

# *Found footage* jako kino odnowy znaczenia *home movies* w filmach *A Song of Air* i *Sea In The Blood*

PAULINA HARATYK, GABRIELA SITEK

Pokazywane po raz pierwszy w Polsce podczas przeglądu i cyklu dyskusji „Found footage: ożywianie archiwów” *A Song of Air* Merilee Bennett (Australia, 1988) i *Sea In The Blood* Richarda Funga (USA, 2000) zostały zmontowane z rodzinnych materiałów filmowych, pochodzących z archiwów ich twórców<sup>1</sup>. Oba filmy łączy autobiograficzna perspektywa i akt (re)konstrukcji materiału gotowego odbywający się w procesie montażu. Zarówno film Richarda Funga jak i obraz Merilee Bennett mają charakter dokumentalny. Przewartościowania znaczenia *home movies*, które proponują twórcy tych dzieł, są aktami ingerencji w narzucone społecznie role i schematy funkcjonowania w rodzinie. Twórcze przetworzenie „znalezionego” materiału filmowego i fotograficznego pozwala autorom tych found footage’owych filmów opowiedzieć historie swojego dzieciństwa od nowa i w takiej, przewartościowanej formie włączyć je w projekty tożsamościowe.

Merilee Bennett w swoim filmie wykorzystuje domowe archiwum rodzinnych filmów nakręconych przez ojca, Arnolda Lucasa Bennetta, które miały przedstawiać obraz „typowej” australijskiej rodziny. (Re)konstrukcja *home movies* kręconych na taśmie 16 mm w okresie od 1956 do 1983 r., dokonana w procesie montażu, pozwala autorce opowiedzieć historię wkraczania w dorosłość i zaproponować kontrnarrację wobec historii narzucanej przez ojca, pastora i metodystę. Arnold Lucas Bennett wpajał dzieciom religijny światopogląd i purytański styl życia. Reżyserka, bazując na materiałach nakręconych przez ojca, wykorzystywane obrazy i narracje poddaje krytyce także pod kątem wizualnych i audiowizualnych form przedstawienia najpierw dziecka, a wkrótce młodej kobiety. Konstruuje znaczenia opozycyjne w stosunku do ich pierwotnej wymowy, zestawiając je z własnym, wypowiedzianym współcześnie zza kadru komentarzem.

*Sea In The Blood* to osobisty dokument, ukazujący dwie bardzo ważne relacje w życiu Richarda Funga, reżysera. Pierwsza z nich to więź z siostrą dotkniętą talasemią<sup>2</sup>. Druga to relacja z partnerem, który zmaga się z chorobą AIDS. Twórca wykorzystuje rodzinne zdjęcia z lat 60. oraz fotografie dokumentujące jego podróż z Europy do Indii, w którą wyruszył wraz z partnerem w 1977 r. Opowiada historię

relacji z najbliższymi, na które miały wpływ choroby, najpierw – w dzieciństwie – siostry, potem – w dorosłym życiu – partnera. Materiały wykorzystane przez Funga w *Sea In The Blood* kręciła jego matka należąca do trzeciego pokoleniem imigrantów z Chin w Trynidadzie, za pomocą kamery Bell and Howell. Reżyser otrzymał od niej zarejestrowane na taśmie 8 mm filmy, kiedy mieszkał w Toronto, dokąd przeniósł się na studia w 1971 r.<sup>3</sup>

Niniejszy artykuł ma na celu określenie potencjału kina *found footage*, rozumianego jako specyficzna metoda pracy twórczej w (re)konstruowaniu narracji o charakterze tożsamościowym. Tekst jest próbą zobrazowania tych filmów jako katalizatorów zmiany społecznej – najpierw przez rozłożenie, dekonstrukcję zastałych form narracji przynależnych *home movies* jako gatunkowi kina amatorskiego, a następnie twórcze ich zrekonstruowanie, przemienienie w nową formę i nadanie im nowego znaczenia.

### ***Found footage* jako kino odnowy znaczenia**

Dla niniejszych rozważań istotna jest klasyfikacja przedstawiona przez Williama C. Weesa w konstytutywnej dla badań nad kinem *found footage* pracy: *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*. Wees wyodrębnił w niej filmy kompilacyjne, kolażowe i zawłaszczenia. Rozpoznanie badacza są tu istotne, gdyż wskazują na rolę montażu/kolażu jako najbardziej krytycznej, kreatywnej formy wykorzystywanych materiałów archiwalnych. *Wprawdzie istnieją również inne metody ponownego wykorzystania materiału filmowego, ale montaż/kolaż wydaje się najskuteczniejszym sposobem wydobywania społecznych i politycznych znaczeń związanych z kinem found footage, wpisując się jednocześnie w założenia „sztuki będącej kwintesencją XX wieku”, czyli kolażu*<sup>4</sup> – pisze teoretyk.

Jamie Baron w stosunkowo niedawnej, istotnej dla badań nad kinem *found footage* pozycji *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History* proponuje przewartościowanie klasyfikacji Weesa i rehabilitację pojęcia zawłaszczenia, zaznaczając, że akt rekontekstualizacji zastałego materiału filmowego zawsze implikuje możliwość krytycznego podejścia<sup>5</sup>. Praca Jamie Baron jest poświęcona filmom *found footage* i koncepcji „efektu archiwum” (*archive effect*). Badaczka zwraca uwagę, że to, czy wykorzystane w filmie zdjęcie zostanie odebrane jako archiwalne, w dużym stopniu jest kształtowane przez zestawienie różnych porządków czasowych<sup>6</sup>. To rozpoznanie pozwala jej dojść do konkluzji, że współcześnie mamy do czynienia z przewartościowaniem pojęcia archiwum, za którym nie musi stać autorytet. Materiały z przeszłości włączone do filmów *found footage* odbierane są jako „archiwalne” niezależnie od tego, czy zostały znalezione w oficjalnym archiwum, rodzinnej piwnicy czy przestrzeni Internetu<sup>7</sup>. Jamie Baron zaznacza, że w filmach *found footage* zawsze mamy do czynienia przynajmniej z trzema porządkami czasowymi: „wtedy” zawłaszczanych obrazów, „teraz” produkcji filmu *found footage*, kiedy zostają one ponownie wykorzystane, i „teraz”, w którym film jest oglądany przez widza<sup>8</sup>.

Na charakter zabiegów montażowych zastosowanych w filmach *A Song of Air* i *Sea In The Blood* może rzucić światło określenie modelu zastosowanych w nich wypowiedzi autobiograficznych. Magdalena Podsiadło, proponując klasyfikację autobiografizmu filmowego, rozróżnia „ja” empiryczne, które *będzie dążyć do za-*

*chowania tożsamości między autorem, narratorem oraz bohaterem (głównie za sprawą wprowadzenia postaci reżysera do diegezy filmowej), porte-parole, które wycofuje się z diegezy, umieszczając w niej swojego reprezentanta, „ja” sylleptyczne, które będzie starało się wprowadzić osobę autora do opowiadania, a równocześnie zaprzeczyć jego tożsamości z twórcą*<sup>9</sup>. Zarówno *A Song of Air*, jak i *Sea In The Blood* najbliższy jest model „ja” empirycznego, w którym zachowana zostaje tożsamość między autorem, narratorem i bohaterem. Magdalena Podsiadło wskazuje, że ten typ jest najbardziej zbliżony do realizacji paktu autobiograficznego według wcześniejszej, bardziej restrykcyjnej definicji Philippe’a Lejeune’a<sup>10</sup>.

