

Między słowem a obrazem

Dyskurs eseju filmowego

BARTOSZ ZAJAC

*Wiadomo przynajmniej, że właśnie tam wszystko się rozgrywa – na granicy między obrazami i dźwiękami, tam gdzie obrazy stają się zbyt pełne, a słowa zbyt mocne*¹.

Gilles Deleuze

Wśród badaczy podejmujących problematykę eseju filmowego na szczególną uwagę zasługuje Phillip Lopate. Znany pisarz i teoretyk eseju literackiego napisał tekst, którego intencją jest, jak czytamy we wstępie, *zdefiniowanie, zbadanie i celebrowanie gatunku filmowego, który ledwie istnieje*². Artykuł ten wydaje się interesujący z kilku przynajmniej względów. Przede wszystkim ambicją *zdefiniowania eseju* (tak literackiego, jak i filmowego) jest na gruncie badań genologicznych raczej rzadkością. Istotniejsza w kontekście niniejszej rozprawy jest jednak pierwszoplanowa rola, jaką Lopate przyznaje słowu. Warto również nadmienić, że autor wzmiankowanego artykułu poświęca dużo uwagi relacji między esejem literackim i esejem filmowym. Zwykle kwalifikacja konkretnego utworu jako *essay-film* opiera się na arbitralnym wyborze kilku cech eseju literackiego i próbie potwierdzenia ich obecności w tekście filmowym. Do tych cech zalicza się najczęściej hybrydyczność, autotematyzm, dyskursywność, kolażowość i związaną z nią fragmentaryczność oraz oczywiście subiektywizm. W ten sposób esej staje się bardzo pojemnym „gatunkiem”, do którego można z powodzeniem zaliczyć pokaźną część historii kina niefikcjonalnego, poczynając od symfonii miejskich, a kończąc na dokumentach Michaela Moore’a, jak również filmy fabularne nowej fali lat 60., niezależnie czy będą to dzieła Godarda, czy dajmy na to, Rohmera³.

Próbie definicji eseju filmowego Lopate rozpoczyna od podkreślenia prymatu słowa: *esej filmowy musi zawierać słowa, niezależnie czy to w formie tekstu mówionego, napisów czy śródnapisów. Mówcie, co chcecie o wizualizacji jako fundamentie myślenia, ale nie potraficie zaakceptować całkowicie czystego, niemego potoku obrazów jako konstytuującego eseistyczny dyskurs*⁴. W dalszej części czytamy: *tekst musi być reprezentacją pojedynczego głosu. Może być on albo [głosem] reżysera, albo scenarzysty, zaś jeśli wspólnym, to zszytym w taki sposób, aby brzmiał jak jednostkowy punkt widzenia. Sam kolaż cytowanych tekstów nie jest esejem*⁵. Zostają tu zdyskontowane marzenia Waltera Benjamina o tekście utkany z samych tylko cytatów jako niezdolnym do ukazania takiej perspektywy podmiotowej, którą Lopate uznaje za esej. Według niego esej filmowy musi generować czytelny dyskurs, wykraczający też poza funkcję komunikacyjno-informacyjną właściwą dziennikarstwu⁶. I na koniec, tekst wpleciony w esej filmowy powinien odznaczać się elokwencją. Powinien *być dobrze napisany i tak interesujący, jak to*

tylko możliwe⁷. Ostatnia uwaga, którą Lopate łagodzi jako nie tyle dyrektywę, ile sugestię estetyczną, wskazuje jednak, że w jego rozumieniu esej w warstwie słownej powinien odpowiadać kunsztownej formie swego literackiego poprzednika. Ponadto, jak wskazuje Lopate, dyskurs w esej filmowym, jako daleki od charakterystycznej dla dziennikarstwa informacyjności i implikowanej niejako jednoznaczności, powinien jednak skupiać się wokół postaci autora jako *figury scallającej*. Chociaż Lopate dopuszcza w tym miejscu kolektywną wypowiedź kilku osób (reżyser, scenarzysta), to jednak przestrzega przed zbytnim rozproszeniem „naczelnej instancji nadawczej”. Parafrazując obawy Lopate’a, moglibyśmy powiedzieć, że zbytnia polifoniczność grozi „upadkiem w kolaz”. Nie powinno zatem dziwić, że bolejąc nad niewielką liczbą powstających esejów, Lopate dostrzega przyczynę takiego stanu rzeczy w przełomie poststrukturalistycznym, czy szerzej, w *dekonstrukcji, postmodernizmie, „appropriation art”, nowych formach feminizmu czy marksizmu wzbogaconego dorobkiem semiotycznej krytyki mediów*⁸. Jakkolwiek należy się zgodzić z uwagami o „kolażowym niebezpieczeństwie” związanym ze zbytnim rozproszeniem autorskiego dyskursu w polifonii cytatów, analiza poszczególnych dzieł w dalszej części pracy pokaże, że poststrukturalistyczny zamach na figurę autora znalazł dość silne potwierdzenie, a wręcz został zapowiedziany w twórczości (filmowych) eseistów.

W typologii Billa Nicholasa kino niefikcyjne zostało sklasyfikowane m.in. na podstawie stosunku autorów do słowa. Amerykański teoretyk wielokrotnie podejmował próby wyszczególnienia pewnych paradygmatów dokumentalizmu⁹. W artykule *The Voice of Documentary* opublikowanym w 1985 r. czytamy jeszcze o czterech modelach kina niefikcyjnego: objaśniającym, obserwacyjnym, interaktywnym i refleksywnym. W książce *Blurred Boundaries* z 1994 r. Nichols dołącza do nich piąty model – performatywny.

Podział zaproponowany przez Nicholasa jest próbą uporządkowania historii kina niefikcyjnego.

Pierwszym modelem zaproponowanym przez autora *Ideology and Image*, szczególnie interesującym z punktu widzenia eseju filmowego, jest dokumentalizm objaśniający. Wywodzi się on zdaniem Nicholasa z tradycji Griersonowskiej. Charakteryzuje się dominacją komentarza ponadkadrowego (*voice-over*)¹⁰. Konstytutywną cechą narracji werbalnej w modelu objaśniającym jest jej odpodmiotowienie, a w konsekwencji sugerowany obiektywizm projektowanego na obrazy wywodu. Źródłem dyskursu jest tu wszechwiedzące, bezcielesne „my”; stąd też Nichols pisze w tym kontekście o „głosie Boga” (*voice-of-God*)¹¹.

Dominacja modelu objaśniającego ustąpiła, jak czytamy w szkicu Nicholasa, kinu zorientowanemu na „efekt realności”. Mowa tu oczywiście o filmach z nurtów *cinéma-vérité* i *direct cinema*. Chociaż autorzy z tych kręgów nie zrezygnowali całkowicie z narracji słownej, nie pełniła ona, jak we wcześniejszym modelu, nadrzędnej, strukturującej funkcji.

Trzeci model w typologii Nicholasa, interaktywny, przypada na lata 70. Charakteryzuje się on bezpośrednim zwrotem autora lub jego interlokutorów do widza (w formie monologu postaci przed kamerą lub wywiadu). Powyższe modele możemy w pewnym sensie uznać za klasyczne. Stosunkowo łatwo możemy wyszczególnić ich cechy dystynktywne. Dokumentalizm refleksywny tymczasem, który Nichols rozpoznaje jako dominantę kina niefikcyjnego w latach 80., charak-

teryzują *bardziej złożone formy, w których założenia epistemologiczne i estetyczne stają się bardziej widoczne*¹². Styl obserwacyjny współgzystuje tu z wywiadami, komentarz ponadkadrowy ze śródnapisami, a sam dyskurs zostaje wyraźnie sproblematyzowany jako wytwór autora. Wreszcie model performatywny, ostatnia jak dotąd dominanta wskazana przez amerykańskiego badacza, realizowany w dziełach filmowców tworzących na przełomie lat 80. i 90., charakteryzował się troską o formę, będąc jednocześnie amalgamatem wcześniejszych modeli, twórczo je przetwarzającym. Uprzywilejowywał też wyraźnie aktywną lekturę widza¹³.

Stella Bruzzi w pracy poświęconej „nowemu dokumentalizmowi” złą sławę komentarza ponadkadrowego przypisuje właśnie *rygorystycznej typologii Nicholasa*¹⁴. Cytując fragment *Representing Reality*¹⁵, polemizuje z kategoryzacją narracji *voice-over* jako prymitywnego narzędzia perswazji, medium autorytarne, bezcielesnego Autora-Boga. Bruzzi stawia sobie za cel odkłamanie takiej wizji *voice-over*, posiłkując się analizami filmów zrealizowanych m.in. w latach dominacji modelu obserwacyjnego, co jakoby podwójnie neguje propozycję poetyki historycznej Nicholasa¹⁶.

Jej krótka charakterystyka teorii realistycznych kina, począwszy od lat 30., sytuuje autora *Ideology and the Image* jako więźnia romantycznej wizji dokumentalizmu zdolnego ukazać „czysty obraz” rzeczywistości. Ale przeczą temu choćby uwagi Nicholasa poświęcone modelowi refleksywnemu¹⁷. Bruzzi zauważa, że jakkolwiek zarzuty stawiane filmom zdominowanym przez komentarz słowny bywają słuszne, to już absolutyzacja narracji ponadkadrowej jako narzędzia z natury ograniczającego, autorytarne i dydaktyczne nie zyskuje potwierdzenia w licznych realizacjach filmowych. Nie zawsze *voice-over* jest tożsamy z *voice-of God*, to podstawowa teza Bruzzi, za której przeciwnika niesłusznie jednak obiera sobie Nicholasa. Przypomnijmy jeszcze, że w pracy z 1994 r., o znamienym tytule *Blurred Boundaries (Zamazane granice)*, o sześć lat poprzedzającej monografię „nowego dokumentalizmu” Stelli Bruzzi, wprowadzając do swojej typologii model performatywny, Nichols podkreśla jednocześnie, że *żaden z tych modeli nie wyklucza wcześniejszych; przeciwnie, nakładają się na siebie i współgrają. Terminy te pełnią po części funkcję heurystyczną i konkretne filmy mieszają zwykle różne modele, choć jeden będzie zawsze dominował*¹⁸. A zatem, jakkolwiek funkcją słowa jest zwykle strukturowanie dzieła filmowego, a często także objaśnianie i przekonywanie, uwaga Nicholasa jasno wskazuje, że komentarz ponadkadrowy może w ramach przyjętej przez niego typologii funkcjonować w ramach, przykładowo, modelu refleksywnego, a tam jego funkcja będzie już zupełnie inna niż w filmach *stricte* propagandowych czy edukacyjnych.

Ściśle związana z kształtem narracji ponadkadrowej jest też figura autora jako podmiotu wypowiedzi. Tutaj też rodzi się paradoks, który postaram się opisać szerzej w dalszej części pracy. Jeśli stawką w grze, w której od swych narodzin bierze udział kino niefikcyjne, jest heterogeniczność dyskursu, ograniczana w przypadku narracji *voice-of-God* punktem widzenia bezcielesnego podmiotu, „głosem” kontrolującym zawarte w materiale audiowizualnym sensory, to przecież autor eseju filmowego może być równie autorytarny. Radykalny subiektywizm bywa postrzegany jako zaprzeczenie obiektywizmu, ale także jako jego równie problematyczny rewers. W polu osobistej wypowiedzi, charakterystycznej dla dokumentu perso-

nalnego, widz zostaje uwolniony od hegemonii wszechwiedzącego narratora, ale wkracza jednocześnie w sferę równie ekspansywnej, czy wręcz równie autorytarnej, podmiotowości autora. Subiektywizm nie musi więc implikować swobodnej lektury, wolnej gry znaczeń, ale przeciwnie, żmudną egzegezę polegającą na śledzeniu zawilego autorskiego wywodu. Kontynuując refleksję nad funkcją komentarza ponadkadrowego w kształtowaniu dyskursu, chciałbym więc zwrócić uwagę nie tylko na obecność lub stopień wykorzystania narracji słownej, ale też na oblicza manifestacji autora w tekście; od nich bowiem zależy faktyczna struktura filmu determinująca w konsekwencji tryb lektury.

