



Aleksandra Łukaszewicz-Alcaraz

Akademia Sztuki w Szczecinie

Wizualne *parole*.

Epistolografia filmowa

o Korespondencji filmowej

pomiędzy José Luis Guerinem

i Jonasem Mekasem

KEY WORDS

visual communication, cinematographic epistolography, bio-documentary, José Luis Guerina, Jonas Mekas, visual *parole*

ABSTRACT

Łukaszewicz-Alcaraz Aleksandra, *Wizualne parole. Epistolografia filmowa o Korespondencji filmowej pomiędzy José Luis Guerinem i Jonasem Mekasem* [Visual Parole. Film Epistolography about the "Correspondence(S)" Between Jose Luyis Guerin and Jonas Mekas]. Kultura – Społeczeństwo – Edukacja nr 1(9) 2016, Poznań 2016, pp. 29–41, Adam Mickiewicz University Press. ISSN 2300-0422. DOI 10.14746/kse.2016.9.3.

Recognition of the film in the space of communication has already some tradition, especially the structural semiotics. These considerations has presented us different methods of analysis of various levels or areas in which the film can be read through the prism of codes (images, speech, signatures, sounds, etc.), which are especially useful in artistic critics. However, what is most useful to think both about the film, and about contemporary reality is emerging in the structural semiotics of the cinema distinction between *langue* and *parole* – with reference to F. de Saussure used it Ch. Metz.

Particular films are symbolic events, "speech acts", acts of *parole* what is explicit in case of artistic communication *via* films, and in case films put in virtual space. In both cases they can be called after S. Worth as "Bio-Documentaries", showing emotions, postures and values of their authors, and they are specific and essential to contemporary visual communication.

Aktualność metody badawczej Meada do analizy komunikacji wizualnej

Narracje tożsamości rozwijają się współcześnie przede wszystkim w przestrzeni estetycznej. W pewnej mierze przyczyną jest przeniesienie się znacznej części komunikacji w obszar wizualny. Obserwujemy postępujące upraszczanie komunikacji wizualnej poprzez ikonografię i symbole używane jako narzędzia do skracania, ułatwiania, uatrakcyjniania komunikatów. Nie jest to jednak, niestety, tylko los komunikacji wizualnej; komunikacja werbalna tak samo jest upraszczana – można się zacząć tu zastanawiać, czy nie wracamy do języka sygnałów, wcześniejszej formy języka, o którym obszernie pisał George Herbert Mead.

Mead, wybitny pragmatysta amerykański, obszernie opisując powstanie języka, wskazywał przede wszystkim na jego ewolucyjny charakter: rozwinął się on z gestów i postaw przybieranych wobec partnera/partnerki w interpersonalnej relacji lub względem niego/niej wykonywanych, poprzez gesty wokalne do pełnej postaci języka werbalnego (Mead, 1975: 75–107). Analizując fenomen komunikacji, odróżniał język sygnałów od wyrafinowanego języka kultury, zaś my, postępując w sposób analogiczny przy analizie współczesnych form komunikacji wizualnej, możemy odróżnić znaki–sygnały–emontikony od wielopoziomowych struktur poetyckich wypowiedzi audiowizualnych, od wideo i filmów artystycznych. W podejściu Meada istotny jest fakt, że, biorąc pod uwagę w zasadzie tylko społeczną funkcję języka w przestrzeni komunikacji (Kłoskowska, 1975: XXIV), uważał go za efekt ewolucji gestów, postaw, zachowań. Z tego względu do badań nad językiem zalecał przyjęcie punktu widzenia „gestykularnego”, to jest podejścia do symboli jako wywodzących się z gestów (Mead, 1975: 29). Jest to właściwa droga do ujmowania ich znaczenia w duchu maksymy pragmatycznej, sformułowanej jeszcze przez Charlesa Sandersa Peirce’a, zgodnie z którą „znaczeniem przekonania jest nawyk działania”, a którą Hanna Buczyńska objaśnia następująco:

przekonanie (...) jest czymś, czego jesteśmy świadomi, (...) niweluje podrażnienie wywołane wątpliwością; (...) prowadzi do utrwalenia się w nas samych jakiejś reguły postępowania, czyli nawyku, (...) ponieważ przekonanie jest samo również regułą działania, której zastosowanie rodzi nowe wątpliwości i nowe procesy myślowe, więc jest ono nie tylko punktem spoczynku, ale i odskocznią dla nowych procesów myślowych. (Buczyńska, 1965: 135–136)

