

# Eksperyment w filmie i sztuce ruchomego obrazu

MAREK HENDRYKOWSKI

Gwoli uniknięcia ewentualnych nieporozumień: artykuł poniższy nie jest wymierzony przeciwko żadnej osobie ani jakiegokolwiek konkretnemu utworowi. Uznaję bowiem w całej rozciągłości prawo do poszukiwania w sztuce. Prawo do poszukiwania, nie oszukiwania. Cel moich rozważań stanowi zwrócenie uwagi na zjawisko postępującej falsyfikacji eksperymentu w sztuce ruchomego obrazu. Krytykuję w nim zwodniczy mit nowości lansowanej za wszelką cenę. Zbyt często bowiem to, co uchodzi za artystyczną nowość, okazuje się niczym więcej niż gadżetowym nowinkarstwem udrapowanym w szacowny kostium nowej sztuki. Autorską intencją tych rozważań jest obrona eksperymentu, którego przestrzeń została w znacznej mierze zdominowana i zawłaszczona przez zalew nadprodukcji różnych pseudoartystycznych eksperymentów.

Nasuwa się natychmiast podstawowe pytanie: jak odróżnić eksperyment w sztuce od pseudoeksperymentu? Czy istnieją intersubiektywne kryteria, które umożliwiają jednoznaczne rozpoznanie tej zasadniczej różnicy? Nie wszystko w tej sferze jest względne i nie wszystko zależy jedynie od arbitralnej oceny znawców i „znawców”, która – umiejętnie narzucona – łatwo zmienia się w konsensus kursujący w obiegu społecznym. Żyjemy w czasach niebywałej inflacji pojęcia eksperymentu artystycznego, co tym bardziej utrudnia racjonalną ocenę wartości utworów uchodzących za nowatorskie, na przykład w sztuce filmowej i sztuce nowych mediów.

Początek tytułu tego studium stawia na pierwszym planie film. Nie znaczy to jednak, że poczynione spostrzeżenia i uwagi nie mogą znaleźć szerszego zastosowania również w odniesieniu do wszelkich sztuk audiowizualnych. Zakreślone pole refleksji nie ogranicza się bowiem tutaj do samego kina. W rozleglejszej perspektywie oglądu mamy na względzie również to, co dotyczy tzw. nowych mediów. Zwłaszcza gdy chodzi o zmiany, jakie zachodzą w systemie języka ruchomych obrazów (języka kinematograficznego), tradycyjnie zwanego językiem filmu.

Historia kina dawno temu wyznaczyła i przydzieliła awangardzie (awangardom) pierwszorzędnie eksponowane miejsce w dziejach sztuki filmowej. Dzięki temu Luis Buñuel liczy się w niej bardziej jako autor *Psa andaluzyjskiego* i *Złotego wieku* niż *Nazarina*, *Szymona Słupnika*, *Dyskretnego uroku burżuazji* i *Widma wolności*. Od tamtego czasu sporo się jednak w kinie wydarzyło. Ówczesni awangardysty w rodzaju Wiertowa, Kuleszowa, Légera, Richtera, Buñuela, Dulac czy Themersonów w nieporównanie większym stopniu eksperymentowali z artystyczną formą filmową niż z technologią.

Trudno nie zauważyć, jak bardzo zmieniło się ostatnio znaczenie eksperymentu w stosunku do przemian technologicznych zachodzących w kulturze au-

diowizualnej. Nowoczesne technologie reorientują dzisiaj i w praktyce zmieniają podejście samych filmowców do ich własnych poszukiwań w stosowaniu nowych środków wyrazu. Sztuka filmowa spod znaku Mélièsa, Griffitha, Chaplina, Murnaua, Eisensteina, Ozu, Viscontiego, Kurosawy, Bressona, Bergmana, Felliniego, Antonioniego, Scorsese, Jarmuscha i ich następców bynajmniej nie umarła; przeżywa jednak dzisiaj gruntowną metamorfozę, wchodząc w kolejne stadium rozwoju.

### 1. Teoria wobec praktyki

Semiotyczną podstawę funkcjonowania makrosystemu współczesnej komunikacji stanowi audiowizualność<sup>1</sup>. Dzięki niej heterogeniczne dawniej obrazy wizualne i obrazy akustyczne osiągnęły bardzo wysoki stopień zintegrowania językowego. Doniosłe zmiany, o jakich mowa, widać i słyszeć wszędzie: nie tylko w filmie fikcji i w dokumencie, ale także w animacji. Bycie filmowcem „nowoczesnym” oferuje kuszący dostęp do nieznanych wcześniej technik i ultranowoczesnych środków ekspresji audiowizualnej.

