

Przeciw afirmacji. Negacja jako strategia poznawcza w filmie artystycznym

Kiedy w grudniu 1915 roku na wystawie *0,10* Kazimierz Malewicz ogłasza suprematystyczne postulatory i prezentuje między innymi *Czarny kwadrat*, uwalniając malarstwo od przedmiotowości, konsekwencją tego działania staje się wytworzenie nowej opowieści o sztuce. Na tę opowieść składać się będzie „nowa ontologia bezprzedmiotowego uniwersum”¹ oraz utrata starych form, opartych na naśladownictwie natury². Za sprawą tej propozycji artysta postuluje negację wcześniejszej sztuki, a także opowiada się za nowymi zainteresowaniami i wartościami – powołując do życia artystyczną utopię. Jej właściwością jest odniesienie ustanowionych „wizji alternatywnej rzeczywistości” do języka – „systemu komunikowania się, a zarazem społecznego sposobu istnienia sztuki”³. Dlatego Andrzej Turowski, analizując rosyjską awangardę, wskazuje na rolę utopii jako sposobu poznania świata, podkreślając, że „[n]apięcie charakteryzujące utopię jest (...) jednocześnie konfliktowe i postulujące”⁴. Oznacza to zarówno niezgodę na dotychczas obowiązujące hierarchie wartości, jak i roszczenia do nowych hierarchii, co jest możliwe dzięki zakreśleniu pewnego horyzontu, w obrębie którego artyści indagują te wytwarzane opowieści i weryfikują ich rację bytu.

By stworzyć nową opowieść, Malewicz przeciwstawił się wcześniejszym, co nie oznacza, że zniknęły one z pola jego percepcji. Nadal istniały jako punkty orientacyjne dla jego własnych praktyk artystycznych⁵, jednak to akt negacji (czy odrzucenie obowiązujących konwencji artystycznych za sprawą manifestu, czy też zniszczenie, usunięcie z obszaru widzialności wcześniejszych, obcych prac artystycznych i tak dalej) czyni możliwym wyzwolenie się spod ich wpływu i otwarcie na kolejną opowieść. U Malewicza oraz wielu innych artystów awangardy negacja pojawia się w wyniku krytycznego spojrzenia i na życie społeczne, i na sztukę – stanowi często próbę odcięcia własnych działań od dominujących tradycji i przebudowania obowiązujących dotąd narracji o sztuce.

W tym kontekście akt negacji może być rozumiany za Theodorem Adornem jako wprawienie myśli w ruch, niezgoda na to, co zastane: „Przyjmować coś tak, jak się ono

¹ A. Turowski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*, Warszawa 1990, s. 99.

² K. Malewicz, *Od kubizmu i futuryzmu do suprematyzmu. Nowy realizm w malarstwie*, tłum. A. Turowski [w:] A. Turowski, *Między sztuka a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, Kraków 1998, s. 154–156.

³ A. Turowski, *Wielka utopia awangardy*, op. cit., s. 181.

⁴ Ibidem, s. 182.

⁵ Malewicz odnosi się do wcześniejszych stylów i postaw artystycznych (na przykład do impresjonizmu czy kubizmu) chociażby w swoich wypowiedziach programowych – między innymi *Od kubizmu i futuryzmu do suprematyzmu*, op. cit., *Unawis. Artykuł programowy* [w:] A. Turowski, *Między sztuka a komuną*, op. cit.

narzuca, rezygnując z refleksji, potencjalnie znaczy już: akceptować je takim, jakim jest; natomiast każda myśl nakłania wirtualnie do ruchu negatywnego⁶. Co więcej, jak stwierdza Krystyna Krzemieniowa: „Adorno w punkcie wyjścia zakłada doświadczenie negatywności bytu. Wszystko, co istnieje, jest negatywne, a to nacechowanie negatywne wyzwala dążenie do zmiany”⁷. Tak rozpatrywana negacja oznacza również dążenie do ujawnienia nietożsamości, wydobyć na jaw sprzeczności konstytuujących zjawiska i rzeczy, gwarantujących niesprowadzanie sztuki do obiektów o jednoznacznej identyfikacji. Adorno, analizując logikę dialektyczną, wskazuje bowiem na brak jedności, który możemy odnieść także do praktyk artystycznych, w których – aby miały one możliwość działania – konieczne jest „wyrzeczenie się pozoru pojednania”⁸. Innymi słowy, jest to zgoda na pełnoprawne istnienie sprzeczności, wyrzekające się roszczeń do uniwersalności, a także przyznanie się do przemocy wobec tego, co inne, oraz do konieczności ustawicznego ponawiania autorefleksji⁹.