W analizie i interpretacji filmów *A Song of Air* oraz *Sea In The Blood* odwołujemy się ponadto do koncepcji tożsamości konstruowanej, której podstawowym czynnikiem jest myślenie (samorozumienie) rozwijające się w czasie<sup>11</sup>. Katarzyna Rosner w pracy *Narracja, tożsamość i czas* zaznacza, że koncepcja takiej tożsamości jest związana z szerszym zjawiskiem *polegającym na odchodzeniu od rozumienia człowieka w kategoriach ontologicznej struktury przedmiotu, tj. bytu wyposażonego w określone właściwości, i zastępowania jej kategorią bytu rozwijającego się w czasie, a zarazem skończonego, tj. takiego, którego egzystencja rozpoczyna się w momencie narodzin i kończy wraz ze śmiercią. (...) Oznacza to także, że zarówno tożsamość tego bytu, jak i jego struktura ontologiczna pozostaje problemem otwartym, domagającym się określenia*<sup>12</sup>. Dla analizy i interpretacji filmów o charakterze autobiograficznym, których tematem są konstrukcje czasu przeszłego tożsamości, jakimi są filmy Bennett i Funga, istotne są rozpoznania Davida Carra, który za Wilhelmen Diltheyem i Władimirem Proppem przyjmuje, że strukturę narracyjną *charakteryzuje odniesienie wstecz, tzn. rozwijające się fazy serii uzyskują swój opis i znaczenie od tego, co następuje po nich, zaś ostatecznie od fazy zamykającej narrację*<sup>13</sup>. Katarzyna Rosner zaznacza przy tym, że w tej koncepcji istotna jest kategoria autora, który organizuje sekwencję zdarzeń w strukturę znaczenia.

### **Home movies – filmy amatorskie konstytuujące obraz rodziny**

*Home movies* (filmy rodzinne, filmy familijne – termin nie ma jednoznacznego odpowiednika w języku polskim) były bez wątpienia najpopularniejszym rodzajem amatorskich materiałów audiowizualnych od początku istnienia kinematografii do przełomu cyfrowego i rozpowszechnienia nowoczesnych technologii umożliwiających nieograniczone tworzenie oraz dzielenie się filmami. Materiały tego rodzaju najczęściej dokumentują życie rodzinne: ceremonie i najważniejsze momenty, takie jak śluby, narodziny dzieci, rodzinne spotkania; jak i codzienność ujętą w obrazach dorastania dzieci oraz wspólnych zabaw i żartów w domu czy też jego najbliższym otoczeniu, wspólnie spędzony czas podczas wyjazdów wakacyjnych<sup>14</sup>. Tego rodzaju filmy stanowią istotny dokument codzienności, mikro-historii oraz modeli zachowań. Są rodzajem audiowizualnych dzienników, w których oprócz zdarzeń i osób zostały utrwalone zmieniające się normy społeczne, mody i pejzaże otoczenia.

Na szerszą skalę *home movies* rozpowszechniły się w pierwszych dwóch dekadach XX w., zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych, w wyniku wprowadzenia kilku technologicznych udogodnień do amatorskiego sprzętu filmowego: w 1923 r. Eastman Kodak, najważniejszy obok firmy Bell and Howell producent sprzętu filmowego w USA, wprowadził Cine-Kodak, pierwszą amatorską kamerę operującą taśmą 16

mm, a jej sukces skodyfikował szerokość nieprofesjonalnej taśmy filmowej. Standaryzacja ta umożliwiła obu firmom niemalże monopolistyczne opanowanie rynku nieprofesjonalnego sprzętu filmowego oraz znaczne obniżenie jego kosztów. Wydarzenie to poprzedziło stworzenie tak zwanej bezpiecznej taśmy na podłożu trójoctanocelulozowym, która zastąpiła niezwykle łatwopalną taśmę nitrocelulozową, wykorzystywaną do produkcji profesjonalnej, i umożliwiła przechowywanie filmów w domu, jak również wynalezienie systemu odwracalnego, dzięki któremu zamiast produkowania dwóch taśm – negatywu i pozytywu – ta sama taśma, która została naświetlona w kamerze, po wywołaniu mogła być wyświetlana w projektorze<sup>15</sup>.

Dzięki tym ulepszeniom amatorski sprzęt filmowy stał się dostępny dla przeciętnego Amerykanina, jednocześnie jednak innowacje te zasadniczo ograniczyły możliwości wykorzystania filmu amatorskiego. Przez to, że istniała tylko jedna, oryginalna taśma filmu, a wytworzenie jej kopii było niezwykle skomplikowane i kosztowne, możliwości dystrybucyjne tych filmów zostały mocno ograniczone, niemalże wyłącznie do ich funkcjonowania w prywatnym obiegu domu. *Wprowadzenie formatu 16 mm wpłynęło na stworzenie systemu kastowego w filmie, 35 mm zostało przypisane profesjonalnym filmowcom, natomiast 16 mm – rodzinom*, konkluduje Patricia R. Zimmermann<sup>16</sup>.

Zwłaszcza w okresie po II wojnie światowej *home movie* stało się niemalże synonimem filmu amatorskiego i zostało wpisane w model amerykańskiej rodziny. W 1954 r. na łamach magazynu „House and Garden” Ben Williams pisał, że posiadanie amatorskiej kamery filmowej bądź projektora było ambicją wielu rodzin i jednym z symboli nowoczesnego spędzania wolnego czasu, jak grill, gra Scrabble, czy stół do ping-ponga<sup>17</sup>.

Tym samym *home movies* stały się narzędziem wprowadzania i utrwalania „rodzinności”, „bliskości” i „domowości” (*togetherness* i *familialism*) jako stylu życia oraz gwarancji szczęścia i spełnienia. Jak można wywnioskować z raportu sporządzonego w 1961 r. przez firmę Bell and Howell, *home movies* efektywnie wspierały model patriarchalnej, nuklearnej rodziny. Główną motywacją do zakupu amatorskiego sprzętu filmowego było posiadanie dzieci i ambicja utrwalenia ich dorastania. Przy tym filmowaniu zajmowali się głównie ojcowie, aktywnie reżyserując wizunki swoich rodzin<sup>18</sup>. Władza nad kamerą utwierdzała mężczyzn w pozycji jednostek posiadających kontrolę – zarówno nad swoim otoczeniem, jak i własnym życiem. Działo się to w okresie, w którym w większości stracili ją oni w miejscach pracy – w amerykańskiej gospodarce utrwał się model kapitalizmu korporacyjnego, w którym praca stawała się coraz bardziej mechaniczna, monotonna i alienująca<sup>19</sup>.

