

Czy obrazy rządzą ludźmi?

Redakcja naukowa
Agnieszka Kampka, Anna Kiryjow, Katarzyna Sobczak

 Wydawnictwo SGGW
Warszawa 2017

Copyright by Wydawnictwo SGGW, Warszawa 2017

Recenzent – dr hab. Maria Załęska

Projekt okładki – Stanisław Klucznik

Redaktor techniczny – Violetta Kaska

Korekta j. ang. – Katarzyna Molek-Kozakowska

Wydawnictwo SGGW, ul. Nowoursynowska 166, 02-787 Warszawa

tel. 22 593 55 20 (-22; -25 – sprzedaż), fax 22 593 55 21

e-mail: wydawnictwo@sggw.pl

www.wydawnictwosggw.pl

ISBN 978-83-7583-761-2

Druk: POLIMAX s.c., ul. Nowoursynowska 161 L, 02-787 Warszawa

Spis treści

Wstęp	5
Część 1. FORMY OBECNOŚCI OBRAZU	
<i>Agnieszka Kampka</i> , Metafora – obraz nieoczywisty	9
<i>Sławomir Sikora</i> , <i>Ukryte</i> Michaela Hanekego: metafora świata uwikłanego w media	20
<i>Michał Tomaszewski</i> , Fetyszyzm obrazów i reifikacja świadomości we współczesnym cyfrowym świecie	31
<i>Edyta Umańska</i> , Smartfony i ludzie, czyli społeczeństwo na współczesnych obrazach	39
<i>Anna Kiryjow</i> , Snapy jako doznanie	53
<i>Elżbieta Olzacka</i> , Wojna na Facebooku. Rola przedstawień wizualnych w militaryzacji mediów społecznościowych na przykładzie konfliktu na wschodniej Ukrainie	62
<i>Katarzyna Sobczak</i> , Fotografia kulinarna. Psychologia obrazu a rzeczywistość	76
<i>Małgorzata Michel</i> , „Znaki więzi” i „znaki istnienia” na murach i ulicach miast. Wizualne reprezentacje reżimów miejskich w „drugim życiu miasta”	88
<i>Beata Paliś</i> , Mural jako środek w kreowaniu wizerunku przestrzeni miejskiej	102
<i>Lilianna Dorak-Wojakowska</i> , Performanse wizualne w teatrze nowomediálním. Od eksperymentu do elektronicznej manipulacji obrazem	117
Część 2. REFLEKSJA NAD ISTOTĄ OBRAZU	
<i>Ilona Błocian</i> , Obrazy matrycowe, obrazy mityczne w filozoficzno-antropologicznym ujęciu Junga, Bachelarda, Duranda oraz Wunenburgera	135
<i>Miłosz Markiewicz</i> , Człowiek, czyli obraz. Notatki o zamykaniu oczu	154
<i>Karolina Kolasa-Rusek</i> , Twarze na pokaz. Od-twarzanie wizerunków w twórczości Marka Bieńczyka	165
Część 3. JAK BADAĆ OBRAZY	
<i>Łucja Demby</i> , Zniewoleni przez obraz. O problemie zależności widza od filmu w teorii kina	175
<i>Artur Mamcarz-Plisiecki</i> , Jak obrazy organizują naszą percepcję. Retoryczne <i>dispositio</i> w odniesieniu do sfery wizualnej. Wybrane aspekty	184
<i>Ewa Modrzejewska</i> , Perswazja na wykresach	202
<i>Anna Adamus-Matuszyńska</i> , <i>Piotr Dzik</i> , Czy można zarządzać wizerunkiem? Teoria wizerunku i procesu jego budowania	221
<i>Alicja Waszkiewicz-Raviv</i> , Przetwarzanie przekazów obrazowych w wyobraźni inicjowane przez wizualne przekazy public relations	238

Część 4. ANALIZY OBRAZU

<i>Małgorzata Bogunia-Borowska</i> , Tradycja, historia, religia <i>versus</i> obyczaje, kwestie społeczne, świeckość. Systemy aksjonormatywne tygodników „W Sieci” oraz „Newsweek”	251
<i>Aleksander Gowin</i> , Marksizm (de)konstruowany. Polityczne ostrze karykatury w sprawozdawczości magazynu „Der Spiegel” o Polsce 1980–1981	266
<i>Magdalena Piechota</i> , Fotoreportaż – narracja w obrazach	283
<i>Bartosz Pietrzyk</i> , Obraz w sieci – kreowanie wirtualnego wizerunku za pomocą wideoblogów	298
<i>Dariusz Martynowicz</i> , Księża na afiszach. Analiza wybranych plakatów filmowych w kontekście cech i historii „polskiej szkoły plakatu”	312
<i>Aleksandra Majdzińska</i> , Starzy mistrzowie i młodzi gniewni – trawestacje znanych dzieł malarskich w reklamie. Perspektywa językoznawstwa kognitywnego	324
Informacja o autorach	331

*U*kryte Michaela Hanekego: metafora świata uwikłanego w media

Obrazy nie tylko nas otaczają, lecz także nas przenikają. W filmie *Ukryte* Haneke (2005) stworzył świetną metaforę świata uwikłanego w media, pokazując, że to, co zewnętrzne, przenika to, co wewnętrzne. Główny bohater odnajduje taśmy wideo: wydaje się, że ktoś obserwuje zarówno jego dom, jak i jego samego. Tak zaczyna się poszukiwanie, tyleż rzeczywiste, co metaforyczne, które wiedzie w stronę historii/pamięci zarówno osobistej, jak i społecznej, albo raczej osobistej (i społecznej) historii zapomnienia.

