

Aktualizacja, fragmentaryzacja, trwanie – próba opisu perspektyw czasowych współczesnego dokumentu

ABSTRACT. Boratyn Katarzyna, *Aktualizacja, fragmentaryzacja, trwanie – próba opisu perspektyw czasowych współczesnego dokumentu* [Actualization, fragmentation, duration – an attempt to describe temporal perspectives of contemporary documentary]. „Images” vol. XXI, no. 30. Poznań 2017. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 65–75. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2017.30.05.

The article describes certain changes that have taken place over the last several years in the temporal perspective found in documentary films. Humanity’s current technological and media environment are influencing the documentary’s content and means of expression. They express a “universal present”, as Mirosław Przyłipiak has pointed out, under the influence of television, and the former dominance of statements addressed to the camera gave way to looks into the past. At present, the documentary is once again shifting its orientation toward a strictly defined and changing form of the present. Time in the temporally non-linear works commonly found among contemporary documentaries has become fragmented and individualized. There is also a tendency in non-fiction works to strive for immersion – focusing on the experience of time rather than the telling of a story.

KEYWORDS: documentary film, time, immediacy, fragmentation, individualization, immersion, Farocki, Riahi, Noujaim, *Deep Play, Everyday Rebellion, The Square*

W *Poetyce filmu dokumentalnego* Mirosław Przyłipiak zwrócił uwagę na zmianę stylistyki tego rodzaju filmowego pod koniec XX wieku. Zwrot miał nastąpić na skutek rozwoju technologii i rosnącego wpływu telewizji. Najbardziej widocznym przejawem przekształceń utworów niefikcyjnych było według niego zastosowanie rozmowy i wypowiedzi bohatera bezpośrednio do kamery[1] – nietypowej dla utworów niefikcyjnych, które do tego czasu w przeważającej mierze opierały się na obrazie, obserwacji z ewentualnym komentarzem pozakadrowym. Badacz określił wywiad mianem „podstawowej figury współczesnego dokumentalizmu”[2] i wskazał na zmianę perspektywy czasowej gatunku:

Inwazja *gadających głów* jest świadectwem znaczącego przesunięcia akcentów w przekazach niefikcyjnych. Gatunek ten narodził się z chęci pokazania rzeczywistości, jaka jest naprawdę, nie poddana przetworzeniom fikcyjnym. Tymczasem wraz z rozpowszechnieniem się wypowiedzi do kamery przedmiotem dokumentalizmu stało się nie to, jaka jest rzeczywistość *naprawdę*, nie poddana deformującym wpływom ludzkiego

[1] M. Przyłipiak, *Poetyka filmu dokumentalnego*, Gdańsk 2000, s. 219.

[2] Ibidem.

pośredniczenia, lecz to, jak tę rzeczywistość postrzegają lub zapamiętali ludzie – uczestnicy lub komentatorzy spraw i sytuacji, będących przedmiotem danego filmu[3].

Dalej pisze Przyłipiak między innymi o podporządkowaniu rejestracji rzeczywistości strukturze wypowiedzi słownej w utworach opierających się na bezpośredniej wypowiedzi do kamery. Zestawiał je z dominującym wcześniej typem filmu dokumentalnego, opierającym się na obserwacji, który opowiadał w czasie teraźniejszym o opisywanej rzeczywistości, ale w efekcie dążeń do ponadczasowości narracji, również w przenośnym sensie – w czasie teraźniejszym widzowi. Film opowiadał o jakimś uniwersalnym „tu i teraz”, które mogłoby wydarzyć się wszędzie i dotyczyć nas wszystkich. Tymczasem, według Przyłipiaka, wypowiedź do kamery odwołuje się już nie do opisu, obecności i stanu rzeczy, ale do obrazu przeszłości w ludzkiej pamięci. Obiektywizm – nawet jeśli pozorowany – i zwyczajne „dzianie się” przed kamerą ustępuje w tej sytuacji subiektywnej perspektywie – zróżnicowanym wersjom i punktom widzenia poszczególnych bohaterów. Narracja przestaje opisywać świat i wydarzenia, jakimi one są, a opiera się na nietrwałej i zwodniczej zdolności ludzkiej do zachowywania i przywoływania wspomnień. Rzeczywistość przedstawiona przefiltrowana zostaje nie tylko przez wizję autora i ograniczenia urządzeń rejestrujących, ale także przez pamięć bohaterów oraz ich osobiste poglądy.

Od początku XXI wieku dokument przeżywa swój renesans, prawdziwą eksplozję produkcji, a także wiele zmian formalnych i narracyjnych. Starając się śledzić bogaty i dynamiczny obszar gatunku niefikcjonalnego, odnoszę wrażenie, że perspektywa opowiadania ponownie uległa w nim zmianie. Celem niniejszego tekstu jest próba wskazania kilku rozpoznanych przeze mnie przesunięć czasowych we współczesnym dokumencie. Ten ostatni pojmuję szeroko, uwzględniając w ramach gatunku zarówno filmy kinowe czy telewizyjne, jak i interaktywne projekty cyfrowe czy w końcu instalacje wideo, o cechach utworów niefikcjonalnych.