Stella Bruzzi zwraca uwagę, że podstawowym wyznacznikiem pozwalającym zreinterpretować funkcję dyskursu, a ściślej narracji *voice-over* w kinie niefikcyjnym, jest jego personalizacja¹⁹. Jako strategię, dzięki którym komentarz staje się refleksywny, niejako autotematyczny, Bruzzi wymienia chwilowe zaniechanie narracji, ciszę wskazującą na niewystarczalność, nieodpowiedniość słowa²⁰; jawną deklarację poglądów politycznych, czytelnie sytuującą wypowiadający się podmiot wobec podejmowanej w filmie problematyki; wykorzystanie wielu głosów; wreszcie, narrację kobiety, niekoniecznie jako autorki komentarza, ale choćby narratorki²¹. Należałoby tu również dodać wspomnianą przez Bruzzi ironię²² jako trop retoryczny wskazujący na niejednoznaczność wypowiedzi i, co warte podkreślenia, silnie aktywizujący intelektualne zaangażowanie widza.

Wspomniany na początku Lopate sygnalizuje, kluczową jak sądzę w kontekście eseju filmowego, relację warstwy werbalnej wobec wizualnej. Klasyczny dokumentalizm powinien dążyć do wykorzystania słowa w sposób tautologiczny. Tylko zbliżenie komentarza do podstawowych znaczeń denotowanych przez obraz może uchronić dokumentalistę przed nadużyciem. Jest to oczywiście ryzykowna teza. W pracy poświęconej funkcji słowa w kinie niefikcyjnym Mirosława Salska-Kaca zwraca uwagę, że sposób powiązania obrazu ze słowem w kinie propagandowym do lat 60. opierał się zasadniczo na rozdzielności tych sfer. Co innego implikowały niejako obrazy, a co innego projektowany na nie, manipulujący nimi komentarz *voice-over*. *Pewne rozejście – pisze Salska-Kaca – komunikatu słownego i obrazowego, ich niepełna spójność jest [w polskim filmie propagandowym lat 50. – B.Z.], jak się wydaje, zakładane. Słowo „gwałci rzeczywistość”, a jak pisze J. Bralczyk, jawne mówienie nieprawdy bywa w tekście propagandowym również zamierzone. Daje wtedy dowód mocy autora, który jawnie lekceważy społeczeństwo, pokazuje, że może sobie pozwolić na ten gest*²³. W tym świetle esej filmowy raz jeszcze zbliża się do narracji *voice-of-God* opisywanej przez Nicholasa; już nie tylko z racji obszernego wykorzystywania komentarza ponadkadrowego, ale również ze względu na charakterystyczną dla tej formy rozbieżność między warstwą werbalną i obrazem. Inny jednak jest cel takiego „montażu”.

Lopate interpretuje stosunek słowa do obrazu jako dialektykę subiektywności i obiektywności, co może prowadzić do konfliktu. Choć rozpoznanie konfliktu w tej relacji jest z pewnością kluczowe, to już problematyczne pozostaje samo rozróżnienie jego stron. Lopate uznaje za subiektywne słowo (komentarz autorski), podczas gdy obraz jest tu nośnikiem tego, co obiektywne, dialektyczną antytezą. Taka opozycja zakłada błędnie, że praca kamery w eseju filmowym (w kinie w ogóle) nie może ewokować autorskiej podmiotowości, czemu przeczą liczne realizacje. Obraz filmowy stanowi korelat pewnych ustalonych parametrów medium i ich twórczego

wykorzystania w procesie rejestracji. Praca z kamerą jest często formą skrajnie subiektywnej reakcji na otaczającą autora rzeczywistość, poddawaną dalszej transformacji na etapie montażu. Oczywiście istnieją eseje filmowe, które nie operują materiałem zarejestrowanym przez autora, a jedynie *found footage* (materiałem znalezionym)²⁴; pomijając jednak fakt, że „materiał znaleziony” może również sprawować funkcję cytatu – przywołania „innej podmiotowości”, tworząc sytuację dialogu z subiektywną rejestracją dokonaną przez innego autora²⁵, to pozostaje nadal w mocy kreacyjna funkcja montażu jako paralelnego wobec słowa narzędzia porządkującego myśli. Opozycję tę można zresztą łatwo odwrócić; słowo w filmie może być nośnikiem tego, co „obiektywne” – oficjalnego, ideologicznego przekazu, podczas gdy podmiotowość autora będzie się manifestowała w dekonstruującym je obrazie²⁶.

Lopate wzmiankuje jednak o stosunku warstwy werbalnej względem wizualnej niejako na marginesie swoich rozważań. Podstawowym elementem warunkującym według niego uznanie dzieła za esej jest samo słowo; dobrze „napisane”, czytelnie sytuujące stanowisko autora wobec „próbowanego” zagadnienia. Zdecydowanie większą rolę dialektyce słowa i obrazu w eseju filmowym przyznaje w swoim szkicu Paul Arthur. W artykule zatytułowanym *Essay Questions* czytamy: *połączenie języka i obrazu, podstawa gramatyki kina, jest kluczowym elementem eseju filmowego. W pewnym sensie każdy znaczący esej traktuje o skomplikowanych relacjach między słowem a obrazem, o mechanizmach, dzięki którym mowa zdolna jest komentować, podkopywać, lub w inny sposób zmieniać znaczenie tego, co widzimy – i vice versa*²⁷. Obserwacja Arthura jeszcze raz potwierdza, że jakkolwiek słowo w filmie dokumentalnym może strukturuować obraz, zmieniać jego znaczenie, poddawać subwersji, to podobnych operacji może dokonywać na słowie obraz; nie tyle nawet dekonstruując znaczenia zawarte w narracji ponadkadrowej, ile tworząc razem z nimi wspólny dyskurs, kształtujący się odmiennie, niż sugerowałaby to sama tylko warstwa słowna filmu.

W *Encyklopedii eseju (Encyclopedia of the Essay)* wydanej pod redakcją Tracy Chevalier pod hasłem „esej filmowy” znajduje się kilkustronicowy wywód Nory M. Alter. Podobnie jak przywołani wyżej badacze, Alter nie dopuszcza możliwości zaklasyfikowania jako eseju filmu wykorzystującego same tylko obrazy. Analogicznie też wskazuje, że mogą się one pojawiać w formie słowa pisanego (wkomponowanego w obraz lub w formie śródnapisów) lub komentarza *voice-over*²⁸. Dlaczego jednak *voice-over* a nie po prostu *voice*? Esej filmowy, jakkolwiek subiektywny, jakkolwiek jego dyskurs koncentruje się wokół silnej postaci autora, odznacza się też fragmentaryzacją; autor raczej rozprasza się niż scala we fragmentach swojego dzieła. Być może wynika to z programowej antysystemowości eseju w ogóle. Krytykując systemowość, metodologię, klisze, jak pisał Adorno w *Eseju jako formie*, esej podważa też zasadność własnych sądów²⁹, uprzywilejowanie dyskursu, a w konsekwencji status autora jako autorytetu. Osłabienie jego funkcji jako instancji wyznaczającej granice i reguły lektury stanowi być może warunek *sine qua non* eseju. Komentarz ponadkadrowy, maska, za którą ukrywa się autor, otwiera dzieło przed widzem, czy wręcz umożliwia rozpoczęcie swoistego dialogu. Tak jak autor niewidoczni na ekranie, możemy jedynie „próbować się” w lekturze, przepisywać tekst, ustalając nowe napięcia między fragmentami; nie rekonstruując jedynie sensów rozrzuconych w labiryncie słów i obrazów, ale odnajdując w tekście trajektorię naszych własnych myśli.

Taka dialogiczna wizja eseju ma długą tradycję. Roma Sendyka, pisząc o genezie tej formy w literaturze przed Montaigne’em, podkreśla wielokrotnie dialog jako strukturalnie bliski dziełom eseistów. Tym, co łączyłoby obie formy, jest architektura zakładająca partnerstwo, współuczestnictwo w procesie wyłaniania sensów. Powołując się na uwagi Claire de Obaldia, Sendyka podkreśla, że: *Montaigne’owska wizja tej kooperacji, prosto ilustrowana metaforą graczy w tenisa ustawionych po przeciwnych stronach siatki, zbieżna jest ze „słynną definicją scriptible (pisalnego) Rolanda Barthes’a”, która pozwala czytelnikowi stać się współtwórcą, a nie jedynie konsumentem tekstu* ³⁰. Z podobnej perspektywy pisze o eseju Andrzej Stanisław Kowalczyk. Autor akcentuje jednak zdecydowanie, że mimo strukturalnych podobieństw esej i dialog są jednak gatunkami całkowicie odrębnymi ³¹; *esej nie poprzestaje na prezentacji, ujawnieniu różnych stanowisk, prowokuje między nimi spór, grę* ³².

Na gruncie filmoznawczym refleksja nad dialogicznym charakterem dyskursu eseistycznego została jak dotąd najszerzej opisana przez Laurę Rascaroli. W pracy poświęconej subiektywnym formom kina niefikcjonalnego autorka uzupełnia uwagi Bruzzi dotyczące funkcji komentarza ponadkadrowego. Podobnie jak ona podkreśla rolę ironii i kontrapunktowe zastosowanie słowa. Akcentuje też walor polemiczny narracji werbalnej, a także wydajność słowa jako medium w przekazywaniu informacji. Narracja werbalna jest też wykorzystywana w celu zwrotu do nadawcy, często bezpośredniego, co nie przesądza wcale o jego autorytarnym tonie. Spośród tych jego funkcji, konkluduje Rascaroli, retoryczna, propagandowa czy autorytarna jest po prostu jedną z wielu, wcale nie nadrzędną ³³.

Opisując strategię włączania widza w proces współtworzenia znaczeń, nadający tej formie filmowej wymiar dialogiczny, autorka odnosi się do pojęcia interpelacji. Termin ten, zaczerpnięty przez Rascaroli z prac Francesco Casettiego, oznacza tutaj takie formy zwrotu do widza, które domagają się od niego aktywnego zaangażowania w lekturę, są więc formą „pytania”, indagacji – niekoniecznie w formie słownej. Interpelacja może oczywiście przybrać formę bezpośredniego zwrotu do widza za pośrednictwem narracji ponadkadrowej, ale Rascaroli dostrzega podobną motywację w zwrocie filmowanych postaci do kamery, w ich bezpośrednim spojrzeniu w stronę widza, który przestaje być w ten sposób jedynie voyeuem ³⁴.