Słowa kluczowe: film, media, obraz, pamięć, *Ukryte*

***Caché* by Michael Haneke: a metaphor of a world penetrated by the media.** Images do not only surround us, but they also infiltrate our lives. In his film *Hidden* (2005) Haneke has created a magnificent metaphor of the world that is entangled in the media by showing how the outer penetrates the inner. The main character finds video tapes: it seems that someone has been observing him and his home. He begins a quest which is as real as it is metaphorical and leads to the issues of history/memory at both personal and social level, or rather to a personal (and social) history of oblivion.

Key words: film, *Hidden*, image, media, memory

„William James w słynnym rozdziale swoich *Principles of Psychology* analizuje nasze poczucie rzeczywistości. Jak wskazuje, rzeczywistość oznacza po prostu relację do naszego emocjonalnego i aktywnego życia. Źródła wszelkiej rzeczywistości mają charakter subiektywny. Wszystko to, co pobudza i stymuluje nasze zainteresowanie, jest realne. Nazwanie danej rzeczy realną oznacza, że znajduje się ona w pewnej relacji do nas samych.”

Alfred Schütz

„Bezczelne nadzorujące oko nawiedza nasze sny.”

Philip Tabor

1. Wstęp

„Telewizja (...) została wynaleziona – jutro będziemy mogli zajrzeć w duszę [heart] naszych bliźnich”¹. To profetyczne zdanie László Moholy-Nagy napisał blisko sto lat temu (1925). Kilkanaście lat później w ponurej Orwellowskiej wizji *Nineteen Eighty-Four* (Orwell 2013) telewizja faktycznie osiągnęła zdolność zaglądania do domów obywateli, na szczęście nie zyskała jeszcze wglądu w ich umysły i dusze. Warto jednak zaznaczyć, że wymowa proroctwa Moholy-Nagya miała charakter raczej optymistyczny. Choć zacytowane zdanie zaczyna się od słów „Ludzie zabijają się nawzajem, nie pojęli dotychczas, w jaki sposób żyją, po co żyją; politycy nie zauważyli, że ziemia jest całością” (Moholy-Nagy 1969: 38), to jednak węgierski artysta i krytyk pozytywnie myślał o wynalazkach technologicznych i widzeniu. Cały akapit kończy się podkreśleniem doniosłości wzroku i wagi obrazu: „Higiena tego, co optyczne, zdrowie łączące się z tym, co widzialne, powoli dociera [do naszej świadomości]” (Moholy-Nagy 1969: 38). Niemniej Wielki Brat z powieści George’a Orwella zajrzał, choć nieco już później, do naszych domów jako *Big Brother*, który od 1999 roku przez kilkanaście lat pokazywany był w różnych telewizyjnych edycjach i w różnych krajach. *Big Brother* zajrzał w dusze swoich wyznawców..., ale pośrednio także w nasze – widowni. Warto zauważyć, że to, co było niegdyś kojarzone przede wszystkim z opresyjnością widzenia (Foucaultowska interpretacja panoptikonu Bentham’a, 1998), dziś coraz częściej bywa kojarzone pozytywnie: bywa, że ludzie wręcz chcą być oglądani (por. np. McQuire 2008: przede wszystkim rozdz. 8), choć – jak pokaże niniejszy esej – nie zawsze. Samo słowo „telewizja” etymologicznie wywodzi się od gr. *τῆλε* (tele) – „daleko, na odległość”, i łac. *visio* – „widzenie, zjawisko, idea”. Inicjujące ten akapit słowa Moholy-Nagy przytoczyłem tu, ponieważ osobliwie korespondują one z filmem *Ukryte* Michaela Hanekego (2005).

2. Pierwsze ujęcie

Ukryte zaczyna się od nieruchomego ujęcia, którego finezji i zagadkowości większość oglądających zapewne nie jest w stanie od razu pojąć. Ukazuje filmowany nieruchomą kamerą spokojny zaułek jednej z paryskich ulic. Na ekranie stopniowo zaczynają pojawiać się napisy niejako pisane na obrazie i anonsujące film. Na początku można by nawet mniemać, że patrzymy na nieruchomą fotografię, jednak po chwili w tym nieruchomym ujęciu pojawia się ruch. Z filmowanej posesji wychodzi kobieta. Zaczynają też do nas docierać odgłosy życia: świergot ptaków, kroki pojedynczych przechodniów, hałas przejeżdżającego samochodu i rowerzysty, dźwięk otwieranej i zamykanej furtki.

¹ Cytowane zdanie Moholy-Nagya zawdzięczam ciekawemu tekstowi *I Am a Videocam* (2000: 128) Philipa Tabora, w którym autor syntetycznie zarysowuje wizję świata obecności kamer i permanentnej obserwacji.

