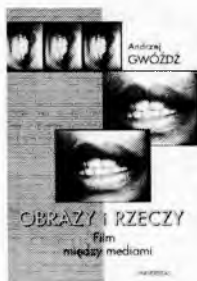


Audiowizualne pejzaże obrazów i rzeczy



PIOTR ZAWOJSKI

Kiedy w roku 1994 Andrzej Gwóźdź opublikował pierwszą na rynku polskim antologię poświęconą elektronicznym mediom audiowizualnym *Po kinie? Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, pozycja ta z miejsca stała się lekturą obowiązkową nie tylko filmo- i medjoznawców, ale i szerokich kręgów badaczy współczesnej kultury. Niewątpliwy sukces tej publikacji skłonił autora do kontynuacji, czego efektem stała się kolejna antologia tekstów zagranicznych autorów (francuskich, amerykańskich, niemieckich i angielskich), zatytułowana *Pejzaże audiowizualne. Telewizja – wideo – komputer*. Warto w tym miejscu dodać, iż trzecia część tej nieformalnej serii jest przygotowywana i miejmy nadzieję, ukaze się wkrótce.

Prezentowaną publikację dobrze charakteryzuje podtytuł, bowiem to właśnie pomiędzy owymi trzema obszarami roztacza się krąg zainteresowań autorów tekstów. Najwięcej z nich, bo aż dwanaście poświęconych jest telewizji, o fenomenie wideo traktuje sześć artykułów, zaś szeroko rozumianej problematyce obrazów cyfrowych poświęcono trzy teksty. Taki układ nie jest przypadkowy, jeśli przypomniemy, że autor wyboru, wstępu i opracowania całości przygotowuje następną antologię, w której zapewne fenomen przełomu cyfrowego w kreacji i dystrybucji obrazów, a zatem porzucania kontynentu analogowości obrazów audiowizualnych zajmie znacznie więcej miejsca. Jak każda antologia i ta ma określoną sygnację autorskiego wyboru i preferencji. W związku jednak z ciągle znikomą liczbą tłumaczeń na język polski tekstów poświęconych zagadnieniom tzw. nowych mediów, wydaje się, że spór o zasadność wyboru tych, a nie innych autorów i artykułów (bądź rozdziałów z książek autorskich) – ma znaczenie drugorzędne.

Myślę, że antologia jest reprezentatywna przede wszystkim dla szerokiej gamy różnych strategii refleksji humanistycznej nad światem współczesnych mediów audiowizualnych w kontekście przemian kulturowych i cywilizacyjnych. Jak pisze we wstępie Gwóźdź, *Pejzaże audiowizualne* pragną nade wszystko zachęcić do własnego namysłu nad telewizją, wideo, hipermediami. *Nie jest jednak ich celem prezentacja źródeł do dziejów mass mediów ani systematyczny przegląd koncepcji teoretycznych na ich temat. Wybór tekstów został tak ukształtowany, by umożliwić wgląd w określone wiązki problemowe, istotne przede wszystkim ze względu na dominujące dziś style refleksji nad mediami, w mniejszym zaś stopniu po to, by konfrontować je z historycznymi świadectwami czasów minionych* – dodaje autor. O ile zatem artykuły zamieszczone w *Po kinie?* zgodnie z tytułem krążyły wokół zagadnień związanych z nowymi mediami i ich odniesieniami do kina, czy też lepiej rzec „fotokina”, to *Pejzaże audiowizualne*

są konsekwentnym rozwinięciem tej problematyki w odniesieniu do nowych praktyk audiowizualnych, które kina nie odrzucają, ale przekraczają jego ramy, wchodząc w świat zdominowany przez media elektroniczne. Te oczywiście nie rezygnują z kina, ale to nie ono stanowi główne miejsce „uobecniania” się filmu. To zresztą staje się głównym tematem autorskiej monografii Andrzeja Gwoźdźcia, o czym za chwilę.