Jak zauważa Roger Odin, *home movies* opierają się na zupełnie innych zasadach niż pozostałe gatunki filmów amatorskich. Wynika to przede wszystkim z faktu, że są tworzone przez jednego członka rodziny dla pozostałych członków, utrwalając ważne zdarzenia w ich życiu. Przy tym to nie film – skończony i możliwy do oglądania – jest najważniejszy w procesie filmowania, ale moment jego powstawania, będący okazją do zgromadzenia rodziny i wspólnego spędzenia z nią wyłącznie szczęśliwych chwil. Tym samym cel powstawania *home movie* zostaje osiągnięty zanim film zostanie wyświetlony<sup>20</sup>.

*Home movies* rzadko kiedy przedstawiają linearne historie, opierają się na spójnej narracji czy też relacjach przyczynowo-skutkowych. Są raczej rodzajem katalogu zawierającego pojedyncze sceny i sekwencje, które odsyłają do konkretnych

wydarzeń z życia rodziny i w związku z tym tylko dla jej członków są zrozumiałe i interesujące.

Wreszcie materiały te nieczęsto przedstawiają obiektywny obraz życia rodzinnego. Jak trafnie zauważa Roger Odin, w żadnym innym rodzaju filmów nie pojawia się tyle scen śmiechu, radości i powitań jak właśnie w *home movies*. Próżno w nich za to szukać materiałów ukazujących choroby i cierpienie, rodzinne kłótnie i mniejsze bądź większe tragedie, które stanowią nieodłączny element życia rodzinnego<sup>21</sup>. Można więc, za Bertem Hogenkampem i Mieke Lauwers uznać, że tego rodzaju materiały nie tyle przedstawiają obraz rodziny, ile chronią jego idealny wizerunek przed rzeczywistością, która mogłaby go zaburzyć<sup>22</sup>.

### ***Sea In The Blood* – pleć i hierarchia w kinie amatorskim**

Richard Fung dorastał w katolickiej, chińskiej rodzinie na przedmieściach Port-of-Spain – stolicy Trynidadu i Tobago, w latach 60., w okresie gdy kraj ten z kolonii Wielkiej Brytanii przeistoczył się w niepodległą republikę. W czasach, w których powstawały jego *home movies*, Trynidad i Tobago podlegały amerykanizacji – oprócz produktów i popkultury ze Stanów Zjednoczonych docierała tam także ideologia propagująca model nuklearnej rodziny. Jak wspomina Richard Fung, jego matka przez wiele lat zaczytywała się w prenumerowanym przez siebie amerykańskim czasopiśmie „Good Housekeeping”, czerpiąc z niego wzorce oraz porady dotyczące tego, jak zarządzać rodziną i jak samemu być wzorową panią domu – tak zresztą z dumą określała siebie, mimo że pracowała zawodowo w rodzinnym sklepie sześć dni w tygodniu<sup>23</sup>.

Podczas gdy realizacja określonego wzorca życia rodzinnego, w ramach którego obowiązkowo tworzone *home movies*, świadczyła o nowoczesności obywatela w Stanach Zjednoczonych, w kraju rozwijającym się, jakim był Trynidad i Tobago, przejmowanie wzorców napływających po II wojnie światowej z USA świadczyło o prestiżu i wyższym statusie materialnym rodziny. Chodziło nie tylko o wiedzę dotyczącą tego, w jaki sposób konstruować jej obraz i zapełniać czas wolny, ale także o środki materialne umożliwiające realizację tych celów – amatorski sprzęt filmowy był bowiem poza zasięgiem finansowym przeciętnego obywatela tego kraju<sup>24</sup>.

Inną niezwykle istotną różnicą między *home movies* powstającymi w Stanach Zjednoczonych a tymi tworzonymi w Port-of-Spain przez rodzinę Richarda Funga, był fakt, że w przypadku tych ostatnich filmowaniem zajmowała się niemalże wyłącznie matka, a ojciec uważał tę czynność za niewystarczająco poważne zajęcie dla wiecznie zajętego właściciela sklepu. Zgodnie z podziałem ról społecznych funkcjonującym w zachodnich społeczeństwach oraz w katolickim domu Funga sfera prywatna, związana z domem i rodziną, była powiązana z kobietą. W tym obszarze znajdowało się także dbanie o historię rodziny i kultywowanie pamięci o niej. Jak zauważa Patricia R. Zimmermann, analogiczny podział na sferę prywatną i publiczną oraz przypisanie ich poszczególnym płciom funkcjonuje także w kinie; zgodnie z nim film profesjonalny jest domeną mężczyzn, natomiast film amatorski – kobiet<sup>25</sup>.

To właśnie głównie do kobiet adresowane były reklamy amatorskiego sprzętu filmowego zamieszczane w amerykańskiej prasie przed II wojną światową. Jednym z popularniejszych wizerunków pojawiających się w tego rodzaju czasopismach były fotografie bądź rysunki przedstawiające kobietę filmującą swoje dzieci<sup>26</sup>.

Niósł on ze sobą dwuznaczne przesłanie – odwołując się do kultywowania pamięci o przeszłości rodziny jako obowiązku kobiet, a tym samym ich kontroli nad kształtem tej historii, mógł mieć charakter emancypacyjny. Jednocześnie jednak utwierdził stereotyp kobiety jako istoty słabej i niezdolnej do opanowania nowoczesnej technologii – jej obecność w reklamie miała bowiem świadczyć o lekkości i łatwości w obsłudze promowanej kamery.

Fakt, że filmowaniem w domu Fungów zajmowała się matka, a nie ojciec, może wynikać z różnicy między sposobami funkcjonowania rodziny w obu kulturach. Jak bowiem pisze bell hooks, dla wielu białych kobiet z Zachodu rodzina jest instytucją opresyjną, odzwierciedlającą dualistyczny charakter zhierarchizowanych relacji zarówno między rodzicami i dziećmi, a także mężem i żoną. Jednakże przestrzeń rodziny i związek między kobietą i mężczyzną w jej obrębie dla wielu kobiet z innych ras i kręgów kulturowych jest mniej hierarchiczny<sup>27</sup>. W związku z tym władza wynikająca z filmowania swojej rodziny, odebrana kobietom przez mężczyzn w wyniku zmian w amerykańskim społeczeństwie, w może mniej opresyjnej i zhierarchizowanej rodzinie Fungów pozostawała w rękach kobiety.

### **Kreowanie rodzinnych wspomnień a uzupełnienie obrazu przeszłości przez proces montażu w *Sea In The Blood***

Zabieg opowiedzenia rodzinnej historii od nowa w projekcie *found footage* za pomocą zawłaszczenia *home movies* umożliwia Fungowi „rozłożenie” zakodowanych tam znaczeń. Nowy sens tych obrazów powstaje w procesie montażu uznanym przez Williama Weesa za konstytutywny dla *found footage*<sup>28</sup>. W *Sea In The Blood* to montaż uruchamia kontekst pierwotnego przeznaczenia wykorzystanych, rodzinnych filmów.

