

Między nostalgią a melancholią

Videoperformance Józefa Robakowskiego
Z mojego okna – próba rekonstrukcji i analizy

JACEK ŚWIDZIŃSKI

W latach 1978-1999 w Łodzi przy ulicy Adama Mickiewicza 19, w swoim mieszkaniu znajdującym się na dziewiątym piętrze, Józef Robakowski nagrywał widok z okna. Dwudziestopiętrowy budynek stojący w centrum miasta wraz z kilkoma bliźniaczymi wieżowcami tworzy osiedle nazywane łódzkim Manhattanem. W tym mieszkaniu – punkcie obserwacyjnym – artysta wraz z Małgorzatą Potocką założył Galerię Wymiany (myśli artystycznej)¹, w której do dziś gromadzi ekspozycje zdobyte metodą „coś za coś” od twórców z całego świata. Pierwszą część zdjęć z mieszkania Robakowski wykonał kamerą na szesnastomilimetrowej taśmie, którą potem zastąpił kamerą wideo. W 1999 r., wykorzystując materiał nagrywany od dwudziestu jeden lat, zmontował dziewiętnastominutowy *video/film*² *Z mojego okna*. To uzupełniona autorskim komentarzem rejestracja przylegającego do bloku artysty wybetonowanego placu, na którym zostali utrwaleni głównie mieszkańcy wieżowca oraz wybrane wydarzenia interesujące narratora. Na samym początku filmu „głos” przedstawia się jako Józef Robakowski. Tą metodą artysta utrwalił zmiany zachodzące w ciągu lat we fragmencie przestrzeni, określonym przez samo okno, ale częściowo także przez siebie – człowieka z kamerą.

Zastanawiająca jest kwestia klasyfikacji filmu Robakowskiego. Przynajmniej częściowo określa ją kontekst, w którym funkcjonuje, bowiem można go zobaczyć w galeriach jako część wystaw i imprez artystycznych. Tymczasem zrealizowany w podobny sposób obraz Krzysztofa Kieślowskiego *Gadające głowy* z 1980 r. jest emitowany przede wszystkim w telewizji w powracających cyklach najważniejszych polskich filmów dokumentalnych. Wydaje się, że obieg – zewnętrzny wobec samych dzieł – performatywnie przypisuje je do danych kategorii. Co jednak, sprawa, że dzieło *Z mojego okna* jest przeznaczone raczej do prezentacji w galeriach sztuki współczesnej niż w „Czasie na dokument”? Czy można je nazwać filmem dokumentalnym?

Mirosław Przylipiak powołuje się na formułę André Bazina, według której *film dokumentalny nadaje obrazom strukturę logiczną dyskursu, a dyskurs wyposaża w wiarygodność i świadectwo (evidence) fotograficzne*³. Po analizie tekstu Krzysztofa Kieślowskiego na ten temat Przylipiak dodaje, że organizacja dyskursywna przekazu nie może polegać tylko na uporządkowaniu i kompozycji, ale *na takim uporządkowaniu go, aby mógł on spełniać funkcje dyskursywne, czyli być głosem w dyskusji, wypowiedzią*⁴. Film *Z mojego okna* pomimo wyraźnej struktury nie

mieści się jednak w tych kategoriach, ponieważ nie skłania widza do zajęcia stanowiska. Idąc dalej tym tropem, analizując film jako intencjonalną wypowiedź, dochodzę do pytania o jej autora.

Józef Robakowski od lat sześćdziesiątych był współtwórcą awangardowych grup artystycznych, takich jak Oko, Zero-61 (później Zero-69), STKF Pętla, Krąg, Kultura Zrzuty, międzynarodowy Infermental czy słynny Warsztat Formy Filmowej działający od 1970 r. w Łódzkiej PWSFTviT (należeli do niego między innymi Wojciech Bruszewski, Paweł Kwiek, Andrzej Różycki, Zbigniew Rybczyński, Ryszard Waśko)⁵. W manifestie grupy znajduje się deklaracja: *Warsztat bada i ma ambicję rozszerzyć możliwości sztuk audiowizualnych w oparciu o aktualne tendencje w sztuce współczesnej*⁶. Tam powstał pierwszy zestaw filmów (*o charakterze laboratoryjnym, niekomercyjnym*) eksponowany na (...) przeglądach w całej Polsce⁷. *Rodowód myślowych operacji zespołu Warsztatu wywodzi się (...) z refleksji nad doświadczeniem sztuki konceptualnej, z jej nastawienia autobadawczego w stosunku do własnego języka*⁸. Robakowski jest jednym z artystów, którzy zapoczątkowali w Polsce sztukę wideo⁹. Ponieważ ma ona zdaniem Robakowskiego *charakter trwającego w czasie fizycznego zjawiska – ingeruje swą obecnością w rzeczywistość przez nas wyobrazoną*¹⁰, na film *Z mojego okna* można spojrzeć jako na eksperymentalny *videoperformance*¹¹.

Pozycja artysty oddającego się przyjemności patrzenia na ludzi, którzy o tym nie wiedzą, przypomina pozycję obserwatora-laboranta. Wysokość i kąt widzenia sprawia, że Robakowski upodabnia się do naukowca przeprowadzającego eksperyment na stworzeniach zamkniętych w labiryncie, zaspokajającego w ten sposób swoją dociekliwość. W filmie może to być potrzeba wzniesienia się ponad scenę społeczną, spojrzenia na jej grę nie z frontalnej, uczestniczącej perspektywy, ale z pewnej krytycznej łoży. Może się z tym wiązać również chęć utrwalenia i ukazania zmian zachodzących w wideosferze konkretnego miejsca w określonych czasach. Jednak najciekawszym i najbardziej eksperymentalnym aspektem całości procesu, którego efektem końcowym stał się film *Z mojego okna*, jest jego wewnętrzne rozszczepienie wynikające z różnicy między charakterem samej czynności tworzenia materiału zdjęciowego a jego ostatecznym wykorzystaniem.

Niezwykle długi czas kręcenia zdjęć, w którym autor miał z pewnością różne plany i potrzeby, dla których on powstawał, oraz ostateczna spójność filmu ukończonego w konkretnym momencie sprawiają, że w filmie *Z mojego okna* można dostrzec dwa różne dzieła sztuki. Jedno to ów prezentowany w galeriach audiowizualny obraz ze swoją treścią i znaczeniami, drugie zaś można z niego wyczytać retrospektywnie. W tym ujęciu film jest tylko pozostałością i świadectwem eksperymentalnego *performance*^u trwającego dwadzieścia jeden lat. Postaram się zrekonstruować tę konceptualną sytuację pewnej relacji, czyli *performance* Robakowskiego, genetycznie wpisany w formę filmu *Z mojego okna*.

