

# Zasłona i ekran

Marek Wasilewski

Bohater powieści Dona DeLillo *Punkt Omega* przez wiele dni przychodzi do galerii, by wpatrywać się w pokazywane tam dzieło sztuki. „Projekcja w zwolnionym tempie trwała równo dobę. To, co oglądał, sprawiało wrażenie filmu w stanie czystym, czystego czasu. Surową grozę starego dreszczowca podporządkowano czasowi. Jak długo musiałby tak stać, ile tygodni lub miesięcy, zanim jego własny układ czasowy roztopiłby się w układzie czasowym filmu – a może przemiana już się zaczęła? Podszedł do ekranu i stanął jakieś trzydzieści centymetrów od niego. Widział tylko fragmenty i ziarniste wrywki, podmuchy rozedrganego światła. Kilka razy obszedł ekran dookoła. Galeria tymczasem opustoszała, mógł więc stawać pod różnymi katami, w rozmaitych punktach. Szedł tyłem, nie odrywając wzroku od ekranu. Doskonale rozumiał, dlaczego film puszczono bez fonii. Musiał być niemy. Musiał wciągać widza głębiej, niż sięgają powszechnie przyjęte założenia, domniemania, przesłanki i techniki”<sup>1</sup>.

Mowa oczywiście o projekcji Douglasa Gordona *24 Hour Psycho*. W realizacji tej szkocki artysta za pomocą odtwarzacza kaset wideo spowalnia trzynastokrotnie ikoniczne dzieło filmowe Alfreda Hitchcocka *Psychoza* i wydłuża jego trwanie do 24 godzin. Operacja ta całkowicie pozbawia film suspensu rozumianego jako istota konwencjonalnego kina, nadaje mu jednak zupełnie inny wymiar. Jak pisze DeLillo, charakter tej projekcji wymaga całkowitego skupienia. „Jej nieubłagane tempo nic by nie znaczyło, gdyby nie towarzyszyło mu baczne oko widza, którego bezwzględna czujność dorastała do stawianych jej wymagań... Im mniej było widać, tym uważniej się wpatrywał i więcej dostrzegał. O to właśnie szło, żeby zobaczyć, co jest, nareszcie spojrzeć, będąc świadomym tego, że się patrzy, poczuć upływ czasu, ogarnąć żywą świadomością to, co się dzieje w najdrobniejszych odcinkach ruchu”<sup>2</sup>. Utopijne w założeniu dzieło sztuki napotkało swojego idealnego widza, który postanowił zobaczyć je w całości, który musiał „ogarnąć żywą świadomością to, co się dzieje w najdrobniejszym szczególe”, który dał się wciągnąć „głębiej, niż sięgają powszechnie przyjęte założenia, domniemania, przesłanki i techniki”.

<sup>1</sup> D. DeLillo, *Punkt Omega*, przekł. M. Kłobukowski, Warszawa 2011, s. 12.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 11.