Kino w jego tradycyjnym kształcie pociąga dzisiaj niewielu filmowców. Nieporównanie bardziej atrakcyjny wydaje się świat zaawansowanych technologii cyfrowych. Twórca uprawiający sztukę nowych mediów wchodzi w rolę ucznia czarnoksiężnika. Wytwarzanie ruchomych obrazów stało się dostępne i łatwe, jak nigdy dotąd. Ma to jednak także swoją wysoką cenę. W sensie zarówno dobrym (możliwość twórczego korzystania z nowych narzędzi), jak i złym (prymat technologii nad twórczością i morderczy wyścig w konkurencji produkowania efektów specjalnych).

Do kluczowych pojęć kultury audiowizualnej przełomu XX i XXI w. na prawach swoistego hasła wywoławczego należy bez wątpienia „eksperyment”. „Eksperyment” stał się pojęciem obiegowym – słowem-wytrychem pozwalającym nazwać i uzasadnić dowolną, choćby nawet najbardziej niedorzeczną, operację. W dobie obecnej niewielu tworzy, za to niemal wszyscy „eksperymentują”. Złożone zjawisko sztuki nowych mediów w jego najróżniejszych przejawach zawiera wskazaną wyżej nieuchronną sprzeczność. Z jednej strony mamy dążenie do zawiadnięcia technologią, z drugiej – niewolnicze uleganie jej prymatowi.

To nie jest jeszcze jeden efektowny paradoks. Wszelka sztuka zmaga się nie tylko z ograniczeniami własnego tworzywa. Musi także przechodzić przez nieustanną konfrontację z tym, co nią nie jest, czyli – posługując się umownym skrótem myślowym – rywalizować ze sztukami kuglarzy. Kuglarzy mamy wielu, co więcej, kuglarze i blagierzy okazują się solidarni i nader ekspansywni. Stworzyli własne kanały, lansują własne trendy, umieszczają na firmamencie nowej sztuki swoje konstelacje i gwiazdy, mierząc ich dokonania podług własnych narzuconych kryteriów oceny.

Jak zawsze artysta uprawiający własną sztukę bywa – w świecie zarówno swoim, jak i jej – kimś samotnym, nawet jeśli pracuje z grupą zaprzyjaźnionych współtwórców. Dobrze, gdy spotyka go zrozumienie i uznanie ze strony znajdującego się na rzeczy konesera, na przykład wytrawnego krytyka. Zwłaszcza takiego, który potrafi bezbłędnie odróżniać nie-sztukę od sztuki, co nigdy nie było i nadal nie jest proste. Gorzej, gdy zostaje zepchnięty do skansenu jako przeżytek niegodny miana „nowoczesnego” artysty. „Późne norwidy” stają się wówczas wspólną stratą nas

wszystkich, o czym mieliśmy się okazję niejednokrotnie przekonać podczas rozmaitych spóźnionych retrospektyw.

Supertechnologia zdominowała i podporządkowała sobie kinematografię, paradoksalnie, stanowiąc coraz większe zagrożenie dla sztuki ruchomego obrazu. Sięganie przez artystę po niewypróbowane dotąd narzędzia i środki wyrazu na każdym kroku domaga się od niego ważnych rozstrzygnięć na drodze osobistego wyboru. Podczas gdy pseudoartystów utwierdza w błogim przekonaniu, że każde użycie li tylko technologicznie zastosowanych i wykorzystanych środków wyrazu samo przez się jest już twórczością (resp. sztuką), skoro nikt ich wcześniej w taki czy inny sposób nie użył.

Artysta filmowy nie konkuruje dzisiaj z innym artystą, lecz jest zmuszony rywalizować z występującym w jego roli i podszywającym się pod niego pseudo-artystą. Tylko ten pierwszy liczy się w sztuce ruchomych obrazów i tylko on ma szansę wykreować coś prawdziwie wartościowego. Nie chodzi o to, by wyprodukować kolejny cieszący się niezasłużonym rozgłosem medialnym pseudoartystyczny gadżet, lecz by stworzyć dzieło sztuki bez cudzysłowu, bez taryfy ulgowej i bez uprawiania (w funkcji tego słowa nieprzypadkowo pojawia się i kursuje w obiegu odmienny wyraz: robienia) nowomediálních gierki i sztuczek, którym grono koneserów dopisuje następnie dalekosiężne znaczenia artystyczne.

Czytając mnożące się jak grzyby po deszczu rozprawy na temat sztuki nowych mediów, obok niewątpliwych korzyści poznawczych wynikających z prób szerszego rozpoznania i metodologicznego ogarnięcia tego zjawiska, można odnieść wrażenie, że dla piszących o niej: primo, wszystko jest godnym uwagi eksperymentem; secundo, eksperyment jest w niej wszystkim. Dochodzi do tego, powtarzane jak mantra, obiegowe przekonanie, że „film umarł” – umarł definitywnie, skończył się nieodwołalnie i raz na zawsze, a wskrzesić go mogą już tylko cyfrowe media, choć jak na razie na podobny cud się raczej nie zanosi.