Aktualizacja i nieciągłość

W roku 2011 widzowie telewizji informacyjnych na świecie z wypiekami na twarzy oglądali obrazy protestujących Egipcjan, zgromadzonych na kairskim placu Tahrir. Rewolucja wybuchła w styczniu, a już w sierpniu na festiwalu w Locarno swoją premierę miał *Tahrir – Plac Wolności* (Tahrir) Stefano Savony. Jeszcze tego samego roku ukazał się *Plac Tahrir – 18 dni niedokończonej rewolucji* (*In Tahrir Square: 18 of Egypt's Unfinished Revolutio*, reż. Jon Alpert, Matthew O'Neill). To był początek całej lawiny filmów poświęconych wydarzeniom w Egipcie. W roku 2012 premierę miał grecko-norweski *Powrót na plac Tahrir* (*Back to the Square*, reż. Petr Lom, Torstein Grude), w 2013 – *The*

[3] Ibidem oraz idem, „Gadające głowy” w filmie dokumentalnym, „Zeszyty Telewizyjne” 2004, nr 4, s. 4–30.

Square/Al Midan (reż. Jehane Noujaim) i niemiecki *Art War* Marka Wilmsa. Podobnych produkcji powstawało znacznie więcej, a ich poziom artystyczny i realizacyjny był bardzo zróżnicowany^[4]. Oglądając je, odnosiłam wrażenie, że pełniły funkcję obszernych relacji z linii frontu. Produkcje te charakteryzowała bezpośredniość wypowiedzi do kamery – pozostająca w ruchu kamera towarzyszyła protestującym w samym centrum wydarzeń. Reżyserzy obserwowali aktywistów, a przede wszystkim rejestrowali ich reakcje i komentarze wobec tego, co właśnie się działo. Śledząc daty premier i informacje o kolejnych tytułach, odnosiłam wręcz wrażenie rywalizacji nie tylko w zakresie ich atrakcyjności i wierności wydarzeniom, ale także dążeniu, by jak najszybciej dotrzeć z informacjami do widzów. Dwie produkcje wydały mi się szczególnie interesujące w kontekście rozważań na temat czasu. Film *The Square/Al Midan* miał premierę w pierwszej połowie 2013 roku. Jednak wobec dalszego rozwoju wydarzeń reżyser Jehane Noujaim zdecydował się na uzupełnienie go o dodatkowe 20 minut i opublikowanie w nowej wersji pod koniec tego samego roku. Natomiast dokument interaktywny *18 Days in Egypt* wykorzystuje materiały nadesłane przez samych uczestników kairskich wydarzeń, zarejestrowanych przez nich na smartfonach i telefonach komórkowych z początkowego okresu rewolucji.

Popularność reportażu wojennych wśród widzów André Bazin w latach 40. tłumaczył „zamiłowaniem [widzów] do kroniki aktualności, połączonym z zamiłowaniem do kina [...] chęcią uczestniczenia, brania udziału w Historii”^[5]. W związku z tym relacjonowanie burzliwych zrywów ludności nie jest w przypadku wymienionych produkcji wyjątkowe – można je tłumaczyć odpowiedzią na potrzeby informacyjne widzów. Jednak aktualność i bezpośrednia relacja, oddanie kamery w ręce uczestników to elementy, które wydały mi się nietypowe dla filmu niefikcyjnego. Wymienione przeze mnie przykłady sprawiały wrażenie konkurencji wobec materiałów telewizyjnych czy pojawiających się na portalach społecznościowych – lakonicznością i powierzchownością tych pierwszych oraz brakiem kontekstu tych drugich. Oddawały głos (rozumiany zarówno dosłownie, jak i w przenośni – jako wypowiedzi obrazem) uczestnikom wydarzeń, rejestrowały ich bezpośrednie, natychmiastowe reakcje na wydarzenia. Powtarzalność przedstawień znanych z codziennego przekazu medialnego tym bardziej przemieszczała je w stronę dziennikarstwa. Tymczasem wielu dokumentalistów podkreśla wagę dystansu czasowego ostatecznego filmu wobec rejestrowanego tematu – tak w przypadku tytułów obserwacyjnych, jak i tych

[4] Imponujące zestawienie filmów i innych utworów audiowizualnych, które powstały w reakcji na rewolucję w Egipcie, znajduje się w bazie danych Filming Revolution <<http://www.filmingrevolution.org>> [dostęp: 22.05.2017]. Podobna fala produkcji filmów dokumentalnych miała miejsce po wybuchu wojny w Syrii i później po wydarzeniach na ukraiń-

skim Majdanie. Przytoczone przeze mnie tytuły to te, które zostały dostrzeżone przez branżę filmową i dopuszczone do prezentacji w sekcjach konkursowych festiwali.