O nierzeczywistym obrazie życia rodzinnego, który wyłania się z amatorskich filmów z czasów jego dzieciństwa, pisze Richard Fung w eseju *Remaking Home Movies*. Oglądając je pierwszy raz już jako dorosły, wprawdzie był w stanie rozpoznać postacie pojawiające się na ekranie oraz czas i miejsce nakręcenia filmów, jednakże obraz rodziny, który został na nich zarejestrowany, był zupełnie inny, niż ten, który Fung zachował w swojej pamięci. Zamiast skromnego życia – noszenia cerowanych ubrań i jedzenia w kuchni kolacji złożonych z resztek po poprzednich posiłkach – na tych filmach wszyscy ubrani są w najlepsze ubrania i zawsze jedzą uroczyste, świąteczne obiady w jadalni<sup>29</sup>.

Swoista manipulacja rodzinnymi wspomnieniami, która zachodzi w tych materiałach, nie dotyczy wyłącznie statusu społecznego Fungów, ale pełnego wymazania tragedii, którą przez dekady żyła ta rodzina, a mianowicie choroby i śmierci dwójki rodzeństwa Richarda – Iana oraz Nan – głównej bohaterki jego filmu.

Fung z offu mówi w *Sea In The Blood*: *Ostateczna śmierć Nan była faktem, z którym się urodziłem, jak mango w lipcu czy karnawał przed Wielkim Postem. W wyobraźni widziałem szczegółowo, jak jestem przy niej, gdy anioł zabiera jej duszę do nieba*<sup>30</sup>. Jednocześnie na niemalże wszystkich kadrach pochodzących z niezliczonych *home movies* wykorzystanych w tym filmie zarówno cała rodzina Fungów zdaje się beztraska i szczęśliwa, jak i sama Nan ukazana jest jako roześmiana dziewczynka, a później dorosła kobieta, która wyglupia się i macha do kamery, jeździ na nowym rowerze czy też rzuca się śnieżkami ze swoim bratem.

Niewątpliwie *home movies* wykorzystane w *Sea In The Blood* nie przedstawiają pełnego, obiektywnego obrazu rodzinnego domu twórcy, a raczej chronią pamięć o rodzinie przed bólem, który był przecież stałym elementem jej życia. Niemniej zdaje się, że właśnie w ten sposób spełniają swój zasadniczy cel – jednoczenia rodziny i przypominania jej członkom o dobrych chwilach, które, oprócz cierpienia i choroby, były ich udziałem.

Włączając do narracji filmu skonstruowanego z archiwalnych materiałów współczesny komentarz, Richard Fung uzupełnia obraz rodziny stworzony przez matkę o jeszcze jeden element. To historia, która nie była wypowiedziana w czasie, do którego odsyłają rodzinne nagrania. Richard Fung, wspominając ukochaną siostrę Nan, nadaje nowe znaczenie przywoływanym obrazom za pomocą tych słów: *Mówiła o polityce, a czasami o tym, jak nie może normalnie żyć i że nie ma chłopaka. Nie mogłem jej powiedzieć, że pragnąłem mieć chłopaka. W wieku 16 lat wyjechałem z domu do szkoły. Nan została z rodzicami. Była pierwszą osobą, której się ujawniłem. Odpisała: „Zawsze będziesz moim bratem”. Napisałem do niej, gdy poznałem Tima*<sup>31</sup>. Autor filmu *Sea In The Blood* nie mógł podzielić się z siostrą swoim wyobrażeniem dorosłego życia. Na takie wyznanie nie mógł się zdobyć wobec rodziny podporządkowanej marzeniom ukształtowanym przez amerykański model heteronormatywnych wzorców zachowań. Czyny to dopiero po latach, wpisując swoją intymną historię w opowieść o relacjach z rodzicami i rodzeństwem. To przywołana wypowiedź (tekst komentarza), skompilowana z archiwalnym materiałem filmowym, pozwala głębiej zrozumieć relacje panujące w rodzinie i zmienić wymowę zawłaszczanych obrazów.

Autor filmu *Sea In The Blood* mierzy się także z innym stereotypem zakorzenionym w amerykańskiej kulturze. Wybierając na tytuł filmu sformułowanie „morze we krwi” Richard Fung buduje analogie między chorobą Nan – talasemią (*thalassa* – „morze”, *haima* – „krew”; z greki: „z okolic morza”, ang. „*sea in the blood*”) a AIDS, którym jest dotknięty jego partner. Susan Sontag w książce *AIDS i jego metafory* zaznacza, że krew w społecznej wyobraźni jest jednoznacznie związana z lękiem przed tą chorobą. *Rakofobia nauczyła nas lęku przed zanieczyszczającym nas środowiskiem; obecnie mamy do czynienia z lękiem przed zanieczyszczającymi nas ludźmi, wzbudzającym w nas nieustannie przez groźbę AIDS: lęk przed kielichem komunijnym, lęk przed operacją chirurgiczną; lęk przed skażoną krwią, niezależnie od tego, czy jest to Krew Chrystusa, czy krew bliźniego. Życie – krew, wydzieliny płciowe – stało się nosicielem zarazy*<sup>32</sup> – pisze Susan Sontag.

Motyw wody, która na archiwalnej kliszy zabarwiona jest na czerwono, otwiera film Richarda Funga. Widzimy reżysera wraz z partnerem, Timem, zanurzonych w wodzie podczas przepełnionej radością zabawy. Przywołane filmy i slajdy to intymna pamiętka. Obrazy nurkowania w rdzawej wodzie przepełnione są bliskością. Te ujęcia przeplatają retrospektywną opowieść o Nan. Wodę zobrazowaną w taki sposób, że budzi skojarzenia z krwią, można zinterpretować jako symbol choroby – najpierw siostry, potem partnera. Bliskość rodzinna, emocjonalne relacje, które są tematem filmu, stanowią rewers lękowego społecznego odbioru choroby. Z filmu dowiadujemy się także o społecznym zaangażowaniu Richarda Funga i jego partnera w działalność ruchów mających zwiększyć świadomość o AIDS i zapewnić chorym dostęp do odpowiedniej opieki. Na archiwalnych zdjęciach widzimy, jak w 1989 r. Tim i inni działacze przejmują kontrolę nad 5. Międzynarodową Konferencją o AIDS.



*Sea In The Blood*, reż. Richard Fung (2000)

Uzupełnienie rodzinnej opowieści o jednostkową historię pozwala narratorowi zbudować ciągłość między obrazami przeszłości i terażniejszością. W filmie Funga dochodzi do swoistego pogodzenia się z chorobą i przyjęcia jej jako pewnego rodzaju wyzwania egzystencjalnego doświadczanego przez jednostkę. Reżyser wspomina, że nie udało mu się pożegnać z Nan, mimo że siostra oczekiwała jego powrotu z podróży po Europie. Chłopak przyjechał do rodzinnego domu kilka godzin po jej śmierci. Teraz, w czasie narracji filmu *Sea In The Blood*, towarzyszy partnerowi w zmaganiach z AIDS. Odwołanie do przeszłości pozwala mu zadać matce pytanie o to, jak wyglądała śmierć Nan, i uzupełnić fragmentaryczny dotąd obraz. W ten sposób może pożegnać się z siostrą, włączając jej historię do autobiograficznej opowieści.

