

Przykład jungowskiej krytyki filmowej

Patrycja, stojąc w przejściu, wydaje na świat sen Larry'ego Jordana

DON FREDERICKSEN

1.

Niniejsze uwagi dotyczą animowanego filmu Larry'ego Jordana z 1964 roku, zatytułowanego *Patrycja, stojąc w przejściu, wydaje na świat sen*, który jest częścią dziewięciominutowego dyptyku zatytułowanego *Duo Concertantes*, posługującego się wycinkami oraz piksylacją¹. Jordan, najbardziej znany ze swych filmów animowanych, tworzył również filmy tradycyjne wyróżniające się montażem i logiką skojarzeń. Pozostaje jedną z najwybitniejszych postaci w tradycji amerykańskiego filmu osobistego (*personal film*); przez wiele lat wykładał w Art Institute w San Francisco.

Poniższe uwagi interpretacyjne opierają się na kilku hipotezach wywodzących się z psychologii C. G. Junga i innych badaczy pracujących w ramach tradycji psychologii głębi. Niniejsze uwagi zakładają, że:

- Istotnym i zbawiennym jest mówienie o rzeczach niepoznawalnych².
- Proces uświadomienia to kultura w najszerszym sensie tego pojęcia, dlatego samopoznanie jest istotą i rdzeniem tego procesu³.
- Wychowanie – w poszukiwaniu norm kieruje się (...) wyłącznie ku temu, co i tak jest powszechnie wiadome, nie mówi zaś o tym, co stanowi osobiste doświadczenie każdego człowieka⁴.

Niniejsze uwagi są oparte na założeniach, że nieświadoma psyche stanowi obecnie fakt niepodważalny empirycznie i czynnik obecny w życiu człowieka, oraz że struktura i dynamika jednego z poziomów obszaru nieświadomości zostały trafnie opisane przez Junga⁵.

W przeciwieństwie do racjonalnej przesłanki utrzymującej, że rzeczywistość nieświadomego jest założeniem niedorzecznym, w istocie rozsądniejsze wydaje się zachowanie fenomenologicznej postawy wobec manifestacji *wewnętrznego nie-Ja* objawiającego się w fantazjach, snach oraz niektórych dziełach sztuki. Chodzi o to, by nie uprzedzać pewnego rodzaju doświadczenia przez osądzanie go a priori jako niemożliwego bądź niewykrywalnego. Rozum, pojmowany dogmatycznie, jak każdy dogmat, może wyprzedzać doświadczenie, zaprzeczając jego istnieniu. Poniższe uwagi służą jako przykład środków sprzyjających uwzględnianiu czynnika nieświadomości w dziele twórcy filmowego, który sam pozostaje otwarty na nieświadome.

2.

Zaczniemy od tytułu filmu:

W przejściu. Czym jest przejście? Otwiera drogę między dwoma obszarami. Ujmując to metaforycznie: między dwoma stanami bądź trybami bytu, być może świadomości i nieświadomości, życia na jawie i życia we śnie, życia wewnętrznego i zewnętrznego. Jest ekwiwalentem mostu. To, co znajduje się po jednej stronie drzwi, może się przez nie przemieścić na drugą stronę, choćby tylko wzrokowo. Taką właśnie funkcję pełnią drzwi. Umożliwiają ruch z jednego obszaru na drugi, zajmując przestrzeń między nimi obydwojema.

Wydawać na świat. Również tutaj zachodzi proces narodzin przejścia – z życia płodowego do postnatalnego. Zaś organy wewnętrzne matki stanowią istotne przejście, w którym zachodzi ów proces twórczy.

Sen. Sen, jakikolwiek sen, jest rodzajem przejścia między nieświadomym i świadomym stanem umysłu. Śnić znaczy znajdować się w przejściu między nieświadomym i świadomym stanem umysłu.

W złożeniu tym – *kobieta-przejście-narodziny-sen* – istnieje zatem pewna logika. Opiera się ona na związkach dosłownych i metaforycznych. Zaś słowa te wzajemnie siebie implikują.

