

Wobec Niemożliwego – estetyka negatywna i efekt obcości w audiowizualnych realizacjach Béli Tarra i Krystiana Lupy

JOANNA SARBIEWSKA

Zarówno dzieła filmowe Béli Tarra, jak i spektakle Krystiana Lupy wyrastają z żywiołu wizualności. Język audiowizualny dotyczy oczywiście najpierw samego medium – jest immanentny dla obrazów filmowych Tarra i często wykorzystywany w postaci technik filmowych w spektaklach Lupy (stosowanie zbliżeń poprzez światła punktowe, wykorzystywanie kilku planów za pomocą głębi ostrości równoległe percypowanych przez widza czy – w warstwie audialnej – rejestrowanie i odtwarzanie na scenie dźwięków świata pozascenicznego). Według mnie w obu tych autorskich fenomenach idzie jednak o zdecydowanie głębsze niż tylko estetyczne funkcjonowanie wymiaru wizualnego. Wydaje się, że ich właściwe doświadczenie jest możliwe dopiero dzięki aktom uważnego, czystego (w)patrzenia (kontemplacji) w miejsce potocznej percepcji opartej na projekcji-identyfikacji bądź zdystansowanej, racjonalnej refleksji krytycznej. W niniejszym tekście będzie mnie interesował właśnie ten najgłębszy, poznawczy wymiar nad-widzenia (i nad-słuchu), w obrębie którego wyraźnie ujawni się moc i znaczeniowy potencjał zwrotu ikonicznego. Podejmuję zatem próbę rozpoznania strategii estetycznych obu reżyserów jako audiowizualnych strategii poznawczych wykorzystujących negatywną metodę dekonstrukcji w celu eksploracji Niemożliwego¹. Można zaryzykować stwierdzenie, że specyfika audiowizualności jest najdogodniejszą przestrzenią dla przejawiania się mistyki negatywnej².

Współczesny prymat świadomości obrazowej trafnie uchwycił Ferdinand Fellmann, konstatuując, iż przeciwstawia się ona językowemu sposobowi odsłaniania świata, pozwalając wybrzmieć wymiarowi obrazu, który nie mieści się w granicach świadomości intencjonalnej³. Ta intuicja współbrzmi z konstatacją Georges'a Didi-Hubermana, który porządkowi „widzialnego” przeciwstawia kategorię „wizualności”. „Widzialne” (przynależne świadomości intencjonalnej) sytuuje się w tradycyjnym paradygmacie reprezentacji i dyskursie wiedzy. Także porządek „niewidzialnego” jest wpisany w dyskurs wiedzy klasycznej semiologii, stanowiąc pojęcie abstrakcyjne. Wizualność natomiast zaczyna się tam, gdzie pojawia się „pęknięcie”, „rozdarcie” w łonie struktury przedstawienia i generowanej przez nie kategorii sensu. Didi-Huberman podkreśla, że wizualność dotyczy

nie przedmiotu, a zdarzenia, którego nie da się odczytać w kluczu *episteme*; otwiera ona moc negatywności, uśmiercając pozytywną metafizykę ⁴.

Zdaniem francuskiego filozofa tak rozumianej wizualności odpowiada kategoria „wirtualności” – *sygnalizuje ona sposób, w jaki porządek tego, co wizualne, oddala nas od (...) zwykle przyjmowanych warunków możliwości poznania tego, co widzialne. Virtus (...) określa suwerenną moc tego, czego nie można ujrzeć na własne [zewnątrzne/zmysłowe – przyp. J. S.] oczy* ⁵. *Zdarzenie nazywane słowem virtus, które pozostaje w mocy, które jest mocą, nigdy nie wyznacza wzrokowi celu, nie definiuje jedynego sensu lektury. (...) Ze swej negatywności czyni rozprzestrzeniającą się w wielu kierunkach siłę i umożliwia (...) całe konstelacje sensu, przypominające sieci* ⁶.

Estetyka dzieł Tarra i Lupy zasadza się właśnie przede wszystkim na swoistym oczyszczaniu widzenia/widzialności z atrybutów przedstawienia pozytywnego, które stanowi odpowiednik estetyczny (logocentrycznej) metafizyki obecności. Przedstawienie pozytywne (reprezentacja filmowa, spektakl teatralny) ucieleśnia horyzont przedmiotowy otwierany w podmiotowym geście ustanawiającym dyskurs wiedzy. Niezależnie od tego, czy bazuje na obiektywnej rejestracji nastawionej na odkrywanie sensu, czy na subiektywnej, wizyjnej transformacji nastawionej na jego konstruowanie, to zawsze w dychotomicznej konfiguracji: podmiot poznający – przedmiot poznawany.

