

Fragment – fetysz – fotografia

MARIANNA MICHAŁOWSKA

Gdyż takie jest ograniczone miejsce – przynajmniej dla mówiącego tutaj podmiotu – w którym odgrywa się porażenie filmowe, hipnoza kinematograficzna: trzeba bym był wewnątrz opowiadania (wymaga tego ode mnie prawdopodobieństwo), ale trzeba też, bym był gdzie indziej: wyobrażone lekko odklejone, oto czego – fetyszysta skrupulatny, świadomy, zorganizowany, jednym słowem: trudny – wymagam od filmu i od sytuacji, w której będę go szukać¹.

Potoczne rozumienie zestawia film i fotografię automatycznie: najpierw powstała technologia umożliwiająca rejestrowanie obrazów nieruchomych, a następnie ruchomych. To jakby wyobrazić sobie sytuację, w której fotografię popchnięto i stała się ruchoma. W takim ujęciu fotografia stanowi tylko pewien etap na drodze dochodzenia do ideału obrazu ruchomego. Czy o to jednak chodziło w fotografii? Niekoniecznie. Przecież zadaniem fotografii było zatrzymywać, nie poruszać. Pokrewieństwa nie należy szukać w linearnym porządku technologicznej diachronii, lecz w pewnym charakterystycznym dla obu mediów sposobie ich percepcji, nazywanym przez Rolanda Barthes'a *przyklejeniem się do przedstawienia*². W akcie tego specyficznego *uwięzienia przez obraz*³ widz postrzega scenę zarejestrowaną przez fotograficzne lub filmowe medium tak, jakby stanowiła część jego własnego doświadczenia. Spróbujmy zatem przyjrzeć się pewnym artystycznym realizacjom filmowym i fotograficznym, biorąc pod uwagę ten właśnie aspekt.

W napisanym na motywach Barthes'owskiego eseju tekście *The Remembered Film* Victor Burgin wyraża pewną bliską mi intuicję, zgodnie z którą film zaczyna wykraczać poza granice dzieła sztuki filmowej, i uczestniczy w pewnym szczególnym procesie pamięciowym. Burgin pisze, że pamiętamy film nie jako *sekwencję obrazów*, lecz raczej jako *obrazy w sekwencjach*⁴. Można by powiedzieć, że umysł dokonuje montażu filmowego na podobieństwo realizacji nurtu *film footage*, w którym zestawia się i przekształca poszczególne kadry. Specyfika filmu polegałaby już nie tyle na rejestracji ruchu, ile na procesie segmentacji i scalania, na procesie, w którym najpierw – jak w studiach ruchu Muybridge'a – rozkłada się czas na fragmenty, a następnie łączy się je w sekwencje.

Pamiętając filmy jako zamrożone klatki, dokonujemy wtórnego rozbioru sekwencji na fragmenty. Powtórnie zatrzymujemy ciąg zdarzeń, by móc napawać się istotnym dla nas fragmentem. Każdy kolejny kadr staje się dla nas fetyszem, do którego powracamy. W *Cinema paradiso* bohater Giuseppe Tornatore jako dorosły już mężczyzna wspomina [ogląda??] dokonany przez przyjaciela z dzieciń-

stwa montaż scen wyciętych z filmów. Są to fragmenty, na których zafiksowała – by użyć tego psychologicznego określenia – pamięć chłopca i dopiero ich odświeżenie scala rozbitą tożsamość bohatera. Siła filmu nie polega zatem na umiejętności zachowania porządku narracji, na opowiedzeniu historii, która najczęściej zagubiła się w naszej pamięci, lecz na zatrzymanych obrazach. Kto z nas potrafi opowiedzieć scena po scenie filmy Felliniego? I kto nie pamięta słynnej sceny w fontannie ze *Słodkiego życia*? Film i fotografię łączy wyobrażone, a nie opowiedziane.

Fragment

*Była fantazją, nie istniała naprawdę. Pierwotnie napisałem rodzaj scenariusza pełnej długości opartego na tej historii. Włączyłem wątek wielkiego uczucia pomiędzy postacią ekranową i urzędnikiem. Materiał o nim jest autentyczny, nazywał się Howard. Był tym zapomnianym uczestnikiem procesu odtwarzania filmu. Stał się dla mnie interesujący, ponieważ został zapomniany, podobnie jak ta rolka filmu. W ten sposób proces powtarzał się – w moim dokumentowaniu jego historii jego historia była przywracana w ten sam sposób, w jaki jego dokumentowanie rolek filmu przywracało je do życia*⁵.

W języku angielskim *footage* oznacza materiał filmowy, materiał – by tak powiedzieć – surowy, który dopiero poddaje się przekształceniu, by stworzyć z niego dzieło. Już w latach 40. pojawia się nurt filmowy *found footage*, którego nazwę można by przetłumaczyć jako „znaleziony materiał filmowy”. Piotr Krajewski nazywa tę technikę *kinem bez filmowania*⁶. Twórcy *found footage*, tacy jak Matthias Müller, Lewis Klahr, Bill Morrisson, przetwarzali materiały zrealizowane przez siebie lub innych – dzieła hollywoodzkie lub kroniki filmowe. Najważniejszy dla nich stawał się nie film jako pewne skończone dzieło o linearnym porządku, lecz dzieło, w które można ingerować, wprowadzać zakłócenia w porządek obrazów. Krajewski podkreśla, że *found footage* to zawsze *jakaś technika własna, poczynwszy od sposobu zdobycia cudzych taśm filmowych, na technice dalszego ich potraktowania skończywszy*⁷. Twórcy dokonują zatem fizycznej ingerencji w taśmę filmową przez wydrapywanie, przebarwienia oraz operacje fotochemiczne, przepalanie taśmy, jak i zmianę pozytywu w negatyw czy obracanie obrazu dołem do góry.