Tego rodzaju potraktowanie tytułu obrazu Larry'ego Jordana jest działaniem lub zabawą w krytyka, analogicznie do zaleceń Junga, poczynionych w związku z analizą snu. Sumując swe rozważania, stwierdził on, że to, co możemy w *najlepszym wypadku zrobić* – w najlepszym przypadku na poziomie zrozumienia, na poziomie terapii, opieki nad duszą i jej leczenia – *jest wyśnieniem naszego snu*⁶.

„Wyśnienie naszego snu” jest empatycznym wykorzystaniem snu uznającego swój własny obszar panowania, jego własną strukturę i logikę i – co być może najbardziej istotne – fakt, że nieświadoma psyché zbliża się do nas spontanicznie, zazwyczaj nieproszona, przez przejście będące snem.

Jung – we wstępie do swojej autobiografii zatytułowanej *Wspomnienia, sny, myśli* – zawiera stwierdzenie sugerujące, dlaczego sen przychodzi do nas spontanicznie: *Wszystko, co tkwi w nieświadomości, chce stać się zdarzeniem, a i osobowość pragnie rozwinąć się ze swych nieświadomych uwarunkowań i przeczuć siebie jako całość*⁷.

Wszystko, co tkwi w nieświadomości, chce stać się zdarzeniem...

Wszystko...

I dla Junga, w zasadniczy sposób, owo „wszystko” jest czymś znacznie więcej niż *powrotem stłumionego*.

Sen jest jednym rodzajem przejścia, zasadniczym rodzajem, przez które owo dążenie ku zewnętrznej manifestacji przez nieświadomość może być widziane i słyszane.

Dzięki temu przejściu nieświadome zbliża się ku świadomości; nie po to, by poszerzać obszary celów i pragnień świadomości (choćby momentami czynić to może sam sen), lecz raczej by realizować własne poszukiwanie będące jego zewnętrzną manifestacją.

Czym jest to coś szukające swej zewnętrznej manifestacji przez przejście, którym jest sen? Czy jest to spełnienie pragnień nieprzystawalnych do świadomych ideałów ego i sumienia, co stanowi kanoniczną freudowską odpowiedź? Czy jest może kompensacją rozbudowanego stosunku świadomości przez inne



Patrycja, stojąc w przejściu, wydaje na świat sen reż. Larry Jordan (1964)

spojrzenie na istotę rzeczy, spojrzenie wywodzące się z nieświadomego, co stanowi kanoniczną jungowską odpowiedź? Edward Whitmont, znany jungowski analityk i pisarz, zaproponował trzecią alternatywę w 1990 roku na podstawie naszych konkretnych doświadczeń snów i badań dotyczących „manifestacji formy” w przypadku zwierząt i roślin.

Whitmont stwierdza: *Zdawać by się mogło, że sny wykazują tendencję do zabawy i dramatyzacji – chwilami wręcz przesadnej. Nie proponują prostych czy racjonalnych twierdzeń, lecz oferują alegoryczne przypowieści (nierzadko dość dziwaczne), a nawet fragmenty bądź całości dramatów wręcz wartych wystawienia na scenie. Bawią się nieskończonymi wariacjami na temat nadrzędnych motywów i form w oczekiwaniu/napięciu, tworzeniu/destrukcji/odtworzeniu czy też lirycznymi trybami przywołującymi na myśl sztukę dramatu. Sny zdają się niemal czerpać przyjemność z przesady, ubarwiania czy groteskowego zakłócania ich tematów. Zdawać by się mogło, że intencją byłoby wejście w posiadanie ucieleśnienia idei, bądź archetypu, przy wykorzystaniu artystycznych sposobów przywoływania doświadczenia opierającego się na ucieleśnionych emocjach i pełnych dramatyzmu znaczeniach. Owa skłonność do dramatyzowania pokazuje, że sen stanowi wyjątkowy przykład ogólnego trendu procesu życia ukazującego się naszym zmysłom przez niekończący się szereg pozornie arbitralnych, często kapryśnych form, niekoniecznie legitymujących się jakąkolwiek praktyczną wartością przetrwania bądź celu*⁸.

