

**NATASZA KORCZAROWSKA-RÓŻYCKA**

Uniwersytet Łódzki\*

<https://orcid.org/0000-0003-3130-128X>



## Esej filmowy: dialektyka słowa i obrazu

Film Essay: Dialectic of Word and Image

### Abstract

This article concentrates on various types of relation between essay film and literature. Far from representing a traditional logocentric approach, I try to explore the position and function of a word (generally in the form of voice-of-God commentary and written text) within essayistic structure. I try to highlight the dialectic between image and sound as an aspect of essayistic self-reflexivity. I also focus on Bakhtin's philosophy of language and apply two terms: "dialogism" and "heteroglossia" to analyze most representative examples. In my research, I have chosen a case study method, following Laura Rascaroli who claims that essay cinema is not generalizable, because each text must create the conditions of its own form.

\* Instytut Kultury Współczesnej, Zakład Historii i Teorii Filmu, Uniwersytet Łódzki  
ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź  
e-mail: [natasza.korczarowska@uni.lodz.pl](mailto:natasza.korczarowska@uni.lodz.pl)

We współczesnej kulturze filmowej zaobserwować można wzmożone zainteresowanie formą eseistyczną. Dotyczy to zarówno twórców, jak i teoretyków. Wielu piszących wiąże to zjawisko z uwarunkowaniami technologicznymi. Upowszechnienie kamer cyfrowych i digitalizacja systemów montażu umożliwia tworzenie esejów amatorom nieposiadającym profesjonalnego wykształcenia filmowego i niedysponującym środkami finansowymi niezbędnymi w obiegu komercyjnym. Do spopularyzowania filmowego eseju przyczyniły się także, lokujące się poza kinowym systemem dystrybucyjnym, platformy medialne w rodzaju YouTube czy Vimeo. Rewolucja technologiczna związana z digitalizacją, choć jest niezwykle istotnym aspektem omawianego zjawiska<sup>1</sup>, nie stanowi jedynego uzasadnienia rosnącej dominacji filmowego eseju. Dla teoretyków kultury owa dominacja jest symptomem znacznie szerszego zjawiska — dokonującego się w ostatnich dekadach zasadniczego zwrotu od literatury do kultury wizualnej (Alter 2018: 6). Esej filmowy, uznany za zjawisko paradygmatyczne dla tego zwrotu, lokuje się jednak na styku filmu i literatury. Dziedziczy wiele z epistemologicznych i strukturalnych wyróżników eseju literackiego. A zdaniem badaczy reprezentujących opcję „przyliteracką” (esej filmowy wywodzi się bezpośrednio z gatunku literackiego i dziedziczy jego cechy) i głosocentryczną (w ścieżce dźwiękowej eseju filmowego dominuje ludzki głos, a formułowane wobec eseju żądanie, by tekst ujawnił swego autora, wyraża potrzebę usłyszenia *authorial voice*)<sup>2</sup> słowo (także jako element graficzny czy „wizualizacja mowy”<sup>3</sup>) jest elementem dystynktywnym. Co więcej, już sama retoryka filmowego eseju jest konstruowana w zgodzie z logiką komentarza pozakadrowego (Rascaroli 2017: 116). Słowo jest jedynym środkiem zdolnym wyrazić abstrakcyjne pojęcia, do których często odwołują

<sup>1</sup> Na rolę technologii w procesie transformacji kina od spektaklu do formy eseistycznej zwracał już uwagę Aleksander Astruc w 1948 roku.

Aspekt technologiczny często powraca we współczesnej teorii filmoznawczej. Zdaniem Timonhy Corrigan rewolucja dźwiękowa z końca lat 20. miała ogromny wpływ na film dokumentalny, w którym pojawił się kontrpunkt słowa (głosu) i obrazu. Kontrapunkt — jako narzędzie krytycznej autorefleksji — przyczynił się do powstania gatunku filmowego eseju (Corrigan 2011: 56).

<sup>2</sup> Przeciwną opcję reprezentuje Laura Rascaroli. W książce *How The Essay Film Thinks* autorka postuluje wyjście poza dominujące w refleksji filmoznawczej ramy logocentryczne i głosocentryczne, a skupienie się na badaniach sfery eseistycznych „obrazów dźwiękowych” (Rascaroli 2017: 19).

<sup>3</sup> W ten sposób określiła pojawiające się na ekranie w różnych układach graficznych słowa reżyserka słynnego eseju *Surname Viet Given Name Nam* (1989).

się twórcy filmowych esejów. Reprezentantem koncepcji „przyliterackości” w badaniach filozoficznych jest Phillip Lopate. W programowym artykule *In Search of the Centaur: The Essay Film* autor stwierdza, iż przekaz sformułowany wyłącznie za pośrednictwem obrazów nie tworzy eseju.

Esej filmowy musi zawierać słowa, zarówno w formie tekstu wypowiedzianego, jak i w formie napisów czy śródtytułów. Cokolwiek byśmy powiedzieli na temat wizualności lokującej się w samym jądrze myślenia, nie mogą zaakceptować czystego, niemego strumienia obrazów jako elementu konstytuującego dyskurs eseistyczny. To samo dotyczy się filmów skomponowanych z obrazów, którym towarzyszą przypadkowe odgłosy w tle [...], niezależnie od innych ich wartości, nie są one, w moim przekonaniu, esejami. (Lopate 2017: 111)

Esej filmowy — w konkretnych realizacjach — może być traktowany jako świadectwo oporu wobec „wizualnej dominanty” w kulturze. Przedmiotem mojego zainteresowania jest esej jako świadectwo związku filmu z literaturą (i Bachtinowską koncepcją polifonii, wedle której *authorial voice* nie uzyskuje w dziele znaczenia prymarnego, a stanowi — w założeniu — jedynie jeden z wielu równoprawnych głosów) ze szczególnym uwzględnieniem dyskursywnej funkcji słowa jako „narzędzia oporu”. Na przestrzeni dziesięcioleci, mimo rozwoju medialnych technologii<sup>4</sup> (*vide* zrealizowana techniką cyfrową *Rosyjska arka* Sokurowa), twórcy filmowych esejów w obszarze Bachtinowskiej teorii heteroglosji poszukują niezmiennie strategii sprzeciwu wobec ideologicznego monopolu „monogłosu” (*voice-of-God*).