Odwracanie sekwencji, dodawanie fragmentu lub jego usuwanie służy dekonstrukcji przesłania filmu, ukazując jego „podskórne”, najczęściej ideologiczne lub psychiczne znaczenie. W *Alone. Life Wastes Andy Hardy* Martina Arnolda obsesyjnie powtarzane kawałki wydobywają na powierzchnię wątki psychoanalityczne. Twarze Mickeya Rooneya i Judy Garland zbliżają się do siebie w pocałunku, który nie zostaje spełniony. Odnosimy wrażenie, że usta aktorów nie zetkną się już nigdy. Obraz zaczyna manifestować nie tylko niewypełnione pragnienie bohaterów filmu, lecz także nasze pragnienie, by pocałunek w końcu się dokonał. Z kolei Lewis Klahr w *Her fragrant emulsion* montuje w jedną całość fragmenty filmów z udziałem gwiazdki Mimsy Farmer. Składa jej hołd, a jednocześnie ukazuje własną, czysto prywatną fascynację jej osobą. Takie przetwarzanie cudzych filmów można potraktować dwójsie. Z jednej strony przekształcanie pozwala uwolnić się od osobistej obsesji na jego punkcie, tak jak wypowiedzenie,

wydobyć na światło dzienne traumatycznego doświadczenia. Z drugiej strony przetworzenie istniejącego w archiwach materiału pozwala sobie o nim przypomnieć. Jest to zatem uratowanie materiału utraconego, zapomnianego i skazanego przez przemianę na zagładę.

O takim ratowaniu przed zapomnieniem opowiada *The Film of Her* Billa Morissona (1997). Jego bohater ulega obsesji na punkcie kobiety, której akt został zapisany na wczesnych papierowych taśmach filmowych. Poświęca więc życie na prze-fotografowywanie klatka po klatce filmów, by uratować jej obraz. Uratować obraz to znaczy także uratować „ją”, tę anonimową dziewczynę. *The Film of Her* możemy potraktować także jako symboliczny hołd złożony kinu i taśmie filmowej („film” to również nazwa cienkiej warstwy emulsji, którą powleka się podłożę). „Ona” to nie tylko kobieta, to także materialny nośnik zapisu.

Technika *found footage*, często halucynacyjny charakter obrazu oraz przetworzony dźwięk sprzyjają temu, by analizować tak powstałe dzieła w kategoriach Barthes’owskiego rozumienia Wyobrażonego. *Jestem otoczony obrazem*, pisał Barthes, *jakbym był ujęty w słynną podwójną relację, która ustanawia Wyobrażone. Obraz jest tam przede mną, dla mnie: koalescentny (jego signifiant i signifié są stopione), analogiczny, globalny, brzemienisty: jest on przynętą doskonałą*⁸. Przez określenie „przynęta” należałoby tu rozumieć skłonność do przyciągania przez obrazy indywidualnych przeżyć. Wspominając doświadczenie przeżyte w kinie, Barthes (a także każdy z widzów) opowiada nie film, lecz opowiada siebie. Owa sieć zarzucona na podmiot zamazuje granicę między Ego a Wyobrażonym. Konsekwencją jest przeżywanie Wyobrażonego jako własnego, zawłaszczenie narracji i obrazu jako prywatnego doświadczenia. To pragnienie, *by wejść w film*, stanowi podstawę doświadczenia kinowego.

Jak dotąd nie napisałam niczego, czego nie wiedzielibyśmy już z filmowych teorii dotyczących mechanizmu projekcji i identyfikacji. O ile dla Barthes’a najważniejsza relacja dokonuje się pomiędzy filmem, projekcją kinową (owym wydobywającym podświadome promieniem światła) i podświadomością, o tyle Burgin poszerza doświadczenie kinematograficzne o obrazy docierające do nas spoza kina – z reklamy, gier, telewizji. *Filmy są dzisiaj przemieszczone i zdemonstrowane nawet bez interwencji widza. Doświadczenie filmu niegdyś było określone czasem i przestrzenią, skończonym rozwinięciem narracji w określonym kinie określonego dnia. Lecz z czasem film przestał być czymś, co można „zwiedzić” w sposób taki, w jaki można uczestniczyć w przedstawieniu teatralnym lub obejrzeć malarstwo w muzeum*⁹. „Film”, jak zauważa Burgin, dociera do widza współcześnie przez plakaty, reklamówki, zwiastuny filmowe i wideoklipy telewizyjne, a także pamiątki i gadżety. By być kinomanem, dodajmy, w zasadzie nie trzeba oglądać filmu, wystarczy przeczytać recenzje i albumy. Istnieje wręcz cała biblioteka filmów znanych już tylko z legend i nigdy nie oglądanych. Nie chodzi tu jedynie o to, że „film” zmienił się w „kulturę filmową”, lecz o to, że stał się częścią ludzkich wspomnień. Zostaje wytworzone uniwersum „już widzianego”.