Przywołana wystawa Malewicza (i stojący za nią komunikat o „nowym początku sztuki”) może być odczytana jako próba samookreślenia, usytuowania artystycznej wizji w polu sztuki i wyznaczenia jej nowych funkcji, negujących wcześniejsze („Malarze muszą porzucić tematy i rzeczy, jeżeli chcą być malarzami czystymi”¹⁰). W ten sposób powstaje nowe wyobrażenie celów praktyki artystycznej, ukazujące utopistyczne dążenia do połączenia sztuki i życia, wychodzące od fundującego awangardę¹¹ „konfliktu między własnym doświadczeniem sztuki a jej funkcjonowaniem społecznym (...)”¹². Z drugiej jednak strony Hal Foster, podważając tak jednoznaczne przeciwstawienie i rozdzielenie sztuki i życia, a tym samym utopiijną konieczność ich połączenia, zniesienia dystansu, zdaje sprawę z aktów krytycznego przepracowywania obu tych pojęć i praktyk, odbywających się tak w łonie awangardy, jak i neoawangardy:

„Najbardziej przenikliwi awangardowi artyści, jak choćby Duchamp, nigdy nie dążyli ani do abstrakcyjnej negacji sztuki, ani do romantycznego połączenia jej z życiem, lecz nieustannie weryfikowali konwencje tak sztuki, jak życia. Praktyka awangardy nie była zatem fałszywa, cykliczna i afirmująca, lecz w swoim najlepszym wydaniu pozostawała wewnętrznie sprzeczna, pełna dynamizmu i w pewnym sensie diaboliczna. To samo można powiedzieć o neoawangardzie

⁶ T.W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1986, s. 57.

⁷ K. Krzemieniowa, *Wstęp* [w:] T. W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, op. cit., s. LIII.

⁸ T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 61.

⁹ „W logice dialektycznej pojęcie jest momentem jak każdy inny. Jego zapośredniczoną przez to, co niepojęciowe, tkwi w nim dzięki jego znaczeniu, które ze swej strony uzasadnia to, że jest ono pojęciem. Charakteryzuje je zatem zarówno to, że odnosi się do niepojęciowości – zresztą zgodnie z tradycyjną teorią poznania każda definicja pojęć wymaga momentów niepojęciowych, deiktycznych – jak i, odwrotnie, to, że jako abstrakcyjna jedność obejmowanych przezeń *on*a oddala się od ontyczności. Zmianienie tego kierunku pojęciowości, zwrócenie jej ku temu, co nietożsame, stanowi ós nośną dialektyki negatywnej. Zrozumienie konstytutywnego charakteru niepojęciowości w pojęciu zniweczyłoby przymus tożsamości, jaki niesie ze sobą pojęcie bez takiej powstrzymującej ów przymus refleksji. Przewyciężając pozór, iż pojęcie jest czymś samym w sobie jako jedność sensu, jego samorefleksja prowadzi ku odkryciu jego właściwego sensu”. T. W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, op. cit., s. 21.

¹⁰ K. Malewicz, *Od kubizmu i futuryzmu do suprematyzmu*, op. cit., s. 168.

¹¹ O roli tego konfliktu pisze między innymi P. Bürger, *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, Kraków 2006.

¹² A. Turowski, *Wprowadzenie* [w:] idem, *Wielka utopia awangardy*, op. cit., s. 9.

w jej najlepszym wydaniu, nawet jeśli zaliczy się do niej wczesne prace Rauschenberga czy Allana Kaprowa. »Malarstwo odnosi się tyleż do sztuki, co do życia« - brzmi słynne motto Rauschenberga. »Ani jedno, ani drugie nie jest gotowe. (Staram się działać w przestrzeni między nimi.)« Proszę zauważyć, że użył on określenia »w przestrzeni między nimi«: dzieło sztuki winno bowiem znosić napięcie między sztuką a życiem, nie zaś próbować jakoś ponownie ze sobą łączyć te obszary¹⁵.

Amerykański historyk sztuki porównując awangardę z neoawangardą, zauważa, że w przypadku pierwszej z tych formacji chodziło o negację konwencjonalności sztuki i w sztuce, w przypadku drugiej – o negację instytucji sztuki, a żaden z tych procesów nie został ani nawet nie mógł zostać zrealizowany w pełni. Do podobnych konstatacji dochodzi również Stefan Morawski, mówiąc, że »Awangarda (...) nie zanegowała sztuki, natomiast zmodyfikowała w dużym stopniu jej ówczesne rozumienie¹⁴. Przy czym Foster dostrzega przemianę w postrzeganiu samej negacji w praktykach artystycznych. Pojmuje ją bowiem nie jako absolutne odrzucenie, zaprzepaszczenie bądź zaprzeczenie określonym wartościom czy praktykom, ale jako ich sondowanie, krytykę i twórczą analizę¹⁵.