Mechanizm interpelacji jako zwrot do widza mający na celu zaangażowanie go we współtworzenie dyskursu należałoby również rozwinąć na właściwości kompozycyjne tekstu. Fragmentaryczna struktura eseju filmowego, a w konsekwencji dyskursu autorskiego, nie jest oparta na prostej chronologii, porządku linearnym. Konstrukcja eseju jest raczej uskokowa, rwana, oparta na interwałach, które wypełnić musi aktywność widza/czytelnika. Bez niej esej pozostanie kolażem. W tym kontekście Rascaroli pisze o licznych zabiegach retorycznych, które zamiast proponować widzowi zamkniętą, skończoną argumentację pozostawiają problemy na w pół otwarte. Sytuacja widza wobec „próbowanego” w filmie zagadnienia przypomina tym samym tę, w której znajduje się autor. Raz jeszcze możemy tu przywołać kategorię *scriptible* Rolanda Barthes’a – czytanie staje się pisaniem; *interpretować tekst to nie tyle nadawać mu sens (mniej lub bardziej uzasadniony, mniej lub bardziej dowolny), co – przeciwnie – oceniać, z jakiej mnogości został on ukształtowany* ³⁵. Polifonia, o której pisze tu Barthes, rozgrywa się w miejscu zwanym „czytelnikiem”. Jest to *przestrzeń, w którą wpisują się, bez ryzyka zguby,*

wszystkie cytaty, z jakich składa się pisanie; jedność tekstu nie tkwi w jego źródle, lecz w jego przeznaczeniu, przeznaczenie to jednak nie jest wcale osobą: czytelnik jest człowiekiem bez historii, bez biografii, bez psychologii, jest tylko tym kimś, kto zbiera w tym samym polu wszystkie ślady, z których został tekst napisany³⁶. Czytelnik w procesie lektury nie jest oczywiście „człowiekiem bez właściwości”. Metafora Barthes’a sugeruje pewien ideał zniesienia hierarchii w procesie lektury, przez co należy chyba rozumieć otwarcie się na inność tekstu, na mnogość wykluczających się sensów, na immanentną nietożsamość.

W dalszej części pracy chciałbym przyjrzeć się bliżej filmom, które wykorzystując obszernie komentarz ponadkadrowy, nadają mu jednocześnie funkcję daleką od „objaśniającej”, i których struktura jest oparta na różnych formach dialogu. Niektóre z nich, jak *Pomniki też umierają* (*Les Statues meurent aussi*, 1953) Alaina Resnais i Chrisa Markera, są dość dobrze znane. Inne, jak choćby *Méditerranée* (1963) Jean-Daniela Polleta, z pewnością mniej. Być może jednak zaproponowany przeze mnie wybór filmów wyda się niewystarczająco zróżnicowany. Do grupy esejów filmowych zaliczane są przecież dzieła twórców tak różnych, jak Orson Welles, Marcel Ophüls czy Werner Herzog. Chciałbym jednak podkreślić, że w niniejszym szkicu podejmuję się zaledwie zilustrowania odmienności praktyk związanych z kształtowaniem dyskursu eseistycznego przez słowo (narrację ponadkadrową), nie zaś ukazania pełnego wachlarza form, które skłonni byłibyśmy uznać za eseistyczne.

Dokument *Krew zwierząt* (*Le sang des bêtes*, 1949) Georges’a Franju otwiera komentarz czytany przez kobietę, co wprowadza niejako liryczny, poetycki ton filmu i w konsekwencji odejście od charakterystycznego dla kina niefikcyjnego obiektywizmu. Jak pamiętamy, charakteryzując strategię subiektywizacji komentarza ponadkadrowego, Stella Bruzzi podkreślała m.in. narrację kobiety. Tymczasem w przypadku modelu objaśniającego Nicholasa posługującego się bezosobowym „my” komentarza *voice-of-God* autorytet, prawda, racjonalność i logika dyskursu są budowane dzięki obiektywizującej, kulturowo zdeterminowanej funkcji męskiego głosu³⁷.

Autorem komentarza do filmu Franju jest Jean Painlevé – reżyser, który poświęcił się niemal wyłącznie rejestracji fauny i flory morskiej. W jego filmografii znalazło jednak miejsce kilka wyjątków, do których należy m.in. animacja kukielkowa *Sinobrody* (*Barbe-Bleue*, 1936), eksperymentalny, pozbawiony fabuły *Met-huselah* (1927), w którym pojawia się Antonin Artaud, i jeden z nielicznych filmów o ssakach, *Wampir* (*Le Vampire*, 1945). W tym być może najczęściej komentowanym dziele Painlevégo, reżyser przekracza konwencję dokumentu przyrodniczego, wykorzystując jako ścieżkę muzyczną utwory Duke’a Ellingtona i fragment z filmu Friedricha Wilhelma Murnaua *Nosferatu – symfonia grozy* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922). Ta krótka wstawka w połączeniu z dygresyjnym, ironicznym komentarzem sprawia, że w filmie dostrzegamy wyraźnie alegorię nazizmu.

Powyższa dygresja nie jest bez znaczenia, powróćmy jednak do *Krwi zwierząt*. Narracja ponadkadrowa w dokumencie Franju jest podzielona na dwa głosy – kobiecy i męski³⁸. Już samo to wydaje się zabiegiem dość niezwykłym na tle produkcji niefikcyjnej. Film opowiada o pracy podparyskiej rzeźni. W pierwszych scenach filmu, stanowiących preludium dla drobiazgowej rejestracji uboju, wi-

dzimy luźno zmontowane krajobrazy miejskich peryferii. Być może ze względu na impresyjną kompozycję tych kadrów, która wydaje się nie tworzyć spójnego dyskursu, film ten bywa określany raczej jako dokument poetycki niż esej. Philip Lopate pisze, że *Krew zwierząt* przypomina utwór muzyczny i porównuje go z *Trzema pieśniami o Leninie* (*Tri pesni o Lenine*, 1934) Wiertowa³⁹. Jakkolwiek nie upierałbym się przy uznawaniu filmu Franju za esej *sensu stricto*, całkowite odmówienie mu dyskursywności wydaje się nadużyciem. Na początek zwróćmy uwagę na stosunek słowa do obrazu. Otwierającemu film komentarzowi Nicole Ladamirale towarzyszą luźno ustrukturuwane, fragmentaryczne krajobrazy przedmieść Paryża. Liryczny ton narracji werbalnej harmonizuje z kompozycją warstwy wizualnej. Na ten kubistyczny pejzaż składają się ujęcia odsyłające wprost do trudnych warunków materialnych wielu mieszkańców Paryża tuż po zakończeniu wojny. Slumsy przecięte nierównymi uliczkami, upstrzone serią straganów, na których radiodbiorniki sąsiadują z manekinami, te zaś z dywanami czy fajkami; gruzy przedwojennego dobrobytu wyglądające w swych osobliwych zestawieniach jak surrealistyczne kolaże czy *ready-mades* zarejestrowane na fotografiach Walkera Evansa z lat wielkiego kryzysu. Jednocześnie obrazy te ewokują śmierć, Holokaust – zwłaszcza ujęcie nagiego, bezrękiego manekina sfotografowanego na tle przejeżdżającego w oddali pociągu towarowego, takiego, jakim w dalszej części filmu wiezione będzie do rzeźni bydło.

Wskutek fragmentarycznego montażu, a także zastąpienia spójnego, obiektywnego komentarza dwoma przeplatającymi się głosami, w obu przypadkach, jak zobaczymy, dalekimi od zdystansowanej narracji *voice-of-God*, lektura filmu wyraźnie się „delinearyzuje”. Pozornie mogłoby się wydawać, że obie narracje mają ściśle przydzielone funkcje. Głos kobiety pojawia się w partiach ukazujących miasto. Jest liryczny i skojarzeniowy, zorientowany na ewokowanie. Tymczasem narracja Huberta pojawia się w scenach zarejestrowanych w rzeźni i jej funkcja może być uznana za czysto ekspozycyjną, objaśniającą. Już samo zestawienie dwóch modeli opisu, poetyckiego i objaśniającego, tworzy niecodzienną w dokumentalnym świecie sytuację dialogu. Jednocześnie ta niekoherencja sprawia, że partie ilustrujące pracę w rzeźni zyskują osobliwy akcent poetycki, choć, jak zobaczymy za chwilę, jest to raczej przygnębiająca poezja Baudelaire’a.

Przez wymieszanie głosów pejzaż miejski jakby wchodził w symboliczny związek ze śmiercią zadawaną w rzeźni. Nietautologiczne zestawienie słowa i obrazu sprawia, że fragmentaryczne kadry z czołówki filmu rezonują w trakcie dalszej projekcji, zostają niejako powtórnie przywołane, stając się elementem innych konotacji; już nie tylko „poetki biedy”, specyficznej melancholii charakterystycznej dla powojennego neorealizmu, ale właśnie Holokaustu.

Obiektywny komentarz mężczyzny przestaje taki być, gdy pozwala sobie na liczne dygresje, ironię, osobliwe porównania czy poetyckie cytaty kontrapunktowe wobec obrazu. W scenie uboju cieląt Hubert cytuje na przykład poemat mistrza spleenu: *Uderzę cię bez nienawiści / I bez wściekłości, jak uderza / Rzeźnika nóż*⁴⁰. Następnie kontynuuje niejako w duchu Baudelaire’a: *Bez nienawiści i bez wściekłości, ze szczerą wesołością zabójców, którzy gwizdzą lub śpiewają podrzynając gardła; bo tak jak inni muszą zapracować na swój chleb, jak inni oddający się trudnym i często niebezpiecznym profesjom*. Po tym fragmencie słyszymy z offu piosenkę *La Mer* (*Morze*) Charles’a Trénet’a śpiewaną prawdopodobnie przez jed-

nego z rzeźników. Pojawia się ona oczywiście na zasadzie kontrapunktu, podobnie jak poemat Baudelaire'a. Chropowaty głos pracownika rzeźni kontrastuje z barwą, jaką znamy z oryginalnego wykonania francuskiego solisty. Ale konflikt dostrzegamy przede wszystkim w zestawieniu słowa i obrazu. Tytułowe morze ilustrują tu kałuże krwi zmywane po uboju; *wilgotną trzcinę wokół stawu* zastępują ułożone w wiadrze sprężyny (narzędzia, które pojawiły się we wcześniejszej partii filmu, w okolicznościach pozbawionych liryzmu). W tej samej sekwencji widzimy też dwie zakonnice, których białe kornety przypominają gołębie, również przywołane w słowach piosenki. Słowo i obraz wchodzą tu w złożone relacje wykraczające poza prostą ilustrację.

Nie należy jednak zapominać, że film Franju operuje także bardzo drastycznymi obrazami, które bezpośrednio konfrontują widza z okrucieństwem, w którym „bierze udział cały Paryż”. Możemy to odczytać jako formę interpelacji; francuskie pociągi transportujące bydło do rzeźni byłyby w ten sposób symbolicznie przyrównane do tych, którymi w czasie wojny, także z Francji, przy pomocy Francuzów, wywożono Żydów do nazistowskich obozów zagłady⁴¹. Być może wskazuje na to również finałowa scena, w której napis „FIN” (koniec) ukazuje się na tle przejeżdżającego pociągu towarowego. „Koniec” oznacza tu oczywiście „koniec filmu”, ale może również konotować „ostateczne rozwiązanie” (*die Endlösung der Judenfrage*). W podobny sposób Godard wykorzystał napis „KONEC” ukazany na tle przecinających kadr wagonów bydłowych w filmie *L'Origine du XXIème Siècle (Korzenie XXI wieku, 2000)*, łącząc we właściwy sobie sposób historię kina z Historią⁴². Takie porównanie, jeśli odczytane, dostrzeżone w procesie lektury, może stanowić bardzo silne wskazanie na odpowiedzialność, już nie tylko w kontekście uboju zwierząt, ale Holokaustu. Narracja kobiety, obecna dotąd tylko w scenach ukazujących miasto, pojawia się na tle ujęć zarejestrowanych w rzeźni zaledwie raz, właśnie w finale, niejako łącząc symbolicznie te dwa oblicza kolaboracji.