[5] A. Bazin, *Na marginesie* Dlaczego walczyliśmy, w: *Film i rzeczywistość*, Warszawa 1963, s. 19–20.

bardziej spektakularnych, wymagających precyzyjnego scenariusza i wywodu retorycznego. Jacek Bławut pisze wprost:

[...] filmy dokumentalne robione na szybko źle oceniają sytuację. Czas jest największą siłą w dokumencie. Czas, który daje się sobie i drugiej osobie. Dopiero wtedy można zobaczyć, czy z tego spotkania urodzi się coś mądrego. Zobaczyć coś z zupełnie innej perspektywy, odkryć coś zupełnie nowego[6].

Nie twierdzę, że realizację, o których mówię, były nieprzemyślane. Jeśli autor kameralnych historii o jednostkach wskazuje na konieczność zdystansowania się wobec obserwowanej rzeczywistości, przeanalizowania jej, to trudno byłoby nie oczekiwać takich postaw od reżyserów, którzy usiłują uchwycić obraz szybko i chaotycznie zmieniających się wydarzeń. Niewątpliwie nastąpiła zmiana orientacji czasowej w tym obszarze dokumentu, do którego należą omawiane filmy.

Uliczne rozmowy z uczestnikami protestów, ich wypowiedzi na temat tego, co właśnie się dzieje, odsyłają w tym przypadku nie – jak pisał Przyłipiak – do przeszłości, ale do terażniejszości. Autorzy filmów nie odwołują się do pamięci swoich rozmówców, ale skupiają się na bezpośrednich, niekiedy bardzo emocjonalnych reakcjach na dziejące się wciąż i nakładające na siebie wydarzenia. Rejestrują nieprzemyślane wypowiedzi swoich rozmówców, którzy, wobec chaosu zdarzeń, nie mają szans w tak krótkim czasie dokładnie poznać i przeanalizować tego, co się dzieje, nie mówiąc już o wyciągnięciu wniosków. Dokument w tej perspektywie cechuje natychmiastowość i aktualność, przypomina kształtem kolaż emocji i reakcji, szybko dezaktualizujący się i nieciągły, bo przerywany nieustannie dziejącymi się wydarzeniami i zmieniającą się sytuacją. Uniwersalna terażniejszość, potencjalnie zdarzająca się wszędzie, stała się ściśle określonym, nieustannie aktualizującym się „tu i teraz”. Jeśli szukać odbicia tych utworów w codziennej sytuacji medialnej, to w pierwszej chwili do głowy przychodzi telewizja jako „medium natychmiastowości i terażniejszości” [7], jak określił ją Przyłipiak. Jednak nieciągłość oraz wyłaniająca się wielość perspektyw i wypowiedzi zbliża je raczej do strumienia informacji w portalach internetowych i mediach społecznościowych niż do nastawionych na przekazanie relacji i przedstawienie sytuacji ogólnej wiadomości telewizyjnych. Chodzi tak o natychmiastowość reakcji i wypowiedzi bohaterów, jak i samych twórców, którzy w powodzi informacyjnej chcą trafić ze swoim tematem w czas, kiedy wzbudzi on zainteresowanie widzów. Pozostaje jeszcze pytanie o wartość informacyjną tych realizacji. Czy staną się

[6] J. Bławut, *Bohater w filmie dokumentalnym. Koncepcja autorska*, Łódź 2010, s. 14. W innym miejscu książki reżyser opisuje niezwykle czasochłonną pracę z bohaterem: „Jeździłem do Paryża, później do Marsylii, przez trzy miesiące. Spędzaliśmy ze sobą dzień, dwa, kilka dni. I przez ten czas zbliżałem się do niego powolutku. Kręciłem tylko jakieś poboczne rzeczy,

święto legionistów, jak sobie chodzi po plaży, jak spaceruje, takie bezpieczne sytuacje. I czekałem na moment, kiedy naprawdę będę mógł robić film” (ibidem, s. 23). Zwracam też uwagę na sam tytuł książki Kazimierza Karabasza: *Cierpliwe oko*.

[7] M. Przyłipiak, *Poetyka filmu dokumentalnego...*, s. 216.

wartościowymi źródłami historycznymi dla przyszłych odbiorców, czy wpływający czas zamieni je w niezrozumiałe zapisy chwili?