Brytyjski autor przywołuje doświadczenie, które stało się jego udziałem, kiedy przełączając kanały telewizyjne, natrafił na znajomy fragment filmu i próbował go zidentyfikować. *Fragment, który widziałem, był wszystkim, co było potrzebne, by wydobyć narrację z archiwum „już widzianego”*. „Już widziane” historii otacza aurą sekwencji pożegnania na nabrzeżu, lecz narracja blaknie. Scena na

nabrzeżu rozpada się na obrazy, z których składa się sekwencja: Jack Lemmon na wprost nocnego tła, Rita Hayworth na nabrzeżu w świetle przebarwionym filtrem „nocy amerykańskiej”. Co było niegdyś filmem w kinie, później fragmentem programu telewizyjnego, teraz jest jądrem psychicznej reprezentacji, unoszącym się skojarzeniem podzielnych elementów¹⁰. Filmy zmieniają się w klisze, których osadzenie w konkretnej narracji przestaje być istotne. Dzieje się tak, kiedy używając określenia „scena jak z *Casablanki*” widzimy twarze Bogarta i Bergman, lecz nie pamiętamy niuansów fabuły. Burgin ujmuje proces wyzwalania się obrazu z porządku scenariusza następująco: *Im bardziej film jest oddalony w pamięci, tym bardziej zostaje utracony efekt przywiązania do narracji. Sekwencja zostaje rozzerwana. Fragmenty dryfują i wchodzą w nowe kombinacje, mniej lub bardziej przejrzyste, w kłębowisku pamięci; wspomnień innych filmów, wspomnień zdarzeń realnych*¹¹. Co interesujące, w owych wspomnieniach film często zostaje zredukowany do nieruchomej sceny, do fotosu. Tak jakby film powtórnie musiał stać się fotografią, by później można było odtworzyć całą – wzbogaconą o prywatną narrację widza – sekwencję.

Burgin opisuje doświadczenie przeprowadzone w latach 70. przez badaczy z Uniwersytetu w Prowansji na mieszkańcach Prowansji. Prosił oni o opisanie przeżyć związanych z życiem we Francji w latach 1930-1945. Większość badanych porównywała osobistą historię do obrazów zapamiętanych z filmów i fotografii. Próbuje znaleźć wytłumaczenie, Burgin przywołuje koncepcję Freuda dotyczącą wspomnień filmowych. *„Pamięć ekranu” jest czymś, co przechodzi w miejsce związanej z nią, lecz stłumionej pamięci, po to, by ją ukryć*¹². Jedna z ankietowanych kobiet wspominała kilkakrotnie ostrzeliwanie kolumny uchodźców podczas wędrówki z północy Francji do Marsylii. Przywołując to wspomnienie, kobieta odwoływała się do sceny z filmu René Clémenta z 1952 r., w którym pojawiła się podobna scena. Opisując przeżycia małej dziewczynki – bohaterki filmu – kobieta przechodziła od narracji w trzeciej osobie do narracji w pierwszej osobie, jakby mówiła o sobie¹³. Wydaje się, kontynuuje Burgin, że w pamięci tej kobiety film został „zafiksowany” na jednej kapitalnej scenie ataku z powietrza, jak gdyby była to jedyna zapamiętana scena z filmu¹⁴. Zastępujemy własną pamięć obrazami postrzeżonymi w innych mediach. Zapamiętywanie fragmentów filmu nie wynikałoby zatem jedynie z artystycznej wartości filmu, lecz z nastawienia wobec niego widza. Narracja współgra z psychicznymi potrzebami widza.

Fetysz

*Ten segment, mogę ci teraz powiedzieć w najgłębszej tajemnicy, jest zapewne filigranowany niewidzialnymi znakami. Czy to znaczy, że inne też? Nie wiemy*¹⁵.

Przywołam tu przykład literacki. William Gibson w powieści *Rozpoznanie wzorca* z roku 2003 opisuje zjawisko powstawania forum dyskusyjnego wokół rozrzuconych w sieci fragmentów filmowych. W angielskim oryginale autor używa wspomnianego przeze mnie już wcześniej wyrażenia *footage*. W polskim tłumaczeniu zostaje ono spolszczone jako „materiał filmowy” czyli w skrócie „emef”. Uczestnicy forum komunikują się ze sobą w miejscu oznaczonym jako F:F:F (*footage:fetish:forum*). Ponieważ jednak nadawca tych fragmentów oraz ich

kolejność pozostają nieznane, uczestnicy forum zmieniają się w poszukiwaczy, śledząc podobieństwa stylistyczne i szczególne wizualne fragmentów. Jedni uważają je za fragmenty zaginionego dzieła Peckinpaha, inni przypisują ich autorstwo Tarkowskiemu. W istocie charakterystyczną cechą emefów jest ich podobieństwo do pewnych klisz filmowych. Stanowią, zatem ułamki *pamięci filmowej* opisywanej przez Burgina. Niekoniecznie nawet całych filmów, a często jedynie fotosów, efektu funkcjonowania kultury filmowej poza kinem. Emefery nie są kinomanami, a sama bohaterka powieści, chociaż przypisuje autorstwo jednego z fragmentów Tarkowskiemu, *tak naprawdę zna rzeczy rosyjskiego reżysera tylko z fotosów; raz zasnęła na projekcji „Stalkera”, podczas ciągnącego się w nieskończoność zbliżenia kałuży na zniszczonej mozaikowej podłodze, oglądanej spod sufitu*¹⁶.