W audiowizualnych realizacjach Tarra i Lupy mamy zaś do czynienia z dekonstrukcją świata przedstawionego. Światy reżyserów ucieleśniają obrazy o strukturze pękniętej, epizodycznej, otwartej, wytrącone z porządku przyczynowo-skutkowego, zrywające z narracją linearną, łamiące diegezę, odporne zarówno na racjonalną jednoznaczność rozumienia pojęciowego, jak i emocjonalny, psychologiczny model projekcji-identyfikacji. Przekraczają one obecnościowy porządek przedmiotu i nakierowanej na niego intencjonalnej, epistemicznej aktywności podmiotu. Poznawczo ciemne, emanujące intensywną pustką, eliminują każdą logocentryczną konstrukcję, która próbowałaby się w nich bezpiecznie zakorzenić, oswoić je, zawłaszczyć. To także obrazy zatrzymane w czasie, jakby „zamrożone”, „zawieszane” – dość wspomnieć sam czas trwania spektakli Lupy (*Wymazywanie* – ponad pięć godzin; *Malte* – dwanaście godzin!) i niektórych filmów Tarra (*Szatańskie tango* – ponad siedem godzin), by uświadomić wagę tego fenomenu. Bardziej jednak niż o czas trwania całości idzie o *modus* doświadczania faktury czasowej w przestrzeni dzieła wprowadzający rejestr innej ontologii. Oczyszczanie świata przedstawionego z ramy fabularnej, z czasu akcji, który odpowiada percepcji potocznej, zewnętrznej, skoncentrowanej na zjawiskowym (empirycznym) przebiegu zdarzeń, służy ujawnianiu rytmu „oka wewnętrznego”, czasu „czystego trwania” doznawanego w trybie kontemplacji.

Wielowarstwowa refutacja percepcyjnych przyzwyczajęń i klasycznej metafizyki przedstawienia w dziełach obu twórców czerpie z Brechtowskiego efektu obcości, ale jednocześnie radykalnie zmienia ustalenia Brechta ⁷. Jak wiadomo, Brechtowskie złamanie mechanizmu projekcji-identyfikacji miało wymiar autotematyczny i służyło strategii racjonalnej – zdystansowanej wobec świata przedstawionego refleksji krytycznej o charakterze społeczno-politycznym. Postulat przedstawienia „oczyszczonego z magii”, z „iluzji naturalnej mistyki” odnajdował formalną realizację głównie w technice gry aktorskiej – aktor nie wcielał się, tylko

pokazywał postać, eliminując tym samym akty przeżywania/wczuwania się. Czerpiąc z chińskiej sztuki aktorskiej, oglądał na przykład samego siebie, obserwował własne ruchy i eksponują tym samym rejestr autotematyczny. Brechtowskie ujawnianie niezwykłości/nienaturalności w codzienności miało zatem generować krytyczny dystans – demaskować ideologiczne (kapitalistyczne) gesty społeczne, podkreślać ich historyczny, kontekstowy charakter ⁸.

W dziełach Tarra i Lupy natomiast zastosowanie efektu obcości, zrywając z tradycyjną metafizyką przedstawienia, służy radykalnie odmiennym celom. Przełamuje zarówno percepcję potoczną, jak i racjonalną, traktując obie jako formy idolatrii ⁹. Wydaje się, że ów efekt wpisuje się tu w dekonstrukcyjną strategię ogółania widzenia z pozytywnych obrazów (opartych na dualnej konfiguracji podmiotu i przedmiotu), które – wyczerpując się w zmysłowej widzialności i poznawalności – zasłaniają Niemożliwe. Specyfika jego obecności przypomina Heideggerowską wykładnię Freudowskiego *unheimlichkeit*, ma niejako uaktywnić negatywny rejestr mistyczny, stworzyć na nieprzedstawialne doświadczenie Niemożliwego, które wytrąca (by użyć sformułowania Rudolfa Otto) z poznawczej homeostazy. Raz jeszcze Brecht: *efekt obcości polega na tym, że rzecz, którą chcemy uczynić zrozumiałą, na którą winna być zwrócona uwaga, ze zwyczajnej, znanej, bezpośrednio nam przedłożonej, robimy wyjątkową, uderzającą i nieoczekiwaną. To, co jest zrozumiałe samo przez się, robimy w pewien sposób niezrozumiałym, jednak tylko w tym celu, aby później okazało się tym bardziej zrozumiałe* ¹⁰. U Brechta ostatecznym celem tworzenia recepcyjnego dystansu jest zatem krytyczna, ale pozytywna/przedstawialna wiedza, u Tarra i Lupy zaś – ciemna, mistyczna niewiedza generowana przez czyste widzenie pustki. Taki rodzaj oglądu otwiera postawa *Gelassenheit* (odpuszczenie zafiksowanego w „ja”, racjonalnego podmiotu), przekraczająca świadomość intencjonalną, dystans między podmiotem i przedmiotem i doznająca Obrazu-Nicości niejako „od środka”.