W powyższym szkicu celowo porzuciłem tryb kategoriyczny w odczytaniu intencji autorów. *Krew zwierząt* posługuje się raczej językiem metaforycznym, choć niektóre partie tworzą spójną wypowiedź zbliżoną do dyskursu eseistycznego. Tej formie bliska jest też subiektywizacja komentarza ponadkadrowego, jego rozbicie na dwa głosy i interpelacja widza przez traumatyczne obrazy zmuszające do refleksji nad własną odpowiedzialnością, niezależnie od tego, czy lektura przebiega na poziomie dosłownego przekazu, czy alegorii.

Dokumentem, którego zaklasyfikowanie budzi z pewnością mniejsze wątpliwości, jest *Pomniki też umierają* (1953) Alaina Resnais i Chrisa Markera, przywoływany nieraz jako pierwszy esej filmowy⁴³. Można się zastanowić nad stopniem autorstwa, w chwili gdy za poszczególne etapy realizacji są odpowiedzialne inne osoby. Głos autora eseju literackiego zostaje tu niejako rozpisany na kilka ról. Jak pamiętamy, Lopate uznał, iż taka sytuacja nie zaprzepaszcza fundamentalnego dla eseju subiektywizmu, o ile przekaz pozostaje skoncentrowany wokół spójnej, „jednogłosowej” perspektywy.

Pomniki też umierają jest bez wątpienia filmem, w którym obecna jest taka wspólna perspektywa, nadająca całości charakter osobistej, bardzo zaangażowanej wypowiedzi. Być może właśnie ze względu na owo zaangażowanie autorów powstał film, który łącząc wiele najlepszych cech twórczości eseistycznej, jest jednocześnie radykalny w swym krytycyzmie i dyskursywnie zamknięty, niewiele

pozostawiając miejsca polemicznej lekturze i dialogowi z widzem. W cytowanym już artykule Kowalczyk pisze, że *esej unika krytyki negatywnej. (...) Spór, satyra, polemika czy pamflet obce są duchowi eseju (...) Przy całej swojej intelektualnej wnikliwości i etycznej wrażliwości eseista nie chce nikogo sądzić ani piętnować*⁴⁴. Trudno się do końca zgodzić z tą opinią, o czym świadczy na przykład lektura esejów wchodzących w skład *Mitologii* Rolanda Barthes'a, w której autor dość bezwzględnie, choć z wdziękiem rozprawia się z burżuazją. Krytyczny ton czy polemika nieobce są też szkole frankfurckiej, a na gruncie eseju filmowego pracom Haruna Farockiego czy Wima Wendersa. Bez wątpienia jednak eseista osiąga wyżyny wówczas, gdy własny dyskurs łagodzi w polu kontrydktorycznych głosów, wytworząc tym samym pole dialogicznej potencjalności. Wielokrotnie cytowane były w pracach o eseju słowa Montaigne'a z rozdziału *Prób* zatytułowanego *O kulaławyh: Lubię te słowa, które łagodzią i miarkują śmiałość naszych twierdzeń: „być może, poniekąd, po części, powiadają, mniemam”, i tym podobne. Gdybym miał wychowywać dzieci, wdroyłbym im w usta ów sposób odpowiadania, szukający, a nie rozstrzygający*⁴⁵.

Na kategorycznym, chwilami wręcz agitacyjnym tonie filmu Resnais'go i Markera zaważył zapewne już sam temat, francuskiego kolonializmu, któremu autorzy dali się uwieść, a który spowodował, że przez dziesięć lat film przeleżał na cenzorskich półkach.

Treść filmu, radykalna i chwilami czytelnie kształtująca dyskurs w opozycji względem francuskiej polityki kolonialnej, nie wyklucza, jak sądzę, eseistycznego charakteru tego dzieła. Widać to wyraźnie już w komentarzu *voice-over*. Bogaty w zaskakujące porównania i dygresje stanowi on werbalny odpowiednik Eisenstejnowskiego montażu intelektualnego. Operuje siecią asocjacji opartych na analogiach, kontrastach, metaforach. Przykładowo niszczące pomniki kultury, dla których *śmierć jest bramą do wieczności*, zostają przyrównane przez narratorkę do kamyków pozostawianych na leśnej drodze przez Tomcia Palucha. Podobnie jak bohater w bajce Charles'a Perrault, cywilizacja pozostawia za sobą te „okaleczone ślady”, tworząc dziedzictwo kulturowe. Muzeum zostaje określone przez autorów mianem cmentarza kultury, również dlatego, że artefakty, które poza jego murami miały nieraz wymiar sakralny, są tu oderwane od ożywiającego je kontekstu, stając się nieme. Dotyczy to przede wszystkim sztuki afrykańskiej, o której opowiada ten esej.

Aby podkreślić milczenie afrykańskiej sztuki w muzeach zachodniej cywilizacji, twórcy filmu sfotografowali rzeźby, posądkę i maski w mroku studia. W długiej sekwencji ich kształty są poddawane fragmentaryzacji, uabstrakcyjnione za sprawą operującego dużym zbliżeniem kadru. Znika kontekst, w którym, jak mówi narratorkę, rzeźby te stanowiły znak jedności, harmonii człowieka ze światem.

Narratorkę mówi przede wszystkim o obcości, o barierze pozostającej między nami a kulturowym idiomem. Chwilami komentarz sytuuje się „wewnątrz” niemych artefaktów, przemawia „ich głosem”. Nie jest to jednak komentarz osobowy, nie przemawia jakiś konkretny autor, choć styl wypowiedzi jest daleki od obiektywnego. Przemawia raczej, co zbliżałoby nas, przynajmniej pozornie, do autorytarnej narracji *voice-of-God*, bezcielesna krytyczna instancja, jakies bardziej świadome własnych grzechów „my”. Taka konstrukcja komentarza jest więc zbudowana na wewnętrznym konflikcie, subiektywna i „odcielesniona”, stronicza, a jednocześnie sytuująca siebie jako miarę rzeczy, źródło wiedzy.

Najciekawszą partią filmu jest kompilacja kronik, będąca w oczach autorów ilustracją odwetu czarnoskórych sportowców; pojawiają się tu występy legendarnej drużyny koszykarskiej Harlem Globetrotters, a także mecz bokserski, po którym wybuchają zamieszki, ponieważ czarnoskóry zawodnik znokautował białego rywala. Dalej następuje pozbawiona komentarza werbalnego, operująca jazzową muzyką w kształtowaniu „mowy obrazów”, agresywnie zmontowana sekwencja łącząca pacyfikację strajku związków zawodowych z meczem bokserskim Sugar Raya Robinsona.

Chociaż z wyjątkiem powyższej sekwencji i fragmentarycznego montażu masek i rzeźb w początkowej partii filmu dialektyka słowa i obrazu nie konstruuje w filmie Resnais'go i Markera znaczeń wykraczających widocznie poza te implikowane w komentarzu, *Pomniki też umierają* są z całą pewnością esejem. Być może bardziej „sfil-mowanym esejem” niż „esejem filmowym”, niemniej odznaczającym się zarówno akcentowaną przez Lopate'a dbałością o słowo, jak i o styl wizualny.

Zdecydowanie bardziej osobistą eseistykę napotykamy w autorskich projektach Chrisa Markera. Jego twórczość najlepiej też ilustruje specyficzną dla eseju hybrydyczność, twórcze zawłaszczanie różnych gatunków, zwłaszcza trawelogu, dziennika, formy epistolarnej i portretu. Często zresztą występują one w ramach jednego dzieła. Z punktu widzenia dialogicznego nacechowania narracji ponadkadrowej szczególnie interesująca jest tutaj forma epistolarna, zakładająca zwykle bezpośredni zwrot autora do adresata listu. Elementy takiej narracji wykorzystał Marker m.in. w *Liście z Syberii* (*Lettre de Sibérie*, 1957), *Tajemnicy Koumiko* (*Le mystère Koumiko*, 1964) i *Bez słońca* (*Sans Soleil*, 1983).

Tajemnica Koumiko to zapis z podróży Markera do Japonii w 1964 r. w trakcie trwających wówczas w Tokio igrzysk olimpijskich. W perspektywie Lejeune'owskiego paktu autobiograficznego zakładającego tożsamość autora, narratora i bohatera, ten film nie wydaje się problematyczny; wiemy, że podróżnikiem jest Chris Marker; jego nazwisko pojawia się w czołówce, ze wskazaniem, że jest on również autorem scenariusza i montażu.

W *Tajemnicy Koumiko* Marker bada oblicza powojennej Japonii. Z pewnością jest to dla niego system równie obcy i fascynujący, jak dla Barthes'a, który zawitał do Tokio dwa lata później. Podobna jest perspektywa obu podróżników. Żaden z nich nie próbuje syntetyzować różnorodności, znosić różnic między własnym doświadczeniem a tym, co obce. Markera nie interesują opinie socjologów; dane statystyczne i próby zdiagnozowania „esencji japońskiego ducha narodowego” są wmontowane przez reżysera w tkankę audialną filmu raczej na zasadzie kontra-punktu, tła, od którego odcina się jego własna narracja.

Twórca *La jetée* podąża w swoich poszukiwaniach śladem tego, co nieistotne z punktu widzenia Historii, co jednak może się okazać równie cenne poznawczo. Podczas swoich wędrówek po Tokio Marker poznaje Koumiko. Kamera wyławia ją z tłumu widzów na trybunach Stadionu Olimpijskiego. Chwilę później reżyser w komentarzu ponadkadrowym wypowiada słowa referujące prawdopodobnie ich wcześniejszą rozmowę: *nie jest typową Japonką, jeśli ktoś taki istnieje; ani typową, ani wzorową. Nie jest przykładem niczego; ani klasy, ani rasy. Nie jest jak jakakolwiek inna kobieta; jest jak kobiety, które są inne. A to już jest coś. (...) Jest świadoma, że nie wpłynie na bieg historii; a jednak stanowi o historii tak samo jak ty, ja i papierz. I Japonia otacza ją zewsząd.*

Reżyser przygląda się Japonii przez pryzmat „nieznaczącej” jednostki, kobiety „neutralnej dziejowo”, niebędącej ważną figurą polityczną. Jednak dostrzega potencjał takiego spotkania. Sachiko Hidari, aktorka, odtwórczyni głównej roli w filmie Shohei Imamury *Kobieta owad* (*Nippon konchuki*, 1963), powiedziała kiedyś, że jeśli chcesz powiedzieć coś o Japonii, musisz się skoncentrować na kobiecie⁴⁶. Skrywa ona bowiem wszelkie paradoksy tego kraju.

Wypowiedzi Koumiko pojawiają się zarówno w formie mowy zależnej, przytaczanej przez Markera, jak i komentarza ponadkadrowego, rozmów zarejestrowanych przez reżysera w przerwach między kręceniem, a także jako „audio-listy” nagrane przez Koumiko w odpowiedzi na kwestionariusz, który reżyser zostawił jej przed swoim powrotem do Francji. Mają one charakter bardziej intymny, wręcz konfesyjny, choć i o wcześniejszych wypowiedziach kobiety trudno mówić w kategoriach obiektywizmu. Pytania Markera pojawiają się w formie śródnapisów. Poetyckie, intonowane ściszym głosem słowa kobiety reżyser ilustruje harmonizującym z nimi fragmentarycznym montażem tokijskich krajobrazów.