Dla nowego pokolenia, wychowanego na telewizji i Internecie, oryginalne Barthes'owskie doświadczenie *wychodzenia z kina* jest dosyć obce. Oni zazwyczaj ściągają filmy z Internetu i oglądają je na ekranie komputera. Barthes gardził telewizją, miejscem, które wyklucza erotyzm spotkania z filmem, a także przeciwdziała pojawianiu się tego szczególnego stanu hipnozy, któremu ulegamy pod wpływem *tańczącego stożka, widzialnego i niedostrzeżonego, który przedziurawia czerni niczym promień lasera*¹⁷. Tymczasem dla internautów także oglądanie filmu na ekranie komputera staje się czymś szczególnym. Dla nich otwarcie pliku z fragmentem jest porównywalne *z narodzinami kina, pierwszą projekcją braci Lumière*¹⁸. Niekoniecznie jest tu zanurzenie w czerni kinowej sali, wystarcza ciemny i rozjaśniający się wraz z emefem ekran komputera. Promień światła, który ożywia psychiczną projekcję w kinie, emanuje tu z ekranu. Chodzi zatem o bliskość ekranu, o możliwość dotknięcia go. Byłoby to nie tyle zahipnotyzowanie promieniem, ile poddanie ciała niewidzialnemu promieniowaniu ekranu, o którym pisał Derrick de Kerckhove¹⁹. W doświadczeniu „seansu z monitorem” równie ważne jak samo oglądanie fragmentu jest jednak także jego przewijanie, zatrzymywanie. Jest to zatem nowy sposób aktywnego „wchodzenia” w film, które wykluczało „uwięzienie” w fotelu sali kinowej.

Wyjątkowość emefu nie polega jednak na ujęciu filmu jako zamkniętej całości, na dostrzeżeniu więzi z poprzedzającymi urywkami filmu, lecz na zbudowaniu sieci skojarzeń znajdującej się poza segmentami filmu. Nowy „emef” powinno się oglądać tak, *jakby nie było poprzednich, uciekając na chwilę od elementów składanych świadomie lub nie od pierwszego segmentu*²⁰. Należy zatem uniknąć mechanizmu łączenia i rozpoznawania, który – jak pisze Gibson w powieści – jest cechą rodzaju ludzkiego. *Homo sapiens ma zdolność rozpoznawania wzorów. To jednocześnie błogosławieństwo i pułapka*²¹. Siła fragmentu bierze się z podobieństwa i niekonkretności obrazu, o którym możemy powiedzieć, że „skądś” już go znamy, oraz na wytworzeniu pragnienia, by poznać zakończenie. W istocie zatem emef wiąże ze sobą doświadczenie filmowe i telewizyjne. Emef to nie tylko film, lecz także serial, który zawiesza narrację w najbardziej emocjonującym momencie.

Co ciekawe, Gibsonowskie opisy emefów przypominają klisze filmowych spotkań, które odtwarza Burgin. Jak ten drugi próbuje osadzić w fabule twarze Lemmona i Hayworth, tak Cayce wpatruje się w *światło i cień, kości policzkowe kochanków, preludium pocałunku*²². Mitami kina stają się motywy najbardziej banalne, powtarzalne, kiczowate. To te motywy bowiem najłatwiej włączyć w wytworzenie mechanizmu pragnienia. Sprawić, byśmy chcieli więcej. Nie bez po-

wodu Gibson przypisuje swoim bohaterom fetyszym. Cayce ubiera się zawsze w ten sam model kurtki, mieszkanie Damiena wypełniają kobiece manekiny. Fetyszystyczne pragnienie wyraża sama idea kolekcjonowania fragmentów filmów.

Emeferzy analizujący strukturę filmu są *fetyszystami skrupulatnymi*²³. Dla nich emefy są nie tylko filmami, są obiektami miłości. Autor *Fragmentów dyskursu miłosnego* pisze: *każdy przedmiot dotknięty przez ciało ukochanej osoby staje się częścią tego ciała i podmiot namiennie się do niego przywiązuje*²⁴; przedmiot ten staje się zatem także swego rodzaju fetyszem. Już gdybyśmy tę definicję chcieli zastosować do filmu na taśmie fotochemicznej, pojawiłby się kłopot, a kiedy mówimy o filmie w sieci, sprawa komplikuje jeszcze bardziej. Co jest „ciałem” filmu? Twórcy *found footage* nie mają wątpliwości – jest nim taśma, lecz co jest „ciałem” emefu? I znów okazuje się, że równie ważne jak fizyczne ciało staje się ciało wyobrażone. Istotą fetysyzmu sali kinowej nie jest materialność, że tak powiem, „dotykalna”, lecz jej projekcja. Podobnie, wpatrując się w emef, obcujemy z „przyległością” do ciała, nie z ciałem samym. *Na zimno* – pisze Barthes – *wypatrzyłem z jego twarzy, z jego ciała wszystko: jego rzęsy, paznokcie dużego palca u nogi, wąskość jego brwi, ust, emalię jego oczu, ten uroczy pieprzyk, sposób rozciągania palców, gdy pali*²⁵. Emeferzy, wpatrując się w urywek filmu, zatrzymując, powiększając fragment aż do pojawienia się pikseli, zaczynają dostrzegać to, co wcześniej było niewidoczne i ujawnia się jedynie w nim. We fragmencie zapisano znak wodny, filigran, podpis autora. Pozornie nadawca fragmentów jest niewykrywalny w rzeczywistej przestrzeni, identyfikowany jedynie ze stroną w sieci. Jednak jeden z plików został naznaczony (owo filigranowanie). W cyfrowym pliku, który w istocie naśladuje analogowy zapis filmu, zakodowano wszelkie dane: datę, swoistą mapę, dzięki rozpoznaniu której można odnaleźć nadawcę. Zostawiono sygnaturę. Po co to zrobiono? Czy nie po to, by identyfikacja nadawcy stała się możliwa? By ktoś mógł odnaleźć tajemniczego twórcę rozproszonych fragmentów.