Whitmont, cytując znanego badacza zwierzęcych form zachowań Adolfa Portmana, sugeruje, że sen, jak każdy inny naturalny proces, zarówno biologiczny jak i psychologiczny, manifestuje „ekshibicjonistyczną”, bądź „reprezentacyjną”

wartość będącą w swej istocie autonomiczną. Wartość owa z zasady ma charakter estetyczny.

Whitmont stwierdza dalej: *Sny rozgrywają swoje przedstawienie nawet wtedy, gdy pełnią funkcję edukacyjną i adaptacyjną. Nie ukazują one po prostu faktów wymagających przyswojenia; ukazują one udratyzowane obrazy – w rodzaju ozdobnych rogów. Możemy zatem stwierdzić, że biologiczny wyraz formy wydaje się nie tak bardzo uzależniony od przetrwania, lecz od zabawy; wzmocniony i udratyzowany wolą przetrwania i jej zagrożeniem, trudnościami, przeszkodami, wyzwaniem i współpracą oraz interakcją protagonistów i antagonistów*⁹. Na tej podstawie Whitmont konkluduje, że *zdrowie jest zdolnością do zabawy*¹⁰. Widzimy tutaj jedną z możliwych więzi pomiędzy artystyczną kreatywnością i psychoterapią mogącą dopomóc krytykowi filmowemu stojącemu w obliczu niektórych filmów i twórców filmowych.

Odwołajmy się ponownie do Whitmonta: w *zabawie o coś idzie, o „rozgrywkę” wykraczającą poza bezpośrednie potrzeby życia i nadającej znaczenie akcji*¹¹. Czym jest owa „rozgrywka”? W *Homo ludens* holenderski historyk Johann Huizinga zasugerował odpowiedź na to pytanie: *Zabawa nie jest bowiem substancją, niezależnie od tego, na czym właściwie polega jej istota. (...) Rozpatrywana z punktu widzenia świata fizycznego jako zdeterminowany w czystym oddziaływaniu sił, stanowi w najpełniejszym znaczeniu tego słowa „superabundans”, zbyteczny nadmiar*¹².

A zatem wracając do jungowskiego twierdzenia, że *wszystko, co tkwi w nieświadomości, dąży ku zewnętrznej manifestacji*, moglibyśmy je rozwinąć, twierdząc, że nieświadomy umysł dąży ku zewnętrznej manifestacji, ponieważ szuka świadomości samego siebie będącego w stanie zabawy – świadomości samego siebie będącego w stanie zabawy i w ramach jego pozornie nieograniczonych możliwości autoprezentacji.

Jednym z obszarów, na których doświadczamy bezpośredniego zetknięcia z ową zabawą, jest nasz sen. Innym zaś filmy w rodzaju *Patrycja, stojąc w przejściu, wydaje na świat sen*. I owo łączące estetyczne między twórczością filmową i snem będzie już dla nas zaskakujące.

Ponownie Whitmont: *Sposobem tworzenia i manifestacji natury jest artystyczne odsłanianie, a nie(lub) celowość przetrwania*¹³.

3.

Konsekwencje poczynionych obserwacji, związanych z okazywaniem pragnienia udziału w zabawie przez umysł oraz odsłanianiem tejże zabawy, mają zasadnicze znaczenie dla badania związku pomiędzy twórczością filmową a snem oraz dla krytycznego opisu, interpretacji oraz oceny pewnych filmów i twórców filmowych, wśród których znajduje się również Larry Jordan.

Niniejsze uwagi sugerują również zasadnicze ubóstwo każdego dyskursu odrzucającego bądź eliminującego aspekt estetyczny jako zasadniczą cechę artystycznej twórczości, co podważa sens badania aspektu kreatywności w procesie tworzenia filmu. Odwołuję się w tym momencie do większości współczesnych teorii filmowych! Musimy poważnie rozważyć to, co odrzucamy, kiedy podważamy aspekt estetyczny jako „jedynie” estetyczny. (Powinienem zaznaczyć, że zabawowość, do której się w tym miejscu odnoszę, nie stanowi ekwiwalentu

wolnej gry elementów znaczących, formułujących główną ideę w swoistej post-strukturalistycznej krytyce sztuki. Ów brak ekwiwalencji jest istotny, gdyż czynniki znaczące, do których odnosi się Whitmont, pozostają z natury indeksalne oraz (lub) ikoniczne. W tym znaczeniu nie mają one arbitralnego charakteru. Ich zabawowy charakter uwypukla się lepiej w sytuacji rezonansu).