W niniejszym tekście, odwołując się do rozpoznań Adorna¹⁶ i Fostera, dotyczących awangardy i neoawangardy, chciałabym rozważyć prace artystyczne Mai Deren oraz działających w duecie Teresy Hubbard i Alexandra Birchlera, które można było obejrzeć na wystawie *The Inner Lives (Of Time)*¹⁷, uwzględniając w ich analizie akt negacji. Negację potraktuję jako wykorzystywane przez artystki i artystów narzędzie, wybijające odbiorcę z zastanych wyobrażeń rzeczywistości społecznej i konwencji artystycznych; jako instrument wprawiający myśl w ruch, rozbijający przyzwyczajenia percepcyjne i prowokujący zmianę¹⁸. Nie jest to jednak negacja wprzęgnięta w definitywny i kategoryczny rozdział sztuki i życia. Po radykalno-utopistycznych postulatach awangardy pojawiły się bowiem nastawione na przemieszczenia sensów i współpracę propozycje neoawangardy¹⁹, a współcześnie – jak zauważa Claire Bishop – problemem jest nie tyle konflikt na linii

¹⁵ H. Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010, s. 43.

¹⁴ S. Morawski, *O słabościach praxis neoawangardowej i niedostatkach teorii awangardy*, „Kronos” 2015, nr 3, s. 263.

¹⁵ H. Foster, op. cit., s. 40–46.

¹⁶ Zawartych w przywołanych publikacjach, to jest *Dialektyce negatywnej oraz Teorii estetycznej*.

¹⁷ Wystawa z cyklu *Moving Image Department* zatytułowana *The Inner Lives (Of Time)* odbyła się w dniach 5.10.2016 – 19.02.2017 w Galerii Narodowej w Pradze w budynku Pałacu Targowego. Jej kuratorem był Adam Budak. Zob. więcej: <http://www.ngprague.cz/en/exposition-detail/moving-image-department-6th-chapter-inner-lives-of-time/> [dostęp: 2.03.2017].

¹⁸ Choć moja propozycja rozumienia negacji opiera się przede wszystkim na wskazanych koncepcjach Adorna i Fostera, warto w tym miejscu zwrócić uwagę, że już wielu artystów i artystek awangardowych stało na stanowisku, że sztuka powinna wywoływać u odbiorców zaskoczenie, a nawet wstrząs (futuryści, dadaiści, surrealiści...). Por. np. *Manifest dadaistyczny* z 1918 roku czy manifest A. Bretona *Nadrealizm i malarstwo* z 1925 roku (oba w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969).

¹⁹ H. Foster, op. cit., s. 51–52.

sztuka – życie codzienne²⁰, ile zamazywanie granic pomiędzy sztuką a kreatywnością²¹. Dlatego, analizując prace Deren oraz Hubbard i Birchlera, postrzegam je przez pryzmat negacji rozumianej w kontekście dezintegracji zastanych idei i praktyk społecznych, do których odnosi się sztuka. Tak postrzegana przeze mnie negacja czerpie z Adornowskiej wersji teorii krytycznej, a także próbuje dać przestrzeń interpretacjom sztuki, w której zostaje odwrócona lub zawieszona potoczna logika współczesnej racjonalności.

Kiedy logika snu przesądza o przebiegu zdarzeń w narracji filmowej, pojawia się w niej również miejsce dla obrazów wyobcowanych, odległych i nieprzystających, obrazów trawionych antynomiami, które negują doświadczenia życia codziennego i odraczają jego zdarzenia. Tak ukazana może być konstrukcja eksperymentalnych filmów Mai Deren *Meshes of the Afternoon* (1943, razem z Alexandrem Hammidem) oraz *Rituals in Transfigured Time* (1946)²². W *Meshes of the Afternoon* główna bohaterka, grana przez samą artystkę, podąża za tajemniczą postacią bez twarzy, zapada w sen, obserwuje różne przedmioty, wchodzi po schodach... Między innymi te właśnie gesty oraz czynności są w prezentowanej opowieści (z pewnymi modyfikacjami) kilkakrotnie powtarzane. Od gestu sięgnięcia po leżący na drodze kwiat po śmierć bohaterki – film wypełniają też metafory i metonimie, których wyjaśnień poszukiwano w języku psychoanalizy oraz regułach poezji, która, jak powie Marta Kosińska, jest w przypadku Deren funkcją „zopozycjonowanej względem przemysłu filmowego twórczości amatorskiej”, wydobywającej na jaw i intensyfikującej osobisty i bezpośredni wymiar kina, niezwykle bliski artystce²³. Podobnie drugi film *Rituals in Transfigured Time* z wyraźnym rytmem i powtarzającymi się ujęciami obfituje w metaforyczne zestawienia obrazów, ale Deren wyposaża go również w elipsy, kondensujące znaczenia związane z ruchem w przestrzeni i przesunięciami w czasie (zamiast przebiegu zdarzenia widzimy najczęściej jedynie jego rezultat). Zabieg ten zaburza potoczną logikę przyczynowo-skutkową: postaci znikają bez żadnego racjonalnego uzasadnienia, ich ruch jest zatrzymywany, z przebiegu akcji nie możemy zrozumieć ich motywacji psychologicznej i tak dalej. Metoda Deren eliminuje w ogóle możliwość zaistnienia stylu zerowego, tak charakterystycznego dla kina głównego nurtu, a opartego właśnie na przekonaniu, że mamy do czynienia z „niby-rzeczywistością” – ta zaś budowana jest według Mirosława Przyłipiaka w oparciu o cztery zasady: „(1) zrozumiałości i jednoznaczności; (2) realizmu i obiektywizmu; (3) przezroczystości formalnej; (4) określonego oddziaływania na emocje”²⁴.