Za przykłady zarysowanej tu strategii posłużą wybrane obrazy z *Potępienia* (*Kárhozat*, 1987) Tarra i *Wymazywania* (*Auslöschung*) Lupy według Thomasa Bernharda (premiera spektaklu odbyła się w Teatrze Dramatycznym w Warszawie w 2001 r.), które skupiają jak w soczewce poznawczą sygnaturę estetyki negatywnej obu reżyserów i stosowanego w jej ramach efektu obcości ¹¹.

Reprezentatywne dla twórczości Tarra jest już pierwsze, długie, hipnotyczne ujęcie *Potępienia*, ukazujące powolny ruch wyciągu wagoników z węglem, płynących w powietrzu, we mgle, czemu towarzyszą niepokojące dźwięki wydawane przez maszynię, a wprowadzające w fakturę obrazu akustykę „chropowatej” wibracji. Następnie powolna, subtelna jazda kamery pozwala dostrzec, że mamy do czynienia z perspektywą oglądu zza okna – protagonista filmu Karrer, zastygły w bezruchu, wpatruje się w wagoniki, stojąc tyłem do widza. Warto podkreślić, iż obraz wyciągu powraca obsesyjnie przez cały czas trwania filmu, funkcjonuje recytatywnie niczym mantra. Następnie kamera wykonuje – znów powolną – jazdę wzdłuż szarej, chropowatej ściany, po czym widzimy w lustrze twarz gołącego się Karrera – jakby nieobecną, wypelnioną pustką, która wreszcie podlega wizualnemu zaciemnieniu. W kolejnej scenie kamera rejestruje schodzącego po schodach bohatera i zatrzymuje się na dogorywającym na klatce schodowej ogniu, kontemplując go w długim ujęciu, podczas gdy kroki Karrera i trzask zamykanych przezeń drzwi są słyszalne już spoza kadru. Te inicjalne sekwencje *Potępienia* doskonale

wizualizują ontologię świata węgierskiego reżysera – obrazy monotonna krążących, ponuro skrzypiących wagoników i dogorywającego ognia osiagającego status popiołów urastają do rangi metafory. Świat Tarra to świat (po)dekonstrukcyjnych ruin, usytuowanych w opuszczonych (nie)miejscach prowincji, wegetatywnego rozpadu, pogrążenia w śmierci, trwania w pustce. To także świat atrofii więzi międzyludzkich, degrengolady, braku zaufania i bliskości (co dane nam jest zobaczyć w dalszej części filmu). Kamera bądź wykonuje niezmiennie powolne travellingi, bądź pozostaje statyczna, zachowując niediegetyczną strukturę długich, autonomicznych ujęć, których nie spaja wyraźna linia narracyjna. Jej praca przywodzi na myśl tryb Heideggerowskiej nudy, radykalnie anihilując świat ontycznych źródnicowań, zjawiskowego „dziania się” właściwego akcji fabularnej i aktywizując niejako rejestr innej ontologii. Nuda *ciągnie się jak milcząca mgła w przepaściach naszej świadomości, pokrywa rzeczy i pokrywa ludzi, i wraz z nimi pokrywa nas samych – sprawiając, że wszystko po równi staje się nam osobliwie obojętne*¹². Tryb obsesyjnej, „nienaturalnej” kontemplacji, wywołując efekt obcości, intensyfikuje percepcję przez zanurzanie się w swoisty bezruch i beczas, jest nastawiony na czyste, bezinteresowne, uważne w(y)patrywanie, ale i w(y)słuchiwanie. Na skutek takiego oglądu przedmioty materialne tracą przedmiotowe atrybuty należące do porządku ontycznego złudzenia – *māyi*¹³, uzyskując status chwilowych, ciemnych epifanii, na kształt Hubermanowskiej mocy zdarzeń wizualnych. Co istotne, kamera reżysera często obserwuje te same przestrzenie, powraca do nich, wzmagając figurę wizualnej mantry, kontemplanując zarówno ludzi, jak i świat rzeczy, obrazy całkiem bezładne.