Performer patrzący przez okno z mieszkania w wieżowcu, często wyraźniej niż w innych sytuacjach, zostaje pozbawiony władzy nad spojrzeniem, które ustanawia się wówczas drogą mediacji między nieruchomą ramą, a dynamiczną świadomością obserwatora. Pozycja ta, wydaje się, wpływa na specyficzny, fragmentaryczny obraz świata, powstający w wyniku swoistego montażu. W planie pełnym, w statycznym otoczeniu tego, co za oknem, pojawiają się i znikają kolejne ruchome obiekty. Fragmentaryczność tej rzeczywistości wywołuje napięcie pomiędzy tym,

co patrzący wie, a tym, czego domyśla się na zasadzie prawdopodobieństwa, i tym, co na ten temat wymyśla. Okno działa jak medium, które – jeśli użyczy się mu spojrzenia – tworzy swoistą narrację. Obserwacja ta może skłaniać do włączenia w ten proces myślowy obiektywizującej maszyny rejestrującej. Jednak zanim człowiek z kamerą uwikła się w tę grę spojrzeń, najpierw musi podejść do okna, a tym, co go przyciąga, jest w znacznej mierze dźwięk.

O relacji z rzeczywistością miejską analizowaną przez Henriego Lefebvre'a w eseju *Vue de la fenêtre* pisała Ewa Rewers: *Przez okno (...) pokoju wdziera się agresywna, polirytmiczna, symultaniczna, sprowadzona do czasu teraźniejszego symfonia głosów i śladów manifestująca miasto, jego rutynę i społeczną organizację. Rytm miejskie wtłaczają się bez zaproszenia w rytmy wewnętrzne doświadczającego ich ciała, tworząc wraz z nimi niepodzielną, niepokojącą całość (...)*¹². Szybko obustronnie pośredniczy między tymi przestrzeniami, przepuszcza do ustroju człowieka dźwięk obcy wobec niego, a jednocześnie przyciąga jego uwagę i spojrzenie, które razem projektują na świat zewnętrzny indywidualną, zmontowaną przez człowieka rzeczywistość. Strukturę relacji człowieka z oknem – jak każdą inną – tworzy *współpraca wszystkich zmysłów: wzroku, słuchu, dotyku itd., czyli różnicowane, lecz zintegrowane sensorium*¹³.

Zarejestrowanie na taśmie filmowej relacji świata zewnętrznego z całą strukturą zmysłową człowieka z kamerą jest jednym z głównych tematów twórczości wideo Robakowskiego¹⁴. Prawdopodobnie właśnie dlatego, że żaden film nie jest w stanie odtworzyć reakcji ludzkiego ciała na niespodziewane i spowodowane bodźce, artysta czasem nazywa swoje nagrania *videoperformance*. Wydobywa w ten sposób ich aspekt działania w czasie – akcji, w której kamera może pełnić funkcję nie tylko maszyny rejestrującej, ale także głęboko symbolicznego rekwizytu.

Józef Robakowski tworzył sztukę wideo również wtedy, kiedy używał szesnastomilimetrowej kamery filmowej. Przy tej klasyfikacji ważniejszy od technicznych parametrów sprzętu jest sposób jego wykorzystania. Kamera wideo daje możliwość szybkiego, mobilnego, długiego zapisu przypominającego sporządzany na gorąco, utrwalający myśli zapis w notatniku. W rzeczywistości społecznej użycie jej jest nacechowane osobiście, a nawet intymnie, co oczywiście nie wyklucza wpisywania w nagranie wideo bardziej lub mniej konkretnego widza. Przypomina szybki szkic w odróżnieniu od kamery filmowej, którą włącza się przeważnie po skompletowaniu ekipy, z myślą przede wszystkim o publiczności. Wideo skłania do indywidualnego eksperymentowania z rzeczywistością, z tworzywem filmowym, ze spojrzeniem, którego materializacja wzmacnia pozycję patrzącego. Jest tak, jakby przestrzeń poza kadrem obrazu nagranego w ten sposób nie była przede wszystkim przedłużeniem wizji świata, którego fragmenty widzimy na ekranie, ale właśnie ciałem człowieka obejmującego kamerę. Jako rekwizyt jest maską nas samych, którą możemy przyłożyć do wiecznie niepewnej, ruchomej twarzy – jest bronią wzmacniającą siłę podmiotowości. W tym symbolicznym ujęciu najciekawszym i najbardziej znaczącym gestem, który wykonał Józef Robakowski podczas *performance'u*, polegającym na kręceniu zdjęć, wykorzystanych po latach w filmie *Z mojego okna*, było samo przyłożenie kamery wideo do szyby okiennej.

Pisząc o filmie *Okno na podwórze* Alfreda Hitchcocka Slavoj Žižek porównał pozycję Jeffa granego przez Jamesa Stewarta do pozycji obserwatora siedzącego w centralnej wieży odwróconego Panopticonu Jeremy'ego Benthama. Podczas gdy

ludzie ignorujący jego spojrzenie są wolni od władzy *wszech-przenikającego oka*¹⁵, to właśnie patrzący zostaje sterroryzowany *przez nieustanne wyglądanie przez okno, obawę, by nie przeoczyć jakiegoś ważnego szczegółu*¹⁶. W sytuacji, w której uliczni przechodnie nie wiedzą nawet o obserwatorze stojącym w oknie na dziedziętych piętrze budynku, władza rzeczywistości zza okna wydaje się jeszcze bardziej zniewalająca. Patrzenie na ludzi staje się uzależniające, choć nawet się dla nich nie istnieje. Właśnie w tej sytuacji Józef Robakowski zwiększył swoją siłę, przykładając do okna kamerę wideo. Nie był to tylko gest oporu, ale wypowiedzenie wojny – akt performatywny drugiej, opozycyjnej władzy. Narzędzie użyte jako rekwizyt wzmacniający podmiotowość i materializujący opisywany wcześniej „montaż okienny” nie było już tylko maszyną rejestrującą, lecz przeciwnie – było maszyną projektującą.