Dostrzegając, z perspektywy już prawie stu lat, zmiany, jakie zaszły w społecznej komunikacji, w tym pojawienie się kolejnej odsłony zwrotu ikonicznego,

możemy zastosować metodę badawczą Meada do analizy komunikacji wizualnej, w której przestrzeni funkcjonują znaki/obrazy, zdjęcia, obrazy/ki cyfrowe, grafiki, filmy, amatorskie krótkie wideo i inne podobne, hybrydalne byty wizualne. Zastosowania metody badawczej Meada nie chcę jednak ograniczać do podejścia behawioralnego, choć uprawiany przez Meada behawioryzm wskazuje zarówno na wagę bazy antropologicznej, jak i na kierunek wysublimowanych znaczeń kultury. Fakt, że obrazy stają się obecnie coraz popularniejszym medium komunikacji, to interesujący fenomen o charakterze antropologicznym, semiologicznym, ale także estetycznym. Połączenie w tym momencie estetyki z pragmatyzmem może pozwolić na ujęcie specyfiki współczesnych obrazów, analogowych i cyfrowych, nieruchomych i ruchomych, które nas otaczają. Zatem powinniśmy się zastanowić, jakiego rodzaju gestami są te współczesne obrazy. Z tego względu w dalszej części prezentowanego artykułu skupiam się na krótkich artystycznych filmach i przeprowadzam analizę filmowego dialogu, który miał miejsce między dwoma reżyserami: José Luisem Guerinem i Jonasek Mekasem. W ten sposób chcę zobrazować gestykularny charakter interakcji w przestrzeni komunikacji wizualnej, argumentując na gruncie semiologii Christiana Metza i Sola Wortha.

Analiza semiotyczna i semiologiczna komunikacji wizualnej

Obecnie nieustannie robimy zdjęcia i kręcimy krótkie filmy telefonami komórkowymi, smartfonami, tabletami, rzadziej aparatami cyfrowymi, często nie patrząc w wizjer, a co najwyżej na ekran, wyświetlacz, na pewną płaszczyznę obrazu widoczną w naszej ręce. Wizjer, skorelowany zarówno z obiektywem, jak perspektywą jednooczną z czasów Renesansu, narzuca inną, hierarchiczną strukturę na przedstawiany obraz, niż wycinek dwuwymiarowej przestrzeni o charakterze wizualnym zdejmowany naszą dłonią. Percepcja wizualna jest jednym z elementów naszego bycia w świecie, które ma charakter także fizyczny, by nie rzec: fizjologiczny, ale sama percepcja wizualna także ma komponent taktylny, co jest uwiadczniane w sposobie wykonywania/zdejmowania wspólnie obrazów. W efekcie filmiki z kamer i urządzeń mobilnych są wizualnymi zapisami gestów będących mową, gestów symbolicznych, którymi posługujemy się w komunikacji z innymi i z samymi sobą. Chcąc podążać przy ich analizie ścieżką zaproponowaną na początku, to jest: wychodząc z założeń pragmatycznej metody G.H. Meada, trzeba pójść dalej, w kierunku analizy semiotycznej i semiologicznej mającej miejsce w Europie i Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej w XX wieku.

Europejska semiotyka strukturalna podejmowała analizę pozycji i roli filmu w przestrzeni komunikacji. W jej ramach poddawano analizie język filmu i/lub język kina (por. na przykład koncepcje U. Eco, R. Barthesa czy Ch. Metz), jednak w latach 70. XX wieku miała miejsce ożywiona dyskusja teoretyczna na temat tego, czy należy mówić o „języku” kina czy raczej o „kodzie”, która została rozstrzygnięta na rzecz „kodu”. Zarówno Christian Metz, jak i Umberto Eco podkreślali, że w filmie nie mamy do czynienia z podwójną artykulacją. Nie mamy więc do czynienia z językiem, który, jak pisał Ferdinand de Saussure, jest specyficznym rodzajem kodu o podwójnej artykulacji, ponieważ fonemy składają się na znaczące jednostki, tj. morfemy/słowa (Saussure, 1961: 63–81). Metz pisał:

Film nie zawiera nic odpowiadającego czysto dystynktywnym jednostkom drugiej artykulacji; wszystkie jego jednostki – nawet najprostsze, jak rozmycie i nieostrość – są bezpośrednio znaczące. (Metz, 1991: 74)¹

Ujęcie jest zatem nieporównywalne do słowa w słowniku; raczej przypomina całe stwierdzenie (składające się z jednego lub więcej zdań), poprzez to, że jest już efektem istotowo dowolnej kombinacji, konstrukcją „mowy” (...). Obraz jest niemal zawsze narzucający – a narzucenie jest jedną z wielkich „modalności” aktualizacji, aktu semiotycznego. (Metz, 1991: 73)²