Nie tylko odbiór emefów przypomina mechanizm mieszania wspomnień, również ich geneza ma traumatyczny charakter. Kiedy bohaterka powieści znajduje rzeczywistą autorkę emefów – Norę, okazuje się, że stanowią one rodzaj terapii dla okaleczonej w zamachu młodej kobiety. W jego wyniku Nora utraciła możliwość komunikacji z otoczeniem. Teraz cała jej aktywność ogranicza się do przetwarzania znalezionych fragmentów filmowych tak, by odtworzyć wydarzenie z dzieciństwa. Próbuje odnaleźć Norę Cayce *zastanawia się, czy kiedykolwiek zdoła komuś opisać (...), co przeżyła. Jak oglądała segment, a właściwie kościec segmentu, budowany prawie z niczego. Ze szczątków znalezionej wideo. Jak kiedyś jakiś mężczyzna stał na peronie, odwrócił się i podniósł rękę; uchwyciono ruch i daleko później ziarnisty obraz znalazł drogę do jednego z pomocniczych ekranów Nory. I dziś wybrał go wędrujący, mknący kursor*²⁶. Emeferzy są fragmentami „kośćca”, z którego rekonstruujemy, bądź też – jak robi to Nora – na podstawie którego wyobrażamy sobie obraz przeszłości. Nora obsesyjnie powraca do zapamiętanego przez siebie traumatycznego wydarzenia i tworzy coraz to nowe jego wersje.

To doświadczenie, którego nie można zapomnieć, chociaż bardzo by się chciało, blokuje umysł – u Gibsona dosłownie: w mózgu Nory tkwi pozostały po zamachu fragment metalu i to on nie pozwala mu normalnie funkcjonować. Dlatego możliwa jest jedynie uporczywa powtarzalność tego samego wyobraże-



Fot. Andrzej P. Bator

nia. Dlaczego jednak Nora przekształca fragmenty, wprowadza w nie zmiany? Przypomina to szukanie właściwej wersji, której celem jest znalezienie prawdy o tamtym doświadczeniu. *Trauma* – pisze Ulrich Baer – *jest zaburzeniem pamięci i [poczucia] czasu. Dlatego w swoich wczesnych tekstach Freud posługiwał się metaforą aparatu fotograficznego do wyjaśnienia nieświadomości jako miejsca, w którym fragmenty wspomnień są przechowywane, aż do czasu kiedy zostaną wywołane, jak odbitki z czarno-białych negatywów, we wspomnienia dostępne świadomości* ²⁷. Obraz fotograficzny (nieistotne, czy zapis analogowy, czy cyfrowy) sprzyja analizie w kategoriach traumy. Bowiem to w nim jest zawarta charakterystyczna dla takiego doświadczenia „dziwność” obrazu. Ta „dziwność” wynika z samego obrazu, który wydaje się równie rzeczywisty jak świat, na który patrzymy, a przecież jest jedynie obrazem rzeczywistości. Także Cayce wie, że „emefy” są ważne, nie wiedząc, skąd to wie. *Chodzi o coś, czego chyba wspólnie doświadczają ona, W Parkę Ubrany, Bluszcz, i wielu innych. O coś, co jest w „emefach”*. *O ich nastrój. Tajemnicę. Tego nie da się wytłumaczyć ludziom spoza* ²⁸. Jest to zatem coś, co wydaje się „dzikie”, jak powiedziałby Barthes, lub *unheimlich*, lub *uncanny*, jak powiedzieliby psychoanalizyści. Rodzaj niewytłumaczalnego niepokoju, który pojawia się wtedy, kiedy obcujemy z obrazem.

Trauma Nory jest zaraźliwa, staje się obsesją widzów jej filmów. Zawarta w nich tajemnica domaga się naświetlenia, wyciągnięcia na światło dzienne, a jednocześnie umyka racjonalnemu wyjaśnieniu. Bo przecież tego, co stanowi fenomen filmiku, nie wytłumaczy jedynie kawałek metalu w jej mózgu. Porzućmy na chwilę fabułę powieści i zatrzymajmy się przy innym motywie. Być może emefy z powieści Gibsona zawierają ową zagadkową siłę, ponieważ istnieją jedynie w tekście, w opisie. Gibson nie mógłby ich pokazać, nawet gdyby istniały naprawdę; tak jak Barthes nigdy nie pokazał portretu swojej matki. Stałyby się wtedy jedynie kolejnymi wzorcami do rozpoznania. Pewne obrazy są bowiem jak znak wodny odcisnięty jedynie na siatkówce oka tego, kto potrafi je rozpoznać w sobie.

Fotografia

„Nie chcę, by to było zasadniczo to samo – chcę, by to było dokładnie to samo. Ponieważ im dłużej patrzysz na tę samą rzecz, tym bardziej ucieka [jej] znaczenie i coraz lepiej i bardziej pusto się czujesz ²⁹.