Esej filmowy to gatunek hybrydyczny, choć w tym wypadku już samo pojęcie gatunku wydaje się kontrowersyjne, stąd używane wobec eseju określenie *in-between genre* (Świętochowska 2018: 7). Niefiniowalność wydaje się dystynktywną (i najbardziej atrakcyjną dla badaczy) cechą eseju. Teoretycy umieszczają to zjawisko w obszarze filmu niefikcyjnego. W wielu przypadkach próba zdefiniowania eseju filmowego sprowadza się do selekcji negatywnej. W takim ujęciu esej nie jest ani czystą fikcją filmową, ani filmem dokumentalnym<sup>5</sup>, ani też filmem o sztuce, lecz zawiera w sobie cechy wszystkich wspomnianych trybów wiedzy filmowej (Alter 2018: 3). Z interesującej mnie perspektywy badawczej najistotniejsze okazują się definicje, w których podkreślony zostaje silny związek filmowego eseju z dziedzictwem literatury. Taką perspektywę proponuje Timothy Corrigan w książce o znaczącym tytule *The Essay Film. From Montaigne, After Marker*. Zdaniem brytyjskiego filozofa esej filmowy koncentruje się na historycznie zróżnicowanych i wielowymiarowych relacjach pomiędzy filmem a literaturą. Analiza literackiego dziedzictwa eseju filmowego, nie mając praktycznie nic wspólnego z tradycyjnym zagadnieniem wierności wobec adaptowanego tekstu, wydobywa wyjątkowy charakter związku pomiędzy sferą werbalną a sferą wizualną, związku wyłaniającego się z długiej historii praktyk auto-ekspresji w sferze publicznej (Corrigan 2011: 6–7).

<sup>4</sup> Nicholas Rombes zwraca uwagę na dokonujący się w dobie kina cyfrowego powrót do pewnej formy tekstualności (w formie wielojęzycznych napisów, menu, tytułów rozdziałów itd.) świadczącej o płynności i niestabilności granic pomiędzy obrazem a tekstem (Rombes 2009: 41).

<sup>5</sup> W dyskursie teoretycznym podkreślane są jednak silne związki filmowego eseju z dokumentem. Świadczą o tym terminy, za pomocą których piszący próbują oddać hybrydyczny charakter zjawiska: „meta-dokument”, „dokument refleksywny”, „dokument osobisty”. Zdaniem Billa Nicholasa filmy określane mianem eseistycznych dowodzą dojrzałości dokumentu, który ewoluuje w stronę form autorefleksyjnych (Nichols 1991: 63).

Poszukując genezy refleksji teoretycznej zogniskowanej wokół zagadnienia eseju filmowego w kontekście literatury, natrafiamy na artykuł Aleksandra Astruca „Narodziny nowej awangardy: kamera-pióro”. Tekst opublikowany w 1948 roku na łamach „L'Écran Français” ma charakter manifestu, w którym nowy rodzaj kina — esej — zostaje związany z dziedzictwem literackim i wpisany w paradygmat teorii autorskiej:

Po przejściu — kolejno — przez stadium jarmarcznej atrakcji, przez stadium rozrywki analogicznej do teatru bulwarowego, czy wreszcie — sposobu utrwalania obrazów epoki, kino stopniowo staje się językiem. Językiem, czyli formą, w której i poprzez którą artysta może wyrazić swoją myśl, bez względu na to, jak byłaby ona abstrakcyjna, albo przekazać swoje obsesje, dokładnie tak, jak robi to dziś w eseju albo w powieści. Oto dlaczego nazywam ten nowy wiek kina — wiekiem Kamery-pióra. [...] Trzeba zrozumieć, że kino aż dotąd było wyłącznie spektaklem. Wiąże się to ściśle z faktem, że wszystkie filmy wyświetlane są w salach. Ale wraz z rozwojem taśmy 16 mm i telewizji nieodległy staje się dzień, kiedy każdy będzie miał w domu jakąś aparaturę projekcyjną i będzie chodził do księgarza na rogu po filmy pisane na jakikolwiek temat, w jakiejkolwiek formie: równie dobrze krytyki literackiej, powieści, jak i eseju o matematyce, historii albo upadku obyczajów. [...] Reżyserowanie nie jest już środkiem ilustrowania czy przedstawiania sceny, ale prawdziwym pisaniem. Autor pisze kamerą, jak pisarz piórem. (Astruc 2002: 62–66)

W obliczu ekspansji nowych technologii (m.in. kamer cyfrowych i smartfonów), umożliwiających każdemu użytkownikowi tworzenie osobistych narracji audiowizualnych, koncepcja „Kamery-pióra” już dawno przestała być traktowana w kategoriach utopii.

W ujęciu Astruca tendencja eseistyczna to świadectwo odchodzenia od konwencji filmu fabularnego opartego na „formule spektaklu”. Wiara w możliwości kina zdolnego wyrażać myśli autora w sposób dyskursywny wynika z „orientacji lingwistycznej”. Astruc podkreśla językowy charakter wypowiedzi filmowej. Ten tryb myślenia, inspirowany semiotyką de Saussure’a (a następnie — choć w ujęciu polemicznym — Christiana Metzra), odnaleźć można w filozofii języka filmowego Pier Paolo Pasoliniego. Początkowym ujęciem eseju *La Rabbia* (1963) towarzyszy komentarz pozakadrowy, w którym Pasolini odwołuje się w pewnym stopniu do teorii „kamery-pióra”: „**Napisałem ten film** (podkreślenie — NK), nie kierując się porządkiem chronologicznym czy logicznym, ale wyłącznie polityczną argumentacją i poetyckim wyczuciem”. W *La Rabbia* „syntaksa, która łączy słowa z obrazami, lecz także obrazy z obrazami i słowa ze słowami, jest naznaczona obecnością strategii retorycznych typowych dla języka poetyckiego” (Rascaroli 2017: 131). Pasolini poszukuje wizualnych ekwiwalentów znaków językowych (tzw. obrazoznaków) oraz formuły, która w „kinie poezji” stanowiłaby analogię literackiej mowy pozornie zależnej („widzenie subiektywne, pozornie zależne”). Lingwistyczne zainteresowania Pasoliniego znajdują odzwierciedlenie w koncepcji filmowego „języka poezji”.