Warto choćby na zasadzie hasłowej przywołać tematykę artykułów pomieszczonych w omawianej pracy. Większość autorów „debiutuje” w Polsce, choć prawie wszyscy zaliczają się do grona uznanych, cytowanych i tłumaczonych na różne języki badaczy zagadnień nowej audiowizualności. Niektórzy z nich są już znani polskim czytelnikom (Vilém Flusser, Norbert Bolz, Joachim Paech), zresztą za sprawą pomysłodawcy niniejszej antologii, który konsekwentnie, od lat, w różnej formie stara się przyswoić dorobek światowej, zwłaszcza zaś niemieckojęzycznej refleksji na temat nowych mediów audiowizualnych. Artykuły (poza nielicznymi wyjątkami – *vide* teksty Hortona i Wohla, Williamsa, Antina) pochodzą z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. I tak w części pierwszej poświęconej telewizji (pamiętając o umowności takiego podziału) Hans Ulrich Gumbrecht zastanawia się, *jak można opisać telewizję* w kontekście odmiany kognitywizmu zwanej radykalnym konstruktywizmem; Stanley Cavell pyta o to, dzięki czemu telewizja odniosła (i odnosi) zwycięstwa i *nad czym zwycięża*. Raymond Williams, jeden z „klasyków” telewizjoznawstwa rozpatruje ją jako swoisty fenomen szerokich przemian technokulturowych, zaś Donald Horton i R. Richard Wohl traktują telewizję jako przykład interakcji paraspołecznej, która tworzy iluzję *bezpośredniego kontaktu z wykonawcą*. Horace M. Newcomb i Paul M. Hirsch upatrują w przestrzeni wytwarzanej przez telewizyjne medium *forum kultury*, zaś Joachim Paech *formę symboliczną*, która przekształca nas – telewidzów – w odbiorców doświadczających ciągle *restrukturalizowanego mitu* znoszącego chronologię zdarzeń na rzecz wiecznego teleuczestnictwa w niekończącym się „teraz”. Dla Johna Fiskego telewizyjne medium jest znakomitym obiektem dla „testowania” go w kontekście szeroko rozumianych teorii postmodernistycznych, przeglądających się niejako w monitorze telewizyjnym, jak w lustrze. Oprócz tych artykułów poruszających kwestie ogólne dodać trzeba kilka tekstów analizujących zagadnienia szczegółowe: telewizję na żywo (Jane Feuer), przestrzeń w obrazie telewizyjnym (Michel Gheude), rozdzielczość obrazu telewizyjnego (Steve Lipkin), „efekt zappingu” (Dominique Chateau).

Technologii i estetyce wideo poświęcono znacznie mniej miejsca, ale znajdziemy tutaj kilka już dziś klasycznych nazwisk i prac: David Antin stara się opisać znamienne cechy tego medium, Roy Arnes próbuje opisać estetykę obrazu wideo, Sean Cubitt prezentuje czasowy wymiar jego funkcjonowania, a nade wszystko tytułowy „timeshifting”, Pascal Bonitzer, pisząc o *powierzchni wideo*, pokazuje różnice pomiędzy nim a kinem, zaś Vilém Flusser próbuje wywieść genealogię wideo z ciągle *nie rozwiniętych możliwości epistemologicznych*. Trzy zamykające antologię artykuły wprowadzają czytelnika na obszar obrazowości cyfrowej, która staje się na naszych oczach podstawową technologią kreacji obrazów technicznych. O owym przejściu pomiędzy sferą analogowości i cyfrowości pisze Jean-Paul Fargier, Norbert Bolz stara się stworzyć podstawy ukonstytuowania nowej, cyfrowej estetyki, zaś Alain Renaud snuje rozważania nad *geologicznym dryfowaniem Obrazów i Dźwięków*, które może doprowadzić do katastrofy technologicznej, w efekcie czego cyfrowe obrazy *nie są dłużej obrazami*.