Podobnie jak w filmie Franju narracja jest tu rozpisana na dwa głosy, tyle że nie są już one w żaden sposób oddzielone. Toczą rozmowę. Chwilami Marker flirtuje z Koumiko, kiedy indziej intymność ich relacji zostaje uchwycona przez kamerę. Reżyser nie pojawia się ani razu w kadrze, ale spojrzenie, jakie kobieta kieruje w stronę jego obiektywu, wydaje się znaczące. Forma dialogu jest obecna w filmie także w sferze estetycznej. *Tajemnica Koumiko* jest filmem bogatym w intertekstualne odniesienia, w większości odsyłające nas do kultury francuskiej. W ten sposób reżyser sygnalizuje być może własne „uwikłanie”, osobisty kod kulturowy, który „zniekształca” jego doświadczenie Japonii. Otwierająca film animacja *La Famille Fenouillard*, kadr z *Zeszłego roku w Marienbadzie* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961) Alaina Resnais w apartamencie Koumiko, napotkany na ulicy plakat z *Parasolek z Cherbourga* (*Les parapluies de Cherbourg*, 1964) Jacques'a Demy. Ten ostatni możemy odczytać jako swoisty „wątek znaleziony” kontynuowany chwilę później cytatem muzycznym, ścieżką dźwiękową Michela Legranda i zdjęciami ludzi z parasolami na tokijskiej ulicy. Być może w ten sposób Marker sugeruje własną podmiotowość organizującą te migawkowe obrazy Japonii.

W szkicu poświęconym związkom eseju i trawelogu Dorota Kozicka posługuje się terminem „podróże intelektualne” na określenie utworów literatury niefikcjonalnej, stanowiących owoc refleksji autora związanych z podróżą. Warunkiem jest jednak wyjście poza reportaż i nakierowanie na osobiste doświadczenie w zetknięciu z innym⁴⁷. *W obliczu ciągłych konfrontacji z tym, co odmienne, podróżny stoi przed koniecznością ciągłego określania własnej tożsamości, scalania wielowarstwowego świata za pomocą narracji. Ośrodkiem scalającym jest podmiot, który syntetyzuje i interpretuje w swojej relacji różnorodne elementy rzeczywistości*⁴⁸. Autorka wyróżnia trzy poziomy opisu podróży: dokumentalny, autobiograficzny i eseistyczny. Podczas gdy oryginalność utworu zależy od umiejętności balansowania między poszczególnymi rejestrami, zawsze można wyodrębnić dominantę. Współcześnie dużo słabsze zainteresowanie zdradzają autorzy warstwą dokumentalną, ciężąc ku autorefleksji, ekspresji myśli i doświadczeń związanych z podróżą⁴⁹. W *Tajemnicy Koumiko* dominuje zdecydowanie perspektywa eseistyczna. Cechuje ona także kompozycję, która sprawia wrażenie luźnych zapisków, bez ciągłości, tak zresztą przestrzennej i cza-

sowej, jak i dyskursywnej. To zaś pozwala zachować efekt pierwotnego doświadczenia, jego różnorodności i nieoznaczoności.

W jednej z finałowych scen pojawia się fragment rozmowy Markera i Koumiko zarejestrowanej jeszcze podczas pobytu reżysera w Tokio. Jest to jedyny moment, w którym dźwięk został zsynchronizowany z obrazem. Podczas wspólnej jazdy samochodem Marker pyta kobietę o jej stosunek do Historii, czy sądzi, że Historia jej dotyczy, czy może uważa, że biegnie ona jakimś innym, odległym od niej torem. Koumiko odpowiada we właściwy „listownym” sposób. Mówi o Historii jako o fali toczonej się po morzu, która stopniowo zbliża się do niej. Po tych słowach następuje krótka wypowiedź Markera zamykająca film: *W Japonii jest pięćdziesiąt milionów kobiet. I pół miliarda na całym świecie.*

W monografii Chrisa Markera Nora M. Alter uznała powyższe słowa reżysera za bezpośredni komentarz do zdania wypowiedzianego przez Koumiko, interpretując je jako dowód mizoginii reżysera sugerującego, jakoby *ignorancja była zależna od płci*⁵⁰. Alter pisze to na przekór nielinearnej strukturze filmu, determinującej nielinearną lekturę. Wypowiedź Markera niekoniecznie musi się odnosić do padających wcześniej słów Koumiko. Fragmentaryzacja filmu, osłabienie związków syntagmatycznych, autonomizacja tworzących go elementów zachęcają do innej lektury, poruszającej się, by posłużyć się raz jeszcze porównaniem Adorna, uskokami. Taka lektura staje się wówczas eseistyczna, „podwaja pismo” i samego autora, dynamizując jednocześnie tekst.

Uwaga Alter opiera się na jej subiektywnej obserwacji, którą trudno podzielić, nie mówiąc o uznaniu jej za oczywistą; autorka interpretuje wypowiedzi Koumiko jako dowód jej „politycznej nieświadomości”, sugerując w swojej analizie, że tytuł filmu jest ironiczny – *[Koumiko] nie jest wcale taką tajemnicą ([Koumiko] who is really not that much of a mystery*⁵¹). Alter pomija w takiej interpretacji wcześniejszą wypowiedź reżysera, z której jasno wynika, że jego bohaterka nie jest typową Japonką: *ani typową, ani wzorową. Nie jest przykładem niczego.* Te słowa mogą stanowić wyraz rezygnacji reżysera z wszelkich uogólnień – Koumiko nie jest symbolem Japonii, Japonek ani tym bardziej wszystkich kobiet świata. Poza tym Alter, wrażliwa w swoich pracach poświęconych eseistyce filmowej na gatunkową niejednorodność tej formy, na łączenie strategii właściwych kinu faktu i kinu fikcji, na kształtowanie dyskursu autorskiego przy wykorzystaniu elementów fikcyjnych, w ogóle pomija ten aspekt filmu Markera. W pracy poświęconej twórczości reżysera *La jetée* Catherine Lupton wspomina, że Koumiko była znajomą jednego z członków ekipy filmowej, z którą Marker przyjechał do Japonii. Nie poznali się więc spontanicznie, reżyser nie wyłowił kobiety z tłumu widzów na Stadionie Olimpijskim. Zdecydował jednak, że jego film o/w Japonii będzie filmem o Koumiko. W swojej interpretacji Lupton rozszerza fikcjonalność spotkania reżysera i jego bohaterki na cały tekst, określając go zaczerpniętym z filmów Markera terminem *imaginary movie*, wymyślonego, wyimaginowanego filmu, którego najlepszym przykładem jest być może oniryczny trawelog Sandora Krasny *Bez słońca*⁵². Z tej perspektywy wspomniany wcześniej kadr z filmu Resnais’go mógłby stanowić przesłankę fikcjonalności wielu elementów eseju Markera. Poetyckie monologi Koumiko, których walor został pominięty przez Alter, sprowadzony do banału skrytykowanego jej zdaniem przez samego reżysera, mogą stanowić element jego artystycznej kreacji. Być może są to po prostu napisane przez niego kwestie oddające

jego osobiste fantazje na temat Orientu, fantazje, którym uległ podczas swojej podróży do Tokio. Mamy też prawo przypuszczać, że ze względu na charakterystyczne też dla innych narracji Markera konstruowanie skomplikowanych relacji czasowych, *Tajemnica Koumiko* została pomyślana jako metarefleksja nad mechanizmami funkcjonowania pamięci, nad ekonomią wspomnień i fantazji, które zniekształcają nasze doświadczenie rzeczywistości. Wówczas rozpięty między faktem i fikcją trawelog z podróży do Japonii stanowiłby doskonały przykład opisywanej przez Kowalczyk „podróży intelektualnej”; kreatywnego zapisu świadomości autora tematyzującego deformacje, jakim ulegają wspomnienia i (re)konstruującego obrazy podróży.

Jak widać na przykładzie *Tajemnicy Koumiko*, pierwszoosobowa narracja ponadkadrowa może stanowić prawdziwy labirynt, w którym dyskurs autobiograficzny, fikcyjny i poetycki nie wykluczają się, przeciwnie, ich koincydencja może stanowić o wielowymiarowości i tekstualnej otwartości eseju, które są też jego największą siłą.

Dominację narracji *voice-over* jako podstawowego narzędzia strukturywania tekstu filmowego odnajdziemy także w twórczości niemieckiego eseisty Haruna Farockiego. Chociaż, podobnie jak w przypadku dzieł Markera, słowo wchodzi tu w skomplikowane relacje z obrazem, to wydaje się jednak dominować, zachowywać pewną autonomię. Tematem wielu esejów Farockiego jest po prostu drobiazgowa lektura obrazów, która ma za zadanie ożywić ich, obudzenie uśpionych w nich sensów, doczytanie informacji, które nie zostały dostrzeżone, funkcjonując we wcześniejszych, często politycznie zdeterminowanych kontekstach.

W porównaniu z poetyckimi esejami Chrisa Markera, twórczość Farockiego jest bardziej rygorystyczna; przypomina raczej esej filozoficzny niż literacki. Chociaż komentarz w filmach obu reżyserów odznacza się porównywalną dbałością o formę⁵³, różnice są obecne w „metodzie”. Sposób, w jaki komentarz Markera sytuuje się wobec materiału wizualnego, można przyrównać do „przyjemności tekstu” Rolanda Barthes’a. Marker odnajduje w zarejestrowanych podczas podróży obrazach drobne mikronarracje, „wątki znalezione” i to na nich wspiera swój poetycki dyskurs. Chociaż fragment również odgrywa kluczową rolę w filmach Farockiego, to wspiera on raczej dekonstrukcję. Ta różnica bywa w ich twórczości płynna, lecz jednocześnie wyczuwalna.

Farocki nie posługuje się pseudonimami, jak Marker, ale w jego filmach także można zaobserwować różnorodne strategie rozproszenia podmiotu autorskiego. W czołówce *Jak widać (Wie man sieht, 1986)* pojawia się nazwisko Farockiego jako autora i producenta, ale komentarz jest czytany wyłącznie przez kobietę, niemiecką aktorkę i reżyserkę Corinnę Belz. Farocki pojawia się tylko raz, przed kamerą, w scenie wywiadu z Michaeliem Cooleyem. Z kolei w napisach końcowych reżyser obok nazwisk współpracowników odpowiedzialnych za zdjęcia czy montaż identyfikuje również cytaty, które wplótł w swoją narrację, jakby podkreślając w ten sposób ich rolę w ukształtowaniu własnego dyskursu. Także w trakcie trwania filmu okładki książek cytowanych przez Farockiego są fotografowane na tle kart z bloku technicznego, charakterystycznej „kratki”, „skrzyżowania”, które jest przewodnim motywem wizualnym i ideowym jego filmu.

W przeszłości Farocki był dość silnie związany z ruchem sytuacjonistycznym. Być może z tego wynika stosunkowo konsekwentna w jego twórczości rezygnacja

z rejestrowania własnych obrazów i częste posługiwanie się *found footage*. W ten sposób rolę Farockiego można porównać do bricoleura, który zestawia, kompiluje gotowe materiały zamiast wytwarzać nowe, jak miałyby to być w przypadku inżyniera. Choć podział wprowadzony przez Claude'a Lévi-Straussa został zakwestionowany przez Derridę jako mit, ponieważ żaden podmiot nie jest ostateczną instancją własnego dyskursu⁵⁴, to przecież iluzja stanowiąca fundament tego mitu rzadko bywa obnażana. Farocki jest więc bricoleurem w tym sensie, że programowo ujawnia konstrukcyjny charakter własnego dyskursu, wskazuje na szwy, osłabia syntagmy, wskazuje źródła, z których jest „upleciony” jego własny język.