Oczywiście ani jedno, ani drugie z przywołanych twierdzeń nie jest słuszne. Cechą charakterystyczną dzisiejszej refleksji nad sztuką nowych mediów jest bezkrytyczne przekonanie piszących o doniosłości każdego lub prawie każdego z jej dokonań. Wielu z nich zdaje się cierpieć na chroniczną obawę przed przeoczeniem i zapoznaniem czegoś, co okaże się przełomowe dla sztuki przyszłości (skądinąd postawa bacznego obserwowania przemian jest jak najbardziej pożądana). Problem w tym, że trafiający do obiegu nowomediálny pseudoeksperyment, którego żadną miarą nie należy utożsamiać i mylić z prawdziwym eksperymentem w sztuce – nierozpoznany w porę krytycznym okiem znawcy – jak zły pieniądz wypiera we współczesnym życiu artystycznym dobrą monetę (czytaj: dzieła z prawdziwego zdarzenia). Wartość rzeczywista zostaje wyparta z obiegu przez jej imitację.

Nic nowego, powie ktoś, tak było zawsze i doskonale wiedzieli o tym apostołowie modernistycznej Wielkiej Awangardy. Owszem, tylko że ich ówczesny akces do kina był decyzją niekoniunkturalną i wynikał z autentycznych osobistych poszukiwań nowego środka wyrazu artystycznego. *Balet mechaniczny* (1924) Fernanda Légera i Dudleya Murphy’ego, *Berlin, symfonia wielkiego miasta* (1927) Waltera Ruttmanna czy *Pies andaluzyjski* (1928) Luisa Buñuela, by poprzestać na tych trzech, ale za to niezmiernie reprezentatywnych przykładach, stanowiły w swoim czasie autentyczną rewelację. To samo można powiedzieć o młodszych o półwiecze dokonaniach: Józefa Robakowskiego, Juliana Antoniszczaka (nie-

dawna znakomita wystawa retrospektywna w Zachęcie) oraz Zbigniewa Rybczyńskiego z lat 70. Na swój sposób przeobrażały one świat kina, otwierały przed nim ledwie przeczuwane wówczas perspektywy dalszego rozwoju, a przede wszystkim odmieniały i rewolucjonizowały język filmu.

Rzecz w tym, że film wcale nie umarł, tylko po raz kolejny pochopnie rozwieszono na murach klepsydry z wiadomością o jego rzekomej śmierci. Mija właśnie równo sto lat od momentu, gdy w 1913 r. Karol Irzykowski pierwszy opatrzył ową przedwcześnie podaną do publicznej wiadomości informację sceptycznym znakiem zapytania <sup>2</sup>, a nam wypada jedynie z uznaniem zauważyć, że głośno wąpiąc w tę śmierć, przenikliwy krytyk już wtedy po stokroć miał rację. Któż jednak czyta dzisiaj Irzykowskiego? Jest przecież taki staromodny i nieznośnie anachroniczny w swym trzeźwym sceptycyzmie. No i, bądź co bądź, to urodzony modernista, z upodobaniem chodzący do kina, a więc ktoś *ex definitione* niezdolny do zrozumienia prawdziwych rewolucji neoawangardowych eksperymentatorów przełomu XX i XXI w.

Gros artykułów, rozpraw i książek poświęconych sztuce nowych mediów posługuje się nieskomplikowaną strategią perswazyjną, zawierając pewną rolę do odegrania. Została ona wprojektowana w przesłanie wypowiedzi na ten temat. Chodzi o powtarzającą się, charakterystyczną postawę ich autorów. Rola, o której mowa, wynika z przekonania, że na przykład art net sam sobie nie poradzi, trzeba mu więc zapewnić odpowiednie warunki przetrwania i rozwoju w inkubatorze teorii.

Owa sztuczna przestrzeń i aura wytworzona z myślą o rozwoju sztuki nowych mediów i sztuki sieci na pierwszy rzut oka jest przestrzenią najlepszą z możliwych. Rzecz jednak w tym, że jest sztuczna, czyli nienaturalna. Chroni ona niemowlę przed naturalnymi warunkami otoczenia, dając mu poczucie istnienia uprzywilejowanego. Izolując zaś młody organizm, wytwarza środowisko, które na dłuższą metę ogranicza jego odporność i dalszy rozwój.

Nasuwa się w związku z tym szersze pytanie, a mianowicie: czy badacz zajmujący się sztuką nowych mediów ma wobec niej zachować neutralność i naukowy dystans, czy też powinien wziąć na siebie rolę jej rzetelnego – nieulegającego przełotnym modom i trendom – krytyka? Krytyka, czyli kogoś, kto uważnie bada, trzeźwo ocenia i komentuje nowomediálną produkcję, odrzucając przy tym wszelką jej uzurpatorską bylejakość i piętnując tandetę, a wydobywając z niej rzeczy prawdziwie cenne. Dzisiaj z taką postawą trudno się spotkać. Krytykom tego rodzaju produkcji (nie mylić z lanserami i trendsetterami) odcina się możliwość publikowania opinii, a w toę naukowości przebiera się bezkrytyczne refleksje odwierciedlające aktualne notowania z nowomediálnej giełdy.

