

WIDEOIDENTYFIKACJE

Nothing is missing

Heteroglozje wideo

AGNIESZKA REJNIAK-MAJEWSKA, TOMASZ MAJEWSKI

Fakt, że poza pracą akademicką Mieke Bal zajmuje się także tworzeniem realizacji wideo, może być dla niektórych czytelników niespodzianką lub kolejnym dowodem śmiałości tej autorki w przekraczaniu ustalonych podziałów dyscyplinarnych – po eksploracjach z obszaru narratologii, historii sztuki, historii idei oraz badań kulturowych – mimo że w świetle proponowanego przez nią performatywnego podejścia do wizualności ten rodzaj zainteresowań nie powinien zaskakiwać. Potwierdza to raczej, że współcześnie naukowy namysł – wraz z utratą przez teorię pozycji metadyskursywnej – nie może funkcjonować w oderwaniu do zjawisk, do których się odnosi. Realizacje wideo Mieke Bal proponujemy w świetle tego potraktować jako rozwinięcie jej dotychczasowej praktyki badawczej, przypadek analizy kulturowej realizowanej innymi środkami. W analizie tej liczy się nie tylko obiektywny zysk poznawczy (przyrost wiedzy pojmowanej bezosobowo), ale i ludzkie doświadczenie, które przypada w udziale badającemu, pociągając za sobą zmianę jego perspektywy. Idąc tym tropem, dochodzimy do podjętej w *Travelling Concepts in the Humanities* kwestii delokalizacji kategorii badawczych. Ich przemieszczanie, decentracja, zmiana w układzie odniesienia, będąca – jak pisze Bal – skutkiem wędrówki, migracji (zmiany kontekstu lub metaforycznego przeniesienia), odświeża semantykę i od nieznaney strony ujawnia właściwą pojęciom moc eksplanacyjną, co jest przejawem performatywności dyskursu naukowego.

W przypadku realizacji wideo Mieke Bal dochodzi do tego afirmatywny stosunek do performatywności, wyzyskanie jako szansy tego, co w praktyce badawczej jednorazowe i zdarzeniowe, o czym często zapominamy, postępując drogą teoretycznych generalizacji i koncentrując się raczej na jedności znaczeniowej niż jedności fenomenów. Okolicznością, którą warto podkreślić, jest uznanie przez tę badaczkę „wędrówki pojęć” za przypadek szerzej rozumianego zjawiska delokalizacji, co sygnalizuje nowszy projekt Mieke Bal – *migratory aesthetics*. Nie przypadkiem większość filmów wideo zrealizowanych przez nią w minionej dekadzie była związana z próbą konceptualizacji migracji, wędrówki, wykorzenienia, z oswajaniem obcej przestrzeni (*Mille et un jours* /2004/, *Access Denied* /2005/), doświadczeniem asymilacji, wielojęzyczności i wielogłosowości – w czytelnym nawiązaniu do Bachtinowskiej teorii heteroglozji – łączonej z problemem przekładu i wymiany (*Glub* /2004/, *Un trabajo limpio* /2007/).



Helsinki 2007

Dla większości realizacji wideo tworzonych przez Mieke Bal wraz z kolektywem Cinema Suitcase specyficzne jest to, że ogniskują się one na przypadkach jednostkowych narracji, na partykularnym charakterze sytuacji, konkretnego zachowania, formy gestów, unikając ich znaczeniowego dookreślenia. Fragmentaryczność i niekonkluzywność są tutaj cechami wypowiedzi Innego, o ile jej nie dopełniamy i nie doprecyzowujemy, zajmując czyjeś miejsce i zaczynając mówić w czyimś imieniu. Charakterystykę tę można z powodzeniem odnieść także do jednej z ostatnich prac Mieke Bal *Nothing is missing*, rozbudowywanej w latach 2006-2010 we współpracy z Zen Marie i Gary Wardem. Realizacja ta składa się z kilkunastu zapisów wideo przedstawiających opowiadania matek, których dzieci musiały wyjechać z rodzinnego kraju i pozostać na emigracji. Wypowiedzi zostały zarejestrowane w geograficznie odległych miejscach: Turcji, Palestynie, Sudanie, Serbii, Republice Południowej Afryki, Bośni, Tunezji, Polsce, Rumunii – w krajach, z których wywodzi się wielu imigrantów przebywających w Europie Zachodniej, opuszczających swój kraj z powodów politycznych, w poszukiwaniu lepszego wykształcenia bądź pracy. Zapisy te, w zmieniających się konfiguracjach, zwykle w liczbie pięciu lub sześciu, są prezentowane zazwyczaj w postaci wieloekranowej i wielokanałowej instalacji wideo ¹.