W wielu esejach filmowych Farockiego „jawność dyskursu” manifestuje się w obrazowości stosowanych przez reżysera porównań. Bogaty w metafory język eseju literackiego autor zastępuje czymś, co można by nazwać *pełną wizualizacją procesu myślowego*. *Jak widać* rozpoczyna się kadrem przedstawiającym rysunek techniczny pługu; tymczasem w komentarzu ponadkadrowym słyszymy: *To jest plug, który wygląda jak działo, lub działo, które wygląda jak plug*. Chwilę później w kadrze pojawia się egipski hieroglif oznaczający miasto, który wygląda jak krzyż wpisany w okrąg; *Kiedy jedna droga przecinała drugą, często powstawało miasto*. Oba te przedstawienia, werbalne (*plug jak działo*) i wizualne (rycina przedstawiająca egipski hieroglif) są oparte na zestawieniu dwóch elementów: w pierwszym przypadku jest to figura retoryczna znana dobrze jako porównanie; w drugim interpretacja hieroglifu przez narratorkę ujawnia dwa elementy, z których ten znak jest złożony – skrzyżowanie linii oznaczającego skrzyżowanie ulic i okręgu oznaczającego zamknięty teren, autonomię terytorialną. Ten demontaż znaku stanowi niejako prezentację dekonstrukcji Farockiego, metody, jaką będzie się posługiwał w dalszej części filmu. Właściwie cały dyskurs reżysera koncentruje się wokół poszukiwania lub konstruowania takich zestawień i następnie rozbijania ich, abstrahowania idei tworzących analizowane obiekty i zjawiska. Porównanie jest chyba jedną z najczęściej wykorzystywanych w eseju filmowym figur retorycznych i jak pokazuje Farocki jedną z najskuteczniejszych.

W dalszej części wywodu zostaje ujawniona podstawa przywołanego porównania, pługa i działła. Jest nią podbój terytorialny; plug służy uprawie roli, dostosowuje ziemię do uprawy, pozwala ją opanować. Podobną funkcję ma działo. Źródłem porównania jest więc dla Farockiego podobieństwo fizyczne, „kształt”, celem zaś kwestie ideowe czy wręcz polityczne.

Kontynuując motyw dróg zapoczątkowany egipskim hieroglifem, Farocki zestawia fotografie lotnicze, a także plany autostrad i skrzyżowań w Niemczech nazistowskich z tymi w Republice Federalnej Niemiec. Narratorka informuje nas, że w Niemczech Zachodnich zaniechano rozbudowy dróg na podstawie koncepcji z czasów nazistowskich, ponieważ zakręty na tamtych drogach były zbyt wąskie, niedostosowane do rozwijania dużych prędkości. Prędkość stała się we współczesnych Niemczech swoistym imperatywem.

Farocki ujawnia paradoksy współczesnej polityki Niemiec. Zestawia plany dróg z okresu reżimu nazistowskiego, proste, autorytarne cięcia prowadzące z punktu A do punktu B, niezależnie od naturalnego ukształtowania terenu (co zostaje zilustrowane kolonialnym podziałem kontynentu afrykańskiego), z nowoczesnymi drogami, których poszanowanie dla immanentnych właściwości terenu, dla „historii ewolucji” przypomina zdaniem autora logikę rzeźnika ćwiartującego mięso. Ironia

tego porównania odwraca sugerowane początkowo zerwanie z nazistowską przeszłością, którego symptomem mogłaby być rezygnacja z budowy dróg według dawnych planów.

Klarowny wywód, chociaż oparty na zestawieniach elementów z pozornie odmiennych porządków, przerywają od czasu do czasu wstawki. Ich znaczenia nie wyjaśnia reżyser bezpośrednio, np. przez zestawienie z innym obiektem i wskazanie nieoczekiwanej płaszczyzny porównania, jak we wcześniejszych przypadkach. Niektóre z nich pozostają „niedomknięte”, funkcja innych jest ledwie zasugerowana lub też wskazana przez autora w znacznie późniejszej partii filmu. Takie zaburzające dyskurs elementy zachęcają widza do własnej aktywności lekturowej. W ten sposób pojawia się np. kilkakrotnie ujęcie ilustrujące działanie krosna, początkowo obraz całkowicie niezrozumiały. Możemy tylko przypuszczać, że jest to kolejne spośród narzędzi, które w ramach „archeologii wiedzy” Farockiego ujawni z czasem swoje podłoże ideowe.

W nieco późniejszej scenie narratorka opisuje strukturę ściegu, na bazie której przy użyciu krosna są wytwarzane materiały. Ścieg jest oparty na „temacie” skrzyżowania i, jak informuje nas kobieta, wraz z postępem technologicznym został unowocześniony. Tkactwo zaś było pierwszym w pełni zmechanizowanym rzemiosłem.

Próby rozwikłania podobnych „rebusów” koncentrują się wokół powracających pojęć, do których moglibyśmy zaliczyć prędkość, nowoczesność, racjonalizację, wydajność. W ten sposób, chociaż ani razu nie pada w filmie bezpośrednie odniesienie do Holocaustu, to jest ono niejako rozproszone we wszystkich fragmentach filmu. Przykładowo, fotografia nakrycia wierzchniego wykonanego na krośnie w erze żelaza może w takiej optyce ewokować produkcję włosianki w niemieckich obozach koncentracyjnych. To, co stanowiłoby podstawę takiego porównania, to sam przedmiot, a więc tkanina (podobieństwo fizyczne), i doprowadzony do skrajności imperatyw wydajności i racjonalizacji (podobieństwo „ideowe”).

Jednocześnie widoczna na powiększeniu fotografii struktura tkaniny przywodzi na myśl architekturę eseju, zwłaszcza w kontekście obecnej w filmie Farockiego „wizualizacji procesu myślowego”, plastyczności konstruowanych przez niego porównań. Jak pisze Roma Sendyka, „konfiguracyjność eseju” (określana też metaforami „kalejdoskopu” – Bense, „partytury”, „tkaniny” – Adorno, „sieci” – Hilsbecher, „mozaiki” – Haas i Benjamin) wymaga więc „wyobraźni” (Bense) bardziej niż aksjomatycznej dedukcji; koordynacji elementów, nie zaś ich subordynacji (Adorno) – szczególnej umiejętności poznania przestrzennego, procesualnego, wizualnego⁵⁵.

Uskokowa, eliptyczna, a jednocześnie wizualna i przez to bardzo silnie aktywizująca zaangażowanie lekturowe widza natura dyskursu eseistycznego cofa nas też do wspomnianego wcześniej problemu pułapek subiektywizmu. Indywidualny tok myśli eseisty, który na zasadzie dialogu włącza odbiorcę we współtworzenie, „współpisanie” eseju, może prowadzić do zatarcia różnicy między naszym własnym pismem (lekturą, myślą) a pismem autora. Mielibyśmy tu do czynienia ze specyficzną formą mechanizmu identyfikacji, utożsamienia własnego punktu widzenia z tym, który napotykamy w eseju. Roma Sendyka pisze w tym kontekście o trudności krytycznego procesu hermeneutycznego w przypadku lektury *Prób* Montaigne’a, wynikającej właśnie z poufałości, intymności i (deklarowanego) ekshibicjonizmu wywodu autora. Ze względu na specyficzną konstrukcję retoryczną *Prób*, pisze Sendyka, odbiorca poznaje się w eseju jak w zwierciadle, jego

własny proces myślowy splata się niejako z retoryczną architekturą eseju⁵⁶. Rodzi się w ten sposób ryzyko, że „Ty”, odbiorca, jest więc być może tylko i jedynie pretekstem, obserwatorem, milczącym gwarantem wysiłku ustalenia właściwości „self” (...) żadnym tam współautorem czy partnerem w dialogu⁵⁷. Wyjściem z impasu nadmiernego utożsamienia z autorem eseju (z jego dyskursem), byłoby przyjęcie aktywnej postawy; Sendyka proponuje tu „figurę” *suffisant lecteur* („bystrego czytelnika”), o której Montaigne pisał w swoich *Próbach*. Miałby to być czytelnik trawiący tekst *Prób* z równą swobodą i „dezynwolturą”, z równą przyjemnością, z jaką Montaigne kartkował książki, zapominając o autorach, wybierając jedynie to, co wartościowe z punktu widzenia jego osobistych sądów⁵⁸. Zwróćmy uwagę, że lektura eseju filmowego może przebiegać w analogiczny sposób. Nie rekonstruję wszystkich trajektorii autorskiej myśli, nie przeprowadzam egzegezy, co zresztą z punktu widzenia morfologii eseju, tak literackiego, jak i filmowego, wydaje się niemożliwe. Wobec osłabienia porządku syntagmatycznego, wobec fragmentaryzacji aktywnie współtworzę dyskurs, próbuję, zestawiam elementy, nieraz wybiegające poza tekst, odnoszę się do całości kodu kulturowego kształtującego moje kompetencje lekturowe, pozwalam sobie na „anachronizmy”, na zestawienia elementów z odległych porządków czasowych i semantycznych, tak jak czyni to nieraz sam autor. W ten sposób, pisze Sendyka, Montaigne trawi swoich autorów i w ten sposób czytelnik *Prób* może strawić Montaigne’a⁵⁹.

W ostatnim filmie, który chciałbym tu przedstawić, eseju Jeana-Daniela Polleta *Méditerranée*, dyskurs autorski unicestwia niejako sam siebie. Jeśli Farocki starał się zwizualizować i w pewnym sensie zdekonstruować racjonalną myśl, posługując się jednocześnie jej logiką, autorzy *Méditerranée* idą krok dalej. Dekonstruują scalającą obrazy narrację i rodzące się w jej polu znaczenia, nie proponując pozornie nic w zamian, pozostawiając neutralne semantycznie pole, „kolaż”.

Pollet zrealizował swój film we współpracy z Volkerem Schlöndorffem. Na szczególną uwagę zasługuje również autor komentarza, Philippe Sollers, eseista, jeden z redaktorów pisma „Tel Quel”, publikującego m.in. prace Kristevej, Derridy czy Barthes’a. Perspektywa autorów utożsamianych z francuskim (post)strukturalizmem znalazła wyraźne odzwierciedlenie w *Méditerranée*. W tym sensie jest to esej zawierający bardzo silny potencjał teoretyczny.

Według niektórych badaczy współczesnego eseju audiowizualnego samozwrotność tej formy sprawia, że poszczególne teksty same stanowią teorię. *Teorią filmu powinien być [sam] film*, zauważa krytyk Edward Small, który odwołuje się do tej audiowizualnej praktyki krytycznej jako „bezpośredniej teorii”. *[Obrazy] wideo badają możliwości budowania teorii w oparciu o środki wizualne, nie na zasadzie ilustracji, ale w szerokim spektrum artystycznych, poetyckich, humorystycznych, a często również absurdałnych praktyk. Absurdałność jest często spowodowana chaotycznym montażem wizualnych skojarzeń, które nie tworzą stabilnych treści*⁶⁰.

Już pierwsze zetknięcie z filmem Polleta i Schlöndorffa budzi ambiwalentne uczucie jednoczesnego wyłaniania się i zaniku struktury. Montaż kolejnych ujęć nie jest tu wsparty na czytelnym związku przyczynowo-skutkowym czy dyskursywnym. W kadrze pojawiają się kolejno: pejzaż morski fotografowany przez druty kolczaste, posązek przedstawiający Horusa, piramidy, antyczne ruiny, bunkier, piec hutniczy, zbliżenie oblicza mumii itd. W tle słyszymy początkowo tylko muzykę Antoine’a Duhamela. Dopiero po chwili pojawia się komentarz Sollersa, jest on jed-

nak eliptyczny i raczej poetycki, co sprawia, że funkcjonuje niemal na tych samych prawach, co fragmentaryczne obrazy. Implikowane w nim znaczenia są niepewne, chwiejne. Z czasem też te same ujęcia powracają, jednak w innej konfiguracji, tworząc nowe relacje, tzn. jeśli nadal poszukujemy znaczenia na podstawie zestawień montażowych. Ponieważ jednak nasza lektura z trudem opiera się takiej aktywności, staramy się stworzyć („zrekonstruować”) jakiś dyskursywny fundament.