Już bliżej końca owego 3-minutowego ujęcia pojawiają się głosy, wyraźnie spoza kadru, których źródła nie rozpoznajemy i które pochodzą jakby z innej (zamkniętej, o czym może świadczyć szczególne stłumienie i barwa głosu) przestrzeni: „I co? / Nic. / Gdzie to znalazłaś? / W skrzynce przed drzwiami”².

Cięcie. Już w następnym ujęciu, widzimy tę samą posesję o zmierzchu. Wychodzący mężczyzna rozgląda się, jakby czegoś lub kogoś szukał. Po chwili głos kobiety, która wyszła za nim, przywołuje go z powrotem. Po kolejnym cięciu ponownie pojawia się to samo co na początku – nieruchome ujęcie z zewnątrz: tym razem widzimy obrazy charakterystyczne dla szybkiego przewijania kasety wideo „na podglądzie”. Kobieta (z offu) mówi, że nagranie trwa dwie godziny... Na nieprzyśpieszonym obrazie widzimy mężczyznę wychodzącego z tej samej posesji. Głosy – kobiece i męski – w kolejnych pytaniach i odpowiedziach wykazują bezradność w zrozumieniu tego – jak mogłoby się wydawać i jak sami próbują to wytłumaczyć – „głupiego dowcipu”. Wspomniane głosy „spoza kadru”, jak się wkrótce okazuje, dochodziły z wnętrza salonu państwa Anne i Georges’a Laurentów, którzy oglądają podrzuconą kasety wideo. To zderzenie różnych przestrzeni (dzięki różnym dźwiękom, od-głosom) za pomocą „jednego obrazu” zapewne nie zawsze od razu jest dla nas czytelne. Jak zobaczymy dalej, pierwsze ujęcie tworzy jeszcze bardziej skomplikowany konstrukt.

3. Nieco fabuły

Państwo Laurent są dostatnio żyjącym małżeństwem z dzieckiem. To zresztą na któregoś z kolegów ich syna Pierrota padają pierwsze podejrzenia o ten „głupi dowcip”. Warto dodać, że Georges pracuje w telewizji, a Anne w wydawnictwie – to „dom medialny”...

Kłopot w tym, że „kasetowy proceder”, który, jak się wydaje, wzbudza większe zaniepokojenie w panu Laurent, ma swoją kontynuację. Wkrótce pojawiają się kolejne nagrania: ujęcie domostwa państwa Laurentów, tym razem kręcone wieczorem. Towarzyszą im niepokojące dziecięce rysunki, ukazujące m.in. twarz, z której ust wypływa czerwona plama (krew), koguta z raną na szyi. Wywołują one zrazu krótkie, a następnie dłuższe „flashbacki”, reminiscencje z przeszłości pana Laurenta: pierwszy to krótkie ujęcie chłopca o ciemniejszej karnacji z zakrwawionymi ustami w mrocznej przestrzeni łazienki. Kolejne kasety mają już strukturę „narracyjną” i są filmowane zza przedniej szyby jadącego samochodu. Jedna z owych sfilmowanych dróg wiedzie do rodzinnego domu Laurenta (a w konsekwencji również do spotkania z matką), druga – na przedmieścia Paryża, do – jak się okazuje – mieszkania Majida, „niedoszłego starszego brata”, którego – czego dowiadujemy się w trakcie filmu – rodzice Georges’a mieli adoptować po tym, jak pracujący u Laurentów (seniorów) rodzice arabskiego

² Nieopatrzone przypisem cytaty pochodzą z polskiej wersji filmu *Ukryte*.

chłopca nie wrócili z pokojowej demonstracji w Paryżu, brutalnie stłumionej przez policję (1961)³. Państwo Laurent zapewne adoptowałoby dziecko, gdyby nie knowania małego Georges'a, który zdołał im wmówić, że niedoszły „brat” jest wobec niego agresywny i mu grozi.

Pan Laurent trafia pod drzwi, przed którymi „zatrzymuje się nagranie”. Majid od wejścia rozpoznaje Georges'a, znanego mu z programów telewizyjnych, ten drugi nie od razu wie, z kim ma do czynienia. Na pytania Georges'a wyraźnie zaprzecza, aby miał coś wspólnego z podrzucanymi kasetami. Na agresywne, połączone z groźbami zachowania „niedoszłego brata” Majid odpowiada submisywnie: ma nadzieję, że ten go nie pobije – mogłoby to wszak zagrozić jego reputacji i zniszczyć publiczny wizerunek kulturalnego człowieka mediów. Rozzłoszczony i poirytowany Georges wołałby zapewne tego spotkania nie nagłaśniać: żonie przez telefon mówi, że nikogo w mieszkaniu nie zastał – jednak kolejny film (podrzucona taśma), który wkrótce potem wraz z żoną oglądają, ukazuje (znany nam już skądinąd) przebieg owego spotkania..., a nawet więcej: po rozstaniu „braci” Majid, najwyraźniej dogłębnie nim poruszony, siada i wybucha szlochem. Nie ulega wątpliwości, że wizyta uruchomiła traumatyczne wspomnienia sprzed lat.