²⁰ Rację ma Hal Foster, gdy pisze: „W międzyczasie sztuka połączyła się z życiem, lecz na zasadach wyznaczonych przez przemysł kulturowy, a nie awangardę (...).” H. Foster, op. cit., s. 47.

²¹ C. Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, tłum. J. Staniszewski, Warszawa 2015, s. 41. Jak pisze badaczka: „Elitarystyczna aktywność artystyczna ulega demokratyzacji w dyskursie kreatywności, choć w dzisiejszych czasach jest to raczej zwrot w stronę biznesu niż Beuysa. Dehierarchizująca retoryka artystów, których projekty mają umożliwić wzrost kreatywności, zaczyna w końcu brzmieć identycznie jak rządowe programy polityki kulturalnej, w których powtarza się dwoista mantra społecznej inkluzji i miast kreatywnych” (s. 41).

²² Oba te filmy zostały pokazane na wystawie *The Inner Lives (Of Time)*. <http://www.ngprague.cz/en/exposition-detail/moving-image-department-6th-chapter-inner-lives-of-time/> [dostęp: 2.03.2017].

²³ M. Kosińska, *Ciało filmu. Medium obecnego w powojennej amerykańskiej awangardzie filmowej*, Poznań 2012, s. 74.

²⁴ M. Przyłipiak, *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańsk 1994, s. 62.

Artystka niemal nie dopuszcza do głosu wynikania czasowego, wprowadzając jako dominującą figurę powtórzenie. Szybki, dynamiczny montaż i ostre cięcia filmowe wywołują efekty ruchu, który ewokuje zmianę, oraz oddalenia, które neguje to, co wcześniejsze, minione. W tym kontekście zasadne zdaje się potraktowanie wskazanych prac filmowych Deren jako negacji pewnych społecznych porządków i uzgodnień dotyczących reguł działania i uczestnictwa w rzeczywistości. Dodatkowo za postrzeganiem obu filmów w takiej perspektywie przemawiają argumenty Kosińskiej. Widzi ona bowiem projekt artystki jako wyrosły na gruncie krytycznej refleksji, która roztrząsa przejawy zachodniego kryzysu kultury i mitologie naukowej racjonalności²⁵.

W przypadku wskazanych eksperymentalnych filmów Mai Deren negacja w sztuce odbywająca się środkami formalnymi służyć może zakwestionowaniu porządku społecznego petryfikującego „kobiece” doświadczenia. Jak zauważa Carolyn Korsmeyer: „Gdziekolwiek jest władza, tam też są nierówności w sposobie jej użycia, a sztuka jest przedsięwzięciem, w którym ciało i seksualność, płęć i pozycja społeczna oraz władza kulturowa odgrywają zasadniczą rolę”²⁶. Uwidoczniona w filmach amerykańskiej artystki niezgoda na porządek symboliczny, będący częścią porządku społecznego, wynikać może zatem z wnikliwego przyjrzenia się przez nią relacjom, w których sama jako kobieta i jako artystka funkcjonuje²⁷. Co więcej, modernistyczne w swym charakterze eksperymenty z czasem (których przykłady odnajdziemy chociażby w prozie Virginii Woolf) mogą być odebrane w przypadku prac Deren jako wyrazy oporu, emancypujące subiektywność podmiotu i wytwarzające napięcie między sztuką a społeczeństwem, tak istotne z perspektywy odkrywania społecznego charakteru praktyk artystycznych, o którego uznanie apelował Adorno²⁸.