Seria powracających obrazów tworzy paradygmatyczny zbiór klisz kojarzących się powszechnie z basenem Morza Śródziemnego: piramidy, korydora, widok morza, mumie, antyczne ruiny. Jednocześnie obrazy te ewokują śmierć zarówno odległych cywilizacji, jak i niedawną śmierć, której echem są niszczące bunkry, także śmierć zwierząt podczas korydory. Uczucie to potęguje muzyka Duhamela i powolny, ceremonialny ton narratora, sugerujący być może, że słowa przychodzą mężczyźnie z trudem. Harmonizuje to z montażem obrazów, które w swej fragmentaryzacji stawiają opór narracyjnemu uspojnieniu, jak gdyby tylko w ten sposób mogły przekazać skryty w nich traumatyczny potencjał.

Taka syntetyczna lektura nie jest do końca pozbawiona racji, ale jednocześnie zaciera wiele elementów, które mogłyby odesłać nas do odmiennych przestrzeni znaczeniowych. Powracające ujęcia gaju, w których kamera wykonuje transfokację na drzewo mandarynkowe, ujęcia tańczących ludzi, kadry przedstawiające pas nadmorski, duże zbliżenia znajdujących się tam betonowych bloków nie ewokują śmierci, umierania ani rozkładu. Moglibyśmy oczywiście spróbować wpisać je w ten porządek. Na fragment, w którym widzimy bawiącą się młodą kobietę, idylliczny, sfilmowany w zwolnionym tempie obraz, nakłada się w pewnym momencie komentarz Sollersa: *Każda perspektywa musi ulec zmianie. Gdzieindziej rzeczy, które są najmniejsze, są tu największe z największych*. Chociaż trudno z całkowitą pewnością określić, do czego odnoszą się słowa narratora, ten komentarz mogliśmy zinterpretować jako rodzaj *memento mori*, przypomnienie o kruchości i efemeryczności podobnych chwil czy życia w ogóle. Potwierdzały to następujący dalej fragment, w którym torreador zadaje ostatni cios zwierzęciu. Ale podobne zestawienia nie pojawiają się często. Jak wspominałem wcześniej, każdy obraz zostaje tu w nieustannym ruchu, zmienia swoje położenie w tekście, tworząc nowe asocjacje i w rezultacie nowe, równie niestabilne znaczenia.

Zanim spróbujemy odpowiedzieć, czemu służy taka konstrukcja i czy w ogóle możemy określić ją jako dyskursywną, przyjrzyjmy się jeszcze narracji ponadkadrowej. Konfesyjny, elegijny nastrój komentarza nie wynika jedynie ze sposobu intonacji czy z eliptyczności, choć te jego właściwości wpływają bardzo silnie na naszą recepcję. Równie istotny jest jednak sposób, w jaki narrator zwraca się do widza; wielokrotnie wypowiada swoje kwestie, adresując je do nas bezpośrednio (*ty*). Sollers stawia też pytania, które jak pamiętamy, stanowią podstawowe narzędzie eseistycznej interpelacji, tworząc niejako sytuację dialogu. Jednocześnie ze względu na poetycką naturę tego komentarza nie możemy z pewnością określić, czego owe pytania dotyczą, jaki jest ich kontekst. Dzięki temu rozbudzają jednak naszą wyobraźnię i zmuszają do „potykania się” o kolejne efemeryczne znaki, do nieustannego przeglądania się w tekście, próbowania.

Podczas dyskusji nad „kinem montażowym”, jaka wywiązała się pod koniec lat 60. w gronie autorów związanych z pismem „Cahiers du Cinéma”, kreatywną organizację obrazów („pracę montażu”) w filmie Polleta rozmówcy uznali nie za kon-

struującą znaczenia, a blokującą je. Pierre podkreśliła, że różnorodne zabiegi montażowe w tego typu filmach nie nadają dziełu poetyckiej funkcji, ale wyrastają z *terrorystycznego pragnienia atomizacji, z [potrzeby] obalenia samego pojęcia „dzieła” (oeuvre)*. Uprzywilejowany tu gwałtowny montaż funkcjonuje (m.in.) jako narzędzie „systematycznej dezorganizacji” dyskursu⁶¹. Warto w tym miejscu przytoczyć fragment wypowiedzi Polleta cytowany w monografii filmu francuskiego Jerzego Płażewskiego: *Wierzę, że można zrobić świetny film o byle jakim temacie, ponieważ kino zaczyna się, kiedy się jest na planie, a nie kiedy się pisze scenariusz... Osobiście nie wierzę w podstawową wagę tematu, przynajmniej dla kina, tylko po prostu w obrazy, w impresje wizualne, które należy przełożyć w sposób poetycki, wyzwalając się spod wpływów teatru i literatury. Wierzę, że punktem jednoczącym nas jest pogarda dla treści*⁶². Wypowiedź ta, jak czytamy u Płażewskiego, pochodzi z pierwszego spotkania „nowej fali” w La Napoule w maju 1959 r. i jak łatwo zauważyć, jest widocznie nacechowana żarem młodego twórcy⁶³. Dlatego też w żadnym wypadku nie powinniśmy postrzegać kina Polleta jako pozbawionego treści. Przeciwnie. Jak wspominałem wcześniej, w odniesieniu do *Méditerranée*, mamy tu do czynienia z jednoczesnym wyłanianiem się znaczeń i ich unieważnieniem. Sam ruch unieważnienia jest natomiast częścią dyskursu, jego „treścią”; Narboni dostrzegł w destrukcyjnym charakterze montażu w *Méditerranée* próbę osiągnięcia maksymalnej czystości semantycznej obrazów, porównywalnej ze słowami w poezji Mallarmé’go⁶⁴. Podobnie też Jacques Rivette w dekompozycyjnym, autonomizującym obrazu ustrukturuowaniu *Méditerranée* upatrywał wysiłek intensyfikacji pełnego potencjału znaczeniowego poszczególnych elementów, co przywodzi na myśl zaproponowaną przez Rolanda Barthes’a koncepcję tekstu i lektury: *Rozgwieżdźmy więc tekst, oddzielając od siebie, na skutek niewielkiego wstrząsu sejsmicznego, bloki znaczenia, z których lektura wychwytywała tylko gładką powierzchnię, niedostrzegalnie spojona przez ruch zdań, płynny dyskurs narracji, wielką prostotę mowy potocznej. Nadrzedne „signifianty” zostanie podzielone na szereg krótkich, przylegających do siebie fragmentów, które nazwiemy leksjami, gdyż są to jednostki lektury. Podział ów, trzeba dodać, będzie w najwyższym stopniu arbitralny; nie będzie pociągał za sobą żadnej odpowiedzialności metodologicznej, gdyż będzie dotyczyć „signifianty”, podczas gdy tradycyjna analiza odnosi się jedynie do „signifié”*⁶⁵. Zawarte w S/Z propozycje Barthes’a dotyczące lektury i postrzegania tekstu mającego być nieustanną pracą *signifiants*, pozbawionych semantycznego ogranicznika w postaci *signifié*, wydają się tożsame z tymi, które możemy wyprowadzić z *Méditerranée*. W tym sensie esej ten jest swoją własną teorią. Funkcja montażu rekonfigurującego znaczenia, sama staje się znaczeniem.

W świetle powyższych uwag zwróćmy raz jeszcze uwagę na komentarz Sollersa. Narracja ponadkadrowa, która już ze względu na swój poetycki, obrazowy charakter ulega swoistemu rozgwieżdżeniu, może też stanowić rodzaj samoświadomego komentarza dotyczącego lektury *Méditerranée*. Fragment, który byliśmy skłonni uznać za rodzaj *memento mori* (*Każda perspektywa musi ulec zmianie. Gdzie indziej rzeczy, które są najmniejsze, są tu największymi z największych*) może stanowić refleksję nad montażem i szeregowaniem poszczególnych elementów tekstu w porządku znaczeniowym. Kiedy indziej pojawiające się w kadrze betonowe odlewy wspierające linie brzegową, są *skomentowane*⁶⁶ przez Sollersa jako „neutralne obiekty”; neutralne znaczeniowo, abstrakcyjne mimo swej konkretności.

Przez (de)montaż nieustannie zmieniający relacje między poszczególnymi fragmentami, betonowe odlewy czy niszczące bunkry zyskują w tekście wartość znaczeniową równą antycznym ruinom czy piramidom⁶⁷. Powstaje w ten sposób pole neutralne znaczeniowo, albo odwrotnie, dialektyczne pole utrzymujące w gotowości potencjał znaczeń, które wprawi w ruch, zhierarchizuje nasza lektura.

W powracającej u Polleta scenie na plaży młoda dziewczyna zakłada podartą sukienkę. Widzę miejsca po brakujących guzikach, wpiętą w materiał agrafkę, rozdarty fragment materiału. Nie wiem, co porusza mnie w tym obrazie, który jest jednocześnie niewinny i perwersyjny. Narracja zdaje się ustępować czystemu opisowi, denotacji. Obraz opiera się „historii”, powstrzymuje „popęd konotacyjny” i nakłuwą. Barthes określił takie poruszenie przez obraz terminem *punctum*, raną obrazu, która celuje we mnie, interpeluje; w przeciwieństwie do *studium* będącego domeną kulturowo zdeterminowanego kodu⁶⁸. Jest wiele takich „miejsz” w filmie Polleta. Traumatycznych przestrzeni, które przebijają się przez tekst w kierunku widza, dotykają go.

Kino montażowe, wykorzystujące ostre cięcia, nie jest z natury tożsame z manipulacją, kontrolowaniem znaczeń. To samo możemy powiedzieć o komentarzu ponadkadrowym. Negatywnym punktem odniesienia w niniejszym szkicu była narracja *voice-of-God*, rozumiana jako dyskursywny instrument w rękach wszechwiedzącego podmiotu tekstu, demiurga strukturującego obraz, ograniczającego wielość i nieokreśloność ukrytych w nich znaczeń. Esej filmowy, forma zdecydowanie autorska, sięgająca do repertuaru technik montażowych i obszernie posilująca się narracją *voice-over*, wskazuje jednak, że są to jedynie neutralne narzędzia. W samej technice nie kryje się ideologia, a to, co nieraz determinuje znaczenie, może też wprawiać je w ruch.

BARTOSZ ZAJĄC

¹ *Trzy pytania o „Six fois deus” (Godard)*, z Gilles'em Deleuze rozmawia „Cahiers du Cinéma” w: tenże, *Negocjacje. 1972-1990*, tłum. M. Herer, Wrocław 2007, s. 57.

² Ph. Lopate, *In Serach of the Centaur: The Essay-Film, w: Beyond Document: Essays on Nonfiction Film*, red. Ch. Warren, Middletown, CT 1996, s. 243.