Poetyckość filmów klasycznych nie była rezultatem użycia specyficznego języka poezji. Oznacza to, że nie były to wiersze, ale opowiadania: kino klasyczne było i jest narracyjne. Jego językiem jest język prozy. [...] Na odwrót, powstanie „języka poezji filmowej” implikuje możliwość robienia pseudo-opowiadań, pisanych językiem poezji, słowem — możliwość prozy artystycznej, ciągu lirycznych stron, których subiektywizm zapewniałoby użycie potraktowanego jako pretekst „wiedzenia subiektywnego, pozornie zależnego”, i których prawdziwym bohaterem byłby styl. (Kossak: 1976: 117)

Ważnym aspektem filmowej eseistyki Pasoliniego jest wykorzystywany w funkcji poetyckiej komentarz pozakadrowy. Słyszalny w narracji pozakardowej głos reżysera jest konstytutywnym elementem eseistycznych autoportretów. Zdaniem Rascaroli w filmowym eseju-notatniku *Sopralluoghi in Palestina* (1965) dźwięk miękkiego, delikatnego głosu Pasoliniego, dobiegającego z przeszłości w kierunku widza-kochanka (*lover-spectator*) jest dla współczesnego widza doświadczeniem niemającym nic wspólnego z przypisywaną kinu represyjną funkcją, o której piszą teoretycy *voice over* (Rascaroli 2009: 163).

Esej, zarówno w formie literackiej, jak i filmowej, jest w dorobku Pasoliniego uprzywielejoną formą wypowiedzi. Wybór „gatunku hybrydycznego” można uznać za dowód wyrażonego *expressis verbis* przekonania, iż „doświadczenie filmowe i literackie są formami analogicznymi”, a „przejście od literatury do kina to jedynie kwestia zmiany techniki”. W filmowych środkach wyrazu Pasolini upatruje szansy „odnowy” (Gordon 1996: 206).

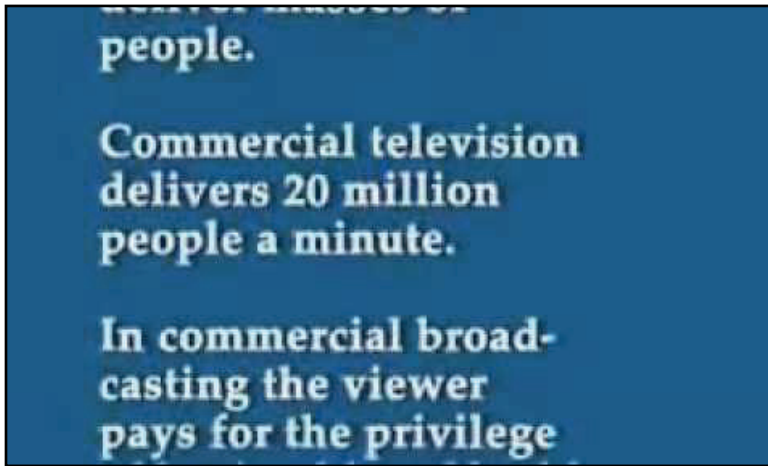
Pasolini przynależy do filmowej tradycji badawczej podejmującej refleksję nad poetyckimi aspektami kina. W tym paradygmacie lokuje się także twórczość Dereka Jarmana. W przypadku wymienionych twórców teoria kina opiera się na antytezie: „kino prozy” (klasyczne kino narracyjne) w opozycji do „kino poezji”. Zdaniem Stevena Dillona, Pasolini i Jarman

nie tylko mówią o poezji w traktatach polemicznych i zapiskach dziennikowych — a mówią o poezji nieustannie — oni umieszczają rozpoznawalne utwory poetyckie i figury poetów w swoich filmach. Tacy reżyserzy nieustannie zachęcają nas do czytania i interpretowania ich filmów, nie tak, jakbyśmy czytali powieść, lecz tak, jakbyśmy czytali wiersz. (Dillon 2004: 3)

W geście sprzeciwu wobec konwencji kina narracyjnego Jarman testuje granice filmowej reprezentacji. A w zrealizowanym tuż przed śmiercią eseistycznym autoportrecie *Blue* (1993) ostatecznie unieważnia znak obrazowy jako fundament znaczenia:

The image is a prison of the soul,  
Your heredity,  
Your education,  
Your vices and aspirations,  
Your qualities,  
Your psychological world

Przez 76 minut ekran wypełnia monochromatyczna halucynacyjna plama błękitu. *Blue* to „punkt zerowy” eseju filmowego, choć warto zauważyć, iż niebieskim ekranem posłużyli się wcześniej Richard Serra i Carlota Fay Schoolman w videoeseju *Television Delivers People* (1973). W 7-minutowym filmie widzimy wyłącznie słowa wyświetlające się na tle błękitnej płaszczyzny ekranu.