*Rzecznicy awangardy* – pisał na progu XXI w. Andrzej Oseka – *są kuratorami muzeów, dyrektorami ośrodków sztuki, organizatorami i jurorami festiwalu. Teraz oni starają się utrzymać status quo – bo w nim znaleźli swoje miejsce. Dlatego – poza paroma osobami piszącymi do niezależnych gazet – nie ma dziś krytyki artystycznej. Zastępują ją liczni specjaliści od promocji, rynku, od udziału w imprezach zagranicznych i krajowych. Nie toczą między sobą polemik – jak to bywało, kiedy istnieli jeszcze prawdziwi krytycy, oczekujący od sztuki czegoś innego niż sezonowych sensacji* <sup>3</sup>. Zaskakująco trafna diagnoza sytuacji, która – od czasu gdy sformułował ją wybitny krytyk – nie uległa zmianie, krzepnąc i zastygając w chronicznej zastoinie, pośrodku rezerwatu chronionego tablicą z napisem „sztuka nowoczesna”.

## 2. Praktyka wobec teorii

Wątpliwy urodzaj (pseudo)eksperymentów. Wytwarzanie ruchomych obrazów cyfrowych za pomocą coraz nowocześniejszych i bardziej sprawnych technologii osiągnęło obecnie niebywałą skalę powszechności. Już teraz zmieniało ono system kultury audiowizualnej, wielorako wpływając na kierunek jej rozwoju. Usunięto niemal wszystkie dotychczasowe bariery i problemy związane zarówno z procesem produkcji, jak i masowego udostępniania obrazów kinematograficznych.

Jednak prawdziwa rewolucja w sztuce mediów jeszcze się nie dokonała. Nadejście ona dopiero w momencie, gdy miejsce multimedialnych prestidigitatorów zajmą artyści. Kultura ruchomego obrazu powróci wtedy i twórczo nawiąże do wcześniejszego o dziesiątki lat stadium własnych doświadczeń, jakim – pod hasłami „siódmej sztuki” i „dziesiątej muzy” – było pojawienie się w dziejach kina twórców spod znaku artystycznej awangardy.

Co ciekawe, rzadko kto z nowomediów świata żywi osobisty szacunek i wdzięczność dla tradycji, zwłaszcza gdy jest ona tak odległa. Dzisiaj przeszłość mediów funkcjonuje jako coś porzuconego i zbędnego. Przywodzi na myśl opuszczony ogród czy sad w pobliżu blokowiska, którego właściciele dawno pomarli, wejść do niego łatwo i gdy przychodzi czas zbiorów – kto chce, kradnie stamtąd z wielkim trudem wyhodowane wspaniałe owoce, robiąc z nich własny partacki dżem albo raczej mus.

Ze wspaniałej tradycji, jaką stanowi twórcza myśl poprzedników, z reguły (choć zdarzają się od niej wyjątki) uczciwie się dzisiaj nie czerpie, bo można zostać pomówionym o tradycjonalizm, a to zarzut groźny i występek przeciw tyranii „nowej sztuki” wręcz niewybaczalny. Co innego opuszczona i porzucona przez niedawnych właścicieli przeszłość, którą się grabi, łupi i bezceremonialnie okrada. Wszystko, co wpadnie im w rękę, apostołowie nowych mediów błyskawicznie zmieniają w nowomediową papkę, ograniczając własne aspiracje do – momentami wirtuozerskiej i cóż z tego – technologicznej zabawy cyfrowymi nowinkami.

Marcel Duchamp jako wynalazca *ready mades*, Dziga Wiertow kręcący i montujący *Człowieka z kamerą* i Andy Warhol z jego unieśmiertelnioną puszką zupy Campbell wydają się dzisiaj postaciami z gabinetu figur woskowych sztuki XX w. Ich niegdysiejsze nowatorstwo zostało rozmienione na miliony naśladownictw niezliczonych epigonów przekonanych i wmawiających innym, że tworzą coś nowego. Umowność (czytaj: konwencjonalność) wszelkiej sztuki osiągnęła współcześnie stan absurdałnej wręcz dowolności. Rewelacja – banałem, banał – rewelacją. Oto równanie (w dół) dzisiejszych „eksperymentów” w sztuce nowych mediów.

Taka właśnie jest jej codzienna, pełna samozadowolenia praktyka demonstrowana w akwariach setek galerii i muzeów na całym świecie. Tysiące artystek i artystów należących do nowomediów świata doskonale wiedzą, co to lans. Ich rzeczywistym celem nie jest tworzenie sztuki (tę umieją jedynie pozorować), lecz skuteczna ofensywa i przedarcie się do głównego nurtu. Po co się męczyć? Po cóż wysilać, budując przez sztukę własne uniwersum i zmieniając cały swój świat? Od antenatów sprzed stu lat (futurystów, dadaistów, nadrealistów i innych) nauczyli się tylko jednego: droga do celu, jakim jest obecność w głównym nurcie, prowadzi przez wywołanie oburzenia i skandalu. Skandal stał się zamiennikiem artyzmu. Być artystą to znaczy osiąść umiejętność nieustannego prowokowania i wywoły-

wania skandali. Im większy skandal, tym większy sukces, większy rozgłos i większy artysta, który ten skandal i szum zdołał skutecznie wywołać.