Film Richarda Funga można odczytać jako projekt o charakterze tożsamościowym. Jest zapisem określania swojego miejsca w terażniejszości przez odniesienie wstecz za pomocą pracy pamięci i konstruowania spójnej opowieści. Doświadczenie choroby Tima umożliwia narratorowi spojrzenie na dorastanie w przeczuciu bliskości, nieuchronności rychłej śmierci siostry, z nowej perspektywy. W ten sposób dochodzi do przypisania znaczenia serii przeszłych doświadczeń i nadania im opisu w kontekście wydarzeń, które nastąpiły po nich – zgodnie z procesem opisanym przez Davida Carra, przywoływanym przez Katarzynę Rosner w książce *Narracja, tożsamości i czas*<sup>33</sup>.

### **Relacje *home movies* z klasycznym kinem hollywoodzkim**

Merilee Bennett w *A Song of Air* podobnie jak Richard Fung w *Sea In The Blood* „rozklada” zakodowane w *home movies* znaczenia i ukazuje perswazyjny charakter tych materiałów.





*A Song of Air*, reż. Merilee Bennett (1988)

Podobnie jak *Sea In The Blood*, także *A Song of Air* opiera się na niezgodzie między obrazem sielankowych relacji, bez troski i miłości, jaki wylania się z *home movies* rodziny Bennettów, a wspomnieniami Merilee Bennett dotyczącymi relacji panujących w domu. Elementem wspólnym obu filmów jest także komentarz prowadzony z offu. Bennett, podobnie jak Fung, dopowiada i przerabia znaczenia amatorskich obrazów zarejestrowanych w rodzinie, tak by dopasować obrazy do własnej pamięci. Przy tym komentarz twórcy *Sea In The Blood* skierowany jest bezpośrednio do widzów – Fung tłumaczy nam historię swojej rodziny oraz własne wybory. Natomiast słowa twórczyni *A Song of Air* skomponowane są w formie listu do ojca. Tym samym film Bennett w swojej konstrukcji odwołuje się do samej idei *home movies*, jak zauważył bowiem Roger Odin, w tego rodzaju materiałach komunikacja między twórcą i odbiorcą pozostaje w przestrzeni rodziny, do której należą zarówno filmujący, jak i filmowani.

Autorka *A Song of Air* unaocznia, jak jej ojciec umiejscawiał siebie w centrum rodzinnych zdjęć, a od niej i rodzeństwa wymagał odgrywania ról poslušnych, kochających dzieci. *Co wieczór modliłam się, a pacierz kończyłam: „Boże, błogosław mamę i tatę, Rue, Rose, Dona, Douga, Gail, Paula, Susan i mnie”*. *Ta lista pokazywała porządek w świecie zdominowanym przez ojca. Utrzymywał nas. Jego słowo było prawem, a jego władza była absolutna. Wszystko pochodziło od niego jak od wszechmocnego Boga*<sup>34</sup>. Przywołany komentarz całkowicie zmienia wymowę zdjęć, którym towarzyszy. Merilee Bennett, opowiadając o roli ojca jako demurga, twórcy tych przedstawień, ingeruje w zawłaszczony obraz – zwalnia tempo projekcji *home movie* ukazującego gromadkę dzieci zajmujących kolejno miejsca przy ojcu, swobodnie siedzącym na trawniku przydomowego ogrodu. Zabieg ten oraz słowa komentarza pozwalają zdekonstruować schemat przedstawienia harmonii rodzinnego życia w *home movies*.

Roger Odin w tekście *Reflection on the Family Home Movie as a Document: A Semio-Pragmatic Approach* cytuje list reżyserki filmu *A Song of Air*, który zaświadcza, że uwiecznianie członków rodziny może wiązać się z przymusem, uchwyceniem obrazu, który jest podporządkowany rolom społecznym i pragnieniu wpisania się w ich wzorce. *Obraz jego postaci [ojca] skierowanej bezpośrednio do kamery, z drzewem i niebieskim niebem za nim, był uchwyciony przeze mnie, kiedy miałam 12 lat, a on właśnie mówił mi, że mam przestać, że dosyć tego. Pamiętam przyciskanie guzika kamery, wiedząc, że nie może naprawdę być na mnie wściekły, ponieważ ujęłabym to w filmie, więc musiał się uśmiechać, nawet kiedy ogarniał go gniew na mnie*<sup>35</sup> – brzmi treść przywołanej wypowiedzi.

Zarysowaną sytuację rejestracji obrazu filmowego mogą rozjaśnić spostrzeżenia Rolanda Barthes'a dotyczące sytuacji portretowania fotograficznego. Klasyk współczesnej francuskiej humanistyki zaznacza, że mamy do czynienia z *zamkniętym polem działających sił. Krzyżują się tam, ścierają ze sobą i odkształcają wzajemnie cztery wyobrażenia. Przed obiektywem jestem jednocześnie: tym, za kogo się uważam, tym, za kogo chciałbym, aby mnie brano, tym, za kogo ma mnie fotograf, i tym, którym on posługuje się, aby ujawnić swoją sztukę*<sup>36</sup>. Merilee Bennett opisuje więc zgodnie z przywołaną klasyfikacją proces, w którym dla fotografowanego podmiotu istotne jest uchwycenie wizerunku *tego, za kogo chciałby, aby go brano*. Córnka jednocześnie replikuje sytuację zawłaszczania obrazu najbliższych, którą stosuje ojciec, nadużywając roli fotografa, czyniącego z podmiotów przed kamerą przedmioty wspólnego życia prywatnego, przedmioty wizji reprezentacji rodziny. *W święta kazał nam wszystkim grać w swoich filmach. Odgrywaliśmy pożegnania, żeby mógł nagrywać odjeżdżający samochód. Odrzucaliśmy własne życie dla jego filmów*<sup>37</sup> – słyszymy głos Bennett w komentarzu *A Song of Air*.

Jedną z różnic między *Sea In The Blood* oraz *A Song of Air* polega na sposobie filmowania w wykorzystanych *home movies*. Materiały amatorskie pojawiające się w obrazie Funga wydają się dużo bardziej swobodne, spontaniczne i – odwołując się do terminologii fotograficznej – „snapshotowe” niż filmy wykonane przez Arnolda Lucasa Bennetta. Matka Richarda Funga podczas filmowania skupiała się bowiem na uwiecznieniu konkretnych momentów i poszczególnych osób, nie przykładając wagi do języka kina. Natomiast *home movies* Bennett są nagrane przy użyciu statywu i starannie skomponowane, sceny zostały wcześniej zaplanowane, a pojawiający się w nich członkowie rodziny – wyreżyserowani. Zresztą nawet gdy Arnold Lucas Bennett pojawia się w kadrze, to z jego spojrzenia i ruchów możemy wywnioskować, że sprawuje pełną kontrolę nad rzeczywistością.