Co więcej, najwyraźniej tę samą kasetę otrzymuje również przełożony pana Laurenta, a kartki z osobliwymi i niepokojącymi dziecięcymi rysunkami trafiały zarówno do pracy Georges'a, jak i do szkoły jego syna. Prywatna sprawa, nawet jeśli nie dla wszystkich jest od razu jasna i czytelna, wyraźnie staje się w coraz większym stopniu sprawą publiczną. Tyle filmowej historii. I choć w filmie pojawia się jeszcze całkiem sporo komplikujących narrację, niejednoznacznych wątków, które pozwalają snuć rozmaite przypuszczenia, to jednak do końca opowiadanej historii nie poznajemy „sprawcy” owych nagrań i rysunków. Nie dowiadujemy się, kto mógł je robić i podrzucać. Możemy podążać za domysłami Georges'a lub snuć własne... Ale zdajemy sobie sprawę ze szczególnego odwrócenia: oto człowiek mediów, który wie, jak manipulować obrazami i informacjami – w filmie pojawiają się krótkie sekwencje z pracy Georges'a, które ukazują, jak aktywnie konstruuje się (wytwarza) sens i znaczenie dzięki montażowi wypowiedzi w programie – staje się wraz z rodziną ich ofiarą: zmateriaлизованane na taśmach VHS obrazy zaczynają nawiedzać i prześladować Laurenta (i jego rodzinę).

Haneke świetnie radzi sobie z budowaniem napięcia i niejasności. To prawie Hitchcock... O tyle też, o ile pierwsze pytanie, które stawia sobie pan Laurent – kto realizuje i podrzuca nagrania – dominuje, film można nazwać thrillerem. Tak właśnie bywa on zresztą określany w filmowych zapowiedziach. Sądzę jednak, że jest to kwalifikacja chybiona. A zatem być może również chybione jest zasadnicze pytanie. Zawieśmy na chwilę tę kwestię.

³ Oficjalnie rząd francuski przyznał się do krwawego stłumienia zorganizowanej 17 października 1961 roku przez Front Wyzwolenia Narodowego pokojowej demonstracji Algierczyków (nieoficjalne statystyki mówią nawet o dwustu zabitych) dopiero w końcu lat 90. XX wieku. Zob. np. Lehn 2012.

4. Kamera-prowokator, kamera-inicjator

Jean Rouch – jeden z najbardziej znanych antropologów-filmowców – opowiadając o kulisach powstania filmu *Tourou et Bitti* (1971), który przedstawia medium wpadające w trans, twierdzi, że w tym przypadku to jego kamera zintensyfikowała rytuał, umożliwiła go. Mimo długotrwałej i uporczywej muzyki bębnów, duchy nie nadchodziły. Bębniarze gotowi byli zaprzestać gry, gdy na plac wkroczył Rouch z włączoną kamerą. Ten nowy element miał zintensyfikować grę⁴. Po krótkim czasie medium poczuło obecność ducha i pozwoliło mu sobą zawładnąć: pojawił się trans. Rouch twierdzi, że to właśnie kamera okazała się w tym przypadku katalizatorem zmiany⁵.

Podobny z pewnego punktu widzenia obrazek, za Terencem Turnerem, przytacza w swojej książce o antropologii mediów Mark Peterson. Powiada, że rytuały u Indian Kayapo zaczynają się dopiero wówczas, gdy z kamerą pojawi się syn jednego z liderów społeczności. Nagrane rytuały były następnie włączone do biblioteki filmów wideo przechowywanej zarejestrowane obrzędy społeczności (Peterson 2003: 1). I w tym przypadku kamera była elementem inicjującym performance. W obu przypadkach kamera i filmowanie nabierają sprawczego charakteru. Niewątpliwie to dwa mocne przykłady świadczące o wadze mediów i obrazu w dzisiejszym świecie. Kamera i film są nie tylko środkiem dokumentacji – jawnie wpływają na „stan rzeczy”, mogą go zmieniać. Oba przykłady wskazują też na wagę performatywności.

5. Czego chcą taśmy wideo?

Powróćmy jednak do filmu. Być może ważniejsze pytanie, które można by postawić odnośnie do *Ukrytego*, powinno brzmieć: czego *chcą* taśmy wideo (przedstawione na nich obrazy), jak też towarzyszące im dziecięce rysunki? To zresztą osobliwe połączenie mediów⁶. I można owo pytanie uznać za wariant tego, jakie W.J.T. Mitchell zadał w tytule

⁴ Traktuję słowo „gra” z całą powagą, jaką nadał mu m.in. Hans-Georg Gadamer (1993: przede wszystkim 121-134).

⁵ Warto dodać, że film Roucha składa się z jednego ujęcia, a „Rouch-kamera” płynnie porusza się pomiędzy różnymi podmiotami filmowanej sceny (por. Rouch 2003: 101, Rouch i Fulchignoni 2003: 182-186, Sikora 2012: 147-148).