Everyday Rebellion autorstwa braci Arasha T. Riahi i Armana T. Riahi to rozbudowany projekt dokumentalny poświęcony tematyce pokojowego protestu, którego naturę autorzy chcieli zbadać na podstawie przykładów z całego świata. Całość składa się z pełnometrażowego filmu dokumentalnego, strony internetowej i aplikacji na smartfony. Na ten pierwszy złożyły się materiały samych autorów oraz nagrania nadesłane przez osoby, które odpowiedziały na ogłoszony przez nich nabór materiałów[8]. Druga część projektu to strona internetowa[9], zawierająca – oprócz standardowego zestawu informacji o filmie, twórcach, zwiastuna i kontaktów – również portal internetowy z bazą materiałów filmowych na temat pokojowych protestów (tak jak poprzednio – autorskie i nadesłane), zakładkę służącą wysyłaniu własnych nagrań, informacje poświęcone tej tematyce oraz poradniki dla aktywistów. Dodatkowo w części witryny przeznaczonej dla prasy wśród pakietów promocyjnych znajdziemy również materiały edukacyjne dla szkół[10]. Kolejnym – ostatnim już – elementem jest aplikacja na smartfony, ułatwiająca rejestrację i umieszczanie informacji na portalu. Widz *Everyday Rebellion* może obejrzeć tylko film albo zapoznać się z którymś z pozostałych elementów lub dowolnie wybierać, co z dzieła braci Riahi zobaczy. Nie ma zdefiniowanego sposobu odbioru tego projektu jako całości. O ile film jest dziełem samodzielnym i zamkniętym, to strona i aplikacja złożone są z wielu elementów, a zapoznanie się z ich treściami zakłada indywidualizację odbioru i wiąże się z różnymi potrzebami odbiorców oraz ich życiowych ról. Widz kinowy może poszerzyć swoją wiedzę o materiały zamieszczone na portalu. Aktywista na stronie znajdzie materiały o charakterze poradnikowym – zamieszczone nagrania stanowią dla niego inspirację do działania. Może on skorzystać z portalu wyłącznie w związku ze swoim zaangażowaniem w protest, bez poświęcania uwagi pozostałym jego elementom. Zarówno widz, jak i aktywista mają możliwość zamieszczenia własnych nagrań w celu przekazania informacji lub upowszechniania własnej aktywności obywatelskiej[11].

Czas indywidualny i fragmentaryczny

[8] Strategia tzw. crowdsourcingu, czyli zbierania materiałów do filmu od przypadkowego „tłumu”, to coraz częściej stosowana metoda wśród niektórych twórców dokumentalnych, odwołujących się do idei Internetu 2.0, aktywności widzów i ich chęci dzielenia się własnymi przeżyciami. Na identycznej zasadzie zrealizowany został wspomniany wcześniej *18 Days in Egypt*.

[9] <<http://www.everydayrebellion.net>> [dostęp: 30.03.2017].

[10] <http://www.everydayrebellion.net/wp-content/uploads/2014/04/Schulmaterial_v2-deutsch-web.pdf> [dostęp: 30.03.2017].

[11] *Everyday Rebellion* jest przykładem tzw. utworu transmedialnego. Istota takich dzieł polega na realizacji kilku wersji utworu na kilku platformach, np. obok filmu realizacja książki, komiksu, czy portalu informacyjnego. Każdy z tych elementów zawiera nieco inne wersje tej samej opowieści albo zupełnie inne treści kontekstowe; każdy z nich może być odczytywany jako pojedyncze dzieło, ale wszystkie razem stanowią całość i wzajemnie się uzupełniają. Poszczególne wersje zawierają informacje, których nie znajdziemy w innych. O pełni wiedzy i doświadczenia takiego utworu możemy mówić po obejrzeniu całości. Definicja utworu transmedialnego według Wikipedii:

W swoim klasycznym już eseju o czasie w filmie Jan Mukařovský pisze o jego trzech porządkach: pierwszy jest ten dotyczący akcji, czyli zarejestrowane zdarzenia, „zawartość (akcja) dzieła”; drugi – przynależny postrzegającemu podmiotowi – to ten rzeczywiście upływający w trakcie oglądania filmu, aktualny dla widza; trzeci, nazywany przez autora obrazowym – „czasowa rozciągłość samego dzieła sztuki jako znaku”, wynikająca – jak zaznacza autor – z faktu przesuwania się taśmy w projektorze i poruszania się obrazów[12]. Ostatni z opisanych przez Mukařovský’ego porządków w linearnym filmie pokrywa się według niego z czasem odbiorcy i trwa od momentu rozpoczęcia utworu do jego zakończenia (zakładając, że widz patrzy na ekran przez cały ten okres). Mieści się on w pewnym granicznym „od – do” dzieła. W przypadku dzieła nielinearnego i tak rozbudowanego jak *Everyday Rebellion* czas obrazowy nie tylko wykracza poza dwie godziny samego filmu, ale tworzy trudne do określenia spektrum. Czas trwania umieszczonych na portalu filmów jest policzalny, jednak w związku z rosnącą liczbą materiałów ulega on zmianie. Podobnie – jak w sytuacji całości projektu – odbiór poszczególnych filmów na stronie pozostaje indywidualną decyzją widza, który dokona wyboru tego, co i w jakiej ilości obejrzy. Poświęci on portalowi tyle czasu, ile potrzeba na zaspokojenie jego potrzeb informacyjnych czy emocjonalnych. Kolejna decyzja odbiorcy dotyczy możliwości dodawania nagrań na stronie i przez aplikację. W efekcie czas tego utworu pozostaje trudny do sprecyzowania. W jaki sposób określić, kiedy czas widza pozostaje równoległy z czasem utworu, a kiedy rozdziela się? Jeśli formą odbioru projektu jest korzystanie z aplikacji, umożliwiającej nagranie materiału, w którym miejscu mój czas pokrywa się z czasem dzieła? Czy w momencie uruchomienia oprogramowania w telefonie, czy wcześniej – kiedy pojawiła się myśl o podzieleniu się z twórcami tym, co widzę?