W postawie przeważającej liczby twórców nowych mediów uderza prowincjonalizm demonstrowanej postawy i wąskość horyzontów. Ich prace dążą jedynie do wywołania ekscytacji adresata, ale z reguły nie intrygują niczym ponadto i nie pobudzają go do twórczego myślenia. Nie poruszają też pamięci historycznej sztuki, nie czerpią z jej wspaniałych tradycji, nie dostrzegają w wielkich artystach partnerów naszej współczesności. Wręcz przeciwnie, układem odniesienia są dla nich wyłącznie prace innych „nowoczesnych” twórców, których aktywność okazuje się podobna własnej, co z jednej strony służy podtrzymaniu ich obecności na bieżącej fali, a z drugiej nieuchronnie ogranicza kulturowy krąg inspiracji. Użyta wyżej metafora akwarium nowej sztuki mówi o sztucznie stworzonej przestrzeni, w jakiej porusza się i żyje nowomediálne środowisko.

### 3. Eksperyment i sens

Eksperyment artystyczny, jeśli ma być coś wart, musi być działaniem sensotwórczym. Tymczasem sztukę dnia dzisiejszego zastąpiło masowe majsterkowanie przy coraz to nowych gadżetach i narzędziach. *Ars nova* dnia dzisiejszego żywi się sama sobą. Jej rzekome nowatorstwo i radykalizm sprowadzają się do aktu ostentacyjnego zerwania z tym, co stworzyli poprzednicy. Brak poczucia ciągłości i głębszego historycznego zakorzenienia ma wysoką cenę. Naznaczona uzurpacją niby-oryginalność i niby-odkrywczość rodzi uzasadnione podejrzenie o nieprawnie przejęty spadek zawłaszczony po poprzednikach.

Nasuwający skojarzenie z inwazją, niebywale dynamiczny rozwój cyfrowych technologii informacyjno-komunikacyjnych, jaki dokonał się na przełomie XX i XXI w., każe postawić newralgiczne pytanie o społeczne miejsce sztuki w dzisiejszym świecie. O rolę, jaką pełni ona (bądź ma do spełnienia) w kształtowaniu świadomości współczesnego człowieka. W obecnym stadium zaawansowania procesu transformacji naszej kultury nie chodzi już o to, że pojawiła się cyberkultura jako nowa jakość życia setek milionów użytkowników mediów, lecz o to, jakie wartości z sobą wniosła: co zdołała zniszczyć, unicestwić, a co ocalić z humanistycznego dorobku przeszłości.

Zajęci sobą nowomediálni artyści nie mają najczęściej żadnego pojęcia o tym, co o sposobach posługiwania się narzędziami technologii w kontekście dzieła artystycznego mieli ważnego do powiedzenia: Rudolf Arnheim, Pierre Francastel czy Henri Van Lier. Złudna wolność tworzenia pozbawiona dyscypliny myślowej i wiedzy innej niż operacyjna znajomość najnowszych technologii prowadzi donikąd. W szczególnym stopniu dotyczy to pamięci sztuki. Zerwanie z nią i całkowite jej odrzucenie nie jest przepustką do nowoczesności.

Nie wypowiadam się przeciw nowej sztuce. Akceptuję wszelkie nowomediálne eksperymenty, jeśli stoi za nimi poszukiwanie przez artystę nieznanych dotąd form ekspresji. Artystę świadomego, że inni szukali już czegoś podobnego na długo przed nim, a zatem mającego świadomość swego usytuowania w historycznych przemianach kina, sztuki filmowej i sztuki ruchomego obrazu. Szkoły i akademie artystyczne nie uczą dzisiaj swych adeptów odróżniać tradycji od zachowawczości. Eksperymentalizm zrobił swoje. Liczy się tylko nowe, nawet jeśli jest to ewidentna matryca albo przysłowiowa siódma woda po kisielu twórczych dokonań filmow-

ców pokroju Georges'a Mélièsa, Waltera Ruttmanna, Lena Lye'a, Mayi Deren, Normana McLarena, Stana Brakhage'a, Billa Viola, Zbigniewa Rybczyńskiego.