⁶ W czasie tworzenia filmu kasety VHS odchodziły już raczej do lamusa. Od połowy lat 90. zeszłego wieku burzliwie rozwijało się już nowe medium – DVD. To ciekawe, że Haneke sięga po wynalazek technologiczny, który w obu czasach (lata 60. XX w. i około 2004 roku – czas, w którym dzieje się akcja filmu) jest już „nie na miejscu”, i uzupełnia go jawnie zakorzenionymi w dziecięcych emocjach „prymitywnie” nieudolnymi (*raw art?*) ekspresywnymi infantylnymi rysunkami. Czy to znak wtargnięcia jawnie niezmanipulowanego „realnego”? Taśmy pokazują „stan faktyczny”, zapis tego, co jest – a pisząc to mam na myśli dotyczące fotografii rozważania Rolanda Barthesa (1996), który podkreślał mocno realność (realizm) fotografii, kładąc nacisk na „to było” (Sikora 2004). Ten wątek oczywiście tu, z braku miejsca, tylko sygnalizuję.

swojej książki: *Czego chcą obrazy?* Ukazała się ona w tym samym roku, w którym film *Ukryte* trafił do dystrybucji (2005)⁷.

Mitchell dystansuje się wobec prób czytania – jak to nazywa – regresywnego. Zauważa, że „Nie chodzi jednak o to, by uczynić z personifikacji dzieła sztuki kategorię nadrzędną, lecz by *podać w wątpliwość naszą relację z dziełem* i właśnie tę *relacyjność* obrazu i widza uznać za przedmiot badania.” (Mitchell 2015: 82; pierwsze podkreślenie moje, drugie w oryginale). Twierdzenie to brzmi bliźniaczo do tych, które przynajmniej od lat 60. zeszłego wieku zaczęli formułować krytycy literatury i filozofowie (Roland Barthes, Paul Ricoeur). W wersji Paula Ricoeura (1989) brzmiało ono: czytelnik stoi przed tekstem, a nie jego autorem⁸. Mniej ważne, a przynajmniej nie nadrzędne, jest to, co autor miał na myśli i co chciał powiedzieć. Na pierwszy plan wysuwa się to, co powiedział, co mówi jego tekst, a także, w konsekwencji, co czytelnik może w nim wyczytać. Chodzi o relację czytelnika do tekstu. Pomysły te zbiegają się z ogłoszonym przez Rolanda Barthes’a fenomenem „śmierci autora” (Barthes 1999)⁹. Wówczas jednak to centralne pytanie dotyczyło kwestii znaczenia, zapowiadało narodziny poststrukturalizmu. Uwikłane w semiotykę pytanie o znaczenie nie jest nadrzędne dla Mitchella. Powrót ciała i cielesności, jaki nastąpił w antropologii, czy szerzej w naukach humanistycznych, nie pozwala już ograniczyć pytania do sfery znaczenia. Obrazy angażują nas cielesnie: to dlatego pan Laurent tak silnie emocjonalnie (i cielesnie) reaguje na podrzucane filmy wideo i osoby, które – jak sądzi – się z nimi wiążą... Za podrzuconymi taśmami i rysunkami, patrząc z jego perspektywy, musi się ktoś kryć... Pytanie „kto?” wydaje mu się nadrzędne, to ono kieruje jego poszukiwania i (nasze myśli) w stronę świata zewnętrznego.

6. Kryzys

Podobnie jak w przypadku wspomnianego filmu Roucha czy nagrań Indian Kayapo, taśmy wideo i rysunki, „cały proceder” z tym związany (proces!), który oglądamy, już w końcówce filmu wywołują u Georges’a kryzys. Czuje się chory, wraca wcześniej do domu, bierze aspirynę i prosi, aby mu nie przeszkadzać, zaciemnia pokój i zapada w sen (?). Sen, który odtwarza to, co wydarzyło się czterdzieści lat wcześniej: mały Georges z ukrycia obserwuje dramatyczną (i traumatyczną) scenę schwytania Majida i odwiezienia go do sierocińca... Filmowany z dystansu, pozbawiony słów epizod podkreśla bezwzględność

⁷ Niemniej esej pod bliźniaczym tytułem – *What Do Pictures Really Want?* – został opublikowany już w 1996 roku. Polskie tłumaczenie książki ukazało się w 2015 roku.

⁸ „Między tekstem a czytelnikiem powstaje asymetryczna relacja, w której tylko jeden partner mówi za dwu. Tekst jest podobny do zapisu muzycznego, a czytelnik – do dyrygenta orkiestry, który postępuje zgodnie z instrukcjami partytury” (Ricoeur 1989: 161); „interpretować to objaśniać ten rodzaj »bycia-w-świecie«, jaki się rozpościera przed tekstem” (Ricoeur 1989: 241)

⁹ Bywa on mylnie rozumiany – metafora śmierci autora w pierwszym znaczeniu sygnalizuje i zapowiada narodziny aktywnego czytelnika.