Pomimo to Metz stosował pojęcie języka w odniesieniu do kina, choć z wielką ostrożnością (Metz, 1991: 75), mając świadomość, że semiotyka kina i lingwistyka są od siebie istotnie odmienne ze względu na brak podwójnej artykulacji. Inaczej postępował Umberto Eco, który preferował pojęcie kodu zamiast języka, rezerwując to drugie dla specyficznego rodzaju kodu o podwójnym podziale, to jest dla języka werbalnego. Kod kinowy jest też, jego zdaniem, kodem o potrójnym podziale, w którym nieznaczące figury łączą się w znaki, a te w *kinomorfy*, tj. gestowe jednostki znaczące (Eco, 2003: 166–170). Jednak problem, czy do „języka” kina należy odnieść pojęcie wielokodowości, jak chciał Metz (Rohdie, 1975: 23), czy też należy uznać, że mamy do czynienia z jednym wielopoziomowym kodem, jak postulował Eco³, chciałabym jednak odłożyć na bok bez rozstrzy-

¹ „Film contains nothing corresponding to the purely distinctive units of the second articulation; all of its units – even the simplest, like dissolve and wipe – are directly significant (...)” [przeł. na język polski: A.Ł.A.].

² „The shot is therefore not comparable to the word in lexicon; rather it resembles a complete statement (of one or more sentences), in that it is already the result of an essentially free combination, a «speech» arrangement... The image is almost always assertive – and assertion is one of the great «modalities» of actualization, of the semic act” [przeł. na język polski: A.Ł.A.].

³ Poza wspomnianym potrójnym podziałem, zdaniem Eco, kod filmowy „posługuje się kodami słownymi i dźwiękowymi (...) [i – przyp. A.Ł.A.] *wchłania w siebie również kody ikoniczne, ikonograficzne, postrzegawcze, tonalne i przekazowe*” (Eco, 2003: 170).

gnięcia. To, co najbardziej przydatne do myślenia zarówno o kinie, jak i o współczesnej rzeczywistości, jest pojawiające się w semiotyce strukturalnej kina rozróżnienie na *langage* i *parole* – którego, również powołując się na de Saussure'a (Saussure, 1961: 30) – użył między innymi Christian Metz w dyskusji nad naturą znaku filmowego w latach 60. XX wieku. Metz pisał, że pojęcia systemu języka (*langue*) nie możemy odnieść do kina, ale

może [ono – przyp. A. Ł. A.] (...) być traktowane jako język w takiej mierze, w jakiej porządkuje znaczące elementy w uporządkowanych zestawieniach różnych od języków mówionych. (Metz, 1991: 74)⁴

Jednak, ponieważ wszystkie jednostki filmu są, zdaniem Metza, znaczące i przenoszą percypowaną wizualnie realność w obszar dyskursu, kładł on wyraźny nacisk na „mowę” kina, na konkretne filmy, które stanowią złożone wypowiedzi (Rohdie, 1975: 23) i zastanawiał się nad warunkami tego, co w jakich warunkach, w jaki sposób i do jakiego stopnia może powiedzieć film (Metz, 1969: 42–50). Podejście do poszczególnych filmów jako do *parole*, mowy, jest współcześnie teoretycznie płodne, ponieważ daje podstawę do refleksji nad fenomenem współczesnej komunikacji audio- i wizualnej.

Fakt, że współcześnie coraz trudniej jest mówić o granicach pomiędzy filmem, telewizją, wideo i Internetem, często powoduje pojawianie się negatywnych ocen stosowania w kinie nowinek technicznych ze strony takich teoretyków kina i filmu, jak na przykład Rudolf Arnheim, który już w swojej najważniejszej publikacji *Film jako sztuka* wskazywał ograniczenia w kreowaniu iluzji rzeczywistości w filmie jako źródło jego artystyczności (Arnheim, 1961: 14), a próby przekroczenia tych granic przedstawiał jako niewskazane. Obraz, funkcjonując w różnych przestrzeniach, niewątpliwie traci pewien specyficzny walor, wyróżniona zostaje jednak jego charakterystyka jako narzędzia komunikacji. Tę specyfikę ujmuje w sposób bardziej adekwatny refleksja teoretyków ze Stanów Zjednoczonych, takich jak Sol Worth lub Calvin Pryluck, którzy traktowali filmy jako akty komunikacji wizualnej lub audiowizualnej⁵. Obaj przedstawiciele semiotyki

⁴ „It can (...) be considered as a *language*, to the extent that it orders signifying elements within ordered arrangements different from those of spoken idioms (...)” [przeł. na język polski: A.Ł.A.].

⁵ Sol Worth i Calvin Pryluck znani są na terenie refleksji polskiej dzięki publikacjom redagowanym przez Alicję Helman, takim jak: Sol Worth, *Panorama współczesnej myśli filmowej*, artykułom przedrukowanym w 4. numerze magazynu *Kino* w 1977 roku: Sol Worth, *Poznawcze aspekty sekwencji w komunikacji audiowizualnej*, przekładowi niewielu kompletnych pozycji, jak: C. Pryluck, *Źródła znaczenia w filmie i telewizji*. Znaczący jest pod tym względem artykuł Wortha z 1965 r. *Film as a non-art*.

amerykańskiej odrzucali co prawda europejską fiksję na wartościach estetycznych komunikacji, jednak warto przyrzeć się ich sposobowi analizy komunikacji audiowizualnej za pośrednictwem filmu.