Autorska monografia Andrzeja Gwoźdźcia zatytułowana *Obrazy i rzeczy. Film między mediami* jest propozycją nie tylko na polskim rynku na wskroś oryginalną. Choć autor wyznaje, że jego przygoda z „nowym” (i „starym” kinem) *dokonywać się będzie pod protektoratem fenomenologii i semiotyki* (s. 9), to jednak zakres inspiracji metodologicznych, filozoficznych, estetycznych, teoriopoznawczych wreszcie jest tutaj niezwykle szeroki. Ale i nie sposób dziś wyobrazić sobie ambitnej próby uchwycenia przemian, jakim podlega film, a nade wszystko jakim ulegają miejsca jego „pojawiania” się (czy też „znikania”, pamiętając o jednym z głównych, aktywnych inspiratorów myślenia Gwoźdźcia, jakim jest Paul Virilio), bez interdyscyplinarnego pasażu pomiędzy różnymi źródłami badań humanistycznych, które interferują i zachodzą na siebie. Teoria filmu, a książka Gwoźdźcia, przy wszystkich rozszerzeniach i zastrzeżeniach, lokuje się według mnie właśnie na obszarze teorii kina i poszerzonego (o nowe media) filmoznawstwa, jest głównym, choć nie jedynym polem, na którym swą robotę prowadzi autor. Choć obok Virilia rozmyślaniami Gwoźdźcia patronują Vilém Flusser i Jean Baudrillard, co powoduje, iż jak mówi autor, *książka ta nie chce pozostawać dłużej zobowiązana „starej” teorii, z piętnem jaskini platońskiej na czole, to równocześnie, wążąc się na próbę dyskursu o filmie w intermedialnej przestrzeni współczesnej audiowizualności, jest ona [teoria] nieustannie świadoma swego uwikłania w tradycję refleksji filmoznawczej, ale i pewna swej odmienności wobec zastanych wzorów* (s. 10-11). To spięcie tradycji teorii filmu z teorią nowych mediów audiowizualnych jest dziś koniecznością, którą rozumie i stosuje autor.

Nie jest to jednak wyłącznie suchy dyskurs teoretyczny. W całej książce rozsiane są, często błyskotliwe, analizy filmów, które służą nie tylko jako materiał egzemplifikacyjny rozwijanych tez, ale stanowią integralną część wywodu, podnosząc jego atrakcyjność i budując dramaturgię czysto „czytelniczą”. *Upał* Kazimierza Kutza, *Aż na koniec świata* Wima Wendersa, *Wideodrom* Davida Cronenberga, *Kosiarz umysłów* Brett Leonarda, by wymienić tylko kilka tytułów szeroko i odkrywczco komentowanych w monografii, są induktorem oryginalnych przemyśleń autora na temat intermedialnego charakteru współczesnego kina, któremu przyszło funkcjonować „między mediami”, albo inaczej rzecz nazywając, „życia” *obrazów filmowych poza kinem (a więc sposobów ich „używania” przez media)* (s. 38). Świadomość metodologiczna narzuca w tym kontekście program badawczy realizowany w książce: nowa, „po-kino-wa”, sytuacja każe badaczowi przemyśleć porządki dyspozytywowe w kontekście mediów elektronicznych, co prowadzi do uznania dyspozytywu kina za „międzygrę” różnych formacji audiowizualnych. Kolejnym etapem powinno być badanie *materiałnego aspektu medialnych gier komunikacyjnych* (s. 35), polegające na zastępowaniu semantyk interpretacyjnych – *semantykami materialności*, zawieszającym pytanie o to, *co pokazują obrazy? na rzecz pytania: skąd pokazują?* (tamże). Trzecim polem są pytania odnoszące się do fundamentalnego zagadnienia ontologicznego, a mianowicie namysłu nad statusem współczesnych obrazów audiowizualnych. Te trzy centralne kręgi problemów epistemologicznych implikują załączki nowej teorii obrazowości elektronicznej, tzn. *wszelkich manifestacji obrazowych wytwarzanych i ujawnianych na powierzchni ekranu-kineskopu* (tamże).