Także fotograficzny *found footage* ma długą historię. Podobieństw można się doszukiwać w fotomontażach dadaistów, surrealistów i konstruktywistów. Operacjami na *znalezionym materiale fotograficznym* można by nazwać także krytyczne praktyki popartu. I podobnie jak w filmie pełnią one podwójną rolę: krytyczną wobec społeczeństwa i polityki oraz równie istotną – wobec samego systemu reprezentacji w kulturze. Przetwarzanie kadrów ujawnia prawdziwe znaczenie przekazu medialnego bądź nastawienie psychiczne autora wobec niego. Znacząca w tym kontekście jest interpretacja twórczości Andy’ego Warhola przedstawiona przez Hala Fostera w książce *The Return of the Real*. Warholowskie multiplikacje zyskują w niej wymiar traumatyczny. Foster przywołuje pogląd Warhola, dla którego powtarzanie tego samego obrazu *jest zarówno wyczerpywaniem znaczeń, jak i obroną przed ich działaniem* ³⁰. Wielokrotne spojrzenie na ten sam, nawet

wstrząsający, obraz nie wywołuje już reakcji. Jednak Warhol nie tylko powtarza wizerunki, lecz także je przetwarza. I to przetwarzanie sugeruje pewien rodzaj psychicznej fiksacji na obiekcie, podobnej do tej, o której pisałam, przywołując filmy Klahra i Morrissona. *Pomyślmy o tych wszystkich „Marylin”, o wycinaniu, barwieniu, fałdowaniu obrazów: kiedy Warhol przepracowuje obrazy miłości, wydaje się grać melancholijną „psychozą życzeniową”*³¹. Obsesyjne powtarzanie tego samego wizerunku przypomina domagającą się wypowiedzenia traumę.

Przyglądając się współczesnym praktykom fotograficznym, można powiedzieć, że czerpią one inspirację ze zjawiska określanego przez Fostera jako *traumatyczny realizm*. Nakładają się w nim na siebie dwie warstwy: często psychiczne doświadczenie przeszłości oraz obraz sporządzony (choć nie zawsze) przez kogoś innego. Artyści wykorzystują w nich prywatne fotografie, fotografie amatorskie oraz równie często kadry z amatorskich filmów. Przytaczane wcześniej słowa Piotra Krajewskiego sugerowały, że zasadą kina *found footage* jest operowanie na cudzym materiale. I rzeczywiście, wielu artystów używających fotografii dokumentalnych tę zasadę respektuje. Znalezione fotografie archiwalne wykorzystywali i Christian Boltanski na świecie, i Wojciech Prażmowski w Polsce. Jednak nie traktujemy tej zasady restrykcyjnie: często do materiału znalezionego możemy zaliczyć również zdjęcia i filmy zrobione przez samych autorów „kiedyś w przeszłości”, którzy teraz powtórnie do nich powracają. Czas pozwałaby widzieć w takich fotografiach ich nowe cechy, odbierając im czystą prywatność; nawet jako świadectwo prywatnej egzystencji zyskiwałyby one status dokumentu. Takie działanie praktykuje chociażby Jerzy Lewczyński w serii *Archeologia fotografii*. W przywoływanych w tekście przykładach przetworzeniu podlegają zarówno materiały własne, jak i obce.

Dobrym przykładem takiej realizacji mógłby być projekt austriackiej autorki Friedl Kubelki. W pracy *Louise Anne Kubelka 1978-1996* oglądamy zdjęcia, które przez 18 lat w każdy poniedziałek robiła swojej córce. Ważną cechą omawianych fotografii jest ich sekwencyjność. Zdjęcia archiwalne są powtórnie „uruchamiane”, wywołują wewnętrzny ruch obrazu. Powtarzanie kadru w pewnym dystansie czasowym oraz prezentacja przypominająca swoim rytmem film. Jednak filmowość tych sekwencji nie polega na ruchu ciągłym i płynnym, a wręcz przeciwnie – jest to ruch urywany i niespokojny. Ten „fotograficzny film”, obejmujący fragment życia obu kobiet, jest jednocześnie dokumentem i narracją porządkującą czas. Każdy portret zostaje opisany dokładną datą. Najbardziej uderzające w tej realizacji są jednak te miejsca, w których obok daty nie ma fotografii. Zaczynamy się zastanawiać, co się wtedy zdarzyło? Czy córka wyjechała na wakacje? A może zabrakło czasu, by spełnić cotygodniowy rytuał?

Jacques Derrida, odczytując Barthes'owskie kategorie *studium* i *punctum*, zwracał uwagę, że najważniejszy jest porządkujący je rytm – rytm powtarzalnego i unikalnego, znaczącego i obojętnego, obecności i pustki. Ten rytm składa się na kompozycję podobną do kompozycji utworu muzycznego. *Studium i punctum są motywami. Jeśli ktoś chciałby zamienić je miejscami, i byłoby to możliwe, pożyteczne i nawet konieczne, musiałby postępować analogicznie, przez operację, która nie byłaby skończona aż inny opus, inny system kompozycji zawierałby te motywy w sposób równie oryginalny i niezastępowalny*³². Rytm obrazu byłby napędzany przez wybrany schemat kompozycyjny i łamiący ów schemat akcent.



Fot. Bill Morisson

Spójrzmy raz jeszcze na pracę Kubelki. Rytm planszy, powtarzalne wizerunki córki i nagły brak obrazu zmieniający rodzinne archiwum w film o życiu dwóch kobiet. Puls życia zostaje wyznaczony przez naprzemienną regularną czynność i niepowtarzalność uchwyconego momentu. Obecność fotografii zostaje zakłócona kontrapunktem pustki.