W jednym z wywiadów artysta wspominał: *W latach 40. moja ciotka była właścicielką kina w Gdyni. Miałem tam specjalną lożę, kabiniarze dawali mi ścinki taśmy, budowałem aparaty projekcyjne. Można powiedzieć, że ja się w kinie wychowałem*¹⁷. Młodego Robakowskiego w kinie fascynowały maszyny służące do wyświetlania filmów. Jako dojrzały artysta, w 1974 r., na międzynarodowym Festiwalu Filmów Eksperymentalnych w belgijskim mieście Knokke-Heist, puścił w projektorze taśmę, w której wyciął różnej wielkości otwory przepuszczające światło rzutnika. Podczas seansu, trzymając lustro, stanął w miejscu ekranu kinowego, przenosząc w ten sposób oślepiające obrazy na samą publiczność, która z kolei zaczęła mu odpowiadać flesztami aparatów¹⁸. W grze zmultiplikowanych błysków i promieni światło pełniło funkcję nośnika ekspresji artysty na innych ludzi, w ten sposób twórca włączał ich w swoje dzieło sztuki, ukazywał ich na swoich zasadach, niejako reżyserował. Sztuką, również filmową, może być dla Robakowskiego nie tyle nagrywanie rzeczywistości, ile jej wyświetlanie i zmienianie. W zmaganiach ze zniewalającą potrzebą patrzenia na ludzi za oknem właśnie w ten sposób performer używał kamery wideo. Przykładając obiektyw do szyby, złączył ze sobą dwa przekazy – kamerę i okno – materializując je w swoich dłoniach. Panując nad nimi, jako podmiot trzymający kamerę, sam mógł projektować przekaz, dowolnie zamykając w nim przyciągających spojrzenie obserwowanych. W chwili skierowania na nich kamery wideo to on dawał im życie.

Projektując świat ludzi z betonowego placu, w znaczeniu psychoanalitycznym, autor filmu przerzucał na nich swoje własne, często ukryte cechy, uczucia i pragnienia¹⁹. W momencie kontaktu kamery i okna autor nagrania inscenizował sam siebie, a rejestrując projekcję swojego „ja” na rzeczywistość, tworzył zapis zapisu siebie. Nieprzypadkowo Józef Robakowski rozpoczął nagranie z mieszkania w roku założenia w nim Galerii Wymiany. Filmując ludzi z okna galerii, niejako wciągał ich siecią spojrzenia i włączał do ekspozycji. Materiał zdjęciowy do filmu *Z mojego okna* to dwudziestojednoletnia kolekcja obrazów, którą należy czytać w kategoriach *reprezentacji, tę zaś* – zdaniem Michała Pawła Markowskiego – *można jedynie określać jako reprezentowanie czegoś podczas jego nieobecności albo „zamiast” niego*²⁰. Jeśli zaś ludzie z kolekcji Robakowskiego są w przeważającym stopniu projekcją jego *ja*, wtedy podmiotowość twórcy, która powinna być wzmocniona siłą kamery wideo, paradoksalnie zaczyna się rozplýwać, słabnąć i znikać.

W urządzaniu kolekcji (...) przyjemność płynąca z manipulowania przedmiotami (...) wypiera wcześniejsze doświadczenie niepewności, utraty (...). W obu wy-

*padkach – zabawy i kolekcjonowania – przedmiot staje się narzędziem bezpieczeństwa i bariery, poza którą znika lęk*²¹. W wypadku specyficznej kolekcji ludzi i obrazów włączonych potem do filmu *Z mojego okna*, proces jej sporządzania jest jednocześnie *narzędziem bezpieczeństwa* i źródłem owego doświadczenia niepewności, utraty i lęku, przed którym ma ono chronić. Długoletni eksperyment Robakowskiego wspiera się na złożonym zjawisku twórczej melancholii. Artysta bada płynący nieuchronnie czas, który w ciągu lat przyjmuje widzialną formę zmiany w przestrzeni za oknem. W każdej chwili robienia zdjęć ich zakończenie było nieokreślone. Taka teoretyczna „nieskończoność” paradoksalnie tylko jeszcze silniej wiąże w czasie. Wykonywanie nieskończonego projektu nieustannie oddala jego początek, który w postaci pierwszego nagrania znika pod stertą kolejnych taśm materializujących upływ czasu. Owa „otwartość” projektu z każdą kolejną rolką i kasetą przybliża do nieuniknionego końca. To, co żyje, kamera zatrzymuje w martwym, powtarzalnym obrazie. To, co zostało utrwalone na taśmie, na zawsze umiera. Istotą zapisu jest utrata. Rytm włączania i wyłączania kamery rejestrującej przez lata rytm nieustannego chodu tam i z powrotem ma cechy pełnej tragizmu, grozy i absurdu kary Syzyfa przemierzającego w nieskończoność tę samą drogę. Istotą melancholii jest właśnie trwanie w rytmie natrętnych powtórzeń, wiążące się z niemożliwością przyswojenia utraty wynikającej z samego istnienia w czasie²².

Projekcje Robakowskiego z okna mieszkania-galerii to wykorzystywanie zarejestrowanych przypadkowo przechodniów, posługiwanie się czymś w rodzaju „cytatów”. *Cytat – zdaniem Marka Bieńczyka – jest przejawem istnienia pomiędzy, jak jeden z podstawowych stanów melancholijnych, który [Søren] Kierkegaard nazywał alternatywą – trwaniem w szczelinie między rozpaczą niebycia innymi i nie-
możliwością bycia sobą. Wpisana jest w niego jakaś milcząca odmowa, bezpośrednia odmowa ja, które odbudowywać będzie dopiero okrężna praca zapożyczeń*²³. W sztukach wizualnych mechaniczne utwalenie kopii wizerunku człowieka jest wciągnięciem jego podobizny w narrację swojego znaczącego, subiektywnego spojrzenia. Nagranie Robakowskiego w całości polega na takim zapożyczaniu. W melancholicznym cytowaniu, kolekcjonowaniu i powtarzaniu zawsze *chodzi o ukrycie broczącej rany*²⁴ – rany zwanej życiem, które przez większość czasu jest umieraniem. Ta przykra skaza może przybrać formę dźwięku miasta, o którym pisałem – zmiennego rytmu dochodzącego zza okna. Ów szum to realny, chaotyczny rytm życia, rwący nurt, który – ciągnąc metaforę Henri Bergsona – wiedzie zawsze do ujścia rzeki, rozplynięcia się w niebycie. Jeśli koncepcję podmiotu można sobie wyobrazić jako człowieka zamkniętego w mieszkaniu, to melancholiczną raną będzie właśnie otwór okienny. *Czas jest wielkim oknem świata, a okna są małymi strumieniami czasu, który wpływa w świat i wypływa. Człowiek stojący przodem do okna staje przodem do czasu*²⁵. Stawienie czoła przyszłości jest wyjątkowo trudne w wypadku podmiotu melancholicznego, który nie może pogodzić się z utratą, który idąc, stawia więcej kroków wstecz niż w przód. Sądzę, że stąd wziął się pomysł przyłożenia do okna kamery wideo, która zatrzymuje czas i próbuje przejąć nad nim kontrolę. Film *Z mojego okna* został pozbawiony dźwięku. Wyciszenie rytmu dobiegającego zza okna to czynność przypominająca wysterylizowanie laboratorium. Melancholiczne laboratorium to gabinet samotnego naukowca, który bada na sobie wyjątkowo złośliwą ranę, rejestruje jej zmiany, próbuje na niej różnych lekarstw, jest nią jednocześnie przera-

żony i zafascynowany. Robakowski obserwuje „życie” okna jest w ten sam sposób, jak „życie” jątrzącej się rany w laboratorium. Wyrazy „patrzeć” i „opatrunek” mają wspólną podstawę słowotwórczą²⁶.