Program ten znajduje rozwinięcie w książce, która traktując pojęcie intermedialności i praktyk intermedialnych jako lejtymotywy wywodu, z coraz to nowych punktów widzenia eksploruje współczesne kino i współczesną teorię kina. Wpisuje się tym samym w centralne pytania, jakie powstały wraz z ukonstytuowaniem się nowe-

go kontynentu „audiowizji” (to określenie przywoływanego często w pracy Ziegfrieda Zielinskiego). Badaniu tego obszaru, powstałego wraz z rozwojem mediów elektronicznych, który Zielinski nazywa czwartym dyspozytywem w historii środków przekazu (po maszynach wytwarzających iluzję ruchu, kinie i telewizji tradycyjnej), w istocie poświęcona jest refleksja Gwoźdźcia. Ale szczególnie chodzi o przemyslenie sytuacji, w jakiej znalazło się „nowe kino”. Bo choć często mówimy o czasie „po kinie” (także „po telewizji”, by przywołać pomysły Georga Gildera), to jak doskonale pokazuje to Andrzej Gwoźdź, należałoby raczej mówić o nowej mutacji kina, które on sam nazywa *kinem fikcji cyfrowych*, „poszerzonym” kinem, dając własną wykładnię tego zjawiska i proponując jego interesującą typologię.

Przy całej różnorodności formalnej i tematycznej większość realizacji kina elektronicznego wyczerpuje swą, by tak rzec, uwodzącą moc na poziomie niezwykle atrakcyjnego, ale jednak tylko opakowania. Zapewne autor ma rację, gdy podkreślając nowatorstwo formalne, jednocześnie konstatuje, że jest to kino *nowego triku* (s. 165), gdzie liczy się *powierzchnia*, nie zaś głębia przekazu. Kategorie *filmów wyobraźni cyfrowej*, kina nowych widzialności, filmu hybrydowego, zapowiedź *filmu terminalowego* trafnie charakteryzują podstawowe „kierunki”, w jakich zmierza kino wykorzystujące technologie cyfrowe, anektujące hipermedialne możliwości oferowane przez komputer (rozwiązania dramaturgiczne wzięte z gier wideo czy też rzeczywistości wirtualnej). Propozycje te oferują pewną mapę, która może być pomocna w wędrówce przez współczesne kino. Zapewne jego „fotochemiczny” paradygmat na naszych oczach odchodzi, co nie skłania jednak autora do jakichś katastroficznych wizji. Przeciwnie, z całej pracy można wyczytać wielką radość, z jaką autor obcuje z nowymi fenomenami audiowizualnymi. I choć książka nie jest lekturą łatwą, wymaga aktywnej pracy czytelniczej, to jednak głównie dzięki wyczuwalnej, niejako między wierszami, wielkiej fascynacji autora opisywanymi zagadnieniami, nie pozostawia czytelnika obojętnym, zaś niesilenia się na tzw. naukowy obiektywizm można traktować wyłącznie jako zaletę.

Obrazy i rzeczy krąży wokół interfejsów telewizji, wideo, kina, filmu, obrazów komputerowych, poszukując nowych jakości rodzących się z intermedialnych przecięć różnych przekazywników. Ale i cały wysiłek Gwoźdźcia jest taką próbą stworzenia teoretycznego interfejsu pomiędzy „starą” i „nową” teorią kina, a jednocześnie pokazania jak „stare” i „nowe” kino ciągle spotyka się ze sobą w owym, metaforycznie teraz pojmowanym, punkcie zbiegu, spotkania, interfejsu właśnie. Szukając teoretycznych podstaw refleksji nad kinem, nie będącym już wyłącznym medium dla filmu, nieodwołalnie musimy badać wszelkie te przejawy „pozakinowego” bytowania filmu (CD-ROM, DVD, Internet), które określają horyzont współczesnej kultury ruchomego obrazu. Książka Andrzeja Gwoźdźcia jest nie tylko niezwykle cennym przewodnikiem po tym obszarze, ale i oryginalną próbą stworzenia topografii mało dotychczas rozpoznanych fenomenów nowej, w coraz większym stopniu elektronicznej widzialności.

PIOTR ZAWOJSKI

Pejzaże audiowizualne. Telewizja – wideo – komputer. Wybór, wstęp i opracowanie A. Gwoźdź, Universitas, Kraków 1997, ss. 372.
Andrzej Gwoźdź, *Obrazy i rzeczy*. Film między mediami, Universitas, Kraków 1997, ss. 221.