Nie akceptuję bezczelności i młodziakowatej arogancji nuworyszów digitalowego eksperymentu, którym się zdaje, że zaczynają wszystko od nowa i kreują coś absolutnie bez precedensu tylko dlatego, że niegdyś nie było komputerów i cyfrowych symulaków. Nie akceptuję tym bardziej, iż bywa, że przez taką butną postawę przeziera niekiedy groźne marzenie o nowym, wspaniałym człowieku – wirtualnej istocie doskonałej, do której należy przyszłość. Uważam ich za naiwnych arogantów, niebezpiecznych doktrynerów i sprytnych naciągaczy grasujących – przy aprobacie różnych guru i kapłanów video artu, art netu i digital artu – na terenach przygranicznych współczesnej sztuki. Dla wielu doniosłych odkryć tej sztuki żywię należny szacunek i właśnie dlatego stanowczo odmawiam tysiącom nowomediálních hochsztaplerów zaszczytnego, ale i niezmiernie zobowiązującego miana artysty.

Nowinki i nowinkarstwo są czymś, co dotyczy nie tylko kina czy sztuk audiowizualnych, lecz wszystkich dziedzin ekspresji funkcjonujących dzisiaj w kulturze doby współczesnej. Nowinki pojawiają się w naszym życiu codziennie i równie szybko większość z nich przemija i znika. Zarówno o ich pojawieniu się, jak i o przemijaniu decyduje nie od dzisiaj jedno i to samo, mianowicie: gadżetowy charakter mechanizmów funkcjonowania kultury popularnej.

Sieć i cyfrowy obieg informacji nie są w tej materii czymś absolutnie nowym i dotychczas nieznanym. Stanowią one jedynie powszechnie dostępny katalizator przyspieszonej reakcji, która nadała temu obiegowi znacznie szybsze tempo przebiegu, ale też błyskawicznej dewaluacji. Jeszcze łatwiej niż dawniej lansuje się teraz daną rzecz i pod sztandarem virtual/digital artu kategoriycznie ogłasza – a priori uznany za oczywistość – anachronizm dnia wczorajszego.

Wszelka sztuka z natury swej dąży do stworzenia dzieła oryginalnego: muzycznego, prozatorskiego, poetyckiego, dramatycznego, plastycznego, audiowizualnego. Oryginalność dokonania, przybierająca najrozmaitsze formy, stanowi jej kwintesencję i głęboką rację istnienia. Kopiowanie, imitowanie, powielanie, dekomponowanie, remiksowanie, samplowanie – choćby nawet najudatniejsze – nigdy nie było i nie będzie sztuką. Nieważne, że stało się ono powszechną praktyką. Z punktu widzenia wartości ciągle obecnych i nadal respektowanych w systemie kultury działania i operacje tego rodzaju są tylko błahą wprawką warsztatową, a zatem właśnie nie-sztuką. Stoją zatem nieporównanie niżej niż ona.

W dobie dzisiejszej mamy do czynienia z ewidentnym przeszacowaniem „eksperymentu”. Happenerzy i instalatorzy wyparli artystów, usurpując sobie ich status społeczny i rolę. Rzadko kto stawia kłopotliwe pytanie o zawartość myślową dzieła. Znak równości, jaki współczesna kultura artystyczna usiłuje postawić między „sztuką” a „eksperymentem”, prowadzi do ograniczenia pierwszego z tych pojęć w krępujących ramach „eksperymentatorstwa”, sztucznie eksponowanego, nagłośnianego i usankcjonowanego przez grono wtajemniczonych.

Ze względu na arkana danej dziedziny twórczości kopia dzieła artystycznego może zostać wykonana nieporadnie i nieumiejętnie, bądź też, przeciwnie, w sposób niezwykle kunsztowny, jeśli oceniać rzecz w kategoriach dobrego malarstwa, rysunku, grafiki czy rzeźby. Tym, czego jej brak – nawet jeśli sporządzono ją perfekcyjnie – jest właśnie nieobecność koniecznego pierwiastka sztuki. Nie każda

inwencja zasługuje na miano sztuki. W konkretnym dziele, które wyszło spod ręki artysty, pierwiastek ten jest warunkiem *sine qua non*, wnosząc nowe wartości, jakie powołuje do życia jego odkrywczość i oryginalność.

W dzisiejszym stadium przesilenia, do jakiego doszło w rozwoju filmu i sztuk audiowizualnych, obserwujemy zjawisko kryzysu eksperymentu. Odkąd eksperymentowanie stało się modą i obowiązującym decorum, nabrało cech niemal przemysłowo uprawianej powszechności. Nowomediálny eksperyment ery cyfrowej okazał się plagą zachwaszczającą ikonosferę i audiosferę – rodzajem „radosnej twórczości” opartej na niezobowiązującym, lekkomyślnym działaniu, wykładanej tysiącom studentów w setkach uczelni zwanych artystycznymi. (Dodam w tym miejscu, że dla akademii sztuk pięknych z prawdziwego zdarzenia i artystów, którzy w nich wykładają, zachowuję niezmiennie wielki szacunek). Idzie jednak o to, by nie mylić niby-sztuki ze sztuką i nie utożsamiać tuzinkowego nowinkarstwa z autentycznym nowatorstwem, co niestety często się dzisiaj zdarza.