Sol Worth również, podobnie jak Christian Metz, był zdania, że nie można mówić o „języku” w odniesieniu do filmu. Twierdził, że podstawowe znaki filmowe, *widemy*, zgodnie z jego terminologią, łączą się między sobą na podstawie pewnych reguł (dla których badania proponował „widystykę” jako badania nad komunikacją wizualną), które nie są gramatyczne i nie posiadają składni w sensie ścisłym, a zatem nie można mówić o języku. Odnosił się również do generatywnej koncepcji języka Noama Chomsky’ego, dostrzegając jej nieadekwatność w stosunku do komunikacji wizualnej, filmowej, a także wskazał problematyczność prób zastosowania względem niej pojęć: „rodzimego użytkownika języka” czy „wspólnoty językowej” (Worth, Adair, 1972: 22). Pomimo to Worth nie zdecydował się na posługiwanie się w sposób otwarty pojęciem kodu, ale pojęciem „język”, które opatrywał cudzysłowem, by podkreślić jego metaforyczne znaczenie (Helman, Ostaszewski, 2010: 209–221).

Przyjęty przez Sola Wortha model komunikacji audiowizualnej wydaje się szczególnie przydatny przy analizie komunikacji wizualnej poprzez film, ponieważ opiera się na ekspresji Zaangażowania Uczuciowego nadawcy komunikatu poprzez Organizm Fabularny, Wydarzenia Obrazowe, Organizm Fabularny do Zaangażowania Uczuciowego odbiorcy komunikatu, unikając psychologizmu i biorąc pod uwagę także czynniki społeczne i kulturowe. Worth, analizując naszą relację ze światem, był zdania, że świat nie prezentuje się nam bezpośrednio, ale poprzez proces interpretacji, którego się uczymy w procesie socjalizacji. Ta prezentacja ma istotny charakter wizualny. Tym, co postrzegamy, są pewne wydarzenia obrazowe. Wśród nich można wyróżnić wydarzenia naturalne, których odczytanie znaczenia jest oparte na atrybucji na podstawie posiadanej wiedzy, oraz wydarzenia symboliczne, które mają charakter intencjonalny i bazują na systemie zasad oraz inferencji funkcjonujących w danej społeczności. Ich powstanie i funkcjonowanie zachodzi poprzez kodowanie i dekodowanie znaczeń w procesie komunikacji.

Interpretacja znaczenia wydarzenia symbolicznego (...) jest ucieleśniona w naszym rozpoznaniu jego struktury – to jest, w naszym rozpoznaniu jego możliwej wymowy. Ażeby rozpoznać strukturę, która określa wydarzenie komunikacyjne – odróżnione od wydarzenia naturalnego – musimy wnieść do tego aktu rozpoznania założenie intencji. Musimy założyć, że struktura, którą rozpoznajemy, jest, w pewnym sensie „zrobiona”, odegrana lub wyprodukowana w celu „symbolizowania” lub komunikowania. (Worth, Gross, 1974: 27)

Filmowe wydarzenia obrazowe były głównym przedmiotem badań Wortha, pozwalającym mu przejść od „antropologii wizualnej” do „antropologii komunikacji wizualnej” i zastanawiać się nad miejscem obrazów w procesie ludzkiej komunikacji (Gross, 1980: 2). Filmy są zatem dla niego, jak też dla Christiana Metz, do pewnego stopnia wypowiedziami, aktami mowy. Zarówno przyglądając się okiem wizualnego antropologa Indianom Navajo, jak i pracując ze studentami w Annenberg School of Communications na University of Pennsylvania, analizował „złożoną i trudną sztukę komunikacji filmowej” (Worth, 1963: 57), faworyzując jednocześnie filmy wykonywane przez młodych amatorów ze względu na ich charakter subiektywny, dokumentalny, będący wyrazistym przekazem własnych zainteresowań i doświadczeń autora/autorki (Worth, 1963: 56).

Filmy jako akty komunikacji – wizualne parole

Prezentowane przez Wortha podejście do filmów jako aktów komunikacyjnych, zbliżonych do języka, ale nie tożsamy z nim, pozwala zastanowić się nad możliwością interakcji pomiędzy poszczególnymi wypowiedziami (Worth, Adair, 1972: 18). Skoro filmy są wypowiedziami, to możliwe jest też powstanie dialogu lub wręcz w niektórych przypadkach, jak współcześnie na portalach społecznościowych, do polifonii (Worth, Adair, 1972: 20). W takich filmach występuje oczywiście wiele cech niespecyficznych dla kina. Zdecydowana większość nie ma też charakteru artystycznego. Możliwa jest jednak też artystyczna filmowa komunikacja, artystyczny filmowy dialog, dlatego chciałabym zwrócić uwagę na korespondencje filmowe pomiędzy reżyserami z różnych stron świata zainicjowane przez Jordi Balló z ramienia Centrum Kultury Współczesnej Barcelony (Centro de la Cultura Contemporanea de Barcelona, CCCB).