*Television Delivers People* (1973), reż. Richard Serra i Carlota Fay Schoolman

W *Blue* niebieski ekran wyznacza kres wyobraźni wizualnej — odzwierciedlenie (nie tylko na poziomie symbolicznym) skrajnie subiektywnej perspektywy tracącego wzrok artysty. Ta perspektywa ujawnia się już w prologu filmu, który otwiera poetycka inwokacja:

You say to the boy open your eyes  
 When he opens his eyes and sees the light  
 You make him cry out. Saying  
 O Blue come forth  
 O Blue arise  
 O Blue ascend  
 O Blue come in

Paradoksalnie obraz zredukowany do minimum jest polisemantyczny. Znaczenia konstruowane są na poziomie języka werbalnego. *Ciałopisanie* wykorzystuje słowo jako podstawowe narzędzie ekspresji. „Blue” może być wszystkim: głębią oceanu, bezkresem nieba, bezforemną otchłanią, zarażoną wirusem krwią, dryfowaniem w stronę śmierci... Na przeciwległym biegunie eseistycznej formuły reprezentowanej przez *Blue* lokuje się pozbawiony jakiegokolwiek komentarza werbalnego *Leben BDR* (1990) Haruna Farockiego. Zestawienie tych dwóch dzieł uzmysławia nam skalę trudności, na jakie napotyka badacz, podejmując próbę zdefiniowania gatunku filmowego eseju. Pozwala także zakwestionować głoszoną przez niektórych teoretyków gatunku tezę o koniecznej strukturalnej więzi łączącej esej filmowy z jego literackim odpowiednikiem.

*Blue* to eseistyczny autoportret. Reżyser, za pośrednictwem techniki *voice over*, wyraża doświadczenie naznaczonego wirusem ciała uwięzionego w szpitalnym pokoju, poza którym roztacza się błękitna otchłań śmierci:

I fill this room with the echo of many voices  
 Who passed time here

Voices unlocked from the blue of the long dried paint  
 The sun comes and floods this empty room  
 I call it my room  
 My room has welcomed many summers  
 Embraced laughter and tears  
 Can it fill itself with your laughter  
 Each word a sunbeam  
 Glancing in the light  
 This is the song of My Room

Pozbawionym obrazów (*imageless*) esejem filmowym Jarman w sposób ostentacyjny żegna się jednocześnie z kinem i z życiem (Dillon 2004: 233). Komentarz pozakadrowy stanowi tu odpowiednik „języka poetyckiego”<sup>6</sup>. Konstytywna dla eseju obecność autora w tekście manifestuje się w *Blue* prawie wyłącznie za pośrednictwem słowa. Autobiograficzny, erudycyjny esej Jarmana to skomplikowana sieć intertekstualnych odniesień. Film wyrasta z wcześniejszych doświadczeń twórcy poszukującego syntezy kina i poezji. Projekt *Blue* wyewoluował z performansu *Symphonic Monotone*, w którym Jarman i Tilda Swinton ubrani na niebiesko recytowali fragmenty utworów poetyckich. Artyści siedzieli na tle błękitnego ekranu stanowiącego czytelne odniesienie do prac Yves’a Kleina (Dillon 2004: 228). W *Blue* Jarman odwołuje się do własnej twórczości literackiej inspirowanej teorią koloru, m.in. do wydanej w 1994 roku książki *Chroma: A Book of Color* (*Chroma* to raczej poetycka medytacja na temat koloru niemieszcząca się w rygorystycznych ramach naukowego dyskursu). Ważnym źródłem inspiracji jest także dla Jarmana esej Williama Gassa *On Being Blue: A Philosophical Inquire* (1974) stanowiący świadectwo „szaleństwa katalogowania”. Cała 90-stronicowa książka Gassa to rodzaj nieskończonej listy przedmiotów, emocji i praktyk kojarzących się z barwą niebieską:

Blue pencils, blue noses, blue movies, laws, blue legs and stockings, the language of birds, bees and flowers as sung by longshoremen, that lead-like look the skin has when affected by cold, contusion, sickness, fear; the rotten rum or gin they call blue ruin and the blue devils of its delirium. (Dillon 2014)

W *Blue* słowo jest nośnikiem intymnego doświadczenia autobiograficznego, którym Jarman dzieli się z widzem. Na eliptyczną i poetycką ścieżkę dźwiękową składa się głównie dźwięk głosu reżysera<sup>7</sup> recytującego poezję, urywki z dziennika, fragmenty prozy czy aforyzmy. Zdaniem Daviny Ouinlivan Jarman zrobił *Blue* jako swój ostateczny akt polityczny, a jednocześnie dzieło niezwykle osobiste. Ciało wpisane w film to jedyna sygnatura, której artysta mógł pozostać wierny w sytuacji, gdy jego palce były już za słabe, by pisać (Ouinlivan 2015: 49).

<sup>6</sup> Należy podkreślić, iż wykorzystywana w esejach technika *voice-over* nie przynależy wyłącznie do sfery „kina poezji”. Zdaniem Italo Calvino romans kina z tradycyjną powieścią sprowokował twórców do poszukiwania innowacyjnych rozwiązań, które natychmiast stały się powszechne. Należy do nich komentarz pozakadrowy odpowiadający powieściowej narracji pierwszoosobowej (Calvino 1997).

<sup>7</sup> Fragmenty prozy czyta aktor występujący w wielu filmach Jarmana — Nigel Terry.