Czas obrazowy *Everyday Rebellion* nie tylko rozszerza się, ale przede wszystkim fragmentaryzuje, dzieląc się pomiędzy poszczególne elementy utworu i ich mniejsze bądź większe części. Zgodnie z charakterystyczną budową stron internetowych czy aplikacji dzieło braci Riahi opiera się na sieci hiperłączy, tworzących nielinearny, nieciągły zbiór części. Czas widza odrywa się od przepływu całości dzieła, w przeciwieństwie do tego, o czym pisał Mukařovský. Obraz nie płynie bowiem od początku do końca, a odbiorca staje się w tej sytuacji nomadem, który przemieszcza się pomiędzy poszczególnymi elementami. W tym sensie *Everyday Rebellion* nabiera cech kłacza, w którym dowolny punkt może połączyć się z innym, a przerwanie ciągłości nie oznacza końca,

<https://en.wikipedia.org/wiki/Transmedia_storytelling> [dostęp: 20.04.2017]. O tym, że projekt ten należy traktować jako całość, a nie film z towarzyszeniem elementów marketingowych, świadczy fakt, że twórcy od początku (jeszcze w formie koncepcji) prezentowali go na wydarzeniach branżowych jako jedno, wie-

loczęściowe dzieło. Byłam świadkiem ich prezentacji m.in. na warsztatach Sources 2, których jedna z edycji odbyła się w Warszawie w kwietniu 2013 roku.

[12] J. Mukařovský, *Czas w filmie*, przeł. C. Dondziłło, w: *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972, s. 122–126.

ale rozwój w nowym kierunku^[13]. W takim utworze zostają zespolone „systemy znaków oraz stany rzeczy, nie można wyznaczyć cięcia pomiędzy znakami i przedmiotami”^[14]. Fragmentaryczna całość *Everyday Rebellion* oferuje możliwość budowania przez odbiorcę dowolnych konstelacji: oglądania filmu, kilku fragmentów wideo, dodania własnych nagrań – wszystkich razem, każdego z osobna albo w dowolnym połączeniu. A każdy z tych sposobów będzie też inną formą kontaktu z dziełem i jego treścią: oglądaniem wyvodu autorskiego, przeglądem rozmaitych nagrań (w tym może i własnych), uczestnictwem czy autorską rejestracją protestu.

W roku 2007 na *Documenta 12* Harun Farocki zaprezentował wyprodukowaną na zlecenie organizatorów tej imprezy monumentalną instalację *Deep Play*^[15]. Na dwunastu^[16] ekranach pokazywane były obrazy finałowego meczu Mistrzostw Świata w piłce nożnej w 2006 roku z różnych perspektyw. Farocki – prywatnie wielki fan futbolu^[17] – w sposób charakterystyczny dla swojej przestrzennej praktyki proponuje wielowymiarowe spojrzenie na przedstawiany temat. Na poszczególnych ekranach oglądamy między innymi: różne warstwy obrazu telewizyjnego – surowy materiał zarejestrowany podczas meczu, jak również ten opatrzony oficjalnymi informacjami graficznymi czy dodanymi przez Farockiego (np. wyliczenia prędkości czy kierunków ruchów zawodników); obrazy trenerów i ekspertów analizujących mecz; grę komputerową odtwarzającą przebieg rozgrywki; bota^[18], który przetwarza otrzymane dane na tekstową i głosową narrację; obrazy z kamer monitoringu pokazują znudzonych policjantów palących papierosy czy aresztowanych, wpatrzonych w telewizor na posterunku w obiekcie; w końcu majestatyczny zachód słońca w tle sylwetki Stadionu Olimpijskiego w Berlinie, gdzie rozgrywał się mecz. Część z tych materiałów została zarejestrowana w trakcie meczu – inne powstały później, zainscenizowane (np. trenerzy i eksperci analizujący mecz) albo zaprojektowane przez Farockiego i jego współpracowników (część informacji graficznych i wyliczeń, gra komputerowa, bot etc.). Każdy z obrazów odtwarza przebieg meczu w skali czasowej 1 : 1, wszystkie są ze sobą zsynchronizowane, co oznacza, że oglądany przez

[13] G. Deleuze, F. Guattari, *Kłaczce*, w: G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, Warszawa 2015, s. 7–9.