Mieke Bal przyznaje, że jej spojrzenie na sytuację imigrantów jest spojrzeniem kogoś z zewnątrz. To punkt widzenia osoby, która stykając się z imigrantami na co dzień, zadaje sobie pytanie o drugą, niewidoczną stronę – o najbliższe osoby, które ci przybywający do Europy Zachodniej ludzie musieli opuścić. Zamyśl projektu wiąże się z próbą przybliżenia zachodniemu odbiorcy tego, co w kontekście jego własnej kultury i doświadczenia wydaje się podwójnie odległe – perspektywy matek imigrantów. Matek, których dzieci wybrały świat w przesvědzeniu tych kobiet lepszy, ale oznaczający dla nich samych oddalenie, rozłąkę i utratę. Bezpośrednim bodźcem do podjęcia tematu był tu przypadek paryskiego sąsiada Mieke Bal – Tunezyjczyka o imieniu Tarik ². Wcześniejszy film holenderskiej badaczki, *Mille et un jours*, opowiadał o ślubie Tarika, na który nie mogła przyjechać jego matka, ponieważ odmówiono jej wizej. Ta kobieta

o imieniu Massouda stała się bohaterką pierwszego zapisu wideo, który zainicjował cykl *Nothing is missing*.

Intymność wideo

Wszystkie filmy z cyklu są realizowane nieruchomą kamerą, w półzbliżeniu, z zachowaniem starannie oświetlonego i zakomponowanego kadru, w jednym ujęciu. Przeważnie jest ono poprzedzone krótką migawką chwytającą szersze domowe otoczenie ukazane pod napisy filmowe. Za każdym razem jest to kilkunastominutowa wypowiedź kobiety mówiącej o swoim dorosłym dziecku. Wspomnienia matek, co daje się zaobserwować, podlegają aktualizacji ze względu na sytuację dokonującego się spotkania i rozmowy. Nigdy nie widzimy osób, z którymi kobiety rozmawiają, jedynie pewne ich zwroty oraz napisy końcowe informują nas o stopniu pokrewieństwa tego kogoś z daną bohaterką. Zadawane przez tę osobę pytania nie są słyszalne – nie docierają do nas lub słyszymy je jako niewyróżniające się wtrącenia. Dzięki temu opowieść nabiera bardziej autonomicznego charakteru, a miejsce konkretnego interlokutora, kogoś zaufanego i bliskiego, zostaje wyobrażeniowo pozostawione dla nas – widzów. *Staram się z tej intymnej rozmowy zrozumieć* – mówi Mieke Bal – *co utrata dziecka dla tej konkretnej matki oznacza, jak sobie z tym radzi, w jaki sposób próbuje to sobie zrekompensować, jak utrzymuje kontakt z dzieckiem. Jest to więc próba zrozumienia czegoś, co stoi za imigracją i nie jest wystarczająco przedyskutowane*³.

Instalacja jest zwykle zakomponowana w prosty i oszczędny sposób. W przyziemnej przestrzeni są widoczne swobodnie rozmieszczone ekrany telewizorów, na każdym z nich pojawia się inna postać kobieca, ale ze względu na usytuowanie nie możemy ich widzieć jednocześnie. Przed ekranami są ustawione fotele zachęcające, aby w nich zasiąść i skupić się na pojedynczym obrazie. Dopiero wtedy głos konkretnej kobiety z ekranu staje się słyszalny jako odrębny strumień. Nasze spojrzenie znajduje się na linii wzroku mówiącej i mimo że pozostajemy twarzą w twarz z obcą osobą, jej zwrócenie się w naszą stronę i sposób rozwijania opowiadania sprawia, że rodzi się poczucie kontaktu. Bal podkreśla, że komponując instalację w ten sposób, chciała, *by zwiedzający czuli się swobodnie i by było im jak najwygodniej, jakby przyszli w odwiedziny do własnych matek*⁴.

W *Nothing is missing* spojrzenie kamery wydobywa stabilny, płaski obraz, który nie opanowuje i nie zawłaszcza rzeczywistości, niezależnie od stopnia jej formalizacji estetycznej. Wybór formy kadru i jego organizacja nie są dziełem przypadku, lecz efektem starannych zabiegów, dzięki którym postać i tło – twarz, elementy ubioru oraz bezpośredniego otoczenia – składają się na wyrazistą wizualnie, uporządkowaną całość. Wiąże się to z ograniczeniem pola widzenia, doбором oświetlenia intensyfikującego barwy, wydobywającego kontrasty i utrzymującego płaszczyznowy charakter całości. Przyjęta tu estetyka *tableau* sprawia, że kobiety zdają się być całkowicie w „swojej” przestrzeni – nie mamy poczucia ich wyobcowania czy upozowania. Ta sama kobieta pokazana w szerszym planie, w innej scenerii (w migawce z napisami na początku lub końcu pętli wideo), wydaje się zdecydowanie bardziej nieobecna, zagubiona w przestrzeni, pozbawiona świetlistej aury, która przykuwa naszą uwagę w głównym obrazie. Mieke Bal celowo unika pokazywania rozległego otoczenia, wizualnego urozmaicenia i egzotyki. Całą

uwagę odbiorcy skupia na portretowanej osobie i jej narracji. Tym, co obok wizualnego piękna tych obrazów decyduje o sile ich oddziaływania, jest niewątpliwie napięcie między poczuciem niemal bezpośredniej obecności mówiącej kobiety a wpisaną w jej narrację i samo medium sytuacją rozdzielenia.