To tylko kilka z możliwych rekonstrukcji i interpretacji gry postaw, potrzeb i znaczeń, które na poziomie symbolicznym wyłaniają się z aranżowanej przez artystę długoletniej relacji ciała, świadomości i mediów w konkretnym czasie i przestrzeni. Performance dostarczył Robakowskiemu taśm, z których w 1999 r. zmontował obraz *Z mojego okna*. Film ten ma zastanawiająco inny charakter niż powtarzany przez dwadzieścia jeden lat melancholiczny gest artysty. To dzieło nostalgiczne, skupiające się na ukazaniu „życia” placu, a zwłaszcza jego fauny – ludzi, których zna twórca filmu. Każdy jest krótko przedstawiony przez narratora – Józefa Robakowskiego – niekiedy bardzo lakonicznie: imię – zawód – piętro, na którym mieszka, innym razem bardziej osobiście, gdy opowiadający ujawnia swój stosunek do postaci albo jakąś ich wspólną historię. W ten sposób zostały ukazane architektoniczne, estetyczne, ustrojowe i obyczajowe zmiany fragmentu miejskiego pejzażu wpływające na (i płynące od) wpisanych w niego ludzi. Na przestrzeni lat Józef Robakowski ma do nich wszystkich ten sam stosunek – „lubi ich”. Lubi ich w całości, jako dość jednorodny element swojej pamięci.

Narrator reaguje na obrazy na bieżąco, jak świadek uczestniczący w wydarzeniach, czasem jednak ujawnia swój nadmiar wiedzy dotyczący przyszłości, demaskując tym samym pozycję auktorialną. Już w słowach wstępnych dostarcza informacji pozwalających stwierdzić, że jego opowieść będzie retrospekcją ułożoną w 1999 r. Film Robakowskiego przedstawia historię powstającą na zasadzie opisanego przez Siegfrieda Kracauera „wątku znalezionego” wyłaniającego się z rzeczywistości. W swojej refleksji nad dokumentem autor *Teorii filmu* wierzy w to, że niektóre struktury przynależą do samej rzeczywistości, że wystarczy tę rzeczywistość sfilmować, aby niejako automatycznie utrwalić jej budowę²⁷. *Z mojego okna* ukazuje dzieje betonowego placu w czterech fazach jego organizacji i wykorzystania, które jednocześnie odzwierciedlają procesy przemian społeczno-politycznych w Polsce.

Na początku filmu, w 1978 r., plac jest fragmentem wyłożonej betonowymi płytami dużej powierzchni oddzielającej blok artysty od ulicy Mickiewicza. Prawdopodobnie w tej właśnie formie został oddany do użytku po wybudowaniu całego osiedla. Charakter niezagospodarowanej przestrzeni zmienia się w zależności od pełnionej przez nią funkcji w konkretnym użyciu. Spojrzenie Robakowskiego przypomina postulowaną przez Floriana Znanieckiego antropologiczną metodę badania przedmiotów i faktów kulturowych z uwzględnieniem ich współczynnika humanistycznego, polegającą na ukazaniu danego zjawiska w gęstej sieci indywidualnych, nadających mu różnorodne znaczenia działań i doświadczeń²⁸. Plac jest jednocześnie miejscem spacerów dla mieszkańców i wychodkiem dla ich psów. Jest placem zabaw dla dzieci oraz parkingiem dla posiadaczy samochodów. Areną sportową dla rajdowca, niedzielną drogą do kościoła dla katolików i codzienną drogą do pracy oraz z pracy dla mieszkańców bloku, a miejscem pracy dla dozorczy. Dla Robakowskiego natomiast jest sceną tych wszystkich czynności. Być może ten brak jednoznacznej funkcji był przyczyną przekształcenia placu w 1983 r. – *decyzją pułkownika Michalskiego* – w miejski parking. Od tej pory teren zatłoczony autokarami z całej Polski, zatrzymującymi się przy pobliskim sklepie, przestał być

przestrzenią swobodnej ekspresji, potencjalnie groźnej z punktu widzenia władz w stanie wojennym. Siedem lat później, już po obaleniu komunizmu, w 1991 r. plac nadal pozostaje parkingiem, ale innego typu – prywatnym parkingiem mieszkańców osiedla. Dla Robakowskiego stał się on miejscem ekspozycji nowo zdobytych luksusowych dóbr – drogich samochodów, a ludzie spacerujący z psami muszą się przenieść na wąski chodnik przy ulicy. Każda przestrzeń ekspozycji z czasem przestaje być miejscem ekspresji. W 1999 r. teren zostaje ostatecznie zagospodarowany w duchu kapitalizmu – rozpoczęto budowę zagranicznego, pięcogwiazdkowego hotelu, który stanął w tym miejscu. Tak kończy się życie betonowego placu wchłoniętego przez historię.