[14] B. Banasiak, *Nomadologia Gillesa Deleuze’a*, „Hybris. Internetowy magazyn filozoficzny” 2001, nr 01, <<http://magazynhybris.com/images/teksty/01/Bogdan%20Banasiak%20-%20Nomadologia%20Gillesa%20Deleuze%60a.pdf>> [dostęp: 25.05.2017].

[15] H. Farocki, *Deep Paly*, instalacja wielokanałowa, kolor, dźwięk, 12 ścieżek po 2 godziny 15 minut (pętla), 2007.

[16] Farocki zamierzał wykorzystać 24 ekrany i obraz z kamer rejestrujących mecz, jednak zgody na nagranie materiału nie wyraziła FIFA (podobnie jak na

nagranie dźwięku, który rejestrowany był z balkonu budynku sąsiadującego ze stadionem).

[17] W trakcie konferencji prasowej warszawskiej wystawy (9 maja 2012 roku) artysta przyznał, że finał w 2006 roku był pierwszym od prawie 50 lat, którego nie śledził na żywo. Wspomina też o tym w swoich *Dziennikach futbolowych*.

[18] Program automatycznie wykonujący pewne czynności w zastępstwie człowieka. Jego funkcją jest niekiedy udawanie ludzkiego zachowania. W tym wypadku bot odczytywał przebieg meczu na podstawie dostarczonych danych, zastępując radiowego lektora.

odbiorcę fragment rozgrywki jest w danym momencie tym samym na/we wszystkich kanałach instalacji. Towarzyszący projekcjom dźwięk główny jest ten sam: to nagranie trybun – szum ludzkich okrzyków i wrzawy, ale niektóre ekrany mają dodatkową, własną ścieżkę audio: nagrania z policyjnego radia, komendy reżysera transmisji telewizyjnej, elektroniczny głos relacjonujący przebieg rozgrywki. Finałowy mecz został przez Farockiego pokazany wraz z całym spektrum zdarzeń towarzyszących. W przedstawieniu artysty okazuje się on znacznie bardziej wielowymiarowy, złożony z większej liczby elementów i szczegółów, niedostrzegalnych dla widza skupionego jedynie na spektaklu, jaki rozgrywa się na murawie.

W swoim eseju, poświęconym charakterystycznym cechom metod pracy Farockiego, Jan Verwoert podkreślił, że utwory tego twórcy „ani nie stawiają widza przed faktem dokonany, ani nie podają ostatecznych konkluzji”, a „pojawiające się w montażu warianty pokazują jasno: autor Farocki nie jest posiadaczem jedynej prawdy”[19]. Trudno było zatem oczekiwać od *Deep Play* jednoznacznego retorycznego wyводу, kojarzonego z filmem dokumentalnym. Sposób, w jaki widzowie mogą oglądać *Deep Play*, nie jest z góry ustalony. Przede wszystkim warto pamiętać, że pierwszą z konsekwencji instalacji wideo jest każdorazowe dostosowanie ich do możliwości przestrzennych i technicznych gospodarza wystawy. Różni się wielkość ekranów, ich rodzaje, rozmieszczenie, a także otoczenie, w jakim prezentowane jest dzieło. Każda z prezentacji instalacji wideo pozostaje zatem jedyną i niepowtarzalną w swoim kształcie – dzieło przestaje w tym wypadku być skończoną formą[20]. Trudno oczekiwać, by widz obejrzał ponad 24 godziny materiału, jaki składa się na wszystkie ekrany *Deep Play*. Raczej nie obejrzy też całego meczu – zapętłona projekcja nie ma określonych godzin rozpoczęcia. Inaczej niż w filmie linearnym, w przypadku którego zadaniem widza jest obejrzenie autorskiego wyводу od początku do końca, w sztuce wideo artysta nie oczekuje, by widz obejrzał dzieło w całości. Każdy z oglądających zobaczy nieco inny

[19] J. Verwoert, *Zobaczyć to, co widać – o sposobie pracy Haruna Farockiego*, tłum. K. Remin, w: *Harun Farocki pierwszy raz w Warszawie*, red. A. Pękała, Warszawa 2012 (katalog wystawy Farockiego w CSW Zamku Ujazdowskim, która odbyła się w 2012 roku), s. 10.