* * *

Doprowadzenie do wymiany „filmowych listów” pomiędzy reżyserami z różnych krajów stanowiło podstawę projektu „Wszystkie listy. Korespondencje filmowe”, zrealizowanego przez Centrum Kultury Współczesnej Barcelony i Centrum Tlateloco UNAM w 2011 roku. Sześć par reżyserów przez okres kilku lat pisało do siebie filmowe listy: Victor Erice – Abbas Kiarostami, José Luis Guerin – Jonas

Mekas, Albert Serra – Lisandro Alonso, Isaki Lacuesta – Naomi Kawese, Jaime Rosales – Wang Bing, Ferdinando Eimbcke – So Yong Kim. Uznani reżyserzy z różnych stron świata zdecydowali się z jednej strony podjąć ryzyko powrotu do początku poznawania kina, z drugiej pójść naprzód, ponieważ, tak jak tradycyjna epistolografia ma swoje istotne miejsce w literaturze, tak brak było dotychczas artystycznej korespondencji audiowizualnej, filmowej. Francuska teoretyczka kina awangardowego Nicole Brenez w artykule dotyczącym korespondencji między José Luis Guerinem a Jonasem Mekasem wskazuje na rodowód takich korespondencji artystów. Pierwszymi opublikowanymi korespondencjami pomiędzy dwojgiem artystów są cztery dialogi Francisco de Holanda, młodego architekta i miniaturzysty z Portugalii, i Michała Anioła z 1548 roku. Tematy, które zostały przez nich poruszone, stały się toposami w historii sztuki (choć część z nich pojawiła się wcześniej u Pliniusza lub Arystotelesa): przydatność malarstwa w czasach wojny i w czasach pokoju, obrazy wyobrażone na podstawie literatury, piękno ciała ludzkiego, etyka artysty, granice opisu werbalnego, konieczność znajomości wielu sztuk, wyższość malarstwa włoskiego... (Brenez, 2011: 91).

Filmy powstałe w ramach projektu „Wszystkie listy...” to nagrane akty „mowy filmowej”/ „mowy wizualnej”, którym równie blisko do tradycyjnej epistolografii, jak i do zwyczajnego kina. Celem przyświecającym twórcom tego projektu było uzyskanie filmów personalnych, intymnych, w których reżyser będzie musiał się skonfrontować z sobą samym i zreflektować naturę używanego przez siebie medium, co było tematem zadaniem artystom przez koordynatorów projektu (Ramedona, 2011: 77). Ten cel został osiągnięty. Powstałe listy opowiadają historie codzienne, wyjątkowe i zmyślone, a jednocześnie reflektujące swoją kondycję. Z tego względu możemy też mówić o obecnej w nich płaszczyźnie narracji i metanarracji. Wspaniałym przykładem jest, wspomniany już, a zrealizowany z inicjatywy Jordi Balló w latach 2010–2011 filmowy dialog między José Luis Guerinem a Jonasem Mekasem. Można przywołać wiele różnych fragmentów dla potwierdzenia mojej obserwacji, choćby fragment czwartego listu José Luis Guerina do Jonasa Mekasa, w którym Guerin opowiada o swojej wizycie na festiwalu filmowym we Wrocławiu, starając się uchwycić odległość dzielącą obraz i rzeczywistość, a także kontemplując rytm życia i naturę filmu. Przez dłuższą chwilę pokazuje na nieruchomym kadrze olbrzymi ekran ustawiony na wrocławskim rynku do projekcji pod gołym niebem. Na tle tego ekranu pojawiają się różni przypadkowi przechodnie, przechodzący sami, parami i w grupach, przejeżdżający na rowerze, w jedną i drugą stronę. Minimalistyczna scenografia za-

stosowana przez Guerina pozwala mu uchwycić rytm ruchów i momentów, które zarysowują swoją trajektorię, by za chwilę zniknąć. Ten rytm oczarowuje i wciąga, tworząc utwór wizualny oraz ukazując głębsze znaczenie obserwacji filmowca. Jego uchwycenie i przedstawienie stanowi alegorię elementarnej kondycji ludzkiej, będącej przemijającą i fenomenalną, a także wyraz dążenia do odkrycia ukrytej w świecie harmonii, które jest łatwiej realizowalne za pośrednictwem medium filmowego. Jednocześnie, patrząc się na miejsce tego listu w korespondencji między Guerinem i Mekasem, trzeba wskazać, że jest to poetycka odpowiedź na poprzedni list Mekasa, w którym pokazuje on momenty z podróży ze swoją córką i przyjaciółmi po miejscach bolesnych wspomnień w Polsce i na Słowacji. Ażeby się zbliżyć, czasem trzeba się oddalić – zdaje się mówić Guerin i po chwili kontemplacji losu ludzkiego jako takiego przygląda się osobom, które z różnych powodów wyemigrowały ze swoich krajów, tak jak Mekas lub Małgorzata, znajoma Guerina, Polka od wielu lat mieszkająca w Wenecji, której wielkie piękne oczy wiele widziały. W tak wydawałoby się niepozornym liście ujawnia się wielość poziomów znaczeń i ich odczytań. Fakt, że Guerin pokazuje miejsca tego samego kraju, po którym podróżował Mekas, budowa filmowej alegorii ludzkiego losu zabarwiona nostalgią, wreszcie postać emigrantki Małgorzaty, określają jego film nie tylko jako autorską zamkniętą całość filmową, ale też jako głęboki list do przyjaciela.

