



AKADEMIA  
DOKUMENTALNA

***Obrazy świata i zapis wojny, reż. Harun Farocki (1988)***

*Bilder der Welt und Inschrift des Krieges / Images of the World and the Inscription of War*

**opracowała: Iwona Kurz**

**Harun Farocki**

1944–2014	ur. Nový Jicin (Czechosłowacja) – zm. 30 lipca 2014
1966–1968:	German Film and Television Academy Berlin (West)
1974–1984	pismo „Filmkritik” (Monachium)
1998–1999	<i>Speaking about Godard/Von Godard sprechen</i> , New York/Berlin (with Kaja Silverman)
1993–1999	visiting professor w University of California, Berkeley.
2004–	ASP Wiedeń, 2007 – <i>documenta 12 (Deep Play)</i>
1966–	111 instalacji, filmów, montaży

Tytuły artykułów na temat Haruna Farockiego są wymowne: „Zobaczyć to, co widać”, „Rozbrajanie obrazów”, „Ostrość widzenia”. Artysta jest zdecydowany – obrazów nie trzeba już tworzyć, trzeba je umieć pokazać i umieć zobaczyć. W efekcie jego twórczość filmową charakteryzują dwie istotne cechy:

- źródłem są dla niego obrazy istniejące: *found footage*,
- formą ich wykorzystania (choć sam nie lubi tego określenia): esej filmowy.

**Esej**, pierwotnie gatunek literacki) jest wypowiedzią niejednorodną. Cechuje go hybrydyczność, autotematyzm, dyskursywność, kolażowość i związane z nią fragmentaryczność oraz subiektywizm; nie tyle jest efektem namysłu, ile zapisem namysłu, refleksją prowadzoną w tekście i/lub obrazie (co ważne zatem – **obraz może być narzędziem namysłu**). Łączy ścisłość wywodu ze swobodą kompozycji, argumentację logiczną z pobudzeniem wyobraźni, wygrywając napięcie pomiędzy podejrzliwością a wyobraźnią. Przykłady esejów filmowych: *Hitler – film z Niemiec*, reż. Hans-Jürgen Syberberg, 1977; *Sans soleil*, reż. Chris Marker, 1982.

## *Obrazy świata, zapis wojny*

Punktem wyjścia do filmu były zdjęcia lotnicze kompleksu przemysłowego IG Farben rozlokowanego w „obszarze zainteresowania III Rzeszy”, jak eufemistycznie określano teren pozostający pod kontrolą komendantury KL Auschwitz-Birkenau. Okazały się one „plamką ślepą” – najpierw dla lotników, potem analityków, którzy widząc przemysłową architekturę i badając możliwość jej zbombardowania, nie dostrzegli na zdjęciach zabudowań obozu zagłady, ludzi stojących w kolejce do komór gazowych, rampy – ponieważ ich nie szukali.

Harun Farocki to wydarzenie i związane z nim fotografie zestawia z bogatym materiałem wizualnym: grafikami, innymi zdjęciami, dokumentami filmowymi, projektami architektonicznymi. Prowadzi śledztwo dotyczące perspektywy i wykorzystania zdjęć w działaniach wywiadowczych. Dzięki temu ujawnia nieoczywistość obrazów, przedstawia ich złożoną historię. W 1931 roku Siegfried Kracauer pisał: „Inaczej ułożone obrazy z kronik filmowych zyskałyby na ostrości”. Jean-Luc Godard z kolei w montażowym filmie *Historie kina* (1988–1998) podkreślał, że obrazów wojny i Zagłady nie tyle nie było, ile nie zostały odpowiednio pokazane (tu: zmontowane). Farocki niekoniecznie jednak sięga po metodę radykalnie montażową. Nazywa raczej swój proces „montażem miękkim”, odróżniając *montage* od *editing*: „Ograniczam się do roli wydawcy”. Kamera nie służy mu zatem do tworzenia obrazów ani do ostrego ich zderzania, lecz do ich pokazywania, niekiedy za pomocą cięć i zestawień, lecz częściej – podobieństw i powtórzeń, lub wręcz komentarza słownego podkreślającego ich znaczące elementy – „zastanów się, co widzisz”. Ta praca dokonuje się jednocześnie w dwu wymiarach: Farocki przypomina o wszystkim, czego nie widać na ekranie, o jego „poboczach”, oraz o wszystkim, co może kryć się w nim samym i pod jego powierzchnią.

Przywołać tu można autotematyczny film *Cięcie* (1995) zrealizowany przez Farockiego na zamówienie Musée d'art moderne w Lille, w którym reżyser interpretuje znaczenie kontrapostu. Zmiana ustawienia postaci w rzeźbie z frontального na takie, w którym ciężar ciała spoczywa na jednej nodze, posłużyła mu jako świadectwo głębokich przemian politycznych i społecznych, nie dających się zredukować do kwestii estetycznych, wyraz swoistego uwolnienia jednostki. Tytuł filmu odnosi się zarówno do cięcia montażowego, jak i do szczeliny (interfejsu) między człowiekiem a maszyną produkującą/pokazującą obrazy – obie te kwestie wyraźne są również w *Obrazach wojny*. W perspektywie Farockiego w tej właśnie szczeliny trzeba znaleźć archimedesowy punkt, z którego dzięki obrazom uda się zobaczyć rzeczywistość.

**Bibliografia:**

- Oficjalna strona Haruna Farockiego (D/ENG): [www.farocki-film.de](http://www.farocki-film.de)
- *Harun Farocki. Pierwszy raz w Warszawie*. Katalog wystawy w CSW (12 maja – 19 sierpnia 2012), red. Antje Ehmman, Artur Liebhart, Renata Prokurat, Katarzyna Boratyn, Warszawa 2012
- Georges Didi-Huberman, *Strategie obrazów. Oko historii 1*, przeł. Janusz Margański, Kraków 2011
- Bartosz Zając, *Między słowem a obrazem. Dyskurs eseju filmowego*, „Kwartalnik Filmowy” 2010 nr 71–72, temat: Narracja w filmie