Specyfikę w(y)patrywania, sygnowanego przez samotność, wyobcowanie i tęsknotę za Niemożliwym, świetnie oddaje pieśń śpiewana w barze „Titanik” przez bohaterkę filmu. Z jej recytatywnego, ciemnego rytmu podszytego melancholią, wyłania się doświadczenie „po miłości”, „po końcu wszystkiego” i oczekiwanie na Nieznajomego, który może nigdy nie nadejść (jak Beckettowski Godot). Wszystko się skończyło, tylko miłość nadawała sens rzeczom; teraz w duszy zagnieżdża się mgła¹⁴. Świat Tarra permanentnie spowija mgła zacierająca kontury rzeczy i nicościująca ruch świadomości intencjonalnej, szukającej zakotwiczenia w stałym horyzoncie obecności. Oprócz mgły konstytutywnym elementem świata przedstawionego *Potępienia* jest (nieustannie padający) deszcz i jego akustyka, „rozrywające” niejako koherentną strukturę racjonalnej i potocznej „widzialności” i „słyszalności”. Bohaterka celebrytuje proces obserwacji deszczu spływającego po szybie; to dla niej moment totalnego wyciszenia, oczyszczenia, wyjścia z siebie, przekroczenia własnej podmiotowości. Ona również, podobnie jak Karrer, ciągle wygląda przez okno, bez (przedmiotowego) celu¹⁵. Wydaje się, że właśnie ten gest stanowi w świecie Tarra najdoskonalszą, ekstatyczną kontemplację pustki, generując (chwilowe) porzucenie postawy egocentrycznego „przywłaszczania” (*anne-men*)¹⁶, zamknięcia, oddzielenia i wpłynięcie w (puste) Istnienie, które jest „wewnętrzzną ekstazą”¹⁷ Niemożliwego. Karrer tak określa ogląd ogłocony: *nie boję się oszaleć, bo strach przed szaleństwem oznaczałby, że jestem do czegoś przywiązany, a nie jestem przywiązany do niczego. (...) nie czepiam się niczego, ale wszystko przyczepia się do mnie, chcąc, żebym na nich patrzył, patrzył na bezładność rzeczy i spraw. Trzeba bowiem podkreślić, że tryb (post)fenomenologicznej, czystej obserwacji dotyczy tu świata, w którym „wszystko wpada do grobu”*.

Poruszające ucieleśnienie ciemnego widzenia stanowi kilkuminutowy pasaż audiowizualny. Najpierw kamera, w niediegetycznym ujęciu zakończonym klamrą, wykonuje travelling w transowym rytmie (tanga), ukazując kolejno mur ociekający deszczem, twarze osób chowających się przed deszczem – nieobecne, zgasłe, nieruchome, beznadziejnie wpatrzone w Nic, jakby (bezcelowo) wyczekujące – i ponownie mur, zachodzący ciemną wodą. Następnie pojawia się „wibracyjne” ujęcie mężczyzny tańczącego w deszczu, które przechodzi w żywy, dynamiczny obraz ludzi tańczących w barze. Taniec jawi się tu jako *doskonała harmonia, podczas której tańczący zaczynają wierzyć, że uleczą ponad codzienność*¹⁸. To drugie, obok bezinteresownego patrzenia, ekstazyjne doświadczenie w świecie węgierskiego reżysera, które w chwilowym błysku zdarzenia jednoczy się z nagim Istnieniem¹⁹. Trzeba jednak podkreślić, że jest to Istnienie negatywne, wyłaniające się z rzeczywistości poddanej dekonstrukcji; taniec przeradza się naraz w figurę (błędno) koła, ma w sobie coś z graniczności, straceńczości i ostateczności.