Deren ponadto w obu przywołanych filmach, powstałych w latach 40. XX wieku, staje się nie tylko krytyczką porządku społecznego, wewnątrz którego się znajduje, lecz także ironiczną komentatorką instytucji sztuki. I choć dla Fostera wyraźną krytykę instytucji sztuki zaczęła uprawiać dopiero tacy artyści jak Dan Flavin czy Daniel Buren (czyli od lat 60. XX wieku)²⁹, to wydaje się, że także Maya Deren, będąc jedną z prekursorów amerykańskiego kina eksperymentalnego, podważała system hollywoodzki z jego kodami wizualnymi i ideologiami. Lata 30. i 40. XX wieku to rozkwit kina gatunków, którym rządziły bardzo wyraźne reguły, a przyjęty w 1930 roku przez MPPDA (Motion Picture Producers and Distributors Associations) „Kodeks Produkcyjny” wyznaczał granice filmowego obrazowania, zakazując m.in. pokazywania nagości, samobójstw, morderstw czy pozamałżeńskiego seksu. Po kryzysie finansowym początku lat 30. przychodzi czas

²⁵ M. Kosińska, op. cit., s. 35–53.

²⁶ C. Korsmeyer, *Gender w estetyce. Wprowadzenie*, tłum. A. Nacher, Kraków 2008, s. 1.

²⁷ Jak powie dalej Korsmeyer: „(...) sztuka i smak estetyczny dostarczają potężnego narzędzia strukturalizacji tożsamości społecznej, własnego obrazu i sfery wartości publicznych”. Ibidem.

²⁸ K. Krzemieniowa, *Koncepcja doświadczenia estetycznego Th. W. Adorno [w:] Adorno: między moderną a postmoderną. Rozprawy i szkice z filozofii sztuki*, pod red. A. Zeidler-Janiszewskiej, Warszawa – Poznań 1991, s. 12–13.

²⁹ H. Foster, op. cit., s. 46.

niezwykłego prosperity dla amerykańskich wytwórni filmowych, którego apogeum, jak przekonuje Rafał Syska, był rok 1946. Dopiero w drugiej połowie lat 40. Hollywood przejdzie metamorfozę „zainfekowane ambicjami artystycznymi”³⁰, mimo to wielu badaczy lata 50. w amerykańskim kinie będzie uważać jeszcze za obfitujące w produkcje oparte na tradycyjnych wartościach i założeniach wyraźnie gatunkowych³¹.

Autorka *Meshes of the Afternoon* w wydanej w 1946 roku publikacji *An Anagram of Ideas on Art, Form, and Film* krytykuje naturalistyczne metody sztuki, kwestionując także stosunek do reprezentacji przyjęty przez konwencjonalne kino i fotografię³². Jeśli zgodzić się z Rafałem Syską, że kino hollywoodzkie lat 40. „uptynęło pod znakiem olśniewających widowisk i eskapistycznej rozrywki”³³, tym bardziej widoczny wydaje się bunt Deren, której filmy o surrealistyczno-psychoanalitycznej proweniencji negują tak porządek mieszczańskich wartości, jak i restrykcyjne kody przedstawieniowe, którymi ograniczone było kino hollywoodzkie. Artystka przeciwstawia się zatem nie tylko sposobom funkcjonowania medium filmowego, lecz także podważa instytucję amerykańskiego kina mainstreamowego, której produkcje po latach kryzysu (1932–33) stają się „rodzajem »chleba i igrzysk« odrywających obywateli Stanów Zjednoczonych od przykrej rzeczywistości, ale też (...) wzmacniających przywiązanie do tradycyjnych wartości i zniechęcających do politycznego radykalizmu”³⁴. Tworząc filmy eksperymentalne w Ameryce lat 40., Deren bada także granice konwencjonalnego kina. Pokazuje, że dominujące w tym czasie i miejscu środki budowania świata fabularnego, ale i same sposoby działania instytucji filmowych propagujących określone rodzaje filmowej sztuki mimo pretensji do uniwersalności są subiektywne, służą ukazaniu pewnych wizji świata. Artystka tworzy więc dla nich alternatywę, poprzez wizję kina mitologicznego, odzwierciedlającego nie tyle zewnętrzną rzeczywistość społeczną, co osobistą, kreowaną przez subiektywne odczucia. To język poezji wizualnej, metafor i symboli pojawiający się w miejsce mimetycznego języka konwencjonalnego filmu staje się dla Deren probierzem zmian w obrębie medium, ale i przemysłu filmowego rozumianego jako instytucjonalny system.

