

Teksty Drugie 2007, 1-2, s.165-188



CENTRUM
HUMANISTYKI
CYFROWEJ

A gdyby tak? Język afektu.

Mike Bal

Przeł. Maciej Maryl

Mieke BAL

A gdyby tak? Język afektu

Wyobraź sobie, że stoisz między trzema ogromnymi ekranami wideo. Przez trzynaście i pół minuty pochłania cię świat, który z jednej strony przypomina twój własny na tyłe, by uznać to, co widzisz za możliwe, a z drugiej – jest absolutnie odmienny na tyłe, by wywołać poczucie niepewności. Dominującym kolorem jest zieleń. Żadna muzyka nie towarzyszy jednemu głosowi kobiety, która mówi bez wyraźniejszych emocji. Nie rozumiesz języka, w którym mówi, więc korzystasz z napisów. To dzieło posłuży mi za punkt wyjścia do rozważań nad współczesną krytyką artystyczną.

Dom (The House, 2002), trójekranowa instalacja wideo autorstwa Eii-Liisy Ahtifi, stawia liczne pytania, które ostatecznie odnoszą się do statusu samego dzieła i sposobów jego odczytania. W jakim na przykład celu narratorka, będąca zarazem główną postacią, nadmienia, że jej dom skierowany jest na wschód? Pyta o to, co ważne w relacji sztuki ze światem, z którego sztuka wyrasta, na który odpowiada i do którego kieruje swe refleksje. Zamierzam prześledzić, jak przebiega to złożone, wieloaspektowe przepytanie, a następnie właśnie owo „jak” posłuży mi za model dla nowego języka badawczego; innymi słowy, potraktuję to dzieło jako „przedmiot teoretyczny”. W szczególności zamierzam się przyjrzeć, w jaki sposób proponuje ono *a f e k t*¹ jako podstawę interakcji ze sztuką. Może się to wydać paradoksalne w przypadku dzieła, którego główna postać jawi się jako wy-

¹ Takie tłumaczenie terminu *affect* zaczerpnąłem z polskich przekładów pism Deleuze’a, do którego Mieke Bal wielokrotnie odwołuje się w tej pracy. Por. G. Deleuze *Percept, afekt i pojęcie*, w: tegoż *Co to jest filozofia?*, przeł. P. Pieniążek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 180-220. (Przyp. tłum.)

jątkowo bezafektywna. Twierdzę jednakże, iż ten paradoks jest właśnie sednem afektu jako podstawy dla sztuki, która bierze na serio Brechtowskie napomnienia p r z e c i w identyfikacji i z a współudziałem. Mimo swojej „bezafektywności” mowa i zachowanie postaci uniemożliwiają emocjonalną identyfikację i bezrefleksyjną empatię, to właśnie pustka czyni dzieło sztuki otwartym na afektywne spotkanie trzeciego stopnia².

Czytelność tej instalacji wideo jest ograniczana przez jej swoistą nadczytelność. Prosty w warstwie wizualnej i dźwiękowej *Dom* przemawia nie tyle zrozumiałymi językami, ile właśnie – wielością. Gdy widzisz dziecięcą samochodzik jadący wzdłuż ściany dużego pokoju, krowę wchodzącą do zwykłego domu i kobietę latającą nad wierzchołkami drzew, łatwo przychodzą na myśl takie baśniowe historie, jak *Pippi Pończoszanka*. Wszak Pippi trzymała konia w dużym pokoju. A imienniczka Pippi, Pippilotti Rist, wykorzystwała tę baśniową, wyjątkowo skuteczną formę dyskursywną w swym wideo *Ever is All Over* (1997), w którym eteryczna młoda kobieta rozbija szyby samochodowe obrzymim kwiatem. Gdy zdamy sobie sprawę, że ta dziewczynka z baśni to sama Rist, która na widok policjanta przeistacza się z postrachu ulicy w trzepoczącą rzęsami, oddaną kobietę, wiemy już, że baśnie w swym sposobie obrazowania mogą zawierać więcej niż tyłko jasność³.

