

Kino rozszerzone po trzydziestu latach

MARCIN GIŻYCKI

Trzydzieści lat temu z okładem ukazała się książka amerykańskiego badacza Gene'a Youngblooda *Expanded Cinema*¹ (*Kino rozszerzone*). Dzieło to, szeroko dyskutowane na początku lat siedemdziesiątych w środowisku artystów eksperymentujących z filmem i nowymi mediami, nie odegrało niestety w powszechnej świadomości takiej roli, na jaką zasługiwało. Nie była to bowiem, wbrew powierzchownemu jej czytaniu, kolejna książka o filmie awangardowym. Autor zresztą od początku próbował to wyjaśnić: *Kiedy mówimy kino rozszerzone, to mamy właściwie na myśli rozszerzoną świadomość. Kino rozszerzone nie oznacza filmów komputerowych, świecących ekranów wideo, światła atomowego czy projekcji sferycznych. Kino rozszerzone w ogóle nie jest filmem. Jest, jak życie, zjawiskiem w procesie powstawania, odwiecznym, ludzkim dążeniem do wyrażania świadomości poza rozumem, przed własnymi oczami*².

Była to natomiast jedna z pierwszych prac wieszczących nadejście społeczeństwa informatycznego.

*Przechodzimy właśnie – pisał Youngblood we wstępie – z Ery Industrialnej w Ery Cybernetyczną, nazywaną przez wielu Erą Postindustrialną. Ja jednak uważam, że nazwa Era Paleocybernetyczna jest przydatniejszym narzędziem intelektualnym, pozwalającym nam lepiej uchwycić istotę tego, co się dzieje właśnie w naszym otoczeniu: ową kombinację prymitywizmu, którą łączymy ze słowem paleolityczny, z transcendentalną logiką „praktycznej utopii”, którą niesie cybernetyka. (...) To są narodziny ludzkości: wkrótce po raz pierwszy w historii będziemy wystarczająco wolni, by odkryć, kim naprawdę jesteśmy*³.

Odważnie powiedziane. Wagę tym proroctwom nadawała dodatkowo przedmowa R. Buckminstera Fullera, nominowanego do Nagrody Nobla architekta, utopistę, jednego z największych wizjonerów XX wieku. Fuller rekomendował książkę Youngblooda jako wyprawę w rzeczywistość totalnego systemu komunikacyjnego *in statu nascendi*. W samym autorze – dostrzegając tkwiący w jego nazwisku kalambur (*young blood* znaczy młoda krew) – Fuller witał przedstawiciela pierwszej generacji, która może z sukcesem pokusić się o stworzenie *skutecznych technik komunikowania się, które pozwoliłyby przemawiać uniwersalnym językiem do uniwersalnego człowieka*⁴, to jest obywatela globalnego świata masowej komunikacji.

Warto dziś, u progu XXI wieku i nowego millenium, powrócić do popieranych autorytetem Fullera wizji Youngblooda i skonfrontować je z rzeczywistością, którą w jakimś stopniu antycypowały.

Zasadniczą tezę *Kina rozszerzonego*, przypominam, wypowiedzianą jeszcze w 1970 roku, było, że niepostrzeżenie naszym naturalnym środowiskiem przestała być przyroda, a zastąpiła ją globalna „sieć intermedialna”: kino, telewizja, radio, prasa i książki. Nadaje ona sens życiu, ustala relacje międzyspołeczne, pozwala komunikować się między ludźmi. Youngblood patrzył więc na kino jak na dynamicznie rozwijające się medium stanowiące ważną część tej sieci: *Głównym celem tej książki – deklarował – jest eksploracja nowych przekazów obecnych w kinie i niektórych technologii tworzenia obrazu, które obiecują rozszerzenie ludzkich możliwości komunikacyjnych poza granice wyobraźni.*

Skoro naszym nowym środowiskiem są intermedia, to pracujący w nim artyści muszą pełnić funkcję ekologów. Prowadziło to Youngblooda do konkluzji, że w gruncie rzeczy sztuka, rozumiana jako sposób zgłębiania i objaśniania tegoż środowiska, zastępuje ekologię, albo też – odwrotnie – ekologia stała się sztuką. Oznacza to też kres tradycyjnych form kina. Nie może ono zamykać się w skorupach gatunków bazujących na pewnej przyjętej wcześniej koncepcji rzeczywistości, takich jak fabuła, a nawet dokument. Musi ono tę rzeczywistość współtworzyć. Droga do tego prowadzi przede wszystkim przez rozszerzanie arsenału technicznego kina, wyjście poza płaski, prostokątny ekran. Przyszłość należy do kina cybernetycznego, komputerowego, holograficznego, kosmicznej świadomości. Dramat filmowy umarł, niech żyje kino „synestetyczne”.