Naprzemienną obrazu i jego braku przypomina mutoskop, w którym umieszczone nieruchome fotografie dzięki ruchowi bębna zmieniają się w film. Pamiętajmy, że gdyby nie czarna przestrzeń pomiędzy obrazami, nasze postrzeganie ruchu nie byłoby możliwe. Takie postrzeganie obrazów, przez obecność i nieobecność, można potraktować jako konsekwencję ludzkiego widzenia. Wrażenie ruchu jest efektem złudzenia wywołanego przez bezwład siatkówki. Paul Virilio na odkryciu tego zjawiska buduje ontologię obrazu ruchomego. *Jak można było nie zauważyć* – pisze autor *Maszyny widzenia* – *iz odkrycie bezwładu siatkówki, które umożliwiło rozwój chronofotografii Mareya i kinematografu Lumière'ów, wprowadzi nas w nową dziedzinę mentalnego trwania obrazów*³³. Mentalne trwanie obrazów, ich istnienie w naszej pamięci byłoby zatem konsekwencją postrzegania.

Podobnie jak Kubelka wątek autobiograficzny wykorzystuje Katarzyna Lis w pracy *1977-1980* (2002). Tym razem jest to spojrzenie od drugiej strony – od strony dziecka na czynność dokonywaną przez rodzica. Autorka obok pudełka ze zwiniętymi negatywami umieszcza plansze z powiększeniami zdjęć, które – kiedy była małą dziewczynką – zrobił jej ojciec. Zestawienie starannie opakowanego negatywu i pozytywu pozwala odczytać nam tę pracę jako odtwarzanie przeszłości, której samemu już się nie pamięta. Co czujemy, kiedy oglądamy własny obraz odbity w oczach „innego” (należącego co prawda do najbliższej rodziny, lecz jednak „innego”)? To spojrzenie z jednej strony zostaje usankcjonowane historią rodzinną, miejscem w albumie i jednocześnie, z drugiej, zestawione z naszym prywatnym wyobrażeniem o sobie – wywołuje zdziwienie. Fotografie małego dziecka w codziennych sytuacjach każą nam układać wszystko, co mu się przydarzyło, w pewien porządek. Pisałam wcześniej o mechanizmie, zgodnie z którym obrazy postrzeżone (z filmów i fotografii) zaczynają zajmować miejsce naszego własnego doświadczenia. W pracy Katarzyny Lis zachodzi sytuacja niejako od-

wrotna – tym razem to nasze osobiste doświadczenie będzie kanwą opowieści. Doświadczenia dzieciństwa, w pamięci samych dzieci obecne w formie niewyraźnych obrazów, są często podobne w jednym – w tym, że zostają zapisane na taśmie przez ich rodziców. Byłoby to coś na podobieństwo snu, który powraca, kiedy jesteśmy dorośli i śnimy o naszym dzieciństwie. Jaką formę przybiera nasz sen? Obrazów zatrzymanych czy ruchomych?

Pomiędzy wyobrażeniem filmu i fotografii istnieje korespondencja ściślejsza, niż moglibyśmy przypuszczać. Autor *The Remembered Film* stawia sprawę jasno: „*photogram*” *jednakże nie jest wyłącznie fotografią ani filmem. Jest materialnym śladem momentu zatrzymania, które ustanawia przestrzeń pomiędzy fotografią i filmem. W terminach Lacanowskiej dyskusji o spojrzeniu (...) ten czas zatrzymania jest „uwiedzeniem”* ³⁴. W istocie zostajemy zatem uwiedzeni kadrem, który powraca, kiedy zaczynamy wspominać. Nie jest to obraz ani ciągły, ani nieruchomy, lecz coś pomiędzy – nieruchomość, która może w każdym momencie zostać uruchomiona, popchnięta ruchem pamięci (czy też, jak napisałby fenomenolog, uobecniona).

Przyjrzyjmy się na zakończenie jeszcze jednej realizacji. Andrzej P. Bator wykorzystuje własne fotografie, by stworzyć z nich film. Wyjściowe kadry filmu są wielokrotnymi ekspozycjami – obrazami, w których nakładają się na siebie „kalki pamięci”. Teraz, nie dosyć że nakładają się na siebie, to jeszcze zanikają wtedy, gdy pojawia się kolejny obraz. Ciągły ruch zanikania i pojawiania się obrazu buduje rytm podkreślany miarowym dźwiękiem kroków i bicia dzwonu. Na obrazach pojawiają się twarze ludzkie i faktury papieru, ornamenty liter. Nieruchome kadry wprowadza się w ruch, nie dając czasu na „wpatrzenie” się w nie. Przypomina to skanowanie powierzchni ziemi „oczami” satelitów. Każde ujęcie zamyka pewną przestrzeń w określonym czasie. Kiedy oko powraca, ten sam skan ukaże już inny widok. *Każde postrzeganie obrazu (mentalne czy instrumentalne)* – pisał autor *Maszyny widzenia* – *stanowi zarazem także postrzeganie czasu, niezależnie od tego, jak byłby krótki* ³⁵. Czas i przestrzeń zostają połączone ze sobą nieodwołalnie, bowiem każdy moment czasowy odnosi się już do innej przestrzeni. Tradycyjne wyobrażenie świata, w którym przestrzeń trwała bezpiecznie zakotwiczona w pewnym miejscu, zaś czas postępował nieuchronnie w pewnym kierunku, zostało zakwestionowane, również za sprawą filmu i fotografii. Przestrzeń została poruszona (choć nie zmieniła swojego miejsca), zaś czas utracił linearność. Teraz możemy go przywoływać i odwracać jego porządek.

