J. Gaines, *Introduction. „The Real Returns”*, w: *Collecting Visible Evidence*, red. J. Gaines i M. Renov, University of Minnesota Press, Minneapolis 1999, s. 10.
- ²⁶ Zob. L. Rascaroli, dz. cyt., s. 108.
- ²⁷ T. G. Ash, *Polska rewolucja. Solidarność 1980-1981*, Res Publica, Warszawa 1997, s. 198.
- ²⁸ B. Nichols, *Introduction to Documentary*, dz. cyt., s. 128.
- ²⁹ Tamże, s. 126.
- ³⁰ L. Rascaroli, dz. cyt., s. 119.
- ³¹ W przywoływanej już książce Garton Ash określił medialne reakcje administracji Reagana na stan wojenny w Polsce mianem *wielkiego show telewizyjnego pod tytułem zapożyczonym z głównej piosenki „Solidarności”*: „*Żeby Polska była Polską...*”, dz. cyt., s. 203.
- ³² Najprawdopodobniej chodzi o zrealizowany w 1970 r. dokument chilijskiego reżysera Pedro Chaskela poświęcony kampanii prezydenckiej socjalisty Salvadora Allende.
- ³³ L. Rascaroli, *The Personal Cinema. Subjective Cinema and the Essay Film*, dz. cyt., s. 76.
- ³⁴ B. Nichols, *Introduction to Documentary*, dz. cyt., s. 78.
- ³⁵ L. Rascaroli, dz. cyt., s. 88.
- ³⁶ Godmilow używa w filmie określenia „wywiad”. W istocie chodzi o reportaż *Ludzie może i nie są źli...*, który miał się pierwotnie ukazać w 46 numerze *Polityki* z 15 listopada 1980 r. Po interwencji cenzury do publikacji nie doszło. Pełen tekst znajduje się w *Antologii polskiego reportażu XX wieku*.
- ³⁷ Zob. M. Przyłipiak, dz. cyt. s. 59-63.
- ³⁸ L. Rascaroli, dz. cyt., s. 48.
- ³⁹ T. G. Ash, *Polska rewolucja*, dz. cyt. s. 219.
- ⁴⁰ Jill Godmilow, *Wow, We Did That?!* <http://cosmopolitanreview.com/godmilow/> (dostęp: 15.10.2018 r.).