Epistolografia filmowa i bio-dokument

Jonas Mekas, z pochodzenia Litwin, mieszkający w Nowym Jorku, uważany za jednego z najważniejszych przedstawicieli tzw. Nowego Kina Amerykańskiego w latach 50. XX wieku także opowiada „bratu w kinie” historie, jednak w specyficzny sposób. Podczas gdy listy José Luis Guerina stanowią integralne całości o własnej wewnętrznej logice, utkane jak pajęczce sieci lub skomponowane jak utwory muzyczne, listy Jonasa Mekasa opierają się na chronologii linearnej, czasem w formie ciągłej, czasem przerywanej (Brenez, 2011: 101). Wynika to z podejścia Mekasa do filmowania czy też „nagrywania” (*taping* – ang.) obrazów, które wydaje się mu się sposobem, w jaki reaguje na świat. Mówi to wprost: „I react to life”, na co też zwraca uwagę Guerin. Jest to zdanie, które stanowi myśl przewodnią relacji tych dwóch artystów filmowych. Po raz pierwszy pojawiło się ono w trakcie ich osobistego spotkania w Nowym Jorku, jeszcze w paź-

dzienniku 2008 roku, po raz drugi jako osnowa refleksji Guerina w jego pierwszym liście do Mekasa, po raz trzeci w liście Mekasa, w którym pokazuje swoje otoczenie, dom, swoich przyjaciół i kotkę siedzącą przed kłębkim wełny. Mekas zastanawia się w nim głośno, czy jego filmowanie stanowi reakcję, reakcję na życie. Chociaż nie daje jednoznacznej odpowiedzi (*it is and it is not*), tłumacząc je jako spontaniczną zabawę, wyraz obsesji, przywoływanie i tworzenie wspomnień, to jednak te różne z pozoru działania wspólnie zebrane, splątane jak w kłębku, powodują u niego „filmowe reakcje”, które są – tak samo jak w przypadku José Luis Guerina – uchwytowaniem „znaczących wizualnych obrazów w odniesieniu do pojęć natury literackiej lub filozoficznej” (Worth, 1963: 56). Niejednoznaczność odpowiedzi Mekasa zdaje się wyływać stąd, że choć słowo „reakcja” jawi się jako niezwykle trafne, to też może być jednocześnie odebrane jako upraszczające. Tak jak kotka, która zastanawia się, czy dotknąć kłębka wełny, do momentu, gdy nadchodzi moment, w którym wyciąga łapkę, i nikt nie jest w stanie powiedzieć, dlaczego akurat teraz, a nie przed chwilą czy za chwilę, tak Mekas często bierze w dłoń kamerę, wybierając jedne momenty, a inne odrzucając, utrwalając emocje, myśli, przemijające obrazy. Mekas reaguje wizualnie, filmowo, na swoje otoczenie, dokonuje jego symbolizacji za pośrednictwem znaków filmowych, jednak reflektując tę reakcję, wyraża pragnienie utrwalania obiektów, sytuacji, zdarzeń lub momentów spokoju naturalnie i bezpośrednio, tak jak wykonywali swoje filmy bracia Lumière. Jest to podejście inspirujące dla Guerina, który wprost porównuje Mekasa z braćmi Lumière, mimo to jednak złudne. Ukrywa się za nim, zgodnie ze słowami Sola Wortha wypowiedzianymi przy okazji innych produkcji filmowych:

niesprawdzone mniemanie, że wszystkie lub większość fotografii, a w szczególności obrazy ruchome, stanowią lustra ludzi, obiektów i wydarzeń, które te media zapisują w sposób fotochemiczny (...) [oraz – przyp. A.Ł.A.] wątpliwy przeskok logiczny, którego dokonujemy, kiedy mówimy, że powstały obraz fotograficzny mógłby być, powinien być i najczęściej jest czymś nazywanym „rzeczywistym”, „rzeczywistością” lub „prawdą”. (Worth, 1980: 15)⁶

Filmy, które tworzą zarówno Mekas, jak i Guerin, nie odbijają rzeczywistości, nie są „prawdą”, ale uproszczonym obrazem rzeczywistości. Ich wyraźnie okre-

⁶ „(...) unexamined notion that all or most photographs and, in particular, motion pictures are a mirror of the people, objects, and events that these media record photochemically (...) [and – A.Ł.A.] the questionable logic of the jump we make when we say that the resultant photographic image could be, should be, and most often is something called «real», «reality», or «truth»” [przeł. na język polski: A.Ł.A.].