³ Na ten problem zwraca uwagę Bordwell, pisząc, że w odniesieniu do prac Godarda z lat 60. określenie „esej filmowy” stało się bardzo szybko kliszą. W ten sam sposób były bowiem kwalifikowane jego filmy z początku dekady, jak również dzieła zrealizowane po roku 1967. Autor *Narration in the Fiction Film* proponuje klasyfikację twórczości Godarda jako eseistycznej *sensu stricto* dopiero z chwilą realizacji przez autora *Do utraty tchu* noweli *Camera-Eye* w filmie *Daleko od Wietnamu (Loin du Vietnam, 1967)*; projekt kolektywu filmowego S.L.O.N. zainicjowanego przez Chrisa Markera). Podobne intuicje odnajdziemy w pracy

Konrada Klejsy poświęconej kinu kontestacji. Pisząc o filmach, w których realizacji partycypował Godard w latach 1968-1972 (okres Le Groupe Dziga Vertov) Klejsa podkreśla ich „eseistyczną strukturę”, która uniemożliwia jednoznaczne odczytanie dyskursu. Zob. odpowiednio, D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, London 1985, zwłaszcza s. 312, 333; K. Klejsa, *Filmowe oblicza kontestacji*, Warszawa 2008, s. 347.

⁴ P. Lopate, dz. cyt., s. 245.

⁵ Tamże, s. 246.

⁶ Tamże.

⁷ Tamże, s. 247.

⁸ Tamże, s. 252.

⁹ O zmieniającej się wraz z ewolucją form niefikcyjnych typologii Nicholasa zob. M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk-Słupsk 2004, s. 91-92.

¹⁰ Termin „komentarz ponadkadrowy” stosuję tu jako odpowiednik angielskiego *voice over*, w odróżnieniu od narracji spoza kadru (*voice*

- off). Istnienie tego podziału uzasadnia odmienna relacja narratora względem diegezy; komentarz ponadkadrowy oznacza wypowiedź narratora ekstradiegetycznego, zaś komentarz pozakadrowy określa wypowiedź narratora będącego częścią diegezy. Por. M.A. Doane, *The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space*, w: *Movies and Methods*, t. II, red. B. Nichols, Berkeley-Los Angeles 1985, s. 571-572.
- ¹¹ Zob. B. Nichols, *The Voice of Documentary*, w: *Movies and Methods*, t. II, dz. cyt., s. 259.
- ¹² Tamże.
- ¹³ Zob. B. Nichols, *Introduction to Documentary*, Bloomington 2001, s. 130.
- ¹⁴ Zob. S. Bruzzi, *New Documentary: A Critical Introduction*, London-New York 2000, s. 41.
- ¹⁵ Mowa tu o fragmencie dotyczącym modelu objaśniającego Nicholisa; zob. *Representing Reality*, Indianapolis 1991, s. 34-38.
- ¹⁶ Wśród filmów opisanych przez Bruzzi znajdują się między innymi *Bitwa o San Pietro (The Battle of San Pietro)*, (1945) Johna Hustona i *Hotel inwalidów (Hôtel des Invalides)*, (1952) Georges'a Franju.
- ¹⁷ *Dokumenty refleksyjne (...) czynią oczywistym to, co dalo się wywnioskować już dawno: że dokumenty są zawsze formą re-prezentacji, nigdy czystym oknem na „rzeczywistość”*. B. Nichols, *The Voice of Documentary*, dz. cyt., s. 260.
- ¹⁸ B. Nichols, *Blurred Boundaries*, dz. cyt., s. 95.
- ¹⁹ Zob. S. Bruzzi, dz. cyt., s. 56.
- ²⁰ W klasycznej retoryce odpowiada temu funkcja aposjopezy, chwilowego zamknięcia powodowanego na przykład silnym wzruszeniem. Zamknięcie narratora aktywizuje też silniej uwagę odbiorcy, który zostaje w ten sposób niejako zobligowany do samodzielnego podążenia tropem przerywanej myśli. Zob. hasło *Aposiopesis* w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1976.
- ²¹ Tamże, s. 57.
- ²² Tamże, s. 51-55. Z kolei w pracy poświęconej esejojowi literackiemu Roma Sendyka podkreśla, że dla niektórych badaczy ironia stanowi inwariant eseju; zob. R. Sendyka, *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Kraków 2006, s. 179.
- ²³ M. Salska-Kaca, *Słowo w filmie dokumentalnym*, Łódź 1992, s. 48.
- ²⁴ Przykładem niech będą niektóre prace Haruna Feroockiego, np. *Wideoogramy pewnej rewolucji (Videogramme einer Revolution)*, (1992) – laureat warszawskiego festiwalu Sztuka Dokumentu w 2009 r., czy filmy kompilacyjne tego autora, w których komentuje arbitralnie zestawione obrazy we właściwym sobie eseistycznym stylu.
- ²⁵ W tym kontekście doskonałym przykładem są partie filmów dokumentalnych włączone przez Chrisa Markera w strukturę jego eseju filmowego *Bez słońca (Sans Soleil)*, (1983). Potwierdzeniem tego zdaje się umieszczenie przez reżysera w napisach końcowych nazwisk odpowiadających im operatorów, którym w ten sposób zostaje przyznany status współautorów.
- ²⁶ Pisze o tym, Salska-Kaca w artykule poświęconym polskiemu esejom filmowym, kontrowersyjnym ze względu na utożsamienie przez autorkę dokumentu kreacyjnego z esejem, ale doskonale ilustrującym dekonstrukcję oficjalnego dyskursu („ucieleśnionego” nieraz w wypowiedziach obywateli), przez zastosowanie obrazu na zasadzie kontrapunktycznej. Zob. M. Salska-Kaca, *Polski esej dokumentalny*, „Film na Świecie”, 1988, nr 351-352.
- ²⁷ P. Arthur, *Essay Questions: From Alain Resnais to Michael Moore*, „Film Comment”, 2003, nr 39 (1), s. 60.
- ²⁸ N.M. Alter, *Essay Film*; hasło w: *Encyclopedia of the Essay*, red. T. Chevalier, London-Chicago 1997, s. 263.
- ²⁹ Zob. Th. W. Adorno, *Esej jako forma*, w: *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tłum. K. Krzemień-Ojak, Warszawa 1990, s. 85-86.
- ³⁰ R. Sendyka, dz. cyt., s. 50.
- ³¹ A. S. Kowalczyk, *W kręgu poetyki eseju*, w: tegoż, *Kryzys świadomości europejskiej w eseistyce polskiej lat 1945-1977*, Warszawa 1990, s. 10.
- ³² Tamże, s. 11.
- ³³ L. Rascaroli, *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*, London-New York 2009, s. 38.
- ³⁴ Zob. tamże, s. 14, 192 (przypis 1).
- ³⁵ R. Barthes, *S/Z*, tłum. M.P. Markowski, M. Gołębiwska, Warszawa 1999, s. 41.
- ³⁶ Tenże, *Śmierć autora*, tłum. M. P. Markowski, K. Kłosiński, „Teksty Drugie”, 1999, nr 1-2, s. 251.
- ³⁷ S. Bruzzi, dz. cyt., s. 57.
- ³⁸ Głos kobiety należy do Nicole Ladmirale, aktorki znanej przede wszystkim z roli Chantal w *Dzienniku wiejskiego proboszcza (Le Journal d'un curé de campagne)*, (1951), a głos męski do Georgesa Huberta, również aktora.
- ³⁹ Ph. Lopate, dz. cyt., s. 246.
- ⁴⁰ Ch. Baudelaire, *Heautontimoroumenos*, tłum. M. Leśniewska, w: *Kwiaty zła*, Kraków 1990, s. 213.

- ⁴¹ Po wojnie koleje francuskie domagały się od Niemców zapłaty za transport Żydów do obozów koncentracyjnych.
- ⁴² W tym kontekście warto też zwrócić uwagę na cenzurę eseju filmowego Alana Resnais'go *Noc i mgła*. Wśród materiałów archiwalnych, z których został skompilowany film, znalazła się fotografia francuskich oficerów pilnujących aresztu, w którym Żydzi byli przetrzymywani przed deportacją. Zob. J. Chapman, *Issues in Contemporary Documentary*, Cambridge 2009, s. 86.
- ⁴³ Zob. N.M. Alter, *Essay Film*; hasło w: *Encyclopedia of the Essay*, red. T. Chevalier, London-Chicago 1997, s. 263.
- ⁴⁴ A. S. Kowalczyk, dz. cyt., s. 22.
- ⁴⁵ M. de Montaigne, *Próby*, tłum. T. Boy-Żeliński, Kraków 2004, s. 776.
- ⁴⁶ Sachiko Hidari w wywiadzie z Joan Mellen w: tejsze, *Voices of Japanese Cinema*, New York 1975, s. 201.
- ⁴⁷ Zob. D. Kozicka, *Dwudziestowieczne „podróże intelektualne”. Między esejem a autobiografią*, „Teksty Drugie”, 2003, nr 2-3, s. 44.
- ⁴⁸ Tamże, s. 50.
- ⁴⁹ Tamże, s. 59.
- ⁵⁰ N. M. Alter, *Chris Marker*, Urbana-Chicago 2006, s. 40.
- ⁵¹ Tamże, s. 38.
- ⁵² Sandor Krasna to jeden z pseudonimów, którymi posługuje się Chris Marker. Inne to Jacopo Berenzi, Fritz Markassin, Chris and Magic Marker. Dodać można, że Chris Marker to również pseudonim. Reżyser nazywa się naprawdę Christian François Bouche-Vileneuve. O pseudonimach reżysera zob. C. Lupton, *Chris Marker: Memories of the Future*, London 2008, s. 12; na temat fikcjonalnego, wyimaginowanego (*imaginary*) statusu *Koumiko Mystery* zob. tamże, s. 99-101.
- ⁵³ Obaj są ludźmi pióra; Marker przez wiele lat współpracował z czasopismem „Esprit”, Farocki współtworzył zaś pismo „Filmkritik”.
- ⁵⁴ J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, tłum. M. Adamczyk, „Pamiętnik Literacki”, 1986, z. 2, s. 258.
- ⁵⁵ R. Sendyka, dz. cyt., s. 40-41.
- ⁵⁶ Tejsze, *Suffisant lecteur, ryzyko, pułapki i niebezpieczeństwa. Wstęp do lektury „Prób” Montaigne’a*. „Teksty Drugie”, 2005, nr 4, s. 66.
- ⁵⁷ Tamże, s. 68.
- ⁵⁸ Tamże, s. 69.
- ⁵⁹ Tamże.
- ⁶⁰ U. Biemann, *The Video Essay in the Digital Age*, w: red. tejsze, *Stuff it: The Video Essay in the Digital Age*, Zürich-New York 2003, s. 9.
- ⁶¹ J. Narboni, S. Pierre, J. Rivette, *Montage*, przeł. T. Milne, w: *Cahiers du Cinéma: 1969-1972 The Politics of Representation*, t. III, red. N. Browne, London 1990, s. 25.
- ⁶² J. Płażewski, *Historia filmu francuskiego*, Warszawa 2005, s. 233.
- ⁶³ Dlatego też szkoda, że przywołując z odległej historii to zapomniane niemal nazwisko, Płażewski dyskredytuje zarówno reżysera, jak i jego filmy, pisząc, że *głoszone tak autorytatywnie credo nie zapewniło Polletowi sukcesów ani w przypadku „Linii celowania”, ani dalszych, nielicznych zresztą [dwudziestu – przyp. B.Z.] filmów*; tamże.
- ⁶⁴ J. Narboni, S. Pierre, J. Rivette, dz. cyt, s. 41 (przypis 9).
- ⁶⁵ R. Barthes, *S/Z*, dz. cyt. s. 48.
- ⁶⁶ Ująłem w cudzysłów słowo „skomentowane”, ponieważ narracja *voice-over* nie jest w filmie tautologiczna, nie dubluje obrazów ani nie tworzy z nimi czytelnych jednostek znaczeniowych.
- ⁶⁷ Por. uwagi Narboniego dotyczące funkcji komentarza Sollersa w: J. Narboni, S. Pierre, J. Rivette, dz. cyt, s. 27.
- ⁶⁸ Zob. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o Fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 46-47.