Subiektywizm manifestujący się w eseju filmowym za pośrednictwem komentarza pozakadrowego to podstawowy wyróżnik „kina w pierwszej osobie”. Z tej perspektywy warto przyrzeć się esejom Aleksandra Sokurowa, które — jako podstawowy punkt odniesienia — ustanawiają figurę autora wpisanego w tekst. Filmy rosyjskiego reżysera artykułują subiektywny, osobisty punkt widzenia i bazują na określonym typie językowej struktury komunikacyjnej nakierowanej bezpośrednio na widza. W paradygmataczny dla eseju sposób głos staje się u Sokurowa podstawowym narzędziem artykulacji autorskiego „ja”. We *Frankofonii* (2015) *authorial voice* „materializuje się” na ekranie. Monolog pozakadrowy wypowiedzany jest przez reżysera. Jego rozpoznawalny<sup>8</sup> głos towarzyszy widzowi od pierwszych minut filmu. W początkowych ujęciach widzimy Sokurowa w jego petersburskim gabinecie. Reżyser próbuje porozmawiać za pomocą Skype’a z kapitanem znajdującego się na morzu statku. Z przyczyn technicznych komunikacja jest niemożliwa, a dialog przekształca się w monolog. W dalszych partiach filmu Sokurov spoza kadru „dialoguje” z Napoleonem i hrabią Wolf-Metternichem. Zwraca się również bezpośrednio do widza: „Czy nie zmęczyło cię jeszcze słuchanie mojej opowieści? Już niewiele pozostało do opowiedzenia”. Eseistyczna strategia komunikacyjna oparta na technice *voice over* służy aktywizacji odbiorcy (gramatyczna forma „ty”). Za pomocą komentarza pozakadrowego Sokurov nadaje swojemu esejowi formę „dialogu”. W tym dialogu dominującym głosem jest jednak głos autora. *Frankofonia* to paradygmataczny przykład konstruowania przekazu ideologicznego za pomocą słowa. Warto pod tym kątem przeanalizować dwa fragmenty filmu. W pierwszym kamera zagląda do tzw. sali asyryjskiej Luwru. Komentarz nie ogranicza się do typowej muzealnej narracji o charakterze stricte informacyjnym. Wizyta jest dla Sokurowa jedynie pretekstem do refleksji nad związkami sztuki z dyskursem władzy. Jak dowiadujemy się z komentarza, skrzydlate byki z pałacu asyryjskiego króla mówią: „O strachu przed władzą. O strachu w obliczu władzy. Olśniewające piękno rzemieślniczej roboty, doskonały wytwór strachu” (podobną refleksję wywołają później eksponaty zgromadzone w sali egipskiej: sfinks, wojenne trofeum Napoleona „milczy, tak jak milczeć powinien więzień”).

Konstruowanie znaczenia filmowego przekazu, choć opiera się na obrazie, wykracza poza semantyczną zawartość „obrazoznaków”. W innym fragmencie *Frankofonii* Sokurov wykorzystuje metodę *found footage*, by skonfrontować doświadczenie okupowanego Paryża z doświadczeniem oblężonego Leningradu. Na ekranie pojawiają się zdjęcia i fragmenty archiwalnych kronik. *Found footage* to często wykorzystywana przez twórców filmowych esejów praktyka krytyczna. Michael Zyrd definiuje *found footage* jako metahistoryczną (posługującą się metaforą i ironią) formę komentarza na temat dyskursów kulturowych i wzorów narracyjnych skrywających się za historią. Zdaniem autora artysta posługujący się metodą *found footage* w krytyczny sposób śledzi historię ukrytą za obrazem, osadzoną w dziejach jego produkcji, cyrkulacji i konsumpcji (Zyrd 2004: 42). W filmowych esejach wykorzystujących metodę *found footage* wyraża się dążenie do dekonstrukcji ustabilizowanego znaczenia obrazu. Po tę metodę szczególnie chętnie sięgają twórcy filmowych esejów poświęconych — jak

<sup>8</sup> Sokurov wykorzystywał technikę *voice over* we wcześniejszych swoich filmach.

Przykład *Frankofonii* skłania do refleksji, w jak dużym stopniu problemy autobiografizmu (głos komentarza pozakadrowego utożsamiany z głosem reżysera) i autotematyzmu (jawna obecność autora w tekście jako chwyt uniezwykający) eseju filmowego wiążą się z kwestią „głosu autora”. Dla przykładu, w oryginalnej wersji filmu Haruna Feroockiego *Arbeiter verlassen die Fabrik* (1995) tekst komentarza czyta w języku niemieckim sam reżyser, a w wersji angielskiej — Kaja Silverman.

w przypadku *Francofonii* — problemowi konstruowania narracji historiograficznej. *Found footage*

to materiał służący przeformułowaniu znaczeń, zawsze naznaczony śladami przeszłości przepuszczonymi przez filtr osobistej perspektywy. Za pomocą *found footage* filmowy esej aktywizuje lub subiektywnie reaktywuje historyczne zdarzenia jako „estetykę ruin” i „przeciw-historię”, która staje się eksperymentem prowadzącym do radykalnego przemyślenia kontekstu. (Corrigan 2001: 172)

We *Francofonii* silnie oddziałujący na emocje widza materiał dokumentalny wydaje się tylko środkiem służącym legitymizacji narracji słownej. Zasadniczy sens filmu ujawniony zostaje za pośrednictwem języka. Sokurow destabilizuje znaczenie obrazu filmowego, zestawiając semantycznie transparentne kadry (np. fragment archiwalnej kroniki, ukazującej Ermitaż sfilowany w dalekim planie) z komentarzem pozakadrowym. Najbardziej wstrząsające wrażenie wywołują słowa zapisane w dzienniku anonimowego świadka. Oparty na nich komentarz dopowiada to, czego nie mogła zarejestrować kamera: „Spacerując nad rzeką, widzę kobietę z dzieckiem. Oboje zamarli. Następnego dnia dziecko zniknęło. Najprawdopodobniej zostało zjedzone. Zniknęły również nogi kobiety”.

Analiza relacji pomiędzy obrazem a słowem ujawnia dwuznaczny status komentarza pozakadrowego. We współczesnej refleksji filmoznawczej forsowana jest teza, iż *voice-of-God* nie może być uznany za narzędzie ideologicznie neutralne. To wypowiedziany przez męski głos w trybie autorytarnym komentarz reprezentujący patriarchalny autorytet i agresję (Rascaroli 2009: 48). Autorzy filmowych esejów często wykorzystują wspomnianą ambiwalencję dla skonstruowania metatekstowej warstwy tekstu. Reżyserem kwestionującym status komentarza pozakadrowego jako gwaranta prawdy jest Chris Marker. Warto pod tym kątem przeanalizować fragment pochodzący ze słynnego eseju Markera *Lettre de Sibérie* (1957). Zdaniem André Bazina, film ma charakter eksperymentu polegającego na umieszczeniu jednego obrazu w trzech różnych kontekstach interpretacyjnych: „pro-komunistycznym” („Związek Sowiecki jako raj”), „anty-komunistycznym” („Związek Sowiecki jako piekło na ziemi”) i „obiektywnym”. W krótkim, dwuminutowym fragmencie trzykrotnie widzimy tę samą scenę.