W tym miejscu warto przybliżyć charakter mistyki negatywnej, realizowanej przez strategię audiowizualną Tarra (i Lupy, o czym piszę dalej). Wydaje się, iż trafnie oddaje ją metafora Derridiańskiej *chory*²⁰, pustyni na pustyni, która radykalizuje i przekracza porządek tradycyjnej apofatyki (i Platońskiej *chory*), znajdującej zakorzenienie w (ponadbytowym, negatywnym) doświadczeniu źródłowym. (Po)dekonstrukcyjna *chora* staje się warunkiem możliwości wypatrywania i pragnienia Niemożliwego, uchylając jednak nawet Heideggerowski rejestr źródłowej „nieskrytości” (*Offenbarkeit*), wyłoniony wskutek destrukcji ontoteologii, i pozostając całkowicie zanurzona w „mrocznym świetle nocy”. Derrida tak określa jej fenomen: *chodziloby (...) o to, by pomyśleć lub wypowiedzieć (...) pewien rodzaj nieobecności horyzontu. Paradoksalnie, nieobecność horyzontu warunkuje samą przyszłość. Wydarzenie, aby zaistnieć, musi przedziurawić wszelki horyzont oczekiwania. Stąd przecucie otchłani w tych miejscach, na przykład pustyni na pustyni, tam gdzie nie można ani nie powinno się ujrzeć nadejścia tego, co powinno lub mogłoby – być może – nadejść. I czemu w ten sposób pozwala się nadejść*²¹. Intensywne, bezprzedmiotowe, nieintencjonalne „patrzenie w otchłań” (i na[d]słuchiwanie) w mrocznym, upadłym świecie Tarra jawi się zatem w tym kontekście jako wyczekiwanie Niemożliwego.

Cały świat przedstawiony *Potępienia* jest ustruktrowany jak Hubermanowskie zdarzenie wizualne, pozbawione podmiotowo-przedmiotowej konstytucji sensu, czerpiące moc z „sieci negatywności”. Przywołane obrazy, nicościując logocentryczne przedstawienie zgodnie z ruchem Derridiańskiej dekonstrukcji, przekraczają horyzont wszelkiej źródłowości – to obrazy dogorywającego ognia, śmiertelnej atrofii, melancholijnego, spopielonego świata „po miłości”, zrujnowanych i zdegenerowanych przestrzeni (nie)istnienia, które nocna *chora* spowija totalną mgłą. W „tu i teraz” dzieła Tarra pustka nie osiąga jednak wymiaru zbawczego, nie przywraca pierwotnego, bezpośredniego doświadczenia Jedni wpisanego w porządek buddyjskiej *śunjaty* czy *Ungrund* mistyki nadreńskiej (Mistrz Eckhart). Trafne byłoby tu rozpoznanie Jeana-Luca Mariona, według którego nuda (porażenie marnością) zawiesza samotne ludzkie spojrzenie poza Byciem/bytem, ale i poza Miłością przywracającą godność. To więc bardziej niż ludzkie, ale jeszcze nie boskie spojrzenie na świat²². Protagonisci filmu nie są bowiem ostatecznie zdolni wyzwolić się z „sobności” (postawy *annemen*), całkowicie oczyścić z poz-

nawczej iluzji, Zawierzyć. Ich pustka jest podszyta zwątpieniem, rozczarowaniem, rozpaczą, okrucieństwem; tytułowym „potępieniem”. Z tych popiołów nie rodzi się odważny gest Miłości (niemożliwej), której szansę najczystszej, najjaśniejszego zaistnienia otwiera właśnie (paradoksalnie) najciemniejsza, najcichsza przestrzeń *Ungrund*.

Wydaje się, że odwrotny proces „pracy negatywności” zachodzi natomiast w *Wymazywaniu* Lupy. Spektakl stanowi zarówno mentalne, jak i przestrzenne generowanie oczyszczającej pustki oparte na (psychotherapeutycznej) pracy (nie)świadomości i (nie)pamięci Franza Josefa Muraua. Już scena inicjalna wprowadza zasadniczy horyzont – protagonista Lupy, usytuowany w ciemnym, pustym pomieszczeniu, wykrzykuje w historycznej konwulsji: „nienawidzę”. Doświadczony w dzieciństwie traumy (brak miłości, nazistowska przeszłość rodziców w Wolfseggu, okryta milczeniem) nie pozwalają na wyzwajające „otwarcie głowy”, wpuszczenie do niej „świeżego powietrza”.