Inną pracą operującą poetyką snu, ale i eksplorującą logikę czasowych następstw i równoległości, znajdującą się na wystawie *The Inner Lives (Of Time)* jest film Teresy Hubbard i Alexandra Birchlera *House with Pool* (2004). Podobnie jak u Deren, tak i w tej pracy istotna okaże się nastrojowość, próba zademonstrowania wewnętrznych niepokojów bohaterki, emocji i przeczuc. W tekście wprowadzającym do wystawy Adam Budak, jej kurator, podkreśla „dwa paralelne i komplementarne wobec siebie” zagadnienia, których ta prezentacja dotyczy: „(wewnętrzna) architekturę czasu i architekturę jako wehikuł

³⁰ R. Syska, *Dekada cienia: amerykańskie kino lat czterdziestych* [w:] *Historia kina. Kino klasyczne*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2011, t. 2, s. 477.

³¹ Ł. A. Plesnar, R. Syska, *Kino amerykańskie lat 50.: złota dekada* [w:] *Historia kina*, op. cit., s. 789–790.

³² M. Deren, *An Anagram of Ideas on Art, Form, and Film*, The Alicat Book Shop Press, Yonkers, New York 1946.

³³ R. Syska, op. cit., s. 477.

³⁴ Ł. A. Plesnar, *Hollywood: pod znakiem Wielkiego Kryzysu* [w:] *Historia kina*, op. cit., s. 76.

(rzeczywistej i wyobrażonej) temporalności”³⁵. W kontekście przywoływanych trzech utworów filmowych istotna okazuje się zwłaszcza ta pierwsza kwestia – czas przestaje mieć linearną formę, jego konstrukcja jest bądź szkatułkowa, labiryntowa, rozbita na fragmenty, cykliczna, bądź też okazuje się punktowa – zatrzymana, jakby wszystko rozgrywało się stale w tym samym momencie. Gdy do fabuły zostają włączone powtórzenia (jak w *Meshes of the Afternoon*) lub gdy zostaje ona tak pomyślana, by nie wskazywać jednoznacznie na początek i koniec, a tym samym podtrzymywać przekonanie o nieustającej teraźniejszości trwania umieszczonych w niej zdarzeń (jak w *House with Pool*) – zaczyna ona przypominać rytuał. Świat przeżywany i świat wyobrażony łączą się za sprawą działania form symbolicznych³⁶, którymi w przypadku filmów są środki artystyczne, tu stanowiące narzędzia zaburzające tradycyjną logikę czasową. I podobnie jak w rytuale, za sprawą działania symbolicznego osiągnięte zostają rezultaty, niewynikające bezpośrednio z sytuacji ukazanych w samej opowieści wizualnej³⁷.

House with Pool to splatające się historie dwóch kobiet, które łączy wspólna przestrzeń – pokoje w domu, basen, trawnik. Film prezentowany jest w zapętleniu, trudno zweryfikować, które działania są następstwami, a które – przyczynami działań. Jak czytamy w opisie pracy na stronie internetowej Hubbard i Birchlera:

„W »House with Pool« przyjęcie jest zakończone, w domu panuje cisza, kobieta jest pogrążona w swoich myślach. Porusza się po domu, wśród sprzętów, pustych szklanek i resztek przekąsek. Symultanicznie młodsza kobieta przemieszcza się przez noc i jej obiekty: leśne drzewa, wypielęgnowane trawniki, nieuchwytnie dźwięki. Młodsza kobieta wchodzi do domu; starsza kobieta nie jest świadoma jej obecności. Między nimi dwiema istnieją podobieństwa, ale relacja między nimi jest nieoczywista, a ich ścieżki – przynajmniej tutaj – nie pokrywają się. Zamiast tego – kobiety zbliżają się do siebie za pomocą przedmiotów, które przechodzą między nimi w tę i z powrotem, oraz poprzez powtarzanie gestów: ręka odkręca kran pod prysznicem, ręka obraca pokrętełłem w drzwiach; sweter jest zdejmowany i składany, sweter jest zabierany i zakładany przez drugą kobietę; jedna kobieta patrzy przez okno do wnętrza domu, druga przygląda się z wnętrza domu ciemności na zewnątrz; jedna kobieta zaczyna grać utwór na fortepianie, druga kobieta go kończy. Trzecia perspektywa pojawia się, gdy ogrodnik wchodzi na teren posiadłości i »widzi« rzeczy, których żadna z tych kobiet nie wydaje się być świadoma. Staranna praca kamery i dźwięk konstruuje pełną napięcia pętlę narracyjną, gdzie widz napotka wizualne przearanżowanie przestrzeni, które ustanawia emocjonalne wnętrze jako fizyczne zewnątrz i na odwrót. Kompozycja fortepianowa grana przez obie kobiety tworzy wszechogarniającą ścieżkę dźwiękową, przyczyniając się do podtrzymywania tajemniczego *mise-en scene*. »House with Pool« kręcono w Austin w Teksasie w 2004 roku”³⁸.