Będzie to dla nas istotna wskazówka, jeśli uznamy gatunek baśni za klucz do dzieła AhtiŃi oraz *vice versa* – jeśli uznamy jej dzieło za komentarz do tego gatunku. To pierwsze z pięciu odczytań, które tu zaprezentuję, jest ewidentnie trafne i fałszywe zarazem. Jest trafne przede wszystkim dlatego, że pomaga przeciwstawić się mroczniejszemu nastrojowi, wywoływanemu przez dzieło. Co więcej, jako adaptacja gatunku literackiego dzieło przygotowuje nas na rosnącą złożoność, którą wytwarzają jego kolejne poziomy znaczeniowe. Wreszcie, aktywując gatunek tradycyjnie przypisany językowi, wnosi kwestię interdyscyplinarności. Odczytanie jest jednak fałszywe, gdyż wzmiankowana kwestia zostaje ujęta ze specyficznym uproszczeniem – baśniowe aspekty instalacji są przede wszystkim wizualne, przejawiają się raczej w tym, co widzimy, niż w tym, co słyszymy od kobiety z ekranu, podczas gdy gatunek baśni przynależy do dziedziny literatury. Co więcej, oprócz kwestii obrazowania właściwego gatunkowi i sprawy medium zmagania tej instalacji z czytelnością ukazują interdyscyplinarność w bardzo wyjątkowych aspektach, które zamierzam wyjaśnić. Różnorodne odczytania, do których *Dom* najpierw

² Błędem prostego psychologizmu byłoby przypisywanie bezafektywnej prezencji postaci symptomów traumy, jak sugerował jeden ze słuchaczy mojego wystąpienia. Co więcej, trauma i psychoza nie mogą być łączone. Psychoza nie pociąga za sobą psychicznego odrętwienia, charakteryzującego stan traumatyczny.

³ Instalację oglądałam w Ydessa Hendeles Art Foundation in Toronto, na świetnej wystawie trafnie zatytułowanej *Realities* (14 March 1999). (W Polsce utwory Pippilotti Rist były prezentowane w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie wiosną 2004 roku – dop. tłum.)

Bal A gdyby tak? Język afektu

skłania, a następnie każe odrzucić jako zbyt ograniczone i przewidywalne, jednocześnie łączą się, rywalizują i przeciwstawiają. Jak już wspomniałam, zaprezentuję pięć takich odczytań.

Każdy z wielu poziomów znaczenia, jak zamierzam dowieść, wypływa z poprzedniego, który jednakże wciąż jest widoczny w swoim następcy. W rezultacie wszystkie one budują to, co ostatecznie stanowi o politycznej estetyce dzieła: zaangażowanie bazujące na afekcie. Pytanie „A gdyby tak...?” podsumowuje tę estetykę. Wyobraź sobie, że to pytanie stawia sobie w duchu wstrzymujący oddech widz, podczas gdy niepewność i chwiejność znaczenia wytwarzają suspens, nie odnoszący się do tego, co się dalej stanie w prezentowanej historii, tylko do tego, co dzieje się w nas samych, gdy zostajemy złapani w szczelinę powstałą między obrazem a rzeczywistością, na którą obraz ten oddziałuje.

Afekt jako medium

„A gdyby tak...?” przywodzi na myśl grę, odgrywanie roli, nierealność fikcji, dalekie echo „dawno, dawno temu”. Polifoniczny ton instalacji sugeruje, że nie wolno lekceważyć baśni. Marzenie o lataniu, o ptakach śpiewających wokół ciebie, odwołuje się do odwiecznego pragnienia wolności od wszelkich naturalnych i konwencjonalnych ograniczeń narzuconych ludzkiemu życiu, jak choćby – od bariery grawitacji. *Dom* nawiązuje zatem do głęboko ukrytych afektywnych wspomnień z dzieciństwa każdego widza i wspomnienia te uaktywnia. Opierający się grawitacji samochód przemawia do buntowniczego pragnienia, by oprzeć się porządkowi rodziców i jest tak pociągający, że obserwowanie tych cudów na ekranach video może łatwo obudzić w widzu dziecko, które mieszka w nas wszystkich. A gdyby tak dziecko miało uzyskać upragnioną wszechmoc?

Obrazy przywołujące baśnie, pośredniczące pomiędzy fikcyjną postacią z ekranu a własnymi wspomnieniami widza, jego pragnieniami i rozczarowaniami, mogą zostać zaklasyfikowane jako o b r a z y u c z u c i a (*affection-images*). Ten wprowadzony przez Deleuze'a termin nie musi być koniecznym, jak to często ma miejsce, kojarzony z ludzką – lub cyfrową, „postludzką” – twarzą. Odnosi się on raczej do obrazów, które ani nie pełnią roli medium (Deleuze używa znaczącego czasownika „przekładać”) między widzem a obrazem, ani nie pobudzają do działania, tylko powodują zlanie się przedmiotu z podmiotem. Mark Hansen zauważa – w kontekście odmiennym, acz pokrewnym – że Deleuze dostrzega w zbliżeniach klasycznej kinematografii obraz afektu (*affect-image*), który identyfikuje nie tylko z twarzą, ale j a k o twarz. Deleuze pisał: „Nie ma zbliżenia twarzy. Zbliżenie jest twarzą, ale twarzą dokładnie do takiego stopnia, w którym zniszczyła swą potrójną funkcję [indywidualizacja, socjalizacja, komunikacja]; zbliżenie zamienia twarz w zjawę [...] twarz jest wampirem”⁴.