Należałoby zapytać, skąd się bierze pokusa, by z kadrów fotografii zbudować film. Sięgnijmy jeszcze raz do lektury Burgina. Pisze on, że przypadkowe zestawianie fragmentów oddalonych czasowo i przestrzennie ma odpowiednik w wewnętrznych procesach *wewnętrznej mowy i mimowolnych skojarzeń* ³⁶. Ten proces zestawiania przyjmuje strukturę nie tyle jednorodnej narracji, ile fragmentarycznego rebusu. W koncepcji Jeana Laplanche’a i Serge’a Leclaire’a dyskurs nieświadomości jest tworzony przez „słowa”, które są *elementami, wydobytymi z królestwa imaginacji – najwyraźniej z wizualnej wyobraźni* ³⁷. Z nich tworzy się „zdania” – fragmentaryczne i powtarzalne. Burgin zestawia je z Barthes’owskimi „małymi syntagmami”, znajdującymi się poza zdaniem, poza lingwistyką. Ta zdolność budowania wizualnych zdań pozwala wypowiedzieć treści podświadomości. Gdyby zgodzić się z tezą stawianą przez Burgina, okazałoby się, że odbiór fotografii jako jednego kadru, po prostu „wyjętego z rzeczywistości”, byłby niemożliwy. Foto-

grafie opowiadamy³⁸, zmieniając je w film naszej pamięci. Tego samego dokonuje w swoim filmie Bator. Nieruchome, czarno-białe kadry skłaniają, by zmienić je w całość ruchomą, by ze słów rozpisanego przez autora słownika budować definicje i opowieści. Jednak próba przypisania porządku, zbudowania spójnej narracji z kadrów fotografii jest skazana na niepowodzenie. Obrazy w naszej pamięci nabiorą i tak własnego rytmu, kolejność kadrów zostanie zakłócona, film powtórnie przybierze w naszej pamięci postać fotografii, z których powstał.

Rzeczywistość jest pytaniem o perspektywę; im dalej odsuwasz się od przeszłości, tym wyraźniejsza i przyjemniejsza się ona wydaje – lecz kiedy przybliżasz się do teraźniejszości, wydaje się ona nieodwołalnie i coraz silniej nieprawdopodobna. Wyobraź sobie siebie w wielkim kinie, siedzącego w ostatnim rzędzie i stopniowo przesuwającego się rząd po rządzie aż twój nos niemal rozplączy się na ekranie. Stopniowo twarze gwiazd rozplývają się w tańczące ziarno; drobne detale nabierają groteskowych proporcji; złudzenie rozpływa się, czy raczej staje się jasne, że iluzja jest rzeczywistością³⁹.

MARIANNA MICHAŁOWSKA

¹ R. Barthes, *Wychodząc z kina*, tłum. Łucja Demby, w: *Interpretacja dzieła filmowego. Antologia przekładów*, red. W. Godzic, UJ skrypty uczelniane nr 679, Kraków 1993, s.159.

² Tamże, s. 159.

³ Tamże.

⁴ V. Burgin, *The Remembered Film*, Reaktion Books, London 2004, s. 14-15.

⁵ Wywiad z Billem Morrissonem, http://desires.com/features/thefilmoher/her_interview.html.

⁶ P. Krajewski, *Found footage*, w: *Sila taśmy. WRO 99*, red. P. Krajewski, Open Studio, Fundacja WRO, Wrocław 1999, s. 148.

⁷ Tamże, s. 148.

⁸ R. Barthes, dz. cyt., s. 159.

⁹ V. Burgin, dz. cyt., s. 9.

¹⁰ Tamże, s. 67.

¹¹ Tamże, s. 68.

¹² Tamże.

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże, s. 69.

¹⁵ W. Gibson, *Rozpoznanie wzorca*, tłum. P. Krombel, Zysk i S-ka, Poznań 2004, s. 75.

¹⁶ Tamże, s. 10.

¹⁷ R. Barthes, dz. cyt., s. 158.

¹⁸ W. Gibson, dz. cyt., s. 26.

¹⁹ D. de Kerckhove, *Powłoka kultury*, tłum. W. Sikorski, P. Nowakowski, Mikom, Warszawa 2001, s. 28-35.

²⁰ W. Gibson, dz. cyt., s. 26.

²¹ Tamże, s. 26.

²² Tamże.

²³ R. Barthes, dz. cyt., s. 159.

²⁴ R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, tłum. M. Bieńczyk, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 243.

²⁵ Tamże, s. 122.

²⁶ W. Gibson, dz. cyt., s. 286.

²⁷ U. Baer, *Spectral Evidence. The Photography of Trauma*, The MIT Press, Cambridge, Mass., London, England 2002, s. 9.

²⁸ W. Gibson, dz. cyt., s.75

²⁹ A. Warhol, za: H. Foster, *The Return of the Real*, The MIT Press, Cambridge, Mass., London, England 1996, s. 131.

³⁰ Tamże.

³¹ Tamże, s. 132.

³² J. Derrida, *Deaths of Roland Barthes*, tłum. P.-A. Brault, M. Naas, w: *Philosophy and Non-Philosophy since Merleau-Ponty*, red. H. J. Silverman, Routledge NY and London 1988, s. 268.

³³ P. Virilio, *Maszyna widzenia*, tłum. Barbara Kita, w: *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 2001, s. 41.

³⁴ V. Burgin, dz. cyt., s. 38.

³⁵ P. Virilio, dz. cyt., s. 41.

³⁶ V. Burgin, dz. cyt., s. 14.

³⁷ Tamże, s. 14.

³⁸ Nawet surrealiści, podkreślając „wykadrowanie” fotografii, używali jej, by mogła się ona stać początkiem opowieści wydobywanej z podświadomości.

³⁹ S. Rushdie, *Midnight Children*, Penguin Books 1980, s. 189.