³⁵ <http://www.ngprague.cz/en/exposition-detail/moving-image-department-6th-chapter-inner-lives-of-time/>, [dostęp: 2.03.2017].

³⁶ C. Geertz, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, tłum. M.M. Piechaczek, Kraków 2005, s. 134.

³⁷ O roli rytuału w kontekście świeckim i religijnym pisze między innymi Mary Douglas, wskazując raczej na podobieństwa aniżeli różnice w zadaniach stawianych obu tym rodzajom rytuałów. Zob. M. Douglas, *Czystość i zmaza*, tłum. M. Bucholc, Warszawa 2007, s. 97–110.

³⁸ <http://www.hubbardbirchler.net/works/housewithpool/> [dostęp: 3.03.2017].

Choć zdarzenia w filmie pokazywane są na jednym ekranie³⁹ i następują po sobie, trudnościami byłoby wskazanie na moment inicjujący akcję. Niemal każdy gest może być potraktowany jednocześnie jako przyczyna i skutek. I zdaje się, że właśnie o tę symultaniczność wydarzeń i motywacji chodzi Hubbard i Birchlerowi, którzy prezentują paralelnie drobne gesty kobiet i nie uprzywilejowują punktu widzenia żadnej z bohaterek. Ukazują w ten sposób wątpliwy status dualizmu wewnątrz – zewnątrz, podważając fundamenty zachodniej racjonalności i negując percepcyjne i psychologiczne nawyki widza. Praca staje się także wyrazem „oporu przeciw współczesności”⁴⁰, odrzuca bowiem możliwość integracji między doświadczeniem widza i doświadczeniem jako konstrukcją fabularną. Co więcej, „Film – jak stwierdza Budak – jest przesycony goryczą i niespełnionym pragnieniem. Tutaj rozgrywa się szczególnie porywająca opowieść o powrocie do domu jako scenie traumy porzucenia i wyparcia”⁴¹. Zanegowanie następstw czasowych w *House with Pool* może być rozpatrywane jako próba ustanowienia niekończącej się opowieści o teraźniejszości, obfitującej w cierpienie i pożądanie. Ku takiemu sensowi skłania zapętlenie utworu, uniemożliwiająca rozładowanie pojawiających się przeczuć, przemyśleń czy emocji i ich społeczno-psychologiczną integrację. Zanegowanie logiki czasowej, ale i wprowadzenie elementów symbolicznych (jak pojawiająca się przy basenie sarna) prowadzi ponadto do zbudowania dystansu między widzem a fabułą; dystansu, który pomaga dostrzec w pracy Hubbard i Birchlera element utopii. A ta jest jednocześnie „czymś negatywnym wobec istniejącej rzeczywistości i czymś jej uległym”⁴², bowiem zarazem okazuje się być wskaźnikiem nieitożsamości czasu i konstruujących go wydarzeń, jak i absorbuje obrazy rzeczywistości, którą widz może uznać za prawdziwą i bliską. Czynnikiem z negacji narzędzie rozsadzania zastanych konwencji i sposobów opowiadania filmowej historii, przywołani artyści proponują odbiór poetycki i wyobraźniowy, którego nie krępuje powierzchowna logika zachodniej racjonalności. Filmy zbudowane według „wewnętrznej architektury czasu” występują przeciwko afirmatywności sztuki – postrzeganej jako funkcja wroga samej sztuce, nieszkodliwiająca ją i zniewalająca. Jak podkreśla bowiem Krystyna Krzemieniowa w odniesieniu do metody negatywnej Adorna, polega ona na:

„szukaniu prawdy w pozorze, przeciwstawianiu potencjalnej wolności rzeczywistości uciskowi, ale również na uwytłumieniu tego, że w negowanej faktycznej rzeczywistości, w przedmiocie analizy, nie zawiera się już pozytywne rozwiązanie. Wyprowadzenie prawdy z fałszywego pozoru oznacza, że negowana rzeczywistość zawiera immanentnie możliwość czegoś lepszego, ale ujawniana jest ona jako roszczenie, roszczenie bez pokrycia”⁴³.

³⁹ A mogłyby na przykład być prezentowane równolegle w formie projekcji dwukanałowej.

⁴⁰ T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, op. cit., s. 24.

⁴¹ <http://www.ngprague.cz/en/exposition-detail/moving-image-department-6th-chapter-inner-lives-of-time/> [dostęp: 4.03.2017].