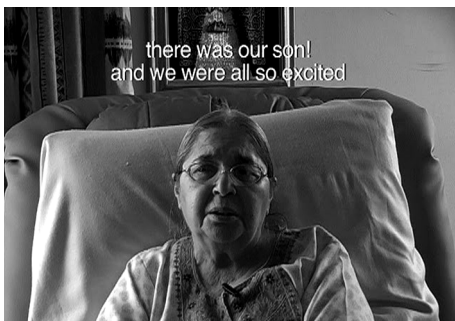
Rozmowy dotyczą zazwyczaj osób nieobecnych i łączą się z próbą uobecnienia zdarzeń minionych – historii z dzieciństwa, okoliczności rozstania; są próbą opisaną relacji, która polega na oddaleniu. Sposób bycia poszczególnych kobiet w rozmowach jest odmienny, podobnie jak różny jest charakter odślanianej przez nie nieobecności. Pakistanka Fatima Meer mówi o wymuszonej prześladowaniami politycznymi w RPA i pełnej perypetii ucieczce swojego syna do Anglii, o latach rozłąki i powrocie. Na całą tę historię nakłada się jeszcze inny rodzaj oddalenia – otrzymujemy dyskretne wskazówki, że jej syn Rashid nie żyje. W relacji sudańskiej matki Nimat, mówiącej o mieszkającym w Londynie synu Mohtabie, uderza pewność i poczucie dumy pełnej miłości, zarówno w historiach z dzieciństwa, w opowiadaniu o jego wyjeździe związanym z marzeniem o studiowaniu inżynierii aeronautycznej, jak też w opisie jego aktualnej sytuacji, pracy (jest ochroniarzem w dyskotecie) i wsparcia, jakiego udziela rodzinie, czy w wątku jego żony, z którą matka pozostaje w serdecznych kontaktach telefonicznych, mimo że nigdy nie miały okazji się poznać. Nawet w stosunkowo zobiektywizowanych narracjach nieodłączną częścią pozostaje rytm emocjonalny, indywidualny głos, sposób mówienia – dlatego za każdym razem słyszemy oryginalne brzmienie rozmowy, mając jednocześnie do dyspozycji jej możliwie wierny i dosłowny przekład angielski⁵. Obrazy te i rozwijające się w nich historie ustanawiają jednocześnie poczucie bliskości i dystansu. Kobiety wydają się nie tyle pochłonięte opowieścią, ile raczej w pewien sposób świadome obecności kamery. Zwrócona w naszą stronę twarz sugeruje autoprezentację po stronie portretowanej. W rezultacie jako widzowie silniej zdajemy sobie sprawę z własnej obecności przed ekranem. Niezależnie od stopnia naszego emocjonalnego zaangażowania w opowieść nie doznajemy immersji, jaka mogłaby być naszym udziałem w kinie.

Najbardziej przejmujący jest wizerunek Rumunki Eleny Candrea, która porusza samym spojrzeniem i gestem. W jej relacji brakuje ciągłości, w trudności opowiadania jest widoczny ból oddzielenia, z którym się godzi, ale wobec którego pozostaje bezradna. Jest ona jedyną matką, która zwraca się do nas bezpośrednio; ze skargą i łzami w oczach mówi „ty” – rozmawia bowiem ze swoim jedynym synem, Simonem, który raz na rok przyjeżdża do niej na Bukowinę z Ameryki Północnej, aby pomóc przy żniwach. Opowiada mu o tym, jak to już jako mały chłopiec zwykł oddalać się od domu, wybierając się sam w dalekie wędrówki. Mówi o swoim dzieciństwie, porównując własne przeżycia z momentami z jego dzieciństwa. Wspomina o ciężkiej pracy przez całe życie, o niezrealizowanych pragnieniach, opowiada, jak w rodzinnym domu była karcona za „próżniaczy” pociąg do śpiewu. Jej emocjonalna otwartość i usytuowanie w żywo doświadczanej przeszłości, z perspektywy której postrzega „tu i teraz” siebie jako małą dziewczynkę, a syna jako małego chłopca (obity i potłuczony tuli się do niej jak ona do własnej matki), sprawiają, że jako widzowie wstydzimy się swojej obecności, odczuwamy niestosowność własnego spojrzenia, „podglądactwa”. Bliskość matki i syna, a zarazem rodzaj emocjonalnej walki toczącej się między nimi, ponawiana prośba, aby on jej nie opuszczał, niemal nie pozostawiają miejsca dla nas, widzów.

that my feet and hands hurt
what else can I tell you?