Tego rodzaju dbałość o sposób filmowania była promowaną estetyką dla *home movies*. Jak pisze Zimmermann, opierała się ona na odtwarzaniu zasad obowiązujących w kinie profesjonalnym<sup>38</sup>. I to zarówno na poziomie języka filmu oraz stylu zerowego obowiązującego w klasycznym kinie hollywoodzkim. Przykładowo, w wielu magazynach dla filmowców amatorów podkreślano, że należy filmować w taki sposób, by kamera nie drgała, ustawiać ją na statywie, czy też poruszać nią za pomocą płynnych ruchów, przypominających panoramowanie. W tych samych czasopismach rekomendowano rozdzielanie pracy na planie filmowym między członków rodziny, analogicznie do podziału funkcjonującego przy działaniu profesjonalnym. W ten sposób *home movies*, zamiast budować

model opozycyjny wobec kina profesjonalnego, zostały wprzęgnięte w misję rozpowszechniania promowanych przez Hollywood ideologii<sup>39</sup>.

Roger Odin ocenia, że najważniejszym celem *home movies* nie jest stworzenie filmu, ale stworzenie przestrzeni komunikacji między członkami rodziny<sup>40</sup>. Zaznacza także, że obrazy zarejestrowane przez Arnolda Lucasa Bennetta budzą przerażenie (*fearful*), ponieważ są zbyt dobrze skonstruowane, są realizacją wyreżyserowanego spektaklu<sup>41</sup>. Zabiegi zastosowane przez Merilee Bennett obnażają symboliczną przemoc, którą stosował w rodzinnym życiu ojciec, narzucając sposób przedstawienia członków rodziny w *home movies*. Roland Barthes przywołuje sytuację, kiedy wykonany mu portret początkowo odbierał jako pomyślną reprezentację *tego, za kogo się uważa*. Jednak wykorzystanie fotografii w jednej z publikacji zaburzyło to poczucie. „*Życie prywatne*” *nie jest niczym innym, jak tą przestrzenią, tym czasem, kiedy nie jestem obrazem, przedmiotem. To moje prawo polityczne, aby być podmiotem, i muszę go bronić*<sup>42</sup> – zaznacza filozof, komentując przywołaną sytuację niewłaściwego wykorzystania jego portretu. Krzywdzący aspekt portretowania rodziny przez Arnolda Lucasa Bennetta w świetle tych rozważań polegałby na odmówieniu osobom przedstawianym na rodzinnych filmach, zakazonym w „życiu prywatnym”, podmiotowości.

### **Komunikacja w rodzinie a proces socjalizacji dziewczynek w *A Song of Air***

Merilee Bennett zwraca uwagę, że elementem systemu rodzinnej opresji było także wspólne oglądanie filmów: (...) *Prawie co niedzielę po podwieczorku oglądaliśmy filmy. Patrzyliśmy, jak dorastamy. Śmialiśmy się ze zmian w modzie i dowcipów. Ale przede wszystkim umacniał się narzucony przez ojca obraz rodziny*<sup>43</sup>. Na znaczenie wspólnego oglądania rodzinnych nagrań zwraca uwagę Roger Odin w tekście *The Home Movie and Space of Communication*, podkreślając, że w prawidłowo funkcjonującym modelu wykorzystania *home movies* ten proces powinien umożliwiać nieskrępowaną wymianę wspomnień przez członków rodziny. Oglądanie obrazów z przeszłości to umożliwienie uzupełnienia luk we fragmentarycznie przedstawionej w rodzinnych filmach przeszłości, dzielenie się narracjami przypisywanymi przez członków rodziny wyświetlanym obrazom. Projekcja *home movies* może być według Rogera Odina otwarciem przestrzeni komunikacji, umożliwiającej uzgodnienie pamięci indywidualnej ze wspólnotową<sup>44</sup>. Narzucenie jednej interpretacji czy niedopuszczenie do głosu członków rodziny jest działaniem agresywnym, mającym na celu podporządkowanie sobie jej członków.

Merilee Bennett przywołuje wspomnienia swoich emocji towarzyszących zachowaniu ojca, realizującego patriarchalny proces socjalizacji dziewczynek. *Gdybym była chłopcem, jeździłabym na chłopięce wycieczki. Wiedziałabym, o czym rozmawiają w buszu. Czy planowali bohaterские przygody? Czy rozmyślali o miłości? I o tym, co niesie przyszłość?* – komentuje *home movies* przedstawiające wycieczki, organizowane przez ojca jej braciom. Wpajany system wartości i sposób zachowań miał kształtować także przyszłe wybory córek. (...) *twoje kobiety mogły się kształcić, rozwijać talenty. A potem wyjść za mąż i mieć dzieci. Tak miało się zacząć nasze prawdziwe życie. Ten wzór kadłubowego rozwoju podstępnie wkradł się do mojej psychiki. Zaraził mnie niepewnością i frustracją, zrywaniem zdaniem,*

*pracą i romansami*<sup>45</sup> – brzmi komentarz zza kadru do rodzinnych filmów. Reżyserka filmu *A Song of Air* dzięki zastosowaniu komentarza do przywołanych scen obnaża rodzinę jako *podstawową formę płciowych instytucji ideologicznych, wytwarzającą żeńskie i męskie podmioty*<sup>46</sup>.

*A Song of Air* nie tylko obnaża agresywny charakter rodzinnych relacji i ukazuje obrazy konstruowane przez ojca jako element systemu patriarchalnego wpajania ról społecznych, ale jest także próbą ustanowienia opowieści Merilee Bennett o niej samej, narracji, na której wypowiedzenie nie było miejsca w dzieciństwie. (Re)konstrukcja rodzinnych zdjęć umożliwia reżyserce określenie swojej tożsamości w opozycji do systemu obowiązków i praw wpajanych przez Arnolda Lucasa Bennetta. *Tworzyłam historie, mówiłam do siebie z akcentem, w myślach odgrywałam sceny, w których to ja rządziłam. Byłam tobą, ojciec. Dałam sobie władzę, jaką według mnie miałeś. Ale byłam kobietą*<sup>47</sup> – komentuje obrazy na których jako mała dziewczynka przymierza prawnicze stroje ojca. Odniesienie wstecz i nadanie obrazom *home movies* sensu uwzględniającego intymny tryb ich oglądania zgodnie z klasyfikacją zaproponowaną przez Rogera Odina<sup>48</sup> daje reżyserce możliwość przedstawienia spójnej narracji o charakterze tożsamościowym. Pozwala włączyć tę czasoprzestrzeń do narracji o sobie samej i odzyskać podmiotowość, organizując strukturę znaczenia. Przywołane zabiegi pozwalają jej wypowiedzieć słowa, na które się nie zdobyła, będąc już dorosłą osobą, podczas jednej z wizyt u ojca: *Odkryłam miejsca, uczucia i tańce, o których mi nie mówiłeś. Ale ty widziałeś tylko córkę. Miłą młodą kobietę, która w końcu wróciła. Mówiłeś do innej mnie. Alternatywnej mnie, ponad moim ramieniem. Usiadłam z tobą do podwieczorku i opowiadałam o swoim życiu. „Kochałam kobiety” – powiedziałam. „Brałam narkotyki”. (...) Nie powiedziałam (...) tego, że (...) kiedyś odgryzłam kawałek języka próbującemu zgwałcić mnie mężczyźnie. (...) Nie mogłam z tobą o tym rozmawiać, bo byłam już zbyt daleko*<sup>49</sup>.