Franz jest filozofem, mieszka w Rzymie, ma ucznia – Gambettiego, któremu udziela prywatnych lekcji. Przybierają one formę seansów psychoanalitycznych, podczas których protagonista kontaktuje się z wypartymi, bolesnymi wspomnieniami, ale i – co tu istotne – *sui generis* misteriów otwierających ekstatyczny wgląd w wiedzę negatywną. Scenę stanowi przestronny, ciemny, pusty pokój oświetlany przez jedną lampę, wyposażony jedynie w stół z książkami i dwa krzesła, szafę oraz krzesło pod oknem. Ten pokój funkcjonuje w spektaklu jako „przestrzeń jaźni”, staje się miejscem symultanicznego przenikania różnych czasoprzestrzeni i rejestrów rzeczywistości, surrealistycznego współlistnienia świata „tu i teraz” i przeszłości, jawy, snu i wspomnień. Owo przechodzenie w inny rejestr rzeczywistości jest niekiedy sygnalizowane punktowym, filmowym oświetleniem fragmentu sceny wyłanianego z ciemności pod postacią obrazu.



Potępienie, reż. Béla Tarr (1987)

Franz planuje napisać dzieło niemożliwe – *Auslöschung*, które ma uwolnić zamkniętego w *Wolfsegg złego ducha; otworzyć wszystkie okna*. Jego dom rodzinny był przestrzenią permanentnie zamkniętych okien, dusznego półmroku, martwoty i wyobcowania. Proces pisania ma zatem stanowić swoisty rytuał nazywania demonów i wyzwalania od nich, ujawniania i rozliczania z nazistowską przeszłością i traumatycznym dzieciństwem. Co jednak ważne w kontekście analizowanej tu poznawczej strategii audiowizualnej, owo „wymazywanie” nie dotyczy tylko wymiarów psychoanalitycznego i historycznego. To całościowe opróżnianie świadomości z logocentrycznej wiedzy przypomina negatywną pracę dekonstrukcji manifestowaną w mocy zdarzenia wizualnego. Widać ją wyraźnie w scenie, w której filozof, w transowym zapamiętaniu, próbuje wprowadzić opornego adepta w apofatyczną inicjację, rozpoznając fałsz pozytywnej wiedzy i przekonując, że rozumie Nietzschego, Schopenhauera i Kanta „tyle, co nie”, choć wcześniej myślał, że ich pojmuje. Podmiot i przedmiot konstytucji sensu podlegają anihilacji. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że sam Lupa podkreśla ważność obszarów nieintencjonalnych, momentów wewnętrznej niewiedzy, stanów poza kontrolą świadomości, które pozwalają iść dalej, choć nie wiadomo, ku czemu; interesuje go stworzenie „aktora niemożliwego”²³. Transgresyjna percepcja Franza, przekraczająca podmiotowość intencjonalną, ujawnia się właśnie w stanach obsesyjnych, granicznych, w gestach mistycznej perseweracji (werbalnej i ruchowej), które oddaje audiowizualna, hipnotyczna faktura spektaklu. Świat przedstawiony *Wymazywania* uzyskuje kształt „rwanej”, „pękniętej”, nielinernej struktury dialektycznej – po ekstremach wizualnej i audialnej intensywności następują momenty zaciemnienia, wyciszenia i bezruchu, co się niejako wpisuje w porządek *coincidentia oppositorum*. Czas jest tu doświadczany w rytmie „oka wewnętrznego”, który refutuje ogląd racjonalno-empiryczny, wywołując efekt obcości.

Apogee nicowania świadomości obrazują sceny w *Wolfsegg*, do którego protagonistą wraca na pogrzeb ojca, matki i brata. Akt obnażenia się Franza, pozostającego jedynie w czarnym krawacie, podlega wizualnemu przeniesieniu, eksterioryzacji i intensyfikacji w późniejszych obrazach otwarcia okien w przestrzeni ruin, z której emanuje przesywająca obcość, rozpoznania domu dzieciństwa jako wglądu w „ziewającą pustkę” i wreszcie w ostatecznym geście spalania w ogniu napisanego fragmentu tekstu. Unicestwiająca praca ognia, ukazana w kontemplacyjnym, wyciszonym rytmie, staje się metaforą mocy otwierającej, wyzwalającej (inaczej niż w *Potępieniu* Tarra) – wszystko, co zostanie zapisane w *Auslöschung* (zaistniałe zło) ulegnie (paradoksalnie) jednoczesnemu wymazaniu. Tytuł dzieła jest w istocie „zaklęciem, magią, modlitwą”, a proces zapisywania oczyszczającą anihilacją tego, co do tej pory tworzyło, fałszowało i deformowało podmiotowość, bo nie zostało wypowiedziane. Owo wypowiedzenie jest zatem równoczesne ze śmiercią (podmiotowo-przedmiotowej) obecności, a jej negatywność przypomina buddyjski, rytualny gest sypania mandali i jej natychmiastowego niszczenia afirmującego prawdziwą (pustą) ontologię *śunjaty* (co wybrzmiewa szczególnie w świetle nieustannie w spektaklu podtrzymywanej refleksji Schopenhauera). Niemożliwe – ciemna epifania – osiąga zatem u Lupy status Hubermanowskiej mocy *virtus*, która rozprzestrzenia swoją „sieć negatywności” w nieskończoność.