tęgo działania (syn Majida w rozmowie z Laurentem powie: „Pozbawił pan mojego ojca szansy na dobre wykształcenie. Sierociniec uczy nienawiści, a nie dobrych manier”). Zdajemy sobie też doskonale sprawę z tego, że takie właśnie rozwiązanie swoimi intrygami mały Georges precyzyjnie zaprojektował. Owe nie niewinne dziecięce igraszki w tym przypadku nakładają się na ukryty rasizm (choć to raczej nie rasizm skłania do działania małego Georges’a)¹⁰. To osobliwe, wydaje się, bowiem, że o rasizm trudno oskarżać rodziców Georges’a. Sam Majid wspomina dobrze panią Laurent. Niemniej w trakcie spotkania z Georges’em zdaje się ona nie pamiętać „problemu” (na pytanie o Majida, odpowiada pytaniem: „jaki Majid?”), choć jednocześnie w trakcie dalszej rozmowy dość jednoznacznie sugeruje, że Georges sam najlepiej powinien wiedzieć, dlaczego sprawy przybrały taki właśnie obrót. Kwestia rasizmu, podobnie jak kwestia pamięci, jest ważnym tematem w filmie. Scena spotkania z matką (ale poniekąd również fenomen pamięci Georges’a, szanowanego obywatela, który wyraźnie stara się „nie pamiętać”) można odnieść do fenomenu pamięci – czy też raczej właśnie niepamięci – odgórnej, społecznej, silnie ukształtowanej politycznie. Parafrazując myśl wczesnego Ludwiga Wittgensteina, można by powiedzieć: o czym nie można mówić, o tym nie warto też pamiętać¹¹.

Warto zapewne w tym kontekście przypomnieć Heideggerowskie rozumienie prawdy jako nieskrytości i niezastonięcia. Heidegger odwołuje się do greki: w etymologii słowa prawda – *aletheia* – wybrzmiewa również niezapomnienie¹². To, co ukryte, powinno (musi) zostać ujawnione, czyli nieskryte. To może być bolesny proces. Powiązania z naocznością, fenomenem widzialności, są tu silne. Taśmy wideo (film) to oczywiście również mocna metafora pamięci (zewnątrznej)¹³.

7. Obrazy i media: mediujące obrazy

W trakcie ostatniego pokazanego w filmie powrotu Georges’a do domu (już przed posesją) ponownie pojawiają się osobliwe odgłosy (szum), jakby stłumiony dźwięk włączonego telewizora, który niknie, gdy bohater wchodzi do domu. Czy to znak tego,

¹⁰ Można sądzić, że rasizm przybiera tu formę relacji społecznych, przekraczając jednostkowy wymiar. Nierozwiązany konflikt z dzieciństwa w późniejszym czasie przekształca się, przekłada się na semirasistowskie nastawienie Georges’a, którego ślady można w filmie odnaleźć.

¹¹ Mam tu na myśli słynną myśl Wittgensteina, który we wstępie do *Traktatu* (1918) powiada: „co się w ogóle da powiedzieć, da się jasno powiedzieć; o czym zaś nie można mówić, o tym trzeba milczeć” (2000: 3). Drugą częścią zacytowanego zdania – „O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć” – Wittgenstein kończy również swój traktat (2000: 83). Przypomnę: to wczesny Wittgenstein.

¹² O meandrach Heideggerowskiego podejścia do prawdy – por. np. Rożdżeński 2014.

¹³ Taśmy VHS można potraktować jako materializację pamięci, „pamięci mediów”. Tak oczywiście fotografia i film były traktowane poniekąd od początku swego istnienia, by przypomnieć tylko nazwę nadaną przez Oliviera Holmеса dagerotypowi: *lustro pamięci*, *mirror with a memory* (Sikora 2004: 9); „zbliżenia” fotografii i pamięci są liczne i na różnych poziomach (por. m.in. Barthes 1996, Berger 1999: 74, Sikora 2004). David MacDougall (1998) w jednym ze swoich tekstów jasno nazwał film również pamięcią.

że świat społeczny przesycony jest mediami? To one tworzą to, co jest widzialne i słyszalne w danym czasie. Są metaforą zewnętrznej pamięci społecznej, mogą też stać się czynnikiem zmiany, pośredniczą w niej. Czy można zatem twierdzić, że media (nie tylko obrazy) w dzisiejszym świecie mogą *mediować*, czyli – odwołując się do koncepcji Bruno Latoura – *zmieniać stan rzeczy*? „Każda rzecz, która zmienia stan rzeczy, która wprowadza jakąś różnicę, jest aktorem – albo, jeśli nie posiada jeszcze figuracji, aktantem.” (Latour 2010: 100) Tym, co społeczne w ANT (Actor-Network Theory), są właśnie chwilowe powiązania, a nie trwałe społeczne więzi (struktury społeczne), jak czasem sądzono. Latour w zasadzie nie rozróżnia aktorów na ludzkich i pozaludzkich, tylko w tym oczywiście znaczeniu, że jedni i drudzy mogą mieć ważący i równie istotny wpływ na obserwowany proces. Przedmiot „nieaktywny” pozostaje pośrednikiem, gdy *zakłóca i modyfikuje* działanie – staje się *mediatorem*, czyli właśnie *aktorem* w rozumieniu Latoura. Czy podrzucane taśmy nie są tu aktorami w mocnym Latourowskim rozumieniu (Latour 2010: 56)? Czy to nie one radykalnie zmieniają stan rzeczy?