Czas w filmie został ułożony w sposób linearny. Plac miał swój początek (fazę niezagospodarowania), życie (a raczej walkę o życie) i koniec. W tym, co rzeczywiste pojawiła się struktura, która kształtuje się w momencie każdego świadomego włączenia kamery, w dłoniach montażysty oraz w umyśle oglądającego film, „zszywającym” kolejne ujęcia. Jak pisał Slavoj Žižek: *samo doświadczenie linearnego, „organicznego” toku zdarzeń jest złudzeniem (jakkolwiek nieuniknionym), które maskuje fakt, iż właśnie zakończenie określa na zasadzie „retroakcji” spójność organicznej całości, jaką tworzą poprzedzające je wydarzenia. Maskuje więc zasadniczą przypadkowość*²⁹. Powstający w ten sposób wątek jest raczej wynaleziony niż znaleziony w materii tego, co rzeczywiste. Przyciągający do okna chaotycznie zmienny dźwięk jest wibracją realnego życia – mieszaniną rytmu i przypadku, wymykającą się strukturalizującej organizacji świadomego *ja*, która ostatecznie zawsze jest oparta na strukturze języka. Ponieważ, jak twierdzi Ewa Rewers, *rytm miasta nie jest tożsamy z rytmem języka*³⁰, aby nadać materiałowi filmowemu porządek linearnego, logicznego ciągu wydarzeń, Józef Robakowski wyciszył dźwięk ruchliwej ulicy, pozostającej często w przestrzeni tuż ponad kadrem. Ostatecznie do głuchego materiału dograł narrację słowną, wtórnie utożsamiając rytm miasta z rytmem języka, dokonał „operacji na rzeczywistości”³¹.

Wtargnięcie głosu organizacji wydarzenia: decyduje, co w danej chwili jest istotne, przewiduje, co się wydarzy i skupia uwagę widza na konkretnym wątku. To kluczowa operacja w procesie tworzenia logicznej, wpisanej w model przyczynowo-skutkowy diegetycznej rzeczywistości. Dystans czasowy narratora pozwalający na znalezienie wątku, współgra z dystansem formalnym zdjęć nie najlepszej jakości zrobionych z wysokości dziewiątego piętra szesnastocentymetrową kamerą i kamerą wideo. Narrator patrzy i mówi z pozycji kogoś (czegoś?) większego, niż zwykły świadek wydarzeń, sprawia wrażenie dystansu nie tylko formalnego i czasowego, ale też ilościowego. Może to być perspektywa nostalgicznej pamięci zbiorowej.

Zdaniem Svetlany Boym w krajach Europy Wschodniej w związku z wciąż powracającymi przemianami politycznymi polegającymi na zrywaniu z przeszłością grup społecznych i całych narodów, *nostalgia stała się mechanizmem obronnym przeciwko przyspieszonemu rytmowi zmian oraz ekonomicznej terapii szokowej*³², a także przejawem tęsknoty *za społecznością z określoną zbiorową pamięcią (...)* [pragnieniem – przyp. J. Ś.] *ciągłości we fragmentarycznym świecie*³³. *Nostalgia dotyczy związku między biografią indywidualną a biografią grupy czy narodu, związku między indywidualną a kolektywną pamięcią*³⁴, tak jak pozycja narratora „Z mojego okna” *polega na czasowym i przestrzennym dystansie*³⁵. Według Lynn



Spigel to właśnie nostalgia jest jednym ze zjawisk redukujących historię do linearnego ciągu zdarzeń³⁶.

Tworzenie wspólnego dziedzictwa grupy jest wsparte na emocjonalnej pamięci, która wiąże się z konkretnymi wspomnieniami. Nostalgia jest jak szuflada pełna przedmiotów z własnej przeszłości, które przy tym mają podobne znaczenie dla większej grupy, ustanawianej właśnie przez to współodczuwanie. To *skrawek niepodzielnej przestrzeni, okrucz życia niemożliwy do wytłumaczenia, doświadczenie wynikające ze wspólnego życia w konkretnym kraju, w konkretnej kulturze, w konkretnym systemie, w konkretnym momencie historycznym (...), przychylnie terytorium wspólnoty, którą tworzy pewna grupa ludzi*³⁷. W filmie *Z mojego okna* po 1991 r. narrator mówi, że nie ma już czego filmować. Ponieważ jednak głos został dograny po ośmiu latach, nie jest tak, że opowiadający nie ma czego rejestrować, ale czego wspominać. W pewnym momencie zauważa, że z lat dziewięćdziesiątych nie pamięta nic oprócz jednej wielkiej śnieżycy. Jednocześnie w historiach z okresu PRL, których jest znacznie więcej, pojawiają się typy i zjawiska ze zbiorowej, nostalgicznej pamięci tego okresu. Pierwszą postacią filmu jest Jan Nargut, właściciel czarnego psa Murzynka – mieszkańca masowej wyobraźni. Po przemianach ustrojowych i śmierci Murzynka ma on już nowego, również czarnego, ale „politycznie poprawnego” psa Azorka. Także na początku filmu pojawia się postać typowa – *taki sobie Jasio, jak w każdym innym domu, który za parę groszy pomaga mieszkańcom bloku*. Jest również zakonspirowany Pan Z. – *dostawca nielegalnego mięsa dla sąsiadów, kierowca rajdowy w dużym fiacie, który prezentuje swoje umiejętności na świeżym śniegu, żona samego artysty, która ustawia się w kolejce sklepowej, ale rezygnuje z zakupów, śledzona w tym czasie przez tajemniczy samochód zamaskowanej Władzy*. Poza tym są jeszcze pierwszomajowe pochody, które szczególnie interesują autora filmu z 1999 r., zbiorowe powroty z państwowej pracy, zawsze o godzinie 16:30 i dyrektor zakładów mięsnych wysłany na wcześniejszą emeryturę za nadużycia.

Ostateczna forma dzieła Robakowskiego jest naznaczona pęknięciem, rozdarciem między nostalgią a melancholią. Obie sugestywne pozycje psychiczne związane z doświadczaniem czasu, często przemieniając się w strategie narracyjne, budują charakterystyczne sytuacje i wizje rzeczywistości nie tylko na różnych, ale w wielu wypadkach na dokładnie odwrotnych fundamentach. Podczas kręcenia materiału zdjęciowego artysta był zanurzony w rzeczywistości, której elementy dopiero po latach stały się obiektami nostalgii. Rejestrując, nie mógł przewidzieć, jaki będzie koniec filmu, tęsknota za placem pojawiła się dopiero po jego utracie, z dystansu koniecznego dla zaistnienia nostalgii. Konkretna akcja w czasie – performance Robakowskiego – ma cechy melancholicznego zainteresowania utratą, dziurą powstającą na styku „ja” i czasu (kamery wideo i okna), obsesyjnego wpatrywania się i eksperymentowania z nią. Melancholia to indywidualna tęsknota za nieuświadomioną i niewyraźną utratą, łączącą się z istnieniem w czasie i wpisana w to fundamentalną traumą początku i końca. Nostalgia zaś to zbiorowe, jednoczące grupę wspomnienie konkretnych, materialnych zjawisk, przeżywane z czasowego, a często też przestrzennego dystansu. Nostalgia to tworzenie fasadowej narracji przykrywającej czas, typowej, rozpoznawalnej, niemal ozdobnej, to zasypywanie pamiątkami zięjącej pustki melancholii. Kontekstualizowanie niekontekstowej, wchłaniającej konteksty traumy. Melancholia jest jątzeniem rany – nostalgia jej opatrunkiem.