Ten ostatni termin wymaga wyjaśnienia. Youngblood podaje między innymi taką oto definicję: *Kino synestetyczne jest kontinuum przestrzenno-czasowym. Nie jest ono ani subiektywne, ani obiektywne, ani nieprzedmiotowe* [w oryginale: *nonobjective* – przyp. MG]; *ma raczej wszystkie te trzy cechy na raz. Innymi słowy jest „ekstraobiektywne”. Synestetyczny i psychodeliczny to mniej więcej to samo. Synestezja jest harmonią przeciwstawnych bodźców wysyłanych przez dzieło sztuki*⁵.

Byłaby więc to sztuka wszechogarniająca, angażująca maksimum uwagi i zmysłów. Z innych kart książki wynika jednak, że chodzi przede wszystkim o kino w pełni świadome swoich środków. Youngblood przywołuje tu jednego z największych teoretyków montażu filmowego, Slavko Vorkapicha, który już przed laty stwierdzał, że większość filmowców posługuje się filmem głównie jako środkiem zapisu, a nie kreacji. Twórcze możliwości tego medium są powszechnie ignorowane. Kino synestetyczne natomiast nie próbuje odzwierciedlać natury. Ma się ono tak do kina tradycyjnego, jak bionika do biologii i chemii – nie tyle objaśnia naturę, ile czerpie z niej wzorce.

Wychodząc z takich założeń, Youngblood przedstawił szeroki przegląd tych dokonań filmowych, które rozszerzały granice kina i wskazywały nowe drogi rozwoju. Wyszedł od twórczości Stana Brakhage’a jako przykładu nowej wrażliwości filmowej. Brakhage nie zrywał co prawda z prostokątem ekranu, nie eksperymentował z komputerem. Przeciwnie, powracał do rękodziela w dosłownym rozumieniu tego słowa: łączył obrazy rejestrowane amatorską kamerą, często wielokrotnie naświetlane i z technicznego punktu widzenia bardzo niedoskonałe, ze skrawkami porysowanej taśmy, mazał po niej flamastrami, przyklejał na jej powierzchni skrzydełka owadów; przywracał pierwotne znaczenie pojęciom montażu i kolażu filmowego. Youngblood komentował: *Nie są to obrazy symboliczne, jak w „Siódmej pieczęci”, albo pięknie zakomponowane, jak w „Zeszłego*

roku w *Marienbadzie*". Brakhage nie manipuluje naszymi emocjami, mówiąc: „Teraz macie być zaskoczeni”, albo „Teraz się śmiejecie” albo „Przyszła pora na strach”. To są sztuczki rodem z komercyjnej rozrywki, będące przykładem arogancji i degradacji kina, użycia filmu jako narzędzia taniej sensacji. (...) Brakhage mówi o „restrukturalizacji” widzenia przez filmy i często powołuje się na nie uczony sposób postrzegania u dziecka, zanim nauczy się ono myśleć i widzieć symbole⁶. Zdaniem Youngblooda w prymitywnych (technicznie) dziełach Brakhage’a można odnaleźć istotę kina synestetycznego, które odwołuje się do własnych skojarzeń widza, a nie narzuca mu ich z góry.

W dalszej części Youngblood omawia między innymi twórczość Lutza Beckera, Jordana Belsona, Willa Hindle, Petera Kamnitzera, Allana Kaprowa, Lesa Levina, Philipa Makanna, Ronaldą Nametha, Patrickę O’Neill, Nam June Paika, Ottę Pienę, Terry Rileya, Carolee Schneemann, Johna Schofilla, Loren Sears, Jamesa Seawrighta, Michaela Snowa, Johna Stehury, Aldo Tambelliniego, Stana Van Der Beeka, Johna i Jamesa Whitneyów oraz ich synów, Juda Yalkta, a także prezentacje multimedialne na wielkich wystawach światowych (na przykład gigantyczną projekcję poliekranową w pawilonie czechosłowackim na Expo ’67). Przytoczone dzieła, przy całej ich różnorodności (są wśród nich filmy i realizacje wideo posługujące się jednym lub wieloma ekranami), łączy w gruncie rzeczy jedno: są afabularne, chętnie sięgają po środki deformacji obrazu, a także metody kolażu, czy to przez zastosowanie wielokrotnej ekspozycji, czy też zestawiania kilku osobnych widoków obok siebie.