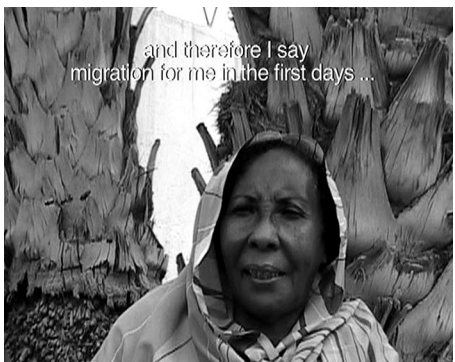
there was our son!
and we were all so excited



the ideal would be that he'd return
to suffer in his country with his family



and therefore I say
migration for me in the first days ...



Prywatny charakter spotkania Simona z Eleną był powodem, dla którego Mieke Bal zastanawiała się, czy ma prawo użyć tego wideo ⁶, stawiała sobie pytanie, czy jest etycznie właściwe przeniesienie tego zdarzenia w porządek instalacji i publicznej projekcji. Na tle tego filmu silniej uwidacznia się rys innych wideo, obecna u kobiet świadomość kamery, zaadresowanie wypowiedzi do kogoś trzeciego, ostrożne kontrolowanie własnego wizerunku. Jednocześnie zdajemy sobie sprawę, że Elena musiała wyrazić zgodę na filmowanie, a jako widzowie stajemy się świadkami tego spotkania za przyzwoleniem matki i syna. Etyczna wiedza o tym, czym jest rozstanie, stanowi horyzont, na którym lokujemy pozostałe, bardziej stonowane wypowiedzi, w których – jak można się domyślić – głębiej także skrywa się podobny ból. Wideo z Eleną uświadamia również, że napięcie między zapisem i prezentacją – prywatnym i publicznym charakterem zdarzenia – zmienia się zależnie od tego, czy sytuacja, w którą jako widzowie zostajemy włączeni, była intymna, czy też stanowiła zaproszenie – jako bliskość otwarta na różne formy mediacji, przewidująca pewne miejsce na obcość. Absolutna intymność spotkania w zapisie wideo wyłaniałaby – jako swoje dopełnienie i zaprzeczenie – wyobcowanie czy wręcz voyeuryzm po stronie widza oglądającego taki zapis, nie przewidując dłań miejsca „wewnątrz” filmowanej sytuacji.

Separacja wideo

Kwestii inkluzji obcości warto przyjrzeć się bliżej. Zapis wideo powoduje, że osobiste opowieści kobiet są konfigurowane na cudzym terytorium, rozgrywają się zarówno w chwili spotkania z kimś bliskim z rodziny, jak i w apercpcji potencjalnego widza. Wydaje się, że to wzajemne usytuowanie, otwierające przestrzeń dla krzyżowania się spojrzeń i niewspółmierności doświadczeń, naznacza zarówno charakter wideo samych opowieści, jaki i publiczną specyfikę ich ekspozycji. Każda z matek – poza Eleną Candrea – zwraca się do kogoś stojącego za kamerą, kto pozostaje w zażyłości z dzieckiem, jednak komu – inaczej niż synowi czy córce – niektóre rzeczy trzeba dokładnie wytłumaczyć. Opowieść-rozmowa toczy się na żywo i jest zarazem ze względu na obecność kamery czymś „odegranym”. Słowa skierowane do bezpośredniego rozmówcy kobiety kryją w sobie przesłanie – wyróżnione przez różnicę tonu, akcent czy kierunek spojrzenia – zaadresowane także do dalszych odbiorców (nieobecnych dzieci oraz widzów filmu). To, co na pierwszy rzut oka przypomina intymny monolog, jest więc aktem performatywnym, zdarzeniem, które zakłada obecność odbiorcy. Pozycji widza nie można nazwać voyeurystyczną, ponieważ *vis-à-vis* niego nie pojawia się czysta intymność, lecz słowa i gesty pośrednio doń zaadresowane. Domyślanie się przez narratorki reakcji potencjalnych, nieobecnych odbiorców inicjuje przenikanie się bliskości oraz obcości w materii języka i od wewnątrz pluralizuje narrację. Rama filmowanej rozmowy pozwała opowiadającym kobietom odnieść do siebie różne języki: idiom rodzinny, ze szczyptą humoru i poufałości, oraz dykcję, z jaką mówią do obcych, dbając o zachowanie własnej godności. W doświadczeniu widza owocuje to przekroczeniem prostej opozycji bliskości i obcości. Emocjonalnie jest to obcość „zainfekowana” czy też zabarwiona bliskością oraz bliskość przeniknięta poczuciem dystansu. To przeżycie aktywnie pracuje po stronie widza, dzięki niemu staje się

on gotowy odrzucić inność rozumianą jako czysty egzotyzm i bliskość pojętą jako intymność dwojga, która wyklucza wszystkich pozostałych z kręgu rozmowy.