ślona struktura, intencjonalność, nastawienie na komunikację pozwalają jednak nazwać je za Solem Worthem „bio-dokumentami”, tj. dokumentami zrealizowanymi poza wielkim przemysłem filmowym i wyrażającymi subiektywne widzenie i doświadczanie świata przez reżyserów.

Bio-dokument to film wykonany przez osobę, by pokazać, jak odczuwa siebie i swój świat. Jest to subiektywny sposób pokazania, jak osoba widzi „naprawdę” świat. Częściowo ten rodzaj filmu pozostaje w tej samej relacji do filmu dokumentalnego, jak autoportret to portretu lub [biografia do] autobiografii. Ponadto, ze względu na specyficzny sposób wykonania takiego filmu, często uchwytuje on uczucia i ujawnia wartości, postawy i rozważania, które pozostają poza świadomą kontrolą jego wykonawcy. (Worth, Adair, 1972: 24)⁷

Obaj twórcy: José Luis Guerin i Jonas Mekas filmują zdarzenia naturalne, jednak nasączają je także znaczeniem symbolicznym, budując wielowarstwowość przekazu. W efekcie pewne sensory są nam uchwytnie bezpośrednio, jak wówczas, gdy Guerin filmuje filiżankę kawy w filmie, inne wymagają dodatkowego namysłu nad tym, co powstaje ze splotu obrazu i dźwięku. Mamy zatem tu do czynienia z nałożeniem się na siebie narracji i metanarracji w tym samym przekazie audiowizualnym. Nie otrzymujemy zatem wiernego odbicia fragmentu rzeczywistości, ale „kreowane artefakty społeczne” o charakterze intencjonalnym, które komunikują sposób, w jaki ich twórcy strukturyzują swój dialog ze światem i ze sobą nawzajem.

Filmowy dialog pomiędzy Jonaszem Mekasem a José Luis Guerinem to przykład epistolografii filmowej, która jest nowym zjawiskiem, mającym także artystyczne oblicze. Filmy, które reżyserzy do siebie wysyłają, mają charakter intymny, ale nie prywatny, ponieważ od początku w samej swojej intencji są nakierowane na dialog. Nie są to listy w butelce, jak na to wskazuje Jordi Balló w publikacji wydanej w ramach projektu „Wszystkie listy. Korespondencje filmowe” (Balló, 2011: 16). Filmowa korespondencja José Luis Guerina i Jonasa Mekasa jest nastawiona na bezpośredniość, intymność przekazu. Reżyserowie się na siebie otwierają, deklarując przyjaźń „braci w kinie”. Filmy, które sobie wysyłają, są kręcone prosto, kamerą z ręki, swojego otoczenia, swoich przestrzeni, a także własnych re-

⁷ “A Bio-Documentary is a film made by a person to show how he feels about himself and his world. It is a subjective way of showing what the objective world that a person sees is «really» like. In part, this kind of film bears the same relation to documentary film that a self-portrait has to a portrait or a [biography to an] autobiography. In addition, because of the specific way that this kind of film is made, it often captures feelings and reveals values, attitudes, and concerns that lie beyond conscious control of the maker” [przeł. na język polski: A.Ł.A.].

fleksji nt., kina i sensu zajmowania się nim, tj. powodów, dla których kręcą filmy. Guerin i Mekas rozmawiają ze sobą poprzez ekran, występują pierwszoosobowo i wchodzi w dialog. Odrzucając perfekcjonizm estetyczny komercyjnych produkcji, nie opowiadają nam historii, nie prowadzą narracji, a ze sobą rozmawiają.