Podobny zabieg uzupełniania rodzinnej opowieści o indywidualne, intymne wspomnienia stosuje Richard Fung, odczytując list do Nan, w którym zwierza się siostrze ze swojej orientacji seksualnej<sup>50</sup>.

W *A Song of Air* konflikt z ojcem dzięki ukazaniu jego podłoża może stać się uprawomocniony. Wypowiedzenie tłumionych pragnień samostanowienia o swoim losie, kształcie swojego życia, pozwala reżyserce w dalszej części filmu wypowiedzieć słowa, będące wyznaniem miłości do ojca – jednak już nie z poziomu podporządkowania, ale jako dorosłej, integralnej osoby. Proces reedycji *home movies* i nadawania im nowych znaczeń staje się w *A Song of Air* niemalże terapeutyczny, zyskiwanie niezależności łączy się w nim ze zrozumieniem ojca. Znaczenie tego zabiegu podkreśla scena wprowadzająca w film, w której widzimy autorkę pochyloną nad stołem montażowym. Towarzyszą jej wypowiedziane z offu słowa: *Drogi ojciec, jak mam zacząć? Siedzę przed iluzjami pamięci, a nie da się prowadzić dialogu z umarłym*<sup>51</sup>. Montaż nakręconych przez ojca materiałów okazuje się jedyną możliwą formą komunikacji. Scenę można odczytać jednocześnie jako nawiązanie do arcydzieła kinematografii, dla którego konstytutywne są zabiegi montażowe – *Człowieka z kamerą* (1929). W utworze Dzigi Wiertowa widzimy żonę reżysera, Jelizawietę Swiłową, montującą film. W ten sposób reżyser podkreśla kreacyjny charakter powstającego na naszych oczach filmu dokumentalnego, realizującego się w montażu.

Zarówno *A Song of Air* i *Sea In The Blood* można odczytywać jako historie dotyczące godzenia się ze stratą – śmiercią członków rodziny oraz przeżywania zwią-

zanych z tym sprzecznych emocji. Jamie Baron zaznacza, że w filmach *found footage* w związku z rozbieżnością czasową między zawłaszczonym materiałem filmowym a „teraz”, w którym w procesie montażu jest konstruowana opowieść filmowa, często mamy do czynienia nie tylko z „efektem archiwum”, ale także z „afektem archiwum”. *Kiedy jesteśmy skonfrontowani z obrazami zapisu czasu na ludzkich ciałach i na miejscach, doświadczamy nie tylko efektu epistemologicznego, ale także emocjonalnego, opartego na objawieniu czasowej rozbieżności. Innymi słowy, nie tylko przypisujemy archiwalnym dokumentom autorytet „prawdziwej” przeszłości, ale także uczucie straty*<sup>52</sup>.

W jednej ze scen *A Song of Air* reżyserka przywołuje zdjęcie ojca z lat młodości w geście podobnym do odnalezienia obrazu ukochanej matki przez Rolanda Barthes’a w *Świetle obrazu*. Także fotografia ojca Merilee Bennett, zrobiona gdy miał 29 lat, długo przed jej narodzinami, prowadzi ją *do zasadniczej istoty* tego przedstawienia, *to znaczy do ducha ukochanej osoby*<sup>53</sup>. Odnalezienie wizerunku ojca z lat młodości i przywołanie go w filmie pozwala reżyserce zwizualizować spojrzenie na Arnolda Lucasa Bennetta jako na osobę niezredukowaną do roli ojca<sup>54</sup>. *A Song of Air* z racji formy listu do nieobecnego taty można odczytać jako stworzenie niemożliwej wcześniej przestrzeni dialogu, formę kompensacji wspólnego oglądania rodzinnych filmów, uzgadniania formy opowieści, w którym córka dochodzi do głosu. W ten sposób może się zrealizować wspólnotowy wymiar przywołanych *home movies*, który jako konstytutywny dla tej formy filmowej określa Roger Odin<sup>55</sup>.

\* \* \*

*A Song of Air* i *Sea In The Blood* są przykładami wykorzystania techniki *found footage* jako strategii twórczej dla ukazania powiązania prywatnych historii z szerszymi procesami społecznymi – społecznie konstruowanych modeli funkcjonowania rodziny, ale także emancypacji kobiet i mniejszości seksualnych, których przedstawicielami są autorzy-bohaterowie filmów. Na proces przenikania się przestrzeni prywatnej i publicznej w filmach *found footage*, w których wykorzystane zostały *home movies*, zwraca uwagę Patricia R. Zimmermann<sup>56</sup>. (Re)konstrukcja materiału gotowego pozwala na ukazanie mechanizmów podporządkowania rodziny wzorcom ustandaryzowanych modeli funkcjonowania tej zbiorowości. Filmy Merilee Bennett i Richarda Funga zarówno obnażają schematy relacji rodzinnych, jak i są subwersywnym ich przetworzeniem, pozwalającym na opowiedzenie jednostkowych doświadczeń i stworzenie opowieści o rozumieniu siebie w czasie. Prowadzenie narracji o charakterze tożsamościowym pozwala twórcom *Sea In The Blood* i *A Song of Air* na włączenie doświadczenia obcowania z bliskimi w opowieści tożsamościowe, a tym samym na odbudowanie relacje z nimi.

PAULINA HARATYK, GABRIELA SITEK

Tekst powstał jako efekt badań prowadzonych w ramach projektu: *Pomiędzy pamięcią a archiwum. Film amatorski w Polsce 1956-1981 w świetle relacji filmowców amatorów oraz polityki archiwów*, sfinansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (2015/19/N/HS2/03430) i realizowanego na Uniwersytecie Jagiellońskim w latach 2016-2019.