[20] Najbardziej spektakularnym przykładem jest różny sposób prezentacji *Deep Play* w Polsce na dwóch wystawach, które odbyły się niemal równocześnie wiosną i latem 2012, równoległe do odbywających się w Polsce mistrzostw Europy. Pierwsza z nich – w CSW Zamku Ujazdowskim w ramach indywidualnej wystawy artysty *Harun Farocki pierwszy raz w Warszawie* – była immersyjną prezentacją: duże ekrany wypełniały przestrzeń dużego pomieszczenia, a donośny dźwięk trybun słychać było nawet

w innych miejscach budynku. Widz był dosłownie otoczony obrazami i dźwiękiem, a zanurzeniu w pracę pomagać miała, nawiązująca do murawy boiska zielona wykładzina oraz ławeczka stylizowana na tę ze Stadionu Narodowego. Druga prezentacja instalacji miała miejsce w krakowskim MOCaKu w ramach zbiorowej wystawy *Sport w sztuce*. Pracę pokazano w dużym pomieszczeniu razem z innymi, na niewielkich, 20-calowych monitorach ze słuchawkami przy każdym z nich. Taki sposób aranżacji z pewnością oddawał generalny przekaz pracy, ale nie był w żaden sposób immersyjny. W tekście niniejszym odwołuje się do prezentacji warszawskiej, w której przygotowaniu brał udział artysta (kulisy przygotowań obu prezentacji znam, jako że byłam jedną z kuratorek wystawy warszawskiej).

fragment zaproponowanego materiału, może też inaczej zaaranżowaną przestrzennie całość, jednak nie ma to znaczenia dla jego rozumienia głównego przekazu utworu[21].

Deep Play jako instalacja z założenia zajmuje dużą powierzchnię, czego konsekwencją jest fakt, że ciało widza pozostaje w ruchu. Odbiorca staje się *flâneurem* w sensie dosłownym: w trakcie swojego spaceru błąka się wśród ekranów, przygląda się im. Jego spontaniczne przemieszczanie się przerywane jest momentami skupienia, czasem „w pół kroku”, kiedy jakiś element przyciąga niespodziewanie uwagę. Spojrzenia spacerowicza padają z różnych perspektyw i odległości. Nie zawsze będzie miał szansę usłyszeć towarzyszącą danemu ekranowi ścieżkę audio, zakłócaną w niektórych miejscach przez inne dźwięki. Czy odbiorca gubi się wśród ekranów, które zdają się nie oferować jednoznacznego, linearnego sposobu ich odbioru? A może podporządkowuje obrazom, a właściwie aktywnym ekranom, jak chciał tego Gilles Deleuze? Filozof uważał, że w kinie obraz zrównuje się z myślą widza, biernego wobec ekranu, który zaczyna myśleć za niego. Jednak z jego punktu widzenia nieistotny był czas rzeczywisty samego odbiorcy, mającego podporządkować się aktywnemu dziełu sztuki[22]. Pisząc o figurze obrazu-czasu, Deleuze wskazuje, że „ruch i zmiana stają się zależne od czasu, a dzieje się to dzięki uprzywilejowaniu warstwy wizualnej i dźwiękowej”[23]. Relacje czasowe występują w takim typie przedstawień równocześnie, możliwe jest w nich swobodne wędrowanie pomiędzy tym, co było przed, co dzieje się teraz i co będzie po. Co więcej, trudno odróżnić od siebie poszczególne warstwy wymiarów czasowych. Verwoert z kolei podkreśla, że Farocki w swoich pracach „konfrontuje widza z apelem do uruchomienia w trakcie oglądania świadomego procesu patrzenia. [...] Wysilek przecierania nowych ścieżek dokonuje się na drodze teoretycznej i zarazem sensualnej”[24]. Wskazanie zmysłów jako w pewnym sensie współodpowiedzialnych za intelektualną pracę, związaną z odbiorem i interpretacją dzieła, jest fundamentalne w przypadku tak intensywnie oddziałującego na nie dzieła. Jej głęboka immersyjność opiera się na otoczeniu odbiorcy obrazami meczu oraz charakterystycznymi dla wydarzenia dźwiękami. Obezwładniony ilością i różnorodnością bodźców wizualnych i audialnych, przemieszczający się swobodnie, ale też błąkający pomiędzy ekranami, widz poddaje się dziełu. Zdaje się on trwać w czasie raczej, niż śledzić przebieg spotkania czy narrację poszczególnych wizji. Zanurza się w przeszłości zatrzymanej, przywróconej i kreowanej przez

[21] Oczywiście istnieją różne strategie i nastawienia do tego zagadnienia. Niektóre prace wideo są zupełnie niezrozumiałe, jeśli nie obejrzone w całości – to kwestia bardzo indywidualna. Pozostaną tu jednak przy odwołaniu do prac, które nie wymagają, by oglądać je od początku do końca.

[22] J. Tercz, *Pojęcie obrazu w teorii kina Gillesa Deleuze'a*, poprawiona wersja referatu wygłoszo-

nego na konferencji „Wymiary czasu” odbywającej się w dniach 11–12 grudnia 2009 w Krakowie, s. 4, <https://www.academia.edu/3751878/Poj%C4%99cie_obrazu_w_teorii_kina_Gillesa_Deleuze_a> [dostęp: 7.04.2017].