Marker prezentuje nam obraz dokumentalny, który jest jednocześnie pełen znaczenia i całkowicie neutralny: ulicę w Irkucku. Widzimy przejeżdżający autobus i robotników remontujących jezdnię, a na końcu tego ujęcia człowieka o nieco dziwnej twarzy (a przynajmniej odrobinę obdarzonej przez naturę), który przypadkowo znalazł się przed kamerą. Marker komentuje te nieco banalne obrazy z dwóch przeciwstawnych punktów widzenia: po pierwsze, z punktu widzenia wykładni partii komunistycznej, anonimowy przechodzień staje się „malowniczym reprezentantem północnego kraju”, a następnie, z perspektywy reakcyjnej, „wywołującym niepokój Azjata”. (Bazin 2017: 104)

Na końcu Marker oferuje nam trzeci komentarz do ulicznej sceny, w którym opisuje mężczyznę po prostu jako „zezowatego mieszkańca Irkucka”. Zdaniem Bazina ten ostatni komentarz nie służy ujawnieniu „obiektywnego” znaczenia obrazu, lecz stanowi dowód, iż „obiektywizm” jest bardziej fałszywy niż jawnie ideologiczne wykładnie (Bazin 2017: 104). Eksperyment Markera pokazuje, w jaki sposób ideologiczna pozycja zajmowana przez podmiot wypowiedzi wpływa na interpretację filmowego obrazu. A ponieważ medium filmowe nie istnieje w zasadzie bez ścieżki dźwiękowej, *Lettre de Sibérie* kwestionuje możliwość ustano-

wienia prawdziwego i czystego obrazu filmowego wyposażonego w stabilne znaczenie (Alter 2018: 128).

Bazin określa *Lettre de Sibérie* mianem „eseju udokumentowanego przez film”. Pojęcie eseju jest tu traktowane na sposób literacki, co zostaje zasugerowane już na poziomie semantyki tytułu, który bezpośrednio odnosi się do tradycji epistolarnej (w tym do tradycji epistolarnego trawelogu)<sup>9</sup>. Film Markera to esej historyczny i polityczny, a zarazem napisany przez poetę (Bazin 2017: 103). W ujęciu Bazina najważniejsza okazuje się „werbalna inteligencja”:

Zasadniczo, nawet w najbardziej politycznie zaangażowanych dokumentach, obraz (który jest, co trzeba podkreślić, elementem specyficznym dla kina), w sposób efektywny konstituuje prymarne tworzywo filmu. Podstawowy cel dzieła jest wyrażany za pośrednictwem wyborów, których dokonuje filmowiec podczas montażu, a komentarz pełni w dokumencie jedynie rolę uzupełniającą. Z Markerem rzecz się ma zupełnie inaczej. Powiedziałbym, że prymarnym tworzywem jest inteligencja, że narzędziem ekspresji jest język, a obraz oddziałuje jedynie w odniesieniu do tej werbalnej inteligencji. (Bazin 2017: 103)

W odniesieniu do nowatorskiej praktyki twórczej Markera Bazin wprowadza pojęcie „montażu horyzontalnego”. W tego typu montażu dany obraz nie wchodzi w relację z obrazem, który go poprzedzał, ani z obrazem, który po nim nastąpi, lecz w kreatywny sposób odnosi się do tego, co zostaje wypowiedziane (Bazin 2017: 103). Znaczenie filmowego tekstu nie jest zatem efektem montażowego zestawienia sąsiadujących ze sobą kadrów. Sens wyłania się z dialektycznej relacji pomiędzy obrazem a słowem. W tym dialektycznym ujęciu słowo (w postaci autorefleksyjnego *voice over*) ma jednak znaczenie prymarne.

Na dialektycznej relacji ufundowany został także esej Luisa Buñuela *Las Hurdes* z 1933 roku. Pojęciem dialektyki w odniesieniu do *Las Hurdes* posłużyła się Vivian Sobchack. Badaczka przeanalizowała scenę rozgrywającą się na cmentarzu jako przykład budowania znaczenia na syntezie dwóch przeciwstawnych elementów: obrazu i słowa. W omawianej scenie narrator pozakadrowy informuje widza: „ten cmentarz pokazuje nam, że pomimo wielkiej nędzy Hurdów, ich moralne i religijne idee są takie same, jak w innych częściach świata”. Tymczasem, zdaniem Sobchack, jazda kamery ukazująca zaniedbany teren i zbliżenie na nędzną postać grabarza podważają jednoznaczność takiej interpretacji (Nannicelli 2007: 140). Film Buñuela potraktować należy jako rodzaj metakrytycznego komentarza odnoszącego się bezpośrednio do niezwykle popularnej w latach 30. formuły trawelogu i dokumentu etnograficznego. W polu interpretacyjnych odniesień mieści się także literatura. Odniesienia do innych tekstów kultury nadają esejowi Buñuela „dialogiczny” (w sensie Bachtinowskim) charakter. Ważnym źródłem inspiracji *Las Hurdes* była wydana w 1927 etnograficzna praca Maurice’a Legendre *Las Jurdes: Étude de géographie humaine* (w napisach początkowych pojawia się określenie „esej filmowy z geografii człowieka”). W studium Legendre znaleźć można wiele odniesień do mitów literackich związanych z regionem Hurdów. Legendre wielokrotnie odwiedzał ten region, a jedną z podróży odbył w towarzystwie Miguela de Unamuno (efektem tej był artykuł opublikowany przez Unamuno w jednej z madryckich gazet w 1914 roku). Buñuel znał książkę Legendre’a i tekst Unamuno (o pisarzu wspominał w swojej autobiografii). W ironiczny sposób posłużył się tak bliską obu autorom perspektywą krytycznego dystansu (odzwierciedlone za pomocą komentarza „spojrzenie przybyśsza

<sup>9</sup> Kluczowy dla tradycji eseju tekst Geörga Lukácsa *O istocie i formie eseju* (1910) miał formę listu.

z zewnątrz”). Zdaniem Jordany Mendelson ton głosu narratora pozakadrowego w *Las Hurdes* uosabia pedantyczny, pozbawiony humoru charakter, który Buñuel przypisywał Unamuno (Mendelson 2005: 68). Retoryka wiktylizacji, którą posłużył się reżyser, umożliwiła dekonstrukcję tradycyjnej formuły filmu etnograficznego<sup>10</sup>. W tej formule nie-zachodnie kultury, postrzegane jako prymitywne, egzotyczne i zagrożone wyginięciem, zostają podporządkowane „etnograficznemu spojrzeniu”, które projektowane jest na poddanego racjonalizacji Obcego (Rasacroli 2017: 72).