- <sup>1</sup> „Found footage: ożywianie archiwów” – cykl projekcji, dyskusji i warsztatów odbył się w dniach 14-22 października 2017 r. w Warszawie. Organizatorem projektu była Fundacja Okonakino, partnerami Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Wydział Konserwacji i Restauracji Dziel Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Against Gravity, Home Movie Day i Kinoteka. W ramach projektu, oprócz filmów *A Song of Air i Sea in the Blood*, zaprezentowane zostały także *Majka from the Movie* Zuzanny Janin (Polska, 2012), *Kodachrome i Mojave* Wilhelma Sasnala (Polska, 2006), *Something Strong Within* Roberta A. Nakamury (USA, 1995), filmy z projektu *Entuzjaści* Marysi Lewandowskiej i Neila Cummingsa: *Przed zmierzchem* Leszka Boguszewskiego (Polska, 1976), *Narodzony człowieka* Ryszarda Wawrynowicza (Polska, 1963), *Współczesna symfonia* Macieja Korusa i Jerzego Ridana (Polska, 1971) oraz *The Miners' Hymns* Billa Morrisona (Wielka Brytania, 2010) i *Jeden dzień w PRL* Macieja Drygasa (Polska, 2005). Więcej informacji można znaleźć na stronie: [homemovie-day-warsaw.com/ozywianie-archiwow](http://homemovie-day-warsaw.com/ozywianie-archiwow). W dyskusjach wzięli udział Jakub Mikurda, Paweł Mościcki, Małgorzata Radkiewicz, Dagmara Rode i Łukasz Ronduda. Niniejszy tekst został zainspirowany dyskusjami odbywającymi się podczas wydarzenia i spostrzeżeniami z niego wynikającymi.
- <sup>2</sup> Choroba ta jest jedną z ciężkich postaci niedokrwistości (przyp. red.).
- <sup>3</sup> Por. R. Fung, *Remaking home movies*, w: *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories*, red. K. I. Ishizuka, P. R. Zimmermann, University of California Press, Berkeley, Los Angeles. London 2008, s. 29-40.
- <sup>4</sup> W. C. Wees, *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films*, Anthology Film Archives, New York 1993, s. 4.
- <sup>5</sup> J. Baron, *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, Routledge, London, New York 2014, wydanie Kindle. s. 9 z 188.
- <sup>6</sup> Tamże, s. 17.
- <sup>7</sup> Por. tamże, s. 7.
- <sup>8</sup> Tamże, s. 22.
- <sup>9</sup> M. Podsiadło, *Autobiografizm filmowy jako ślad podmiotowej egzystencji*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2013, s. 108.
- <sup>10</sup> Por. Tamże, s. 108-109.
- <sup>11</sup> Por. K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, UNIVERSITAS, Kraków 2016, s. 6-7.
- <sup>12</sup> Tamże, s. 6.
- <sup>13</sup> Por. tamże, s. 47.
- <sup>14</sup> Por. R. Odin, *Reflection on the Family Home Movie as Document. A Semio-Pragmatic Approach*, w: *Mining the Home Movie*, dz. cyt. s. 261.
- <sup>15</sup> Por. A. Kattelle, *Home Movies. A History of the American Industry, 1897-1979*, Transition Publishing, Nashua 2000, s. 52-70.
- <sup>16</sup> P. R. Zimmermann, *Reel Families. A Social History of Amateur Film*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1995, s. 27.
- <sup>17</sup> Tamże, s. 133-135.
- <sup>18</sup> Tamże, s. 123.
- <sup>19</sup> Por. D. Reisman, *Leisure and Work in a Post-Industrial Society*, w: *Mass Leisure*, red. E. Larrabee, R. Meyerson, Free Press, Glencoe 1958, s. 368-379.
- <sup>20</sup> Por. R. Odin, dz. cyt., s. 256-258.
- <sup>21</sup> Por. tamże.
- <sup>22</sup> B. Hogenkamp, M. Lauwers, *In pursuit of happiness? A search for the definition of amateur film*, w: *Essays on Amateur Film. Jubilee Book*, red. *Rencontres Autour Des Inedits*, European Association Inedits, Charleroi 1997, s. 113.
- <sup>23</sup> Por. R. Fung, dz. cyt., s. 33-34.
- <sup>24</sup> Por. tamże, s. 39.
- <sup>25</sup> Por. P. R. Zimmermann, *Democracy and cinema: A history of amateur film*, w: *Essays on Amateur Film*, dz. cyt, s. 74.
- <sup>26</sup> Por. P. R. Zimmermann, *Reel Families*, dz. cyt., s. 61-62.
- <sup>27</sup> Por. bell hooks, *Teoria feministyczna. Od marginesu do centrum*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013, s. 72-74.
- <sup>28</sup> Por. W. C. Wees, *Recycled Images*, dz. cyt., s. 4.
- <sup>29</sup> R. Fung, dz. cyt., s. 29-33.
- <sup>30</sup> Cytat z filmu
- <sup>31</sup> Tamże.
- <sup>32</sup> S. Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, tłum. J. Anders, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2016, s. 151.
- <sup>33</sup> Por. K. Rosner, dz. cyt., s. 47.
- <sup>34</sup> Cytat z filmu.
- <sup>35</sup> R. Odin, dz. cyt. s. 257.
- <sup>36</sup> R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008, s. 28-29.
- <sup>37</sup> Cytat z filmu.
- <sup>38</sup> Por. P. R. Zimmermann, *Reel Families*, dz. cyt., s. 65-66.
- <sup>39</sup> Por. tamże., s. 57.
- <sup>40</sup> Por. R. Odin, dz. cyt. s. 256-257.
- <sup>41</sup> Por. tamże, s. 258.
- <sup>42</sup> R. Barthes, dz. cyt., s. 31.
- <sup>43</sup> Cytat z filmu.

<sup>44</sup> Por. R. Odin, *The Home Movie and Space of Communication*, w: *Amateur Filmmaking: The Home Movie, the Archive, the Web*, red. L. Rascaroli, Bloomsbury Publishing, wydanie Kindle, lokacja 442-443 z 8812.

<sup>45</sup> Cytat z filmu.

<sup>46</sup> Por. E. Hyży, *Kobieta, ciało, tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX w.*, UNIVERSITAS, Kraków 2012, s. 86.

<sup>47</sup> Cytat z filmu.

<sup>48</sup> Por. R. Odin, *The Home Movie and Space of Communication*, dz. cyt., s. 442-682.

<sup>49</sup> Cytat z filmu.

<sup>50</sup> Por. K. Rosner, dz. cyt., s. 47.

<sup>51</sup> Cytat z filmu.

<sup>52</sup> J. Baron, dz. cyt., s. 21.

<sup>53</sup> R. Barthes, dz. cyt., s. 121.

<sup>54</sup> Roland Barthes pisze: (...) *bardzo mi nie odpowiada ta postawa naukowa, aby traktować*

*rodzinę tak, jakby była ona jedynie tkanką złożoną z przymusów i rytuałów. Albo koduje się ją jako grupę bezpośredniej przynależności, albo czyni się z niej węzeł konfliktów i stłumień. Można by powiedzieć, że nasi uczeni nie mogą przyjąć tego, że istnieje „kochające się” rodziny. I jak nie chciałbym zredukować mojej rodziny do Rodziny, tak nie chcę zredukować mojej matki do Matki.* R. Barthes, tamże, s. 133-134.

<sup>55</sup> Por. R. Odin, *The Home Movie and Space of Communication*, dz. cyt., lokacja: 442-682 z 8812.

<sup>56</sup> Por. P. R. Zimmermann, *The Home Movie Movement. Excavations, Artifacts, Minings*, w: *Mining the Home Movie*, dz. cyt., s. 1-28.



*A Song of Air*, reż. Merilee Bennett (1988)