Sen, czymkolwiek jeszcze może być, pozostaje przede wszystkim prezentacją, pokazem nieświadomego umysłu w zabawie. Sen stanowi jedno z przejść przez które zabawowość nieświadomego umysłu domaga się zewnętrznej manifestacji.

Twierdzenie, że sen stanowi przejście, jest łatwe do zrozumienia, lecz jak to się dzieje, że *stanie* w przejściu może przyczynić się do wydania na świat snu – jak to sobie wyobraża Larry Jordan w przypadku Patrycji? Powróćmy zatem do tego przejścia, aby odpowiedzieć na to pytanie.

Victor Turner, amerykański antropolog, modelowo opisał rytuały inicjacji w dorosłość odbywające się w tradycyjnych kulturach. Czas, w trakcie którego przygotowujący się do inicjacji pozostają oddzieleni od świata ich dzieciństwa, a przy tym jednocześnie nie ulegają asymilacji ze światem dorosłych, określa on mianem czasu *progowego* (liminalnego). Upływ czasu progowego jest określany mianem obszaru progowego i jest zazwyczaj izolowany. W trakcie czasu progowego, na obszarze progowym, jednostka znajduje się „pomiędzy”, nie będąc już dzieckiem, a jednocześnie nie będąc jeszcze dorosłym. Etymologicznie słowo angielskie wywodzi się z łacińskiego *limen* oznaczającego przejście czy też próg. Przygotowujący się do inicjacji znajdują się w przejściu, na progu, pomiędzy dzieciństwem i dorosłością.

W 1983 roku chicagowski jungista Murray Stein w książce zatytułowanej *In Midlife* dał początek równie wzorcowym dociekaniom na temat tego, co określił mianem „psychologicznej progowości”. Jego idee mogą pomóc w pełniejszym zrozumieniu, dlaczego i w jaki sposób Larry Jordan wyobraża sobie, jak *Patrycja, stojąc w przejściu, wydaje na świat sen*.

Jak pisze Stein: *Ów łaciński źródłosłów przeniknął psychologię, gdzie jest używany w odniesieniu do progu pomiędzy świadomością a nieświadomymi obszarami naszego umysłu. W stanie, który określam mianem psychologicznej progowości, poczucie tożsamości danej osoby zostaje zawieszane. „Ja” zostaje pochwycone na obszarze, którego nie może kontrolować, którego wzorców nie rozpoznaje jako „ja”. Granice między „ja” i „nie-ja” zacierają się i zbliżają ku sobie znacznie bardziej, niż ma to miejsce w momentach ustalonej psychologicznej tożsamości. A zatem wyzwolone „ja” unosi się i dryfuje, i przekracza wiele dotychczas zakazanych granic¹⁴.*

A oto jak Larry Jordan opisuje swój proces twórczy: *Wolę, kiedy ujęcia tworzą same siebie. Nie chodzi tutaj o semantyczną gładkość. Jeżeli jest się cierpliwym i trzyma się swe ego na wodzy, wówczas obrazy same powołują się do życia¹⁵. I dalej: Wewnętrzny świat eksploduje, zaczyna tańczyć i śpiewać. A ja jedynie za nim podążam, jakbym jechał w pociągu i wyglądał przez okno¹⁶.*

Należy w tym miejscu podkreślić dwie sprawy. Po pierwsze – stan umysłu opisywany przez Larry’ego Jordana jako istotny dla twórczej animacji jest tym, w którym jego poczucie „ja” budzi chwilowe podejrzenia. Znajduje się on w stanie psychologicznej progowości narzuconej przez samego siebie. Wejście w tego rodzaju stan umysłu jest zezwoleniem na coś jeszcze, a mianowicie na to, by

„nie-ja” wkroczyło w jego świadomość jako samo-ożywiające się, samo-tworzące, samo-prezentujące. Larry Jordan, w obrazie Patrycji, która stojąc w przejściu, wydaje na świat sen, ukazał refleksyjny obraz szeregu warunków budzących podejrzenia co do ego oraz ożywienia nieświadomego.