Nothing is missing wydaje się dobrym przykładem Bachtinowskiej zasady egzotopii, niewspółobecności. Forma wideo instalacji nie tylko umożliwia nam spotkanie, ale także podtrzymuje zewnętrzną każdą kobiety-narratorki względem nas. Zachowuje heterogeniczność głosu konkretnej osoby, która w swojej opowieści wychodzi od własnego doświadczenia, odmiennego o tego, które jest naszym udziałem. Wideo Bal wytwarza w ten sposób unikatową przestrzeń „pomiędzy”, wykraczającą poza sztywną opozycję tego, co etniczne, kulturowe, i źródłowego „ja” – kategorii, które w przypadku tego doświadczenia wydają się nieadekwatne. Perspektywa, jaką wnosi ze sobą ta instalacja, pozwala odnieść do siebie rejestry, których zazwyczaj nie łączymy – bliskości i separacji. Opowieści matek załamują się przymatycznie w doświadczeniu widza, zwrótnie rozpraszają presupozycje przyswojone z otoczenia. Takie odniesienie głosu narratorki i głosu odbiorcy-rozmówcy nie wpisuje się w strategię esencjalizacji etnicznych tożsamości. Dla opisanie tej relacji bardziej przydatne byłoby określenie, które Mieke Bal rozpatruje w jednym z tekstów poświęconych Kai Silverman, pisząc o identyfikacji heteropatycznej. W odróżnieniu od identyfikacji idiopatycznej – Freudowskiego „kanibalizmu”, dążności do inkorporacji i przywłaszczenia innego – heteropatia polegałaby na gotowości wyjścia poza własne ja i zaryzykowanie relacji z innym jako innym, bez emocjonalnego utożsamiania się z jego osobą, bez projektowania nań własnych uczuć czy doświadczeń⁷. Według Silverman, która przekształca w tym punkcie założenia psychoanalizy lacanowskiej i feministycznej teorii filmu, to heteropatyczne uszanowanie obcości jest stosunkiem, jaki pomaga nam uzyskać film oraz fotografia – czyli performatywnie ukształtowany porządek wizualności – kiedy to, co nie-swoje i odrzucone, zostaje obdarzone światłem, uznaniem, bez zniesienia inności i separacji warunkującej jej prezentację⁸. Transformacyjny potencjał przedstawienia w przypadku heteropatii nie polega na estetyzacji czy erotyzacji – upodobnieniu do pożądanego wzorców czy rozpoznaniu w obcym części własnego ideału. Zachodząca tu idealizacja nie oznacza oderwania się od rzeczywistości, przesłonięcia tego, co nieoswojone i obce, ale formę obdarowania lub – jak napisze Silverman – *aktywny dar miłości*⁹.

Migratory aesthetics, projekt badawczy Mieke Bal, którego częścią są jej realizacje wideo, nie tyle polega na podejmowaniu tematyki migracji jako kwestii społecznej i kulturowej, ile łączy się z dowartościowaniem przemieszczeń, transformacji i wewnętrznej heterogeniczności jako czynników naszego doświadczenia i elementów inherentnych dla nas samych (stąd przymiotnikowe określenie *migratory aesthetics*, a nie *aesthetics of migration*)¹⁰. Jak pisze autorka, formuła estetyki migracji dotyczy *najdrobniejszych, lecz znaczących aspektów codziennego życia, w tym też akademickiego myślenia – tego, co będąc „obce” u swoich źródeł, nie jest nam wcale obce w praktyce*¹¹. Ta obcość jest otwarta na rozmaite mediacje jako inność, która ma już przewidziane dla siebie miejsce w naszej porowatej tożsamości i doświadczeniu. Wideo, które rozwija ideę *migratory aesthetics*, pozostaje próbą negocjacji między perspektywą zewnętrzną i wewnętrzną, z zachowaniem ich nieidentyczności, bez przyjmowania optyki „egzotyzmu” – esencjalizowania innych jako absolutnie różnych od nas samych i nieprzenikalnych dla nas. W tym sensie, jak zauważa Bal, w porządku narracji *wymiana między perspektywą filmujących i filmowanych postaci*

*odpowiada kulturze daru, wpisanej w kulturę zachodnią. W wymiarze estetycznym forma wideo pozwala zachować zarówno hybrydyczność sytuacji, jak i jej intymność. Proces filmowania – pisze Bal – jest usytuowany w przestrzeni tej grupy ludzi, której dotyczy, bo tylko z tej wewnętrznej pozycji można dać świadectwo temu, co z braku lepszego terminu nazywam hybrydycznością-od-wewnątrz, która łączy się z sytuacją migracji. Świat zewnętrzny wkracza tu do środka domu, do życia rodzinnego i tam już pozostaje*¹². Sympatia dla innego, która zostaje wyrażona w praktykowaniu zasad owej estetyki, nie jest prostym wyrazem bliskości ani efektem *utożsamienia się z polityczną pozycją przedstawionej grupy*; wiąże się ona raczej, jak dookreśla Bal, *z pragnieniem oddania poczucia wielości*, którego nie jest w stanie zapewnić tylko jedna forma opowieści czy jeden punkt widzenia¹³.