Z kina głównego nurtu jedynie „*Odyseja kosmiczna 2001*” zyskała życzliwość autora: *Pierwszy raz w historii kina komercyjnego otrzymaliśmy dzieło sztuki w najwyższym stopniu wyrafinowane. „Odyseja” stanowi wzorzec, którym należy teraz mierzyć całe kino komercyjne*⁷. Wydaje się, że Youngblooda urzekły w dziele Kubricka nie tylko efekty techniczne, ale i swoista „kosmiczna mistyka”, szczególnie sugestywnie przemawiająca z abstrakcyjnych sekwencji filmu. Mistrye tej Youngblood poświęcił też wiele miejsca przy okazji omawiania filmów Jordana Belsona (stawiając je zresztą w hierarchii sztuki znacznie wyżej niż *Odyseję*), w których dojrzał przejaw rodzącej się nowej „kosmicznej świadomości”, będącej rezultatem syntezy osiągnięć nauki i otwarcia się człowieka Zachodu na filozofie i religie Wschodu, zwłaszcza buddyzm. Zdaniem autora *Kina rozszerzonego* w Epoce Paleocybernetycznej rozpoczął się proces sekularyzacji religii za sprawą elektroniki. Parafrazując McLuhana, Youngblood stwierdzał, że *człowiek globalny w ostatnim ćwierćwieczu XX wieku staje się świadkiem zwycięstwa sfery rzeczy nienamacalnych nad tymi, które dają się dotknąć*⁸.

W ostatniej, siódmej części swojej książki (*Kino holograficzne*) Youngblood zarysował prawdziwy kres kina: nastanie epoki filmu holograficznego, nieodróżnialnego od odwzorowywanej rzeczywistości, tym samym podważającego wszystkie jej dotychczasowe koncepcje. Wróżył, że nastąpi to w ciągu dwudziestu lat, od razu więc można stwierdzić, iż w tym punkcie okazał się złym prorokiem.

Pierwsze pytanie, jakie się nasuwa przy ponownej lekturze *Expanded Cinema*, to: czy już wyszliśmy z Epoki Paleocybernetycznej? Oczywiście Youngblood zagalopował się, mówiąc, że rozwój nowoczesnych środków komunikacji pozwoli nam „już wkrótce” zrozumieć, kim naprawdę jesteśmy⁹. Nie ulega



2001: Odyseja kosmiczna, reż. S. Kubrik (1968)

jednak wątpliwości, że staliśmy się bardziej wolni. Nie mam tu na myśli upadku muru berlińskiego, chociaż zapewne i ten fakt można rozpatrywać w kontekście rewolucji informatycznej – po prostu utrzymywanie w środku Europy wielkiej enklawy odizolowanej od swobodnego przepływu informacji okazało się zadaniem niemożliwym. Jednakże nasze doświadczenie z totalitaryzmem pozwala nam ostrzej ująć (i docenić) różnicę między czasami, w których wiedza jest rozpowszechniana stosunkowo niewieloma scentralizowanymi kanałami, a erą wolnego do niej dostępu. Jest więc jakaś racja w słowach Youngblooda, że tylko *dzięki technologii jednostka zyskuje wolność pozwalającą poznać jej samą siebie i otaczającą ją rzeczywistość*¹⁰.

Youngblood nie znał jeszcze pojęcia wirtualnej rzeczywistości, nie przewidywał pojawienia się takich środków komunikacji, jak telefony komórkowe czy Internet, ale w dużym stopniu te dobrodziejstwa antycypował. Bardziej przenikliwie niż McLuhan spostrzegał też, że globalna wioska mass mediów będzie prowadzić do atomizacji jednostek i zrywania tradycyjnych, plemiennych więzów społecznych. Dziś, poza wydarzeniami w rodzaju mistrzostw świata w piłce nożnej lub ataku na wieżę World Trade Center, nie jesteśmy skazani na oglądanie wraz z milionami ludzi na świecie tych samych przekazów medialnych. Możliwość wyboru poszerzyła się w tym względzie nieprawdopodobnie. Społeczeństwo informatyczne jest uzależnione od pilotów telewizji kablowej i przeglądarek stron WWW. Naturalnie nadal toczy się walka o jego duszę; każda sieć telewizyjna chciałaby być tą jedyną, oglądaną przez wszystkich. Na szczęście totalitarne zapędy wielkich stacji doskonale się znoszą, przynajmniej na razie.

Czy jednak tak rozumiane poszerzenie wolności pozwala nam lepiej rozumieć, kim jesteśmy i dokąd idziemy, to już inna kwestia.