Można zatem stwierdzić, że zasadniczy cel transgresyjnej, ciemnej strategii audiowizualnej Tarra i Lupy stanowi realizacja postsekularnego paradygmatu mis-

tyki negatywnej – doświadczenie radykalnej pustki ma otworzyć wizualny (nieprzedstawialny) błysk Niemożliwego w jego różnych wariantach. Trwanie w Nicości, po śmierci metafizyki obecności, osiąga status widzenia ekstazy, czystego²⁴. Raz jeszcze Derrida: *Światło nocne, a zatem coraz bardziej mroczne. Przyspieszmy kroku, aby skończyć: mając na uwadze trzecie miejsce, które mogłyby być bardziej niż arcy-źródłowe, miejsce najbardziej anarchiczne i anarchizowalne (...) ze wszystkich, nie wyspa ani Ziemia Obiecana, lecz pustynia – i nie pustynia objawienia, ale pustynia na pustyni, ta, która czyni możliwą, otwiera, drąży tę drugą i przydaje nieskończoności. Ekstaza lub egzystencja ostatecznej abstrakcji. Tym, co wskazywałoby kierunek „na” tej pustyni bez szlaku i wnętrza, byłaby oczywiście nadal możliwość pewnej religii i pewnego relegere (...)*²⁵. Wciąż nowe odczytanie (*relegere*) dokonuje się więc w procesie rozbijania idola trycznych przedstawień ograniczonej *episteme*, która Nieznane zmienia w znane. Idąc tropem tej refleksji, negatywna ontologia obrazów, niosąca śmierć tradycyjnej metafizyce i dogmatycznie konceptualizowanej religii, ucieleśnia swoiste medium „rozdarcia zasłony”.

JOANNA SARBIEWSKA

¹ O podobnym kompleksie znaczeń już pisałam na przykładzie *Konia turyńskiego* Tarra (zob. J. Sarbiewska, *Doświadczenie krańcowości i negatywności w świetle problemu ogółocenia. Świadomość i obraz w drodze do Rzeczywistości (na przykładzie „Konia turyńskiego” Béli Tarra)*, w: *Kulturowe paradygmaty końca. Studia komparatystyczne*, red. J. C. Kallużny, A. Żywiołek, Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2013, s. 317-324) i *Kalkwerk* Lupy (zob. też, *Kalkwerk/Kalkwerk. Wapienna toń Niemożliwego, w: Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria*, red. D. Czaja, Czarne, Wólwiec 2013, s. 247-258), a także w kontekście doświadczenia kenotycznego w filmie w nawiązaniu do teologii negatywnej i karmelitańskiej mistyki „nocy ciemnej” (zob. też, *Podekonstrukcja – doświadczenie kenotyczne w kinie w świetle teologii negatywnej i mistycznej nocy ciemnej (na przykładzie analizy filmu „Odgłosy robaków. Zapiski mumii” Petera Lechtiego)*, w: *Sacrum w kinie. Dekadę później*, red. S. J. Konefał, M. Zelent, K. Kornacki, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2013, s. 73-81).

² To rozpoznanie, w powiązaniu z Derridańską „mystyką medialnej maszyny”, będąc rozwijać w książce poświęconej *Dekonstrukcji i (post)fenomenologii w obrazach audiowizualnych Carlota Reygadasa, Béli Tarra, Bruna Dumonta*

i *Billa Viola. Ku negatywnej mistyce Niemożliwego*.

³ F. Fellmann, *Phänomenologie zur Einführung*, Junius, Hamburg 2005.

⁴ G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, tłum. B. Brzezicka, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 13-26.

⁵ Warto w tym miejscu przypomnieć, że greckie *mystikos* oznacza „widzieć z zamkniętymi oczami”, a więc „okiem wewnętrznym”.

⁶ G. Didi-Huberman, dz. cyt., s. 18.