Rytm ciała i narracji

Realizacje Mieke Bal istnieją w przestrzeni pomiędzy odmiennymi, nakładającymi się na siebie światami kulturowymi widzów, realizatorów i bohaterek. Brak tu unifikującego „głosu” ujawniającego się w dokumencie filmowym przez montażową konstrukcję dyskursywną czy bezcielesny, pozakadrowy *voice over*, co umożliwia wyłonienie się hybrydycznej pozycji inne/własne. Efekt ten w *Nothing is missing* potęguje struktura instalacji, w której odbiorca jest sytuowany od razu pośród kilku równocześnie rozwijających się opowieści, samemu decydując o kolejności ich wysłuchania, rzadko ogarniając je w całości.

Narracja klasyczna – będąca pewną formułą integracji znaczeniowej – ustępuje w tym przypadku miejsca narracyjnej decentracji za sprawą *ucieleśnienia opowieści*, bo jak trafnie zauważyła autorka, pisząc o jednym ze swoich wcześniejszych filmów: *głos jest tutaj silnie związany z afektem, za sprawą którego powraca on do ciała*¹⁴. *Nothing is missing* może być w tej optyce odczytane jako forma krytycznego odniesienia się do tej narratologii. Bal pisze, że chociaż *teoria narracji usiłuje ucieleśnić głos i dać mu ciało, przez zaznaczenie (...) jego wieku, społecznej czy genderowej pozycji, wciąż nie może się ona uporać z faktem, że posługując się pojęciem „głosu”, dokonuje jego dezindywidualizacji*¹⁵. Jeśli formę jej instalacji wideo potraktujemy jako sugestię rozwiązania tego dylematu, to odpowiedź ta oznaczałaby wyjście poza obszar strukturalistycznej teorii narracji, skoro idiomatyczność „jednostkowego głosu” każdej z narratorek jest sprzężona z realnością ich ciała, emocjonalnego rozkołysania (ekspresji afektu uchwytnej w zapisie wizualnym), mimicznej, gestycznej, oralnej artykulacji znaczeń – intonacji oraz akcentu, które czynią niemożliwym oddzielenie tego, co werbalne i wokalne¹⁶.

Rozwijana w porządku wideo refleksja Mieke Bal wiedzie w stronę wielozmysłowej estetyki spotkania kulturowego, któremu w niewielkim już stopniu odpowiadałaby forma tekstu narracyjnego i kategorie używane do jego badania. Z drugiej strony można jej ruch ponownie odczytać jako przemieszczenie koncepcji wykształconych w narratologii poza ich dotychczasowe pole badań, ukazując, w jaki sposób można im nadać nowy sens. I tak relacja głosu opowiadającego i ciała, narracji i performance'u obejmuje w oczach Mieke Bal *uporządkowanie rytmiczne w narratologicznym sensie tego, co Amittai Aviram nazywa „mówiącym rytmem”*, oznaczającym *świadomość rytmicznego powiązania między głosem i cielesnym ruchem*¹⁷. Performance, na którym zostaje zaszczepiony akt opowiadania,



Łódź 2009

fot. Urszula Tarasiewicz

ma zdecydowanie *większą moc afektywnego oddziaływania niż dający się odczytać [artykułowany] język, wnosząc do tekstu ciało, muzykę oraz przestrzeń jako ramy afektywnego oraz percepcyjnego oddziaływania*¹⁸. Tak więc po obejrzeniu zapisu w naszej pamięci pozostaje przede wszystkim osoba, emocjonalny ton głosu i rytm opowiadania, niekoniecznie zaś same opowiadane przez nią historie. Zdaniem Bal tak zreinterpretowane pojęcie *ucieleśnionego głosu* jako właściwego nośnika opowieści *ukazuje, że praktyka narracji nie może być oddzielana od innych dziedzin kultury*¹⁹. Gatunki mowy, rodzaje narracyjne można i trzeba traktować jako różne systemy ekspresji, formacje „języków społecznych”, przejawy punktów widzenia warunkowanych kulturowym doświadczeniem bądź rodzaj horyzontów poznawczych. Rzecz wszakże w tym, co zauważył już niegdyś Gérard Genette, że w porządku narratologii, nawet po przyjęciu takich założeń, przedmiotem dociekań nadal jest nie jednostkowość wypowiedzi, ale zespół kategorii ogólnych albo transcendentnych, raczej *gatunki i sposoby wypowiedzania* niż tekst organizowany przez detal. Tymczasem dla Bal praktyka opowiadania *mieści również „akcenty”*: *owe drobne oznaki, które denaturalizują odcieleśniony, neutralny głos klasycznej narracji oraz jej teorie*²⁰. Jak łatwo się domyślić, w sprzeciwie Bal wobec strukturalistycznej i poststrukturalistycznej narratologii najbliższym jej sprzymierzeńcem stałby się znów Michaił Bachtin ze swoją koncepcją *mnogogłosności*: heteroglozji. „Głos” u Bachtina – odsyłający przede wszystkim, choć nie jedynie, do osoby narratora mówiącego o sobie „ja” – ma zarówno wymiar narracyjny, retoryczny, historyczny, jak i kulturowy. Odsyła tyleż do czyjśgo czującego ciała, ile do perspektywy aksjologicznej czy horyzontu poznawczego. Różnica polegałaby na tym, że heteroglozje wideo pokazują, w jaki sposób to ujęcie pracuje, kiedy zostaje przeniesione w porządek doświadczenia pozatekstowego i jak zmienia się w tym przypadku zabarwienie – nadal *in abstracto* pojmowanej u Bachtina – *inności*.