Czy więc nadal tkwimy w Erze Paleocybernetycznej? Z technicznego punktu widzenia – już raczej nie. Dziś, kiedy najtańszy samochód ma układy elektroniczne o większej mocy obliczeniowej niż komputery pokładowe statku Apollo 11, który w lipcu 1969 roku wylądował na Księżycu, trudno mówić o prymitywnej technologii, chociaż niewątpliwie przyszłym pokoleniom nasze współczesne laptopy takimi się będą jawić. Ważniejsze jest jednak nie tyle to, czym dysponujemy

teraz, ile to, że mniej więcej zdajemy sobie sprawę, do czego prowadzi nas postęp techniczny (przynajmniej w informatyce), gdzie są jego granice. Prawo Moore'a mówi z zadziwiającą precyzją, w jakim tempie będzie się zwiększać szybkość naszych komputerów, wiadomo też, że kresem przetwarzania informacji będzie tranzystor zdolny do przepuszczania lub zatrzymywania jednego elektronu. Postęp technologiczny nie jest więc zapewne nieskończony, gorzej jednak, że nie towarzyszy mu, jak wydaje się, jakieś globalne oświecenie. Wciąż nie wiemy, czy naszym przeznaczeniem jest mcdonaldyzacja, czy džihad. Czy w tej alternatywie ma się zawierać cała nasza wolność?

Ciekawe jest skonfrontowanie poglądów Youngblooda z wyrażonymi blisko trzydzieści lat później opiniami Susan Sontag na temat końca kina¹¹. Dla obojga kino, „takie, jakim je znamy”¹², skończyło się wraz z nastaniem epoki multimedialnych. Youngblood wita ten fakt z radością, Sontag ze smutkiem. Dla niej kino jest (czy raczej było) rytuałem ściśle związanym z magią ciemnych sal i wpatrywaniem się w prostokąt kadru filmowego. Dla niego – to projekcje ruchomych obrazów, uwolnionych od balastu literatury, teatru i ograniczeń ekranu.

Jeżeli przyjąć, że kino rozszerzone jest wyrazem odwiecznego ludzkiego dążenia *do wyrażania świadomości poza rozumem, przed własnymi oczami*, to warto przypomnieć na koniec, że z kolei trzydzieści lat przed Youngbloodem podobnie pisał polski teoretyk i filmowiec awangardowy Stefan Themerson: *Drogi, miły Panie. Społeczeństwo to także i my. A naszą potrzebą jest nie tylko doznawanie, ale i tworzenie widzeń. Niech pan nie zapomina o naszym dobrym prawie tworzenia widzeń tak, jak nam się to podoba*¹³.

To nie tyle bowiem sztuka daje nam wolność, ile wolnością jest tworzenie sztuki. Kino rozszerzone, takie, jakie rysował Youngblood, zdawało się obiecywać absolutną wolność kreacji, jakiej próżno szukać w tradycyjnych formach filmowych.

MARCIN GIŻYCKI

¹ G. Youngblood, *Expanded Cinema*, London 1970.

² Tamże, s. 41.

³ Tamże.

⁴ R. Buckminster Fuller, *Introduction*, w: G. Youngblood, dz. cyt., s. 33.

⁵ G. Youngblood, dz. cyt., s. 81.

⁶ Tamże, s. 88, 90.

⁷ Tamże, s. 151.

⁸ Tamże, s. 137.

⁹ Gwoli rzetelności trzeba zaznaczyć, że mówiąc o lepszym rozumieniu samych siebie Youngblood miał na myśli przede wszystkim fakt, że środki te są z jednej strony jakby przedłużeniem zmysłów, a z drugiej narzędziem pozwalającym na „obiektywizowanie” wrażeń, dzięki czemu rozszerzają nasze hory-

zonty myślowe i pozwalają obiektywnie badać sposób działania ludzkiego umysłu.

Tamże, s. 116.

¹⁰ Tamże, s. 419.

¹¹ S. Sontag, *Wiek kina*, „Kwartalnik Filmowy” 1995/1996, s. 20-25; tekst ten omawiam szerzej w innym miejscu tego numeru „Kwartalnika”.

¹² *Piszę u schyłku epoki kina takiego, jakim go znamy, i na początku ery wymiany obrazów między ludźmi* – stwierdzał Youngblood w jednym z pierwszych rozdziałów, dz. cyt., s. 49.

¹³ S. Themerson, *O potrzebie tworzenia widzeń*, „f. a.” 1937, nr 2, przedruk w: M. Giżycki, *Walka o film artystyczny*, Warszawa 1989, s. 226.