*Psychoza*, thriller, który zdefiniował na nowo swój gatunek, cała zbudowany jest na towarzyszącym nam odczuciu niepokoju. Jednak niepokój, jaki odczuwamy podczas oglądania projekcji Douglasa Gordona, sięga o wiele głębiej. Zdaje sobie z tego sprawę bohater powieści Dona DeLillo, kiedy zagląda na drugą stronę ekranu, żeby „zobaczyć Anthony’ego Perkinsa po tej stronie ekranu, odwrotnej: popatrzeć, jak Anthony Perkins lewą ręką, czyli niewłaściwą, sięga do drzwi samochodu i je otwiera. Ale czy mógł twierdzić, że lewa ręka jest niewłaściwa? Niby dlaczego tamta strona ekranu miałaby być prawdziwsza od tej?”<sup>3</sup>. To pytania, które można by zadawać we śnie. Jak pisze Andrzej Turowski, sztuka wprowadza nas w stan niepokoju i jak marzenie senne potrafi dotykać Realnego. Stawia nas twarzą w twarz wobec niepokojącego kryzysu poznawczego i w ten sposób wytrąca z „dogmatycznej drzemki”. Chodzi o to, by spojrzeć, będąc świadomym, że się patrzy – pisze DeLillo. Turowski określa ten stan jako dotknięcie Realnego. To jest moment, który autor *Sztuki, która wznieca niepokój* określa jako lukę pomiędzy realnością a fikcją. Ta luka objawia się naszej świadomości, naszym zmysłem, kiedy podejmiemy tak jak bohater *Punktu Omega* zbyt blisko ekranu, kiedy zajrzemy na jego drugą stronę, tam gdzie prawa ręka staje się lewą i gdzie zaczynamy kwestionować pojęcie „prawdziwości” jednej ze stron. W tym wyjściu poza czas, w głębieniu się we „fragmenty i ziarniste wrywki, podmuchy rozedrganego światła”, wchodzimy pod powierzchnię, która ukrywa przed nami to, co Realne, zaglądamy za zasłonę, którą opisywał Milan Kundera. To zasłona preinterpretacji. To zasłona, która – jak powiada autor *Księgi śmiechu i zapomnienia* – uwodzi nie tylko konformistów, także buntownicy dają się oszukać jej powierzchownemu przesłaniu. Nie zdają sobie sprawy z tego, że będą się buntować właśnie przeciwko temu, co już zostało zinterpretowane albo preinterpretowane jako godne buntu. „Scenę ze słynnego obrazu *Wolność prowadząca lud na barykady* Delacroix przekopował z zasłony preinterpretacji”<sup>4</sup>. Scenę ze słynnego obrazu *Psychoza* Douglas Gordon skopował z zasłony dekonstrukcji. Zygmunt Bauman przywołuje Kunderowską zasłonę, kiedy opowiada o swojej fascynacji pracą Mirosława Bałki *How It Is* w londyńskiej Turbine Hall<sup>5</sup>. Wielki metalowy kontener, do którego można wejść i zanurzyć się w całkowitej ciemności. Niepokojący paradoks tej realizacji polega między innymi na tym, że doświadczając go, musimy zrezygnować ze zmysłu wzroku i zaufać innym, mniej używanym dotychczas zmysłom. Tak jak w powieści DeLillo, im mniej widać, tym uważniej się wpatrujemy i więcej dostrzegamy. Wyciągamy niepewnie rękę w poszukiwaniu oparcia w wyścielonej światłochłonną tkaniną ścianie. Tutaj także czas biegnie w innym wymiarze, widz staje się bezwzględnie czujny, świadomy każdej najdrobniejszej chwili swojego doświadczania. Otwiera szeroko oczy, choć nie może nic zobaczyć,

<sup>3</sup> Ibidem, s. 10.

<sup>4</sup> M. Kundera, *Zasłona*, przekł. M. Bińczyk, Warszawa 2006, s. 87.

<sup>5</sup> K. Bojarska (red.), *Bauman / Bałka*, Warszawa 2012, s. 20.

a wyjście z tego tunelu jest powrotem do światła, do codzienności, do innych ludzi ze świadomością przeżycia jedyne go w swoim rodzaju.

Ta czerń nie jest tylko czernią, to gigantyczny aparat projekcyjny, to *camera obscura* (ciemna komnata). Roger Bacon używał jej do wyjaśnienia, jak powstaje obraz w ludzkim oku. *Camera obscura* to zatem my sami. We wnętrzu każdego z nas kryje się ciemna komnata i tylko dzięki niej możemy zobaczyć światło.

*How It Is*, jak mówi Bauman, otwiera szczelinę w murze bytów, dzięki takiej szczelinie możemy zajrzeć za to, co znajduje się poza nią, poza ekranem, poza kurtyną.

Te dwie prace Mirosława Bałki i Douglasa Gordona mogą być przykładem tego, co Turowski nazywa sztuką szczególną, która choć nie rozwiązuje problemów politycznych, zanurza się w polityczność i „czyni wątpliwym to, co oczywiste; wątpliwość racją swego bytu, a kryzys – swym środowiskiem”<sup>6</sup>. Ten kryzys wydaje się fundamentem zarówno sztuki, jak i demokracji. Dlatego Turowski pisze we wstępie swojego manifestu, że demokracja jest problemem, politycznym, ekonomicznym, kulturowym, filozoficznym i praktycznym, że każdy projekt z nią związany ma charakter krytyczny<sup>7</sup>. Sztuka umieszczona w centrum sprzeczności, jakie niesie ze sobą demokracja, jest dla jej funkcjonowania niezwykle istotna. Demokracja jako projekt, który podlega nieustannym przemianom, jest nieustannie zagrożona w swych podstawach. To projekt, który balansując na cienkiej granicy pomiędzy równoważącymi się sprzecznościami i konfliktami, wymaga od swoich uczestników nieustannej aktywności i uwagi. Ten projekt nigdy nie osiągnie stanu harmonii i spełnienia. Jeżeli go osiągnie i zacznie konserwować swoje sukcesy, zamieni się natychmiast w swoje przeciwieństwo. „Sztuka szczególna” to ta, która unikając wklepania się w bezpośrednią agitację polityczną, dotyka ukrywanej często istoty polityczności, odsłania aktualne i przyszłe pola konfliktów, definiuje na nowo pole walki. Sztuka jest niezbędnym dla demokratycznego społeczeństwa elementem utrzymywania go w stanie permanentnej przemiany, bo sztuka nie znosi stagnacji ani ustalonych raz na zawsze reguł. Sztuka jest tym obszarem, w którym możliwe jest negocjowanie nieusuwalnych, zdawałoby się, sprzeczności i paradoksów, po to by mogły pojawić się nowe pomysły na nasze bycie w świecie.