* * *

Zarówno filmy-„korespondencje” profesjonalnych reżyserów, jak filmiki amatorów funkcjonujące w Internecie i prywatnych cyfrowych archiwach, to konkretne akty mowy. W obu też zauważalna jest specyfika współczesnej komunikacji wizualnej. Jest to istotna obserwacja, zwłaszcza w kontekście tendencji do poddawania analizie semiotycznej raczej filmów uznanych reżyserów, które weszły do kanonu filmografii. Taką tendencję można zaobserwować między innymi u przywoływanego już kilkakrotnie Christiana Metza, który koncentruje się na filmach narracyjnych, dramatycznych Antonioniego, Viscontiego, Truffaut, Resnais'a i wczesnego Godarda (Penley, 1975: 18–19)⁸. Zaproponowane przez niego spojrzenie na „mowę” filmu jest możliwe do rozszerzenia. Takie poszerzenie pola zainteresowań pojawia się też u Sola Wortha, który odnosi się między innymi do serii telewizyjnych (Worth, 1980: 15–22). Umożliwia to spojrzenie interdyscyplinarne na współczesne zjawiska, które takiego podejścia wymagają, ażeby nie dopuścić do ich redukcji lub zwyczajnie do ich tylko jednostronnej analizy. (Konieczność interdyscyplinarności jest obecnie wyraźnie zauważalna, ze względu na fakt nieprzystawiania tradycyjnych pojęć i teorii do współczesności i chęć całościowego ujęcia i zrozumienia fenomenów, w których uczestniczymy). Dzięki takiemu spojrzeniu możemy być uprawnieni zarówno do analizy filmów w polu komunikacji wizualnej pod względem zarówno semiotycznym, jak i antropologicznym, nie koncentrując się na artystyczności poszczególnych filmów, efektów działania dziesiątej Muzy (co obciąża te analizy ujęciem analogicznym do obrazów w tradycyjnej historii sztuki, w ramach której pierwszoplanowej wagi są kwestie stylistyczne⁹). Z drugiej strony także, postrzegając filmy jako akty

⁸ Christian Metz tłumaczy co prawda, że istnieją różne „dialekty” filmowe określające filmy narracyjne, dokumentalne, edukacyjne, reklamowe itd., jednak jest zdania, że linia rozwoju kina wskazuje na wyższość filmu narracyjnego (Metz, 1991: 68–70).

⁹ Takie podejście jest często poddawane krytyce przez samych historyków sztuki, jak Georges Didi-Huberman (Didi-Huberman, 2011) czy Hans Belting (Belting, 2012), którzy wskazują na ograniczenia podejścia do obrazów przez tradycyjną historię sztuki, ze względu na pomijanie istotnego kontekstu antropologicznego i komunikacyjnego.

komunikacji stajemy się zwrotnie uprawnieni do przeprowadzania estetycznych analiz naszej codziennej wizualnej komunikacji odbywającej się za pośrednictwem mediów cyfrowych.

Literatura

- Arnheim R. (1961). *Film jako sztuka*. Tłum. W. Wertenstein. Warszawa.
- Balló J. (2011). *Las Cartas filmadas*. [W:] *Todas las cartas. Correspondencias filmicas*, Barcelona.
- Belting H. (2012). *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*. Tłum. M. Bryl. Kraków.
- Brenez N. (2011). *Mimesis 2*. [W:] *Todas las cartas. Correspondencias filmicas*. Barcelona.
- Buczyńska H. (1965). *Peirce*. Warszawa.
- Didi-Huberman G. (2011). *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*. Tłum. B. Brzezicka. Gdańsk.
- Eco U. (2003). *Nieobecna struktura*. Tłum. A. Weinsberg, P. Bravo. Warszawa.
- Gross L. (1980). *Sol Worth and the study of visual communication*. „Studies in Visual Communication” Vol. 6, No. 3.
- Helman A., Ostaszewski J. (2010). *Teorie komunikacji audiowizualnej*. [W:] *Historia myśli filmowej*. Gdańsk.
- Kłoskowska A. (1975). *Behawioryzm społeczny G.H. Meada. Wstęp do wydania polskiego*. [W:] G.H. Mead. *Umysł, osobowość i społeczeństwo*. Tłum. Z. Wolińska. Warszawa.
- Mead G.H. (1975). *Umysł, osobowość i społeczeństwo*. Tłum. Z. Wolińska. Warszawa.
- Metz Ch. (1969). *El decir y lo dicho en el cine: hacia la decadencia de lo verosímil?* [W:] *Ideología y lenguaje cine- matográfico*. Tłum. J.A. Méndez. Madrid.
- Metz Ch. (1991). *From Film Language. Some points in the semiotics of the cinema*. Chicago.
- Penley C. (1975). *Film Language by Christian Metz. Semiology's radical possibilities*. „Jump Cut: A Review of Contemporary Media” No. 5.
- Ramonedá J. (2011). *Retorno al artesanado*. [W:] *Todas las cartas. Correspondencias filmicas*. Barcelona.
- Rohdie S. (1975). *Metz and film semiotics: opening the field*. „Jump Cut: A Review of Contemporary Media” No. 7.
- Saussure F. de (1961). *Kurs językoznawstwa ogólnego*. Tłum. K. Kasprzyk. Warszawa.
- Worth S. (1963). *The film workshop*. „Film Comment” No. 1.
- Worth S. (1980). *Margaret Mead and the shift from “Visual Anthropology” to the “Anthropology of Visual Communication”*. „Studies in Visual Communication” Vol. 6, No. 1.
- Worth S. Adair J. (1972). *Through Navajo Eyes. An Exploration in Film Communication and Anthropology*. London.
- Worth S., Gross L. (1974). *Symbolic strategies*. „Journal of Communication” Vol. 24, No. 4.