Niemy obraz *Z mojego okna* jest przygnębiającą opowieścią o indywidualnym przemijaniu, to uwiecznienie dwudziestu jeden lat niczego, którego i tak już nie ma. Dźwięk w tym samym filmie to zdystansowana, ironiczna opowieść o kilku zjawiskach z mitologii okresu późnego PRL i wczesnej III RP. Inny jest podmiot tych opowieści: indywidualny, zamknięty w swoim świecie i otwarty, czerpiący ze zbiorowej wyobraźni. Jaka jest pozycja widza w obliczu dzieła tak wewnętrznie rozdartego?

Twórczość autora *Z mojego okna* silnie podbudowują teksty, które pisze o niej sam artysta. Teorie, a zwłaszcza manifesty są integralną częścią dzieła Robakowskiego – konceptualisty, performerera, awangardzisty. W rozmowie, którą przeprowadził z nim Bogusław Zmudziński czytamy:

B.Z.: (...) chce Pan przez media wejść w rzeczywistość, z drugiej poddać się jej oddziaływaniu, są jednak chwile, gdy podmiotowość bierze górę, do głosu dochodzi czysta kreacja...

J.R.: To są te chwile, które nazywam „sprzeniewierzeniami”, one dają ogromną szansę sztuce. Często warto wykonać taką wolty o 180 stopni, wejść w coś ustalonego i przyjętego, po to, aby potem wykonać jeszcze jedną operację. Ja to uwielbiam, świetnie się w tym czuję.

– Czy dobrze rozumiem, że komentarz do Pańskiego filmu „Z mojego okna”, który jak Pan powiedział, jest bajką, czystą fikcją, jest przykładem takiej wolty, takiej narzuconej rzeczywistości kreacyjnej interpretacji?

– Tak, dokładnie o taką operację chodzi. Te pomysły kreacyjne służą pogłębieniu możliwości dotarcia do tej relacji, do tej struktury. Ja jestem otwarty na to, co niesie rzeczywistość, ale równocześnie jestem gotowy na pewien rodzaj psoty, który jej w zamian robię. To jest jakaś odmiana zabawy, gry, jaką uprawia subiektywne z obiektywnym³⁸.

Ta wypowiedź pozwala zestawić film *Z mojego okna* ze słynnym manifestem Robakowskiego *Manipuluję!* z 1988 r., w którym padają słowa: *niezbicie stwierdzam, że przez całe życie mojej sztuki karmię się manipulacją, która służy mi do zatarcia klarownego wizerunku osobowego. Jestem przekonany, że artysta to rodzaj perfidnego szalbierza, wrzodu społecznego, którego witalnością jest właśnie manipulacja na własne konto jako wyraz samoobrony przed unicestwieniem, czyli publiczną akceptacją i uznaniem³⁹.*

Nawet widz, który nie zna manifestu, może być podejrzliwy wobec opowieści z filmu. Duża liczba swobodnie przytoczonych faktów sprzed kilkadziesiąt lat, tak samo jak nietypowe nazwiska – Drewno, Żyto, Ważny, Świeży, Ptyś, Szpak, Rybka – mogą budzić niepewność co do swojej autentyczności. Robakowski nie pozwala (w odróżnieniu od wspomnianego Krzysztofa Kieślowskiego w *Gadających głowach*) nagrany ludziom przedstawić się osobiście – robi to za nich, mówi, czym oni są dla niego. Wyraźnie to on nadaje znaczenia i dramaturgię materiałowi filmowemu. Sama jakość nagrania, kąt i oddalenie kamery pozbawiają uchwyconych ludzi ich twarzy, odbierają im indywidualność i czynią idealnym materiałem do manipulacji. Jednego człowieka nagranych w różnych sytuacjach głos może przedstawić jako kilka różnych osób i prawdopodobnie nawet sam nagrany, oglądając film, mógłby tego nie zauważyć. Co więcej – autor sam uświadamia widzowi swoją wszechwładzę i każdorazową możliwość manipulacji, kiedy na początku filmu mówi o przechodniu – skupiając na nim uwagę widza – by po chwili stwier-

dzić, że go nie zna i zupełnie on go nie interesuje. W 1999 r. Robakowski dokonał najbardziej radykalnego cięcia w całej dwudziestojednoletniej akcji: materiału gromadzonego przez ten czas użył jako ilustracji do opowieści, którą sam wymyślił. To najbardziej performatywne zakończenie wieloletniego *videoperformance'u*. Sądzę, że tym aktem performatywnym ustanowił konkretną rzeczywistość, używając do tego taśmy filmowej w całości, razem z historią jej powstania. Stworzył świat kłamstwa, kradzieży i manipulacji – przestrzeń jedynej prawdy o rzeczywistości. Manipulacja jest główną strategią świadomości, percepcji i pamięci, sposobem łączności człowieka z rzeczywistością. Nakładanie fikcji na rejestrowane wydarzenia to sposób panowania nad światem.

W pęknięciu dostrzegalnym w dziele Robakowskiego zawsze znajduje się umysł i podmiotowość człowieka. To przestrzeń wiecznego pomiędzy, nieskończonego „i” – wyliczenia, zamiast „albo” – decydującego wyboru. Trwanie między „ja” i „nie-ja”, między byciem w czasie i jego zatrzymaniem, między życiem i śmiercią, między nostalgią i melancholią. Podmiotowość jest płynną plamką między dwoma szkiełkami – obiektywem kamery wideo i szkłem szyby okiennej. Przykładając je do siebie, Robakowski przygląda się owej „plamce” jak naukowiec mikroskopowemu preparatowi – tkance uwięzionej między dwoma szkiełkami, nienależącej do żadnego z nich, obcej wobec nich, ale tworzącej relację między nimi właśnie przez sam fakt swojego istnienia. Historia całej akcji i materiału do filmu *Z mojego okna* to powtórzenie i analiza umysłu oraz kondycji człowieka w czasie, zgodnie z postulatem Robakowskiego, że w sztuce zajmuje się on *badaniem własnej świadomości, ujawniając ją zapisami mechanicznymi*⁴⁰. *Videoperformance* tworzony od 1978 do 1999 r. to analiza percepcji bycia w czasie i wobec historii, jej sprzeczności oraz związanych z nią procesów i zakamarków pamięci.