[23] G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2008, s. 327.

[24] J. Verwoert, op.cit., s. 10.

Farockiego. *Deep Play* staje się bardziej doświadczeniem niż opowiadaniem jakiejś historii o świecie.

Zmiany w perspektywie czasowej dokumentu, które nastąpiły w ciągu ostatnich kilkunastu lat, stanowią kontynuację zjawisk wywołanych zmianami technologicznymi z poprzedniego wieku i tym samym przekształceniami formalnymi gatunku. Ten ostatni ewoluuje w rozmaitych kierunkach, wykształcając nowe formy lub adaptując już istniejące. Technologiczne i medialne otoczenie człowieka wpływa również na to, jak i o czym opowiadają niefikcjonalne utwory audiowizualne. Ich uniwersalna terażniejszość – jak wskazał Mirosław Przyłipiak – pod wpływem telewizji i dominacji figury wypowiedzi do kamery ustąpiła perspektywie wstecz, subiektywnie zapamiętanej przeszłości. Aktualnie dokument przywraca swoją orientację na ściśle określoną terażniejszość, „tu i teraz”, które cały czas się aktualizuje. Choć wykorzystuje bezpośrednią wypowiedź bohaterów do kamery, to nie odwołuje się do ludzkiej pamięci, ale rejestruje natychmiastowe reakcje na rozgrywające się właśnie wydarzenia. Ponadto, na skutek pojawienia się utworów nieliniarnych i nabierających cech kłacza, czas we współczesnym dokumencie ulega fragmentaryzacji i indywidualizacji odbioru. Ostatnią tendencją jest dążenie utworów niefikcjonalnych do immersji, a w drugiej kolejności do opowiadania historii. Ich odbiór przypomina trwanie, wymiary czasowe stają się trudne do rozróżnienia, a doświadczenie staje się w ten sposób nową formą realności.

BIBLIOGRAFIA

- Banasiak B., *Nomadologia Gillesa Deleuze'a*, „Hybris. Internetowy magazyn filozoficzny” 2001, nr 1, <<http://magazynhybris.com/images/teksty/01/Bogdan%20Banasiak%20-%20Nomadologia%20Gillesa%20Deleuze%60a.pdf>> [dostęp: 25.05.2017]
- Bazin A., *Na marginesie* Dlaczego walczyliśmy, w: A. Bazin, *Film i rzeczywistość*, Warszawa 1963
- Bławut J., *Bohater w filmie dokumentalnym. Koncepcja autorska*, Łódź 2010
- Deleuze G., *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2008
- Deleuze G., Guattari F., *Wprowadzenie – Kłacze*, w: G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, Warszawa 2015
- Mukařovský J., *Czas w filmie*, przeł. Cz. Dondziłło, w: *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972
- Przyłipiak M., „Gadające głowy” w filmie dokumentalnym, „Zeszyty Telewizyjne” 2004, nr 4
- Przyłipiak M., *Poetyka filmu dokumentalnego*, Gdańsk 2000
- Tercz J., *Pojęcie obrazu w teorii kina Gillesa Deleuze'a*, poprawiona wersja referatu wygłoszonego na konferencji „Wymiary czasu” odbywającej się w dniach 11–12 grudnia 2009 w Krakowie, <https://www.academia.edu/3751878/Poj%C4%99cie_obrazu_w_teorii_kina_Gillesa_Deleuze_a> [dostęp: 7.04.2017]
- Verwoert J., *Zobaczyć to, co widać – o sposobie pracy Haruna Farockiego*, tłum. K. Remin, w: *Harun Farocki pierwszy raz w Warszawie*, red. A. Pękala, Warszawa

(katalog wystawy Farockiego w CSW w Zamku Ujazdowskim, która odbyła się w 2012 roku)

Filmografia

18 Days in Egypt, reż. Jigar Mehta, USA 2011, <<http://beta.18daysinegypt.com>>

Deep Play, Harun Farocki, instalacja wielokanałowa, kolor, dźwięk, 12 ścieżek po 2 godziny 15 minut (pętla), 2007

Everyday Rebellion, reż. Arash T. Riahi i Arman T. Riahi, Austria/Szwajcaria/Niemcy/Grecja/Belgia 2013

Plac Tahrir – 18 dni niedokończonej rewolucji / In Tahrir Square: 18 of Egypt's Unfinished Revolution, reż. Jon Alpert, Matthew O'Neill, USA 2011

Tahrir – Plac Wolności / Tahrir, reż. Stefano Savona, Francja / Włochy 2011

Powrót na plac Tahrir / Back to the Square, reż. Petr Lom, Torstein Grude, Grecja/Norwegia 2012

The Square / Al Midan, reż. Jehane Noujaim, Egipt / USA 2013

Art War, reż. Marco Wilms, Niemcy 2014



Fot. Sebastian Buttny