⁴² T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, op. cit., s. 61.

⁴³ K. Krzemieniowa, *Wstęp* [w:] T. W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, op. cit., s. LXVIII.

Ani Maya Deren, ani Teresa Hubbard i Alexander Birchler w zaprezentowanych na wystawie *The Inner Lives (Of Time)* pracach nie proponują odbiorcy „pozytywnych rozwiązań”. I nie tylko dlatego, że rytmiczne i poddane logice snów konstrukcje ich filmów zdają się wykluczać jednoznaczny punkt kulminacyjny, który przyniósłby rozładowanie napięcia. Ucieczka bohaterek *Rituals in Transfigured Time* zdaje się nie kończyć mimo zanurzenia jednej z nich w wodzie (woda przestaje być symbolem oczyszczenia, zyskuje znaczenie jako przestrzeń więżąca), śmierć mężczyzny przemieniająca się w rozbijane lustro czy martwa kobieta leżąca w fotelu nie wyjaśniają ciągu wcześniejszych zdarzeń ukazanych w *Meshes of the Afternoon* i nie stają się ich apogeum, również w żadnym momencie zachowanie wkraczającej do domu i wymykającej się z niego młodej kobiety w *House with a Pool* nie zostaje zakończone i zwieńczone rozładowaniem towarzyszącego tym działaniom zaniepokojenia. „Pozytywne rozwiązanie” nie pojawia się w tych pracach także dlatego, że dominuje w nich funkcja poetycka (którą cechuje „skupienie na komunikacie dla niego samego”⁴⁴), a także nasiąknięte są groźną wieloznacznością⁴⁵. Ta zaś, jak stwierdza Zygmunt Bauman, razem z nieokreślonością i niedecydowalnością zadaje „kres porządkującej mocy opozycji” oraz „jest siłą”, która „burzy spokój ładu powiewem chaosu”⁴⁶.

Co więcej, trop interpretacyjny zaproponowany przez kuratora wystawy, na której znalazły się razem analizowane powyżej prace, zasadza się na czasie pomyślanym jako konstrukcja architektoniczna. Budak chce zatem, byśmy dostrzegli w tych filmach nie tyle linearne historie, co zespoły obiektów, w których budulcem jest czas; byśmy przyjrzeni się samemu czasowi i relacjom, jakie na jego materii wytwarzane są w światach przedstawionych. Czas przestaje być tutaj jedynie kontekstem, ramą, wewnątrz której rozgrywane są działania. Staje się nieprzejrzysty, kłopotliwy. A dzięki temu nie jest już ostoją logiki przyczynowo-skutkowej, maskującej częstokroć pragnienia i potrzeby zmian, ale narzędziem negującym zastaną rzeczywistość społeczno-kulturową i jej konwencje. Wprawione w ruch obrazy, napędzane środkami z repertuaru poetycko-oniryczno-surrealistycznego, w przeciwieństwie do często petryfikujących społeczny *status quo* mechanizmów kina gatunkowego i mainstreamowego, pozbawiają odbiorcę zaufania wobec jego własnych percepcyjnych przyzwyczajeń, a także wysuwają roszczenia wobec rzeczywistości. Roszczenia zadomowienia się w niej niestabilnej logiki, której właściwością i główną przesłanką działania miałyby być zmiana i konieczność permanentnego podawania w wątpliwość obrazów, które postrzegamy.

⁴⁴ R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, tłum. K. Pomorska, „Pamiętnik Literacki” 1960, nr 51/2, s. 439.

⁴⁵ Tę zaś jeszcze potęguje brak słów i dialogów, które mogłyby bardziej „stabilizować” przekaz, próbować go właśnie „ujednoznaczyć”.

⁴⁶ Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, tłum. J. Bauman, Warszawa 1995, s. 83.

Summary

Against affirmation. Negation as a cognitive strategy in an art film

Using the category of negation, the article analyzes the art films of Maya Deren and Teresa Hubbard & Alexander Birchler exhibited at *The Inner Lives (Of Time)* in the National Gallery in Prague (5.10.2016 – 19.02.2017, in the Trade Fair Palace). Negation is discussed as a cognitive strategy, which echoes the theoretical concepts of Theodor W. Adorno and Hal Foster. Elements such as the subjective treatment of time, the suspension of logical implications, or poetic-oneiric visions, have been analyzed so as to demonstrate how their meanings help to question the socio-cultural reality.

Słowa kluczowe: negacja, logika snu, czas, kody i konwencje wizualne, kino eksperymentalne, instytucja sztuki

Keywords: negation, dream logic, time, visual codes and conventions, experimental cinema, art institution



Autorka – Anna Krztoń