Nałożenie przez Robakowskiego nostalgicznej treści skończonego filmu na materiał stworzony podczas melancholicznego *performance'u* powtarza proces retroaktywnego porządkowania przez umysł przeszłości w ciąg zdarzeń bardziej realistycznych niż rzeczywistość. W tym wspomnieniu, którym jest *Z mojego okna*, ukazane są trzy strategie pamięci scharakteryzowane przez Ewę Rewers: polityczna, intelektualna i potoczna. *Pierwsza zaangażowana jest przede wszystkim w nadawanie ważności zdarzeniom traktowanym instrumentalnie, ustanawianie ich nietrwałych hierarchii oraz w podporządkowanie im kulturowych kanonów. (...) Pamięć intelektualna, na odwrót, oparta na dynamicznym modelu racjonalności i autorefleksji, nie lubi prostych rozwiązań. Często ucieka od jednoznaczności i zdradzając nieznośną skłonność do głębokiego myślenia, nigdy nie uznaje zdarzeń za gotowe i skończone. (...) Pamięć potoczna przeciwnie, chętnie powiela cudze wzory, upodabniając się do innych. (...) przybliża nas do nawyku*⁴¹. Pamięć polityczna w filmie to należąca do państwa pamięć oficjalna, nawarstwianie miejskiego palimpsestu, który jest przedmiotem głównego „znalezionego” wątku filmu – instytucjonalnych przemian placu. Pamięć intelektualna, to autorefleksja performerera stojącego z kamerą w oknie, nigdy nie domknięta, próbująca uchwycić konstrukcję rzeczywistości w całości jej złożonych relacji. Pamięć potoczna to nostalgiczna narracja ułożona w 1999 r., czerpiąca ze spektrum klisz kulturowych, sprzyjająca raczej zapomnieniu niż refleksji. Ukazanie ich splotu, hierarchii, następstw i opozycji odtwarza proces budowania wizji przeszłości tworzonej przez różne układy tych trzech nierozzerwalnych rodzajów pamięci. Właśnie z fundamentalnej niejed-



norodności struktury, którą powtarza *Z mojego okna*, wynika problem jego klasyfikacji – hiperdokumentu – jako historii ułożonej wyłącznie w umyśle reżysera porządkującego „niefikcyjalny” materiał filmowy⁴² i jednocześnie konceptualnego filmu eksperymentalnego (znowu „i” zamiast „albo”).

Dzieło oparte na manipulacji, kradzieży ludzkich tożsamości i ich dowolnym użyciu – „cytowaniu” w wykreowanej rzeczywistości – jednocześnie *wyjście ku Innemu i Kradzież, w prometejskim sensie tego słowa*⁴³, to dzieło stricte realistyczne. *Realizm bowiem – pisał ongiś [Roland] Barthes – „polega nie na kopiowaniu rzeczywistości, ale na kopiowaniu (namalowanej) kopii rzeczywistości”. Oglądając świat – powiada Barthes – już go „kadrujemy”, tworząc jego przedstawienie. Oglądając to przedstawienie, tworzymy przedstawienie przedstawienia, przed którym umyka rzeczywistość. Dlatego realizm nie „kopiuje” rzeczywistości, ale ją pastiszuje, buduje swoje fikcje na fikcji pierwszego stopnia, jaką jest nasze patrzećie*⁴⁴. Józef Robakowski nie tylko ujawnia tę mistyfikację zapośredniczeń, ale zmusza odbiorcę do podjęcia własnej lektury poszczególnych jej warstw. Zarówno pisząc

manifest *Manipuluj!* jak i sugerując manipulację w treści i formie samego filmu, artysta tworzy w widzu dystansujący filtr – daje mu okulary pozwalające czytać rzeczywistość jako coś tworzonego przez nas samych czytających innych. Jako widz nie wiem, w którym momencie autor filmu mówi lub pokazuje nieprawdę. Nie wiem nawet, czy w ogóle to robi, ponieważ w swoim kłamstwie może wykorzystać fakty, gdy oświadczając, że manipuluje, to, co powie, będzie zgodne z prawdą. W mój odbiór filmu wkrada się zasadniczy brak zaufania do autora.

Robakowski zmusza do przyjęcia postawy zbliżonej do semiologii Rolanda Barthes'a z *Mitologii* – wnikliwej analizy *społecznych klisz funkcjonujących w kulturze popularnej*⁴⁵. Autor *Z mojego okna* powiedział, że w jego sztuce video *chodziło o wyłączenie ludzi z manipulacji politycznej i społecznej. (...) To jest tak samo aktualne w układzie kapitalistycznym, jako że faktycznie prasa, telewizja, kino – to są sugestywne narzędzia, które po prostu dyktują sposób zachowań, myślenia, funkcjonowania człowieka. Jak na to odpowiedzieć? Jak zareagować na ten rodzaj manipulacji? Daleko posuniętą świadomością, że ta manipulacja istnieje. Artysta funkcjonuje w trochę inny sposób, wmawiając otoczeniu swoje istnienie. To jest też rodzaj manipulacji, z tym że ona ma inny sens, inny cel. Ma uświadomić ludziom, że są manipulowani*⁴⁶.

Gdy zaraz po przemianie ustrojowej narrator mówi w filmie o zmianie nazwy ulicy, przy której stoi jego dom, z Adama Mickiewicza na Józefa Piłsudskiego, nagle na dwie sekundy pojawia się jedyne ujęcie, które nie jest widokiem z okna – malarski wizerunek Józefa Piłsudskiego. Oblicze zamyślnego Marszałka należy do rzeczywistości mitycznej w rozumieniu Barthes'a. Skrzyżowanie przestrzeni czasu (okna) z przestrzenią mitu (portretu) to wydobywanie kolejnego mechanizmu ze świadomości, ale wzrok wpatrujący się przez dwie sekundy prosto w widza przede wszystkim domaga się interpretacji. Owa zmiana to manipulacja w obrębie mitów – znaków z ideologicznym naddatkiem. W tej zmianie nazwy ulicy, naniesionej na zawieszony w świecie znaków mapie, w szerszym kontekście transformacji ustrojowej nie ma logiki, jest tylko pustka chaosu – brak, który jest wpisany w samą istotę znaku – brak związku znaczącego z tym, co znaczone. Robakowski zwraca uwagę na działanie ideologicznej manipulacji, pokazując jednocześnie jej oderwanie od świata realnego. Niespodzianka pochodząca spoza rzeczywistości filmowej jest jak nagły wjazd do krótkiego, ale mrocznego tunelu podczas podróży pociągiem w słoneczny dzień – *zrywa ogniwa w łańcuchu przyczyn i skutków*⁴⁷. To znalezienie się w przestrzeni „pomiędzy”, które nie tyle zaciemnia wzrok, ile przede wszystkim otwiera szeroko oczy na wszechogarniającą, czarną, ślepą pustkę podszywającą każde spojrzenie.