Stadnie uprawianie (pseudo)eksperymentu na masową skalę odbiera pojęciu sztuki powagę i doniosłe znaczenie. Nie wszystko jest zaraz sztuką. Tytułowy „eksperyment w filmie” nadal daje się racjonalnie opisać i zdefiniować. Oznacza on w pełni oryginalne, indywidualne lub zespołowe działanie społeczno-komunikacyjne – niekoniecznie artystyczne! Tymczasem nieopanowana w porę inflacja pojęcia „artyzmu” doprowadziła do przekonania, że wystarczy coś zrobić (ukazać, zmontować, zremiksować, zainstalować itp.) inaczej niż inni, aby zostać uznanym za kwalifikowanego artystę uprawiającego sztukę nowych mediów.

Inwencja, z jaką spotykamy się w sferze sztuki (wszelkiej, nie tylko w sztuce nowych mediów), jest i n w e n c j ą j ę z y k o w ą. Do eksperymentu artystycznego dochodzi nie w technologii (ta bowiem, jak uczy doświadczenie, może zostać wkrótce zastąpiona i unieważniona przez inną), lecz w języku ruchomych obrazów. Technologia dostarcza jedynie narzędzi, podczas gdy terenem eksperymentu jest język danej sztuki. Tylko na gruncie systemu językowego może się dokonać eksperyment artystyczny jako szczególne doświadczenie twórczego człowieka. To właśnie jest owo intersubiektywne kryterium rzeczywistej, a nie udawanej innowacyjności, które pozwala rzecz objaśnić i właściwie ocenić.

Niegdyś dla wielkich artystów kina w rodzaju Mélièsa, Griffitha, Chaplina, Murnaua, Eisensteina, Buñuela, Renoira, Ozu, Bressona, Antonioniego, Felliniego, Kubricka, Scorsese czy Jarmuscha kino wraz z jego nowoczesnym – otwierającym coraz to nowe możliwości twórczej ekspresji – językiem było przestrzenią unikatowego doświadczenia artystycznego. Dla tysięcy dzisiejszych pseudoeksperymentatorów świat ruchomych obrazów jest terenem realizowanego stadnie nowomediálnego ekscesu. Nie mają nic ważnego do powiedzenia, więc „wyrażają siebie”. Na środowiskowej giełdzie liczy się autoekspresja. Nie chodzi o sens, ani nawet o nonsens. Wprost przeciwnie, lepszy (bo nieporównanie bardziej zauważalny na rynku mediów) jest chaos i bezsens. Jedno i drugie doskonale służy bowiem pomieszaniu wartości.

Przy odrobinie sprytu, a ten bywa wysoko ceniony w światku multimedialnych hochsztaplerów, otoczony uznaniem różnych znawców bezsens dokonanego eksperymentu można będzie przecież podciągnąć pod zamierzony absurd. Absurd czegoś całkowicie wyzbytego znaczenia i niezobowiązującego. A stąd już prosta droga do krytycznego skansenu nobliwie kojarzonych ze sferą awangardowej tradycji



pusto brzmiących „izmów” w rodzaju neodadaizmu, postsurrealizmu, postmodernizmu i post-post-modernizmu.

Inspirującego układu odniesienia dla przedmiotu niniejszych rozważań dostarcza zwłaszcza modernizm pojmowany nie jako jeden z wielu kierunków w sztuce, lecz formacja ideowo-artystyczna i kulturowa. Przed z górą stu laty modernizm europejski (kojarzony z nazwiskami: Baudelaire’a, Dostojewskiego, Rodina, Strindberga, Wagnera, Muncha, Klimta, Mahlera, Gaudiego, Toulouse-Lautreca, Czechowa, Wyspiańskiego, Artauda i wielu innych wielkich twórców) uczynił w „długim trwaniu” bardzo wiele, aby wykreować istniejący do dzisiaj społeczny wizerunek artysty.

W dobie współczesnej mamy do czynienia z zaawansowanym procesem dekonstrukcji, czy jak kto woli demontażu tamtego modelu, w miejsce którego pojawiło się – odziedziczone jako spadek po awangardzie – stereotypowe wyobrażenie artysty eksperymentatora. Nie znaczy to bynajmniej, że film umarł, a sztuka filmowa przestała istnieć. Mylą się bardzo ci wszyscy, którzy tak sądzą, kierując się w swoim przekonaniu oceną pewnej przejściowej sytuacji, w której ofensywa nowomediálních nowinek i gadżetów zepchnęła do głębokiej defensywy kulturę artystyczną i sztukę (literacką, filmową, plastyczną itp.) bez cudzysłowu.

Artystostwo doby obecnej cierpi na „akcyjność” performerskiego ekscesu. Działaniom tego typu brakuje koncentracji długofalowego wysiłku. Liczy się w nich ostentacyjny gest, szybko osiągnany efekt, wkrótce nieważniany i kasowany przez inne. Mowa o praktyce, więc spróbujmy posłużyć się konkretną ilustracją.