Teatralizacja i pochłonięcie: bliskość/obcość

Performatywny wymiar realizacji wideo Mieke Bal jest także związany z wybranym przez nią medium, które pozwala wydobyć relacyjny, zdarzeniowy charakter wizualnego i cielesnego spotkania. Skierowanie uwagi na samą sytuację

odbioru, na realne „tu i teraz”, związane z afektywną, percepcyjną i fizyczną pozycją widza, często uznaje się za charakterystyczny wyróżnik sztuki instalacji, w tym także instalacji wideo²¹. Sytuacja recepcji jest w tym wypadku pozbawiona stabilizującej ramy zabezpieczającej przestrzeń przedstawienia i estetycznego oglądu, co oznacza też, że pozostawia ona więcej miejsca na inicjatywę samego odbiorcy. Owo przesunięcie akcentu na aktywność widza oraz towarzyszące mu poczucie własnej obecności, które uwyraźniło się w latach 60. w rzeźbie minimalistycznej, spotkało się wówczas z negatywnym werdyktem amerykańskiego krytyka sztuki Michaela Frieda, dla którego było ono synonimem teatralności. Podstawowy zarzut Frieda polegał na tym, że w nowej formie sztuki dzieło przestaje istnieć dla siebie i w każdym aspekcie wydaje się przeznaczone dla widza²². Wielu autorów, uznając spostrzeżenie Frieda na temat zaistniałej zmiany za trafne, nadało jej jednak z czasem odmienny znak wartości, łącząc ją z kategorią retoryczności czy performatywności²³.

Wydaje się, że błędem bądź ograniczeniem zawartym w pierwotnej interpretacji Frieda było założone w niej od początku mocne przeciwstawienie między oczekiwaną sytuacją autentycznego podmiotowego „spotkania” z dziełem, pochłonięcia i bliskości, a wyobcowującym doświadczeniem, jakie przynosić ma świadomie inscenizowana sytuacja odbioru i jej zamierzona refleksywizacja. W swoich późniejszych pracach, poświęconych sztuce historycznej, Fried zniuansował to ujęcie, odkrywając w konkretnych dziełach malarskich bardziej subtelną dialektykę między właściwą im teatralnością – otwartym nakierowaniem na widza – a poszukiwanym efektem naturalności i samoistności, między jawnym zapośredniczeniem a wrazeniem bezpośredniości. Co ciekawe, podniesiony przez Frieda problem teatralności pojawia się także w rozważaniach teoretycznych Mieke Bal, często z bezpośrednimi odniesieniami do prac amerykańskiego krytyka. Teatralność i pochłonięcie interesują ją jako różne sposoby budowania relacji z widzem, prowadzenia narracji i pokazywania porządku widzenia w samym obrazie. Rozważania nad teatralnością są dla niej płaszczyzną wyjścia do zastanowienia się nad poetyką wizualną, nad zdarzeniową organizacją dzieła wykraczającą poza opozycję słowa i obrazu²⁴. Bal zauważa przy tym, podobnie jak w swoich późniejszych tekstach czyni to Fried, że w pewnych przypadkach teatralne sorientowanie na widza, w sytuacji bezpośredniego skierowania, niejako znosi samą teatralność sytuacji, przewyciężając ją „od wewnątrz”.

Wydaje się, że podobna sytuacja ma miejsce w *Nothing in missing*, gdzie jawne zwrócenie mówiących w naszą stronę uwydatnia świadomość naszej – jako widzów – fizycznej obecności, a zarazem stwarza poczucie kontaktu. Instalacja ta nie ma nic wspólnego z krytykowanymi przez Frieda, budującymi poczucie wyobcowania pracami minimalistów. Stworzona przez Mieke Bal przestrzeń jest raczej gościnna, jednocześnie otwarta i niejednorodna; zaprasza do zaszczenia się w jednym z jej kąteków i skupienia na pojedynczym obrazie. Odczucie własnej obecności widza jest powiązane z intymnością spotkania. Charakter tego spotkania jest też o tyle niezwykły, że pojawiająca się w nim otwartość i rodzaj emocjonalnego skupienia wydają się czymś, na co w naszych własnych relacjach z osobami bliskimi często nie ma miejsca, czemu na przeszkodzie staje skrupowanie, brak uwagi czy może sama współobecność w szerszej przestrzeni angażujących zdarzeń. Zapis wideo i konstrukcja instalacji umożliwiają takie specyficzne doświadczenie przez to, że zarówno

dla mówiących bohaterki, jak i dla nas stwarzają odrębną przestrzeń przedstawienia – wprowadzają rodzaj fałdu czy odstępu, który przywraca pełny zmysłowy i emocjonalny wymiar tego, co rozgrywa się „tu i teraz”. „Intymność” stworzonej w ten sposób przestrzeni nie oznacza jednak, jak wielokrotnie podkreślaliśmy, poczucia całkowitej, intymnej bliskości. Poczucie bezpośredniości pojawia się właśnie dzięki temu oddzieleniu i pośredniczeniu.