8. Butelka Kleina

Powróćmy do pierwszego ujęcia. Jak pamiętamy, w osobliwy sposób splata ono to, co na zewnątrz (obserwację domu), z tym, co wewnątrz (głosy Anne i Georges’a Laurent), czyniąc te dwie przestrzenie (widzenie i słyszenie) jeśli nie nierozróżnialnymi, to przynajmniej silnie ze sobą splecionymi i wzajemnie się przenikającymi. Nazwałem to niegdyś (Sikora 2013), z uwagi na analogię do taśmy filmowej, wstęgą Möbiusa (czyli taką przestrzenią dwuwymiarową, której jedna strona przechodzi płynnie w drugą: to faktycznie płaszczyzna, która ma tylko jedną stronę, wyobrażana często właśnie jako skręcona i sklejona taśma, przypominająca nieco znak nieskończoności ∞). Można by się jednak zastanowić, czy bardziej adekwatne nie byłoby przywołanie skojarzenia z „butelką Kleina”, którą należy sobie wyobrazić jako taką (trójwymiarową) przestrzeń, w której wewnątrz płynnie przechodzi w zewnątrz. Te dwie (konwencjonalnie) rozdzielane sfery są ze sobą w filmie silnie splecione. Przypominam pierwsze ujęcie. Niemniej ten pierwszy obraz-ujęcie jest jeszcze bardziej skomplikowany. Haneke „napisując”, jak w akcie pisania (i czytania), kolejne informacje dotyczące filmu, sprawia, że jako widzowie (czytający) jesteśmy „wpleceni” (włączeni) w dziejącą się (na ekranie) rzeczywistość. Oglądamy taki sam i jednocześnie nie ten sam obraz (bo z napisami). Obraz nie tylko łączy to, co we wnętrzu i na zewnątrz domostwa Laurentów, lecz także staje się interfejsem łączącym nas z rzeczywistością filmową. To my, widzowie, stajemy się tu poniekąd zewnętrznym okiem niewidocznej kamery, obserwatorami, którzy sprawiają, że po drugiej stronie obiektywu aktorzy zachowują się tak, jak się zachowują. Realna i potencjalna obserwacja zmienia ich zachowanie. Media tu rzeczywiście mediuja, czyli zmieniają całą sytuację i „stan rzeczy” (Marshall McLuhan, Bruno Latour).

9. Jeszcze inne spojrzenie

Ale na film Hanekego można również spojrzeć w jeszcze inny sposób. Zgodnie z ideą filmu (dokumentu) performatywnego (Nichols 1994), nadrzędnym celem odgrywanej fabuły jest wywołanie w widzu pewnych (określonych) reakcji (a nie tylko opowiedzenie określonej historii). Założenia tego filmu wydają się dobrze przylegać do tego, co różni (poważną) prozę pisarstwa historycznego od historii jako nauki. Można by rzec, że jest to również ostateczne pożegnanie postawy bezstronnego obserwatora, ale też – bezstronności w nauce. Hayden White, analizując relację historii (jako nauki) do pisarstwa historycznego (które bywa/bywało deprecjonowane w nauce), przywołuje m.in. przykład *Austerlitz* W.G. Sebald (2001).

„Metafizyka w narracji historycznej polega mniej więcej na tym: istnieje zbiór faktów zorganizowanych na potrzeby prezentacji tak, jak gdyby były one (lub miały postać) czegoś literackiego lub dokładniej, fikcyjnego. Forma powieści jest potrzebna tylko po to, by informacje (fakty, argumenty ich dotyczące, natura tych faktów, związki między nimi itd.) było łatwiej przyswoić. Czytajcie więc i cieszcie się lekturą, ale gdy skończycie, musicie odkopać fikcyjną drabinę, po której się wspinaliście, i zająć się kontemplacją samych faktów, gdyż tylko one mogą wam coś powiedzieć o martwych i minionych »formach życia«” (White 2010: 72).

Słowa White’a można odnieść zarówno do (poważnej) prozy historycznej, jak i performatywnego filmu dokumentalnego (Sikora 2012), „pasują one” nie tylko do twórczości Sebald, lecz także do późnych filmów Michaela Hanekego. Haneke w swoich filmach nie tyle opowiada pewne historie, ile chce nas (widzów) zmusić (sam używa słowa „zgwałcić”¹⁴) do przemyślenia pewnych spraw na nowo (stąd również konieczność tak silnego uruchomienia emocji – to nasze sprawy, a nie spektakl w telewizji!).

Tym samym film Hanekego ma przynajmniej kilka płaszczyzn: pokazuje również jeśli nie już obecny, to zdecydowanie bliski świat, gdzie media nie tylko są czymś „zewnątrznym”.

10. Kto zatem tworzył owe kasety wideo?

Słowo *personne* w języku francuskim¹⁵ ma osobliwą właściwość: oznacza osobę (w liczbie mnogiej – ludzi), ale w zdaniach zawierających przeczenie znaczy: „nikt”, „nikogo”. Kogo on widzi? – nikogo, *il n’a vu personne*. Kto filmował i podrzucał kasety? *Per-*

¹⁴ „Každy film jest manipulacją, gwałci widza. (...) Staram się go zgwałcić, by stał się refleksyjny; by stał się intelektualnie niezależny i dostrzegał swoją rolę w grze manipulacji. Wierzę w jego inteligencję” (Haneke 2009).