Skoro jednak istotą demokracji jest konflikt, nie można oczekiwać, że sztuka powstająca w jej obszarze sama będzie od niego wolna. Sztuka dla demokracji istotna powstaje bardzo często na przekór organizmom politycznym powołanym do „opieki nad sztuką”. Powstaje wbrew uczestnikom demokracji definio-

<sup>6</sup> A. Turowski, *Sztuka, która wznieca niepokój*, Warszawa 2012, s. 45.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 7.

wanym jako „obywatele”, a także „podatnicy”. Demokracja w swoim najbardziej wulgarnym i praktycznym wydaniu jest często areną demagogicznego plebiscytu, na co „podatnicy” chcieliby przeznaczyć swoje pieniądze. Sztuka jako obszar uwikłany w sprzeczności, niepotrafiący ze swej istoty zająć jednolitego głosu w swojej obronie, staje się łatwym celem nagonki i manipulacji demokratycznych wodzirejów. Demokracja tłumaczona jako iluzoryczne rządy większości tępi sztukę na równi z dyktaturą.

Kiedy poznański europoseł Filip Kaczmarek, komentując kłopoty Teatru Ósmego Dnia z samorządowymi władzami Poznania, powiedział, że tylko ten artysta jest niezależny, który sam finansuje swoje prace, dotknął bardzo przyziemnego, ale kluczowego problemu: jak powstaje sztuka w demokratycznym społeczeństwie. Czy demokracja występująca jako mecenas finansujący szkoły artystyczne, publiczne galerie i muzea ma prawo domagać się od sztuki, by respektowała opinię większości i tym samym popełniała spektakularne samobójstwo?

Sztuka w demokracji nie może być sama demokratyczna, nie zawsze może być owocem dialogu, konsensusu, porozumienia i kompromisu. Tworzy niedemokratyczne hierarchie, szklane ściany i sufity. Im bardziej prezentowana jest jako dostępna i otwarta, tym mocniej wydaje się elitarna, hermetyczna i wykluczająca. Polityczna samoświadomość sztuki powinna się objawiać w krytycznym spojrzeniu na siebie samą. Uwikłanie sztuki w rynek, istnienie dzieła jako towaru, który podlega prawom podaży i popytu oraz prawom produkcji, z jednej strony, uniezależnia sztukę od populistycznych wodzirejów opinii publicznej, a z drugiej, zanurza w hipokryzji gry pozorów i fałszywego zaangażowania. Niewielu artystów potrafi w takiej sytuacji zachować swoją odrębność, wolność i niezależność, które niezbędne są do tworzenia sztuki wnoszącej coś istotnego do naszej kultury. Sztuka, która – jak postuluje Turowski – musi się opowiedzieć krytycznie wobec rynku, aby zyskać legitymizację społeczną w demokratycznej przestrzeni publicznej, musi także wypowiedzieć się krytycznie przeciwko społeczeństwu, o którego legitymizację ma zabiegać. Niepokój wzniesiony przez sztukę wynika między innymi z tego paradoksalnego położenia pomiędzy ścierającymi się siłami, które w przestrzeni publicznej zabiegają o prymat. Sztuka, aby efektywnie stanąć po stronie społeczeństwa, musi się temu społeczeństwu nieustannie narażać. Choćby była uznawana i chwalona, musi pozostawać w przedsiönku banicji, musi być nieprzewidywalna i partykularna, nieobiektywna i niewygodna. Musi sięgać dalej, poza kurtynę reinterpretacji i poza ekran, na którym wyświetlane jest to, co kształtuje naszą zbiorową wyobraźnię. ●