AGNIESZKA REJNIAK-MAJEWSKA, TOMASZ MAJEWSKI

- ¹ *Nothing is missing* było pokazywane w tej postaci w Łodzi we wrześniu i październiku 2009 r. podczas Festiwalu Dialogu Czterech Kultur na wystawie *Anabasis: Rytuály powrotu do domu* przygotowanej przez Adama Budaka w Willi Grohmanna.
- ² M. Bal, *A Thousand and One Voices*, „Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology” 2007, nr 4, http://cf.hum.uva.nl/narratology/a07_bal.htm (dostęp: 5.01.2013).
- ³ *Jestem feministką totalną. Dla mnie to rzecz naturalna* – z Mieke Bal rozmawiają K. Bogusławska, O. Jach, E. Łączyńska (20.03.2009), <http://www.obieg.pl/rozmowy/5716> (dostęp: 5.01.2013).
- ⁴ Tamże.
- ⁵ Kadr jest celowo zakomponowany tak, żeby tekst angielskiego tłumaczenia pojawiał się na tle przestrzeni nad głowami kobiet i nie przeszkadzał widzowi śledzić brzmienia ich słów i zachowania.
- ⁶ Korespondencja własna z autorką.
- ⁷ M. Bal, *Looking at Love: An Ethics of Vision*, „Diacritics” 1997, t. 27, nr 1, s. 61.
- ⁸ Obserwacja ta przypomina ujęcie Siegfrieda Kracauera, według którego fotografia to forma zapisu, która zachowuje obcość zjawisk, stawiając opór naszej intencji ich przyswojeniem. S. Kracauer, *Photography*, w: *The Mass Ornament. Weimar Essays*, red. Th. Levin, Harvard University Press, London 1995. Por. T. Majewski, A. Rejniak-Majewska, *Herbarium czystych zewnętrzności: Siegfried Kracauer, Busby Berkeley, Sherrie Levine*, „Estetyka i Krytyka”, nr 15-16 (2/2008 – 1/2009). Wydaje się jednak, że interpretacja Kracauera ciąży w stronę zafascynowania obcością w większym stopniu, niż ma to miejsce u Silverman.
- ⁹ K. Silverman, *The Threshold of The Visible World*, Routledge, New York 1996, s. 78-79, cyt. za M. Bal, *Looking at Love...* dz. cyt., s. 64-65.
- ¹⁰ Zob. M. Bal, *Lost in Space, Lost in Library*, w: *Essays in Migratory Aesthetics: Cultural Practices Between Migration and Art-making*, red. S. Durrant, C. M. Lord, Editions Rodopi B. V., Amsterdam – New York 2007 oraz M. Hannula, *Towards an Aesthetics of Cultural Encounters: The Ethics and Politics of Migratory Aesthetics in Mieke Bal's video installation "Nothing is Missing"* (mps dzięki uprzejmości autorki).
- ¹¹ M. Bal, *A Thousand and One Voices*, dz. cyt.
- ¹² Tamże.
- ¹³ Tamże.
- ¹⁴ Tamże.
- ¹⁵ Tamże.
- ¹⁶ O pokrewnej intuicji można mówić u Rolanda Barthes'a, który *ziarno głosu* uznał za rejestr potencjalnego znaczenia. Barthes dochodził stopniowo do przekonania, że semiologia, którą sam wcześniej rozwijał i której patronował, zapoznaje materialny, cielesny wymiar sygnifikacji, a tym samym także *nieczysty* (nieudający się oddzielić od cielesnego podłoża) charakter znaczeń narracyjnych.
- ¹⁷ A. Aviram, *Telling Rhythm: Body and Meaning in Poetry*, Ann Arbor, Michigan 1994, cyt. za M. Bal, *A Thousand and One Voices*, dz. cyt.
- ¹⁸ M. Bal, *A Thousand and One Voices*, dz. cyt.
- ¹⁹ Tamże.
- ²⁰ Tamże.
- ²¹ M. Morse, *Sztuka video instalacji: obraz i przestrzeń pogranicza*, tłum. J. Węgrocka, „Magazyn Sztuki” 1996, nr 1.
- ²² M. Fried, *Art and Objecthood* (1967), przedruk w: tegoż, *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, University of Chicago Press, Chicago – London 1998.
- ²³ Zob. m.in. H. Foster, *The Crux of Minimalism*, w: tegoż, *The Return of the Real. The Avant-Garde at The Turn of the Century*, The MIT Press, Cambridge – London 1996.
- ²⁴ M. Bal, *Reading Rembrandt. Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge University Press, Cambridge 1991, s. 29-30, 45-53.