¹⁵ Przypomnę, że Haneke osadził swój film w Paryżu i w języku francuskim – co wcale nieoczywiste dziś, gdy niezależnie od tego, gdzie się film dzieje, bywa on kręcony po angielsku; powiada też, że takie historie – ma na myśli m.in. brutalną pacyfikację pokojowej demonstracji w Paryżu w 1961 roku – można znaleźć w każdym kraju.

sonne. Nikt i ktoś. I tę osobliwą podmiotowość-bezpodmiotowość można chyba odnieść do współczesnych mediów – obrazów, które nad nami panują, choć często nie mają imion własnych, podobnie jak grzbiety książek w studio, gdzie nagrywane są poświęcone literaturze rozmowy Georges’a Laurenta, które później można dowolnie montować.

Bibliografia

- Barthes Roland (1999), *Śmierć autora*, przeł. Michał P. Markowski, „Teksty Drugie”, nr 1-2, s. 247-251.
- Barthes Roland (1996), *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Berger John (1999), *O patrzeniu*, przeł. Sławomir Sikora, Warszawa: Fundacja Aletheia.
- Foucault Michel (1998), *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. Tadeusz Komendant, Warszawa: Fundacja Aletheia.
- Gadamer Hans-Georg (1993), *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. Bogdan Baran, Kraków: inter esse.
- Haneke Michael (2009), *‘Every Film Rapes the Viewer’*. SPIEGEL Interview with Director Michael Haneke (<http://www.spiegel.de/international/spiegel/spiegel-interview-with-director-michael-haneke-every-film-rapes-the-viewer-a-656419.html> – dostęp: 15 maja 2013).
- Latour Bruno (2010), *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł. Aleksandra Derra i Krzysztof Abriszewski, Kraków: Universitas.
- Lehn Suzanne (2012), *Francja, Algieria: oficjalne uznanie masakry z 17 października 1961 roku?*, wersja pol. przetłumaczona przez Aleksandrę Kling została opublikowana 7 stycznia 2012 (<https://pl.globalvoices.org/2012/01/francja-algia-officjalne-uznanie-masakry-z-17-pazdziernika-1961-roku/> – dostęp: 5.07.2017).
- MacDougall David (1998), *Memory Films*, w: tegoż, *Transcultural Cinema*, red. i wstęp Lucien Taylor, Princeton: Princeton University Press, s. 131-144.
- McQuire Scott (2008), *The Media City: Media, Architecture and Urban Space*, London: SAGE Publications Ltd.
- Mitchell W. J. T. (1996), *What Do Pictures Really Want?*, „October” 77, Summer, s. 71-82.
- Mitchell W.J.T. (2015), *Czego chcą obrazy? Pragnienie przedstawień, życie i miłość obrazów*, przeł. Łukasz Zaręba, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Moholy-Nagy László (1969), *Painting, Photography, Film*, przeł. Janet Seigman, London: Lund Humpheries.
- Nichols Bill (1994), *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington i Indianapolis: Indiana University Press, Bloomington University Press.
- Orwell George (2013), *Rok 1984*, przeł. Tomasz Mirkowicz, Warszawa: Muza.
- Peterson Mark Allen (2003), *Anthropology & Mass Communication: Media and Myth in the New Millennium*, New York, Oxford: Berghahn Books.
- Rouch Jean (2003), *On the Vicissitude of the Self: The Possessed Dancer, the Magician, the Sorcerer, the Filmmaker, and the Ethnographer*, w: Steven Feld (red.), *Ciné-Ethnography. Jean Rouch*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, s. 87-101.
- Rouch Jean i Enrico Fulchignoni (2003), *Ciné-Anthropology*, w: Steven Feld (red.), *Ciné-Ethnography. Jean Rouch*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, s. 147-187.

- Rożdżeński Roman (2014), *Zagadnienie istoty prawdy w rozprawie Martina Heideggera* Bycie i czas, „Logos i Ethos”, 1 (36), s. 151-171.
- Sebald W.G. (2001), *Austerlitz*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Sikora Sławomir (2004), *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Izabelin: Świat Literacki i IS PAN.
- Sikora Sławomir (2012), *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii*, Warszawa: Wydawnictwo DiG.
- Sikora Sławomir (2013), *Ukryte Michaela Hanekego jako eksperymentalny „dokument” performatywny*, „Kwartalnik Filmowy” nr 82, s. 92-104.
- Tabor Philip (2000), *I Am a Videocam*, w: Iain Borden i in. (red.), *The Unknown City: Contesting Architecture and Social Space*, Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, s. 122-137.
- White Hayden (2010), *Przeszłość praktyczna*, przeł. Agata Czarnacka, w: Ewa Domańska (red.), *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, s. 49-73.
- Wittgenstein Ludwig (1919|2000), *Tractatus Logico-Philosophicus*, przeł. i wstępem opatrzył Bogusław Wolniewicz, Warszawa: PWN.