Po drugie – Jordan, w swym opisie procesu twórczego, krąży wokół paradoksalnej prawdy utrzymywanej kiedyś w tajemnicy przez różne tradycje medytacji, a mianowicie, że bezruch ewokuje ruch.

Unieruchomione ego – podobnie jak ma to miejsce w przypadku medytacji albo snu i przynajmniej w jednej formie artystycznej twórczości – wywołuje ożywienie części umysłu nie będących częścią ego.

A zatem Patrycja w dalszym ciągu opiera się o framugę. Nigdzie się nie wybiera. A jeśli nigdzie się nie wybiera, to wydaje na świat sen. Kiedy Jordan siedzi nieruchomo, cierpliwie przy swoim stanowisku do animacji, to wówczas wydaje na świat obrazy Patrycji wydającej na świat sen. Warunki narodzin snu Patrycji oraz narodzin filmu Jordana pozostają w istocie takie same.

DON FREDERICKSEN
Tłum. ARTUR PISKORZ

¹ Rodzaj animacji z udziałem ludzi i przedmiotów, w którym generuje się gwałtowne, rozdygotane ruchy celem uzyskania efektu filmu animowanego. Samo pojęcie (*pixillation*), oznaczające „komicznie ekscentryczny”, jest złożeniem słów *titillated* *pixy*. Jako pierwszy posłużył się tą techniką kanadyjski twórca filmowy Norman McLaren w filmie *Neighbours* (1952) – przyp. tłum.

² C. G. Jung, *Memories, Dreams, Reflections*, Vintage, New York 1965, s. 300. Wyd. pol. *Wspomnienia, sny, myśli*, spisane i podane do druku przez A. Jaffé, tłum. R. Reszke, L. Kolaniewicz, „Wrota”, Warszawa 1999. Kolejne cytaty, z wyjątkiem tego, wg wydania polskiego.

³ Tamże, s. 380-381.

⁴ Tamże, s. 387.

⁵ Niezwykle żywy opis empirycznego doświadczenia można odnaleźć (między innymi) w: S. Grof, *Realms of the Human Unconscious*, Dutton, New York 1976, oraz *Beyond the Brain*, State University of New York Press, Albany 1985. Grof szczególnie podkreśla zróżnicowane stany nieświadomego, do których pisma Freuda, Junga i Rankina oraz literatura mistyczna stanowią odpowiednie wprowadzenie.

⁶ Por. C. G. Jung, *Archetypes and the Collective Unconscious*, 2nd ed. *Collected Works* 9, Princeton University Press, Princeton 1959/1968), s. 271.

⁷ C. G. Jung, *Wspomnienia, sny, myśli*, dz. cyt. s. 15.

⁸ E. Whitmont, *On Dreams and Dreaming*, w: N. Schwartz-Salant and M. Stein, red. *Dreams in Analysis*, Chiron, Wilmette, Illinois, 1990, s. 4.

⁹ Tamże, s. 6.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże.

¹² J. Huizinga cytowany, za E. Whitmont, dz. cyt., s. 6, wyd. pol. J. Huizinga, *Homo ludens*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1985, s. 14-15.

¹³ E. Whitmont, dz. cyt., s. 6.

¹⁴ M. Stein, *In Midlife*, Spring, Dallas 1983, s. 8-9.

¹⁵ L. Jordan, cyt. za R. Russett and C. Starr, eds., *Experimental Animation: An Illustrated Anthology*, Van Nostrand Reinhold, New York 1976, s. 155.

¹⁶ L. Jordan, tamże, s. 155.