Na prawach *pars pro toto* spośród mnóstwa możliwych przykładów wybieram jeden, celowo pomijając nazwiska i wszelkie szczegóły. Ważna jest sama akcja i jej wymowa, a nie personalia. Zresztą, kto zechce, bez trudu do nich dotrze. Chodzi o dokumentalny zapis happeningu dwóch młodych artystów, który odbył się w 2010 r. i został zademonstrowany w pewnej galerii. Zamaskowani sprawcy zaranzowali „kradzież” jednej z ponad stu rzeźb plenerowych wykonanych przez słynną ikonę polskiej rzeźby. Kamerowy zapis swego „przestępstwa” pokazali następnie w galerii, wystawiając w niej jednocześnie ukradziony „oryginał” w postaci plastikowej kopii mającej zastąpić żeliwny odlew.

Tylko tyle i aż tyle. W przywołanym zdarzeniu najciekawsze okazuje się to, co uczyniono ze sztuką własną i cudzą. Mamy tu niemal wszystko: dzieło sztuki, jego namiastkę, stosunek do tradycji, powierzchowne podłączenie się do uznanej wielkości, happening zaaranżowany w przestrzeni miasta i przeniesiony do galerii, neodadaistyczny wybryk i ekranowy zapis własnego „aktu twórczego”. Co to wszystko ma znaczyć? Frajdę dalszej dekonstrukcji opisanego „eventu”, wedle dowolnie użytego klucza, dedykuję czytelnikowi. Wnioski z tego odczytania mogą okazać się przewrotne w swej wymowie, zwłaszcza gdy postawić pytanie o sens.

Powtarzam: filmowy i nowomediálny eksperyment, z jakim najczęściej stykamy się dzisiaj w przestrzeni kultury współczesnej, zaledwie pretenduje i aspiruje do miana sztuki. Nie jest nią jednak, nie ma bowiem niezbędnej wagi, powagi i odwagi. Nieustannie coś udaje, pozoruje, finguje i mistyfikuje, co czyni go z gruntu nieautentycznym. Cyfrowe dada i wirtualny nadrealizm przełomu XX i XXI w. z reguły zadowala się zabawowym podejściem do sztuki i byle jakim nowinkarstwem. I właśnie tyle w efekcie osiąga. Mimo rzekomych zasług i wątpliwych splendorów medialnego zgiełku i niezasłużonego rozgłosu, jaki część spośród tych twórców otacza.

Dzieło sztuki tworzy się, by powiedzieć coś ważnego o człowieku i świecie. Wyposażone w to zadanie: obraz malarski, film, powieść, spektakl teatralny, wiersz i kompozycja muzyczna stanowią doniosły komunikat wart zbiorowej uwagi. Dlatego właśnie wielkimi artystami XX w. byli przykładowo: Akira Kurosawa, Witold Gombrowicz, Robert Bresson, Luchino Visconti, Francis Bacon, Tadeusz Kantor i Jerzy Nowosielski. Chaos komunikacyjny wokół sztuki współczesnej sprawia, że do obiegu społecznego z najwyższym trudem przebija się i trafia dzisiaj prawdziwa sztuka. Wybitni twórcy znaleźli się w sytuacji, którą wyraża określenie użyte w tytule pamiętnej rozmowy Anny Żebrowskiej z Tadeuszem Różewiczem: *Poeta zapozna Targeta*<sup>4</sup>.

Bycie artystą występującym w przestrzeni publicznej zostało w naszych czasach zastąpione przez odgrywanie roli artysty. „Przez pół drwiąco, przez pół serio”. W rezultacie pojawiła się i świetnie prosperuje odpowiadająca tej postawie strategia określająca społeczne funkcjonowanie niby-artysty. Pseudoartystowski eksces od dłuższego czasu oblega i szturmuje wyniosłe mury przybytków sztuki. Zarówno w kinie, jak i poza nim. Łatwo jest wyjść poza to, co już jest, co zostało wymyślone. Wystarczy zrobić coś inaczej niż poprzednicy. Nieporównanie trudniej – podążać ku temu, co projektuje sztukę jutra i otwiera horyzont przyszłości.

MAREK HENDRYKOWSKI

<sup>1</sup> Zob. M. Hopfinger, *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Warszawa 1997; oraz tejsze, *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Warszawa 2003.

<sup>2</sup> K. Irzykowski, *Śmierć kinematografu*, „Świat” 1913, nr 21. Zob. także anglojęzyczną edycję tego tekstu w opracowaniu M. Hendrykowskiego i przekładzie M. Jazdona, *Death of the*

*Cinematograph*, „Film History” 1998, t. X, nr 4.

<sup>3</sup> A. Osęka, *Nie lubię, lubię*, „Polityka” 2000 nr 19.

<sup>4</sup> *Poeta zapozna Targeta*. Rozmowa Anny Żebrowskiej z Tadeuszem Różewiczem, „Duży Format”, 19 grudnia 2005, dodatek do „Gazety Wyborczej” 2005, nr 294.