⁷ Z podobnym fenomenem mamy do czynienia w filmach Roberta Bressona; zob. S. Sontag, *Duchowy styl filmów Roberta Bressona*, tłum. E. Mazierska, „Film na świecie” 1999, nr 400, s. 5-16. Trzeba jednak dodać, iż Bressonowski styl transcendentálny, trafnie zdiagnozowany przez Paula Schradera (zob. P. Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer, Da Capo Press, Berkeley 1972*), należy jeszcze do paradygmatu tradycyjnej „fenomenologii światła”, która osadzała proces oczyszczającego poznania na gruncie świadomości transcendentalnej. Dekonstrukcja Derridy natomiast, nawiązując do metody fenomenologii, całkowicie przekracza porządek intencjonalności w stronę „ciemnego blasku nocy”.

⁸ Zob. B. Brecht, *Krótki opis nowej techniki sztuki aktorskiej mającej na celu wywołanie efektu obcości*, tłum. Z. Krawczykowski, „Dialog” 1959, nr 7, s. 118-127.

- ⁹ Warto przypomnieć, że autorem terminu „idol” na gruncie obrazu jest francuski (post)fenomenolog Jean-Luc Marion.
- ¹⁰ B. Brecht, dz. cyt., s. 125.
- ¹¹ W niniejszym tekście nie będzie mnie zatem interesować całościowa analiza i interpretacja tych dzieł.
- ¹² M. Heidegger, *Czym jest metafizyka*, tłum. K. Pomian, w: tegoż, *Budować, mieszkać, myśleć*, red. K. Michalski, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 34.
- ¹³ Buddyjska refleksja o zasłonie *māyī* jako fałszywej ontologii, przykrywającej prawdziwą Rzeczywistość pojawia się wprost w jednym z dialogów filmu.
- ¹⁴ Słowa o mgłę gnieźdzącej się w duszy oraz inne apokaliptyczne wizje konstatujące upadek ludzkości Tarr wkłada w usta szatniarki-prorokini z baru „Titanik”.
- ¹⁵ Figura (bezcelowego) patrzenia przez okno, przywodząca na myśl „czekanie na Godota”, pojawia się także w *Koniu turyńskim*; więcej o tym zob. J. Sarbiewska, *Doświadczenie krańcowości i negatywności*, dz. cyt.
- ¹⁶ To określenie wzięte z *Teologii niemieckiej* Frankfurczyka, należącej do kręgu pism mistyki nadreńskiej; Frankfurczyk, *Teologia niemiecka*, tłum. P. Augustyniak, Kronos, Warszawa 2013, s. 26.
- ¹⁷ Terminem „wewnętrzna ekstaza” Piotr Augustyniak nazywa mistyczne doświadczenie istnienia, które nie stanowi odrębnej „sobności”, ale jest istnieniem Boga opisywanym przez Eckharta i Frankfurczyka; zob. P. Augustyniak, *Istnienie jest Bogiem, ja jest grzechem*, Kronos, Warszawa 2013, s. 45.
- ¹⁸ To słowa wypowiediane przez szatniarkę-prorokinię.
- ¹⁹ O trans-immanentnym, nagim istnieniu na gruncie obrazu filmowego, które nie należy do porządku logocentrycznego przedstawienia, ciekawie pisze francuski (post)fenomenolog Jean-Luc Nancy; zob. J.-L. Nancy, *The Evidence of Film/L'Evidence du film. Abbas Kiarostami*, tłum. Ch. Irizarry, V. A. Conley, Yves Gevaert Publisher, Bruxelles 2001, s. 26-30, 38, 54-56.
- ²⁰ J. Derrida, *Chora*, tłum. M. Gołębiowska, KR, Warszawa 1999, s. 26, 39-43.
- ²¹ J. Derrida, *Wiara i wiedza*, w: *Religia. Seminarium na Capri prowadzone przez Jacques'a Derridę i Giannię Vattimo*, tłum. M. Kowalska i in., KR, Warszawa 1999, s. 14.
- ²² J.-L. Marion, *Bóg bez bycia*, tłum. M. Frankiewicz, Wydawnictwo Znak, Kraków 1996, s. 185.
- ²³ *Rozmowa z Krystianem Lupą*, w: K. Lupa, *Kalkwerk według Thomasa Bernharda*, Warszawa 2009, s. 15-25 (książeczka dołączona do DVD z zapisem spektaklu).
- ²⁴ Warto przypomnieć, że na drodze teologii negatywnej (Mistrz Eckhart) czy w doświadczeniu mistyków „ciemnej nocy” (św. Jan od Krzyża) Bóg jest tożsamy z Nicością.
- ²⁵ J. Derrida, *Wiara i wiedza*, s. 26.