Buñuel ujawnia mechanizmy, za pomocą których w tego typu dokumentach dokonuje się uprzedmiotowienie obiektu obserwacji. Reżyser wykorzystuje *voice over* w funkcji satyrycznej. Od pierwszych ujęć obrazom towarzyszy pseudo-obiektywny „wypowiadany przez męski głos w trybie autorytarnym komentarz reprezentujący patriarchalny autorytet”. Za pośrednictwem tego komentarza zostaje ustanowiony kontekst interpretacyjny, w którym przedmiot opisu (społeczność zamieszkująca Ziemię Hurdów) określa się mianem „reliktu najbardziej prymitywnych form ludzkiego życia”. Na potwierdzenie tych słów w dalszej partii filmu reżyser pokazuje barbarzyński rytuał inicjacyjny. Wszyscy mieszkańcy miasteczka Alberca gromadzą się na placu, by przyglądać się sześciu młodym mężczyznom, z których każdy — „by udowodnić swą moc” — musi jednym ruchem oderwać głowę żywemu kogutowi. Narracja pozakadrowa wydobywa seksualny podtekst rytuału. Subwersywny<sup>11</sup> względem konwencji dokumentu etnograficznego potencjał filmu ujawnia się w szczytowym momencie procesu uprzedmiotowienia. Chodzi o fragment, w którym kamera w półzbliżeniach ukazuje twarze ludzi upośledzonych psychicznie, a komentarz w sposób „naukowy” wyjaśnia, iż zdegenerowanie mieszkańców regionu jest efektem głodu, braku higieny i nienormatywnych praktyk seksualnych (cudzołóstwa). Celem Buñuela jest nie tylko dekonstrukcja konwencji filmu etnograficznego. Esej hiszpańskiego twórcy, wykorzystując ambiwalentny status narracji *voice over*, stanowi wyzwanie wobec dokumentalnego roszczenia prawdy opartego na indeksalnym związku obrazu z rzeczywistością pozaekranową. *Las Hurdes* to również „subwersywna krytyka Zachodnich dyskursów autentyczności, nauki, technologii, egzotyki, imperializmu i rasy”. Celem owej krytyki jest zakwestionowanie „monologicznej” wizji Europy jako „cywilizowanego, rozwiniętego, nowoczesnego kontynentu, który definiuje się w opozycji do zacofanego, prehistorycznego, egzotycznego i dalekiego Innego” (Rasacroli 2017: 76–79).

W przywołanym na wstępie artykule Phillipe Lopate przekonuje, iż w eseju filmowym tekst musi reprezentować pojedynczy głos. Może być to głos reżysera lub scenarzysty, ale jeśli mamy do czynienia z tworem zbiorowym, głosy muszą być połączone tak, by wyrażały jednostkową perspektywę (Lopate 2017: 112). Tymczasem najciekawszą propozycją intelektualną są teksty, w których znalazła odzwierciedlenie Bachtinowska filozofia języka. W książce o znaczącym tytule *Thinking Images* David Montero dokonał transpozycji pojęcia heteroglosji na język filmowego eseju (paradygmatycznym przykładem jest dla autora *Let-*

<sup>10</sup> Inspiracje subwersywną strategią Buñuela opartą na ironicznym komentarzu pozakadrowym widoczne są m.in. w eseju *Festival of Chickens* (1992) Waltera Wippersberga określanym mianem etnograficznego mock-dokumentu.

<sup>11</sup> Jordana Mendelson używa wobec zastosowanej przez Buñuela strategii subwersji określenia „dokumentalny tryb dysydencki”. Autorka wiąże ów tryb z wcześniejszą praktyką artystyczną (surrealizm) reżysera i operatora filmu Eli Lotara. W okresie premiery filmu subwersja nie była oczywistym tropem interpretacyjnym. Wielu zwolenników *Las Hurdes* analizowało film w kontekście realizmu społecznego, zwracając uwagę na jego obiektywizm i „stylistyczną przezroczystość” — cechy wynikające z komunistycznych afiliacji Buñuela (Mendelson 2005: 67).

*tre de Sibérie*). Elementy dialogu przejawiają się w różnych aspektach — od dyskursywnej konstrukcji subiektywnego „ja” po założenia epistemologiczne leżące u podstaw eseistycznej formy. W przeciwieństwie do ujęć definiujących eseistyczny dyskurs wyłącznie jako subiektywny monolog Montero twierdzi, iż podstawy eseju tkwią w interpersonalnej mediacji, która mobilizuje mnogość głosów podejmujących się eksploracji określonego problemu (Montero 2012: 4)<sup>12</sup>. Egzemplifikacją tej tezy jest analizowany wcześniej fragment eseju Markera ujawniający nie tylko siłę oddziaływania komentarza pozakadrowego na percepcję sekwencji filmowych obrazów, lecz potwierdzający także zakorzenienie głosów tworzących ów komentarz w heteroglosji (Montero 2012: 84).