JACEK ŚWIDZIŃSKI

¹ J. Robakowski, *Żywa galeria*, Łódź 1995-1997, <http://www.robakowski.net/> 23.05.2010.

² Określenie z napisów końcowych filmu.

³ M. Przyłipiak, *Film dokumentalny jako gatunek retoryczny*, „Kwartalnik Filmowy”, 1998, nr 23, s. 15.

⁴ Tamże, s. 17.

⁵ J. Robakowski, *Żywa galeria*, dz. cyt.

⁶ J. Robakowski, *Moje multimedialne peregrynacje... + 5 obrazów i kilka autodygresji*, w:

Odwaga patrzenia. Eseje o fotografii, Łódź 2006, <http://www.robakowski.net/> 23.05.2010.

⁷ J. Robakowski, *Żywa galeria*, dz. cyt.

⁸ A. Kępińska, *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945 – 1978*, Warszawa 1981, s. 247-249.

⁹ M. Wasilewski, *Sztuka nieobecna*, Poznań 1999, s. 54.

¹⁰ J. Robakowski, *Video Art – szansa podejścia rzeczywistości*, w: *Video Art*, Lublin 1976, <http://www.robakowski.net/> 23.05.2010.

- ¹¹ Tego określenia artysta używa czasem w odniesieniu do swoich filmów, por.: J. Robakowski, *Sztuka do bólu...* <http://www.robakowski.net/23.05.2010>.
- ¹² E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005, s. 66-67.
- ¹³ Tamże, s. 67.
- ¹⁴ B. Kowalska, *Z rozważań o nowej roli ciała w sztuce*, w: Rocznik „Rzeźba Polska” 1992-1993, t. 6: *Ciało i sztuczność*, Wydawnictwo Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko 1997, s. 28.
- ¹⁵ S. Žižek, *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, tłum. J. Margański, Warszawa 2003, s. 141.
- ¹⁶ Tamże.
- ¹⁷ J. Robakowski, *Odautorskie szczypanie rzeczywistości*, rozmawiała Marta Skłodowska, „Gazeta Wyborcza Łódź” 26.02.2007, <http://www.teatry.art.pl/!rozmowy/osrz.htm> 23.05.2010.
- ¹⁸ J. Robakowski, *Instalacje*, Łódź 1998, <http://www.robakowski.net/23.05.2010>.
- ¹⁹ J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, tłum. E. Modzelewska, Warszawa 1996, s. 246-247.
- ²⁰ M. P. Markowski, *Perekreacja*, w: G. Percec, *Gabinet kolekcjonera*, tłum. M. P. Markowski, Warszawa 2003, s. 158-159.
- ²¹ Tamże, s. 158.
- ²² Por. m.in.: B. Banasiak, *Słońce ekstazy, noc melancholii. Rzecz o Raymondzie Rousselu*, Łódź, Wrocław 2007, s. 76-78; M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2000, s. 39-40, a zwłaszcza s. 55-61.
- ²³ M. Bieńczyk, dz. cyt., s. 32.
- ²⁴ M. P. Markowski, dz. cyt., s. 175.
- ²⁵ S. Symotiuk, *Filozofia i genius loci*, Warszawa 1997, s. 56. Podają za: E. Rewers, *Post-polis...* dz. cyt., s. 62.
- ²⁶ I. Malmor, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa, Bielsko-Biała 2010, s. 316.
- ²⁷ M. Przyłipiak, *Film dokumentalny jako gatunek retoryczny*, dz. cyt., s. 17.
- ²⁸ F. Znaniecki, *Socjologia wychowania*, Warszawa 1973, s. 28.
- ²⁹ S. Žižek, *Patrząc z ukosa...* dz. cyt., s. 109.
- ³⁰ E. Rewers, dz. cyt., s. 58.
- ³¹ *Termogramy – operacja na realności* to tytuł tekstu Robakowskiego, w którym artysta opisuje nietypowe, quasi-fotograficzne obiekty nazwane przez siebie „termogramami”. Por.: J. Robakowski, *Termogramy – operacja na realności*, 1999, <http://www.robakowski.net/23.05.2010>.
- ³² S. Boym, *Nostalgia i postkomunistyczna pamięć*, tłum. L. Stefanowska, w: *Nostalgia. Eseje o tęsknocie za komunizmem*, Wołowiec 2002, s. 288.
- ³³ Tamże, s. 274.
- ³⁴ Tamże, s. 276.
- ³⁵ Tamże, s. 299.
- ³⁶ L. Spigel, *Od wieków ciemnych do złotego wieku: pamięć kobiet a seriale telewizyjne*, tłum. M. Michowicz, w: *Film i historia. Antologia*, Warszawa 2008, s. 327.
- ³⁷ D. Ugrešić, *Konfiskata pamięci*, tłum. D. J. Ćirić, w: *Nostalgia. Eseje o tęsknocie za komunizmem*, Wołowiec 2002, s. 245-246.
- ³⁸ J. Robakowski, *Kino jest dla mnie najpiękniejszą z instalacji*, rozmawiał B. Zmudziński, <http://www.robakowski.net/23.05.2010>.
- ³⁹ J. Robakowski, *Manipuluj!* Warszawa 1988, <http://www.robakowski.net/23.05.2010>.
- ⁴⁰ J. Robakowski, *Stan świadomości*, 1976. Podają za: J. Busza, *Iluminacje Robakowskiego*, w: *Wobec fotografii*, Warszawa 1983, <http://www.robakowski.net/23.05.2010>.
- ⁴¹ E. Rewers, dz. cyt., s. 182.
- ⁴² M. Przyłipiak, *Film dokumentalny jako gatunek retoryczny*, dz. cyt., s. 7.
- ⁴³ G. Percec, *Gabinet kolekcjonera*, tłum. M. P. Markowski, podają za: M. P. Markowski, *Perekreacja*, dz. cyt., s. 173.
- ⁴⁴ M. P. Markowski, Tamże, s. 151.
- ⁴⁵ Tamże, s. 85.
- ⁴⁶ M. Wasilewski, *Sztuka nieobecna*, dz. cyt., s. 65.
- ⁴⁷ G. Królikiewicz, *Przestrzeń filmowa poza kadrem*, „Kino” 1972, nr 11, s. 27.