Interesującym przykładem heteroglosji jest esej Jill Godmilow *Far from Poland* (1984) dowodzący niemożności ustalenia jednoznacznej wykładni historycznych zdarzeń (w tym wypadku solidarnościowych strajków z sierpnia 1980 roku). Strategię retoryczną, którą posłużyła się amerykańska reżyserka można określić mianem „subiektywności rozdwojonej”. Typowa dla eseju interpretacyjna „otwartość” wyraża się u Godmilow poprzez dialogi o wyrażnie polemicznym charakterze (taki charakter mają wszystkie rozmowy z Markiem Magillem). Niektóre z tych dialogów mają charakter „wyobrażony” (telefoniczna „rozmowa” z Fidelem Castro, która... śni się reżyserce). Widz często poznaje argumenty oponentów Godmilow w sposób zapośredniczony — poprzez komentarz pozakadrowy, w którym reżyserka przywołuje skrajnie odmienne opinie i odczytuje fragmenty listów od krytykujących jej postawę przyjaciół. W ten sposób oparty na retoryce dialogu esej Godmilow problematyzuje kwestię *voice-of-God* jako ekspresji jednoznacznego i autorytarnego stanowiska autora.

Na podobnej zasadzie strukturalnej opiera się koncepcja eseju *Lettres de Panduranga* (2015) wietnamskiej reżyserki Nguyen Trinh Thi. Ścieżka dźwiękowa filmu skonstruowana została na zasadzie epistolarnego dialogu. W komentarzu pozakadrowym słyszalne są dwa głosy — męski i kobiecy. Pozornie wydaje się, iż pojawiające się na ekranie obrazy dają się bez trudu przypisać podmiotom wypowiedzi. Tymczasem film kwestionuje zasadę ścisłej korespondencji pomiędzy obrazem a dźwiękiem, uniemożliwiając precyzyjną focalizację. W pewnych partiach filmu kobieta i mężczyzna niemal jednocześnie komentują te same obrazy. W innym miejscu widoczne są na ekranie kobiece ręce, ale głos komentarza należy do mężczyzny. Wielogłosowość *Lettres de Panduranga* to kolejny przykład „subiektywności rozdwojonej”. Reżyserka określiła strategię filmu mianem podwójnego autoportretu (Rascaroli 2017: 154). Dwie narracje składające się na „autorski głos” reprezentują odległe w czasie i przestrzeni tryby myślenia i doświadczania rzeczywistości (głos kobiecy to emocje i zaangażowanie, głos męski — dystans i autorefleksja).

Wskazane w tekście przykłady nie wyczerpują problemu (nie)oczywistych związków kinowej eseistyki z szeroko rozumianą literaturą. Nie mogą także stanowić wystarczających argumentów dla zwolenników opcji logocentrycznej i głosocentrycznej (dla każdego z przykładów można znaleźć filmową kontrpropozycję). Analiza filmowego eseju w kontekście Bachtinowskiej filozofii języka pozwala jednak lepiej zdefiniować specyficzne dla tego hybrydycznego gatunku cechy: intertekstualność („dialogiczność”) i semantyczną otwartość (efekt heteroglosji).

<sup>12</sup> Na koncepcji wielogłosowości opierała się początkowa idea eseju La Rabbia. Film pomyślany był jako dialog dwóch intelektualistów — Pasoliniego i Guareschiego — reprezentujących odmienne poglądy polityczne. *La Rabbia* promowana była hasłem: „Dwie ideologie, dwie przeciwstawne tendencje odpowiadają na dramatyczne pytanie: Dlaczego nasze życie zdominowało rozczarowanie, ból i strach przed wojną, przez samą wojnę?”

## Bibliografia

- Alter M. Nora (2018), *The Essay Film After Fact and Fiction*, Columbia UP, New York.
- Astruc Alexandre (2002), *Narodziny nowej awangardy: kamera-pióro [w:] Europejskie manifesty kina*, red. Gwóźdź A., Wiedza Powszechna, Warszawa.
- Corrigan Timonhy (2011), *The Essay Film. From Montaigne, After Marker*, Oxford UP, New York.
- Dillon Steven (2004), *Derek Jarman and the Lyric Film*, University of Texas Press, Austin.
- Kossak Jerzy (1976), *Kino Pasoliniego*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Lopate Phillip (2017), *In Search of the Centaur: the Essay Film [w:] Essays on the Essay Film*, red. Corrigan T., Alter N.M., Columbia UP, New York.
- Mendelson Jordana (2005), *Documenting Spain. Artists, Exhibition Culture, and the Modern Nation, 1929–1939*, Pennsylvania State UP, University Park.
- Montero David (2012), *Thinking Images. The Essay Film as a Dialogic Form in European Cinema*, Peter Lang AG, Bern.
- Nannicelli Ted (2007), *Luis Buñuel's Land Without Bread: The critics and the context*, „Studies in Documentary Film” no. 2.
- Nichols Bill (1991), *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Indiana UP, Bloomington.
- Rascaroli Laura (2009), *The Personal Camera. Subjective Cinema and the Essay Film*, Wallflower Press, New York.
- (2017), *How the Essay Film Thinks*, Oxford UP, New York.
- Rombes Nicholas (2009), *Cinema in the Digital Age*, Wallflower Press, London.
- Świętochowska Grażyna (2018), *Wideoesej, czyli od Chrisa Markera do Fandoru*, „Kwartalnik Filmowy” nr 104.

## Filmografia

- Blue* (1993), reż. Derek Jarman
- Far from Poland* (1984), reż. Jill Godmilow
- Frankofonia* (2015), reż. Aleksander Sokurow
- La Rabbia* (1963), reż. Pier Paolo Pasolini
- Las Hurdes* (1933), reż. Luis Buñuel
- Leben BDR* (1990), reż. Harun Farocki
- Lettre de Sibérie* (1957), reż. Chris Marker
- Lettres de Panduranga* (2015), reż. Nguyen Trinh Thi
- Russian Ark* (2002), reż. Aleksander Sokurow
- Sopralluoghi in Palestina* (1965), reż. Pier Paolo Pasolini
- Television Delivers People* (1973), reż. Richard Serra i Carlota Fay Schoolman