⁴ G. Deleuze *Cinema I. The Movement-Image*, Athlone i Didi-Huberman, London 1986, s. 99.

Koncepcja zbliżenia jako twarzy, pojmowanej jako t w a r z zamiast twarzy ludzkiej, staje się coraz bardziej istotna w miarę trwania instalacji Ahtili. W niniejszym tekście przyjmuję, że latająca kobieta jest właśnie taką „twarzą”, niebędącą nawet zbliżeniem reprezentowanego przedmiotu; jest to zbliżenie, które redukuje podmiot i przedmiot, a zatem jest to jednocześnie zbliżenie widza i do widza.

Według Hansena, podejście Deleuze'a usuwa afekt z ciała widza. Tymczasem w przypadku tego, co Hansen nazywa „cyfrowymi obrazami twarzy” (*Digital-Facial-Images*), ciało widza jest bezpośrednim adresatem i w konsekwencji zostaje zmobilizowane nie tyle do działania, ile do reakcji afektywnej (*affective response*). Pomijam ów spór. Ciało widza nie jest wprawdzie zmuszone do ruchu, jak w wypadku filmów interaktywnych, ale utożsamia się z ruchem, który jest obserwowany i w którego ramach umieściła je ta trójekranowa instalacja. Latanie ponad wierzchołkami drzew, poczucie lekkości i ponownego stawania się dzieckiem są, choćby w minimalnym stopniu, doświadczane przez tego widza⁵.

A jednak... Narratorka i zarazem główna postać opowieści jest dojrzałą kobietą. Ta przepaść pomiędzy dziecięcą fantazją i dorosłą teraźniejszością nie jest łatwa do pokonania. Trudno też znaleźć w tej kobiecie rozmarzoną radość i eteryczność postaci z filmu *Rist*. Jeśli jednak baśń znika w tym samym momencie, w którym się pojawia, jak mamy interpretować te fantastyczne zdarzenia? Ulotna natura tego interdyskursu, jego nieunikniona obecność i znikoma rola, jaką odgrywa w *Domu*, uruchamia coraz bardziej złożony zespół odwołań interdyskursywnych, często literackich, które początkowo rozpraszają widza. Na przykład: dom w *Domu* to dom nawiedzony. W tym aspekcie instalacja ma coś wspólnego z dziewiętnastowiecznym gatunkiem fantastycznym, mimo że brak jej jego bezbrzeżnej mroczności. Dla instalacji istotne jest to, że fantastyka jest gatunkiem balansującym na granicy prawdziwego i wyobrażonego, możliwego i niemożliwego; gatunkiem, który pojawia się poza subiektywnie wyobrażonymi zdarzeniami⁶.

Jakiż zatem pożytek dla krytyki artystycznej płynie z tego przywoływania „obcych” dyskursów? Według informacji opublikowanych z okazji prezentacji *Domu*, opowieść wyrosła z czegoś zupełnie innego niż dziecięce „niech się spełni” rodem z baśni fantastycznych. Opowieść opiera się na wywiadach z kobietami, które przeżyły bolesne doświadczenie psychozy. To wytłumaczenie ma znacznie więcej sensu, choć nie widzimy go od razu, a gdy się zarysowuje, budzi wątpliwości. Tak samo jak elementy baśniowe stan psychotyczny nie zostaje od razu ujawniony.

⁵ Sądzę, że Hansen niewłaściwie dopatruje się tu teoretycznej opozycji, gdyż różnice dotyczą przykładów, do których każdy z autorów się odwołuje, i do ich pozycji historycznej, tymczasem przykłady Deleuze'a – Griffith i Eisenstein – są odmienne od obrazów cyfrowych omawianych przez Hansena. Por. M.B.N. Hansen *Affect as Medium, or the Digital-Facial-Image*, „Journal of Visual Culture” 2003 nr 2, s. 205-228.

⁶ Omówienie związków tego gatunku z psychotycznymi złudzeniami w: D. Harter *Bodies in Pieces. Fantastic Narrative and the Poetics of the Fragment*, Stanford University Press, Stanford, CA 1996.

Jedno i drugie powoli dociera do widza po raczej zwyczajnym wstępie. Wystarczająco zwyczajnym, by nas uspokoić i sprawić, by nasze oczekiwanie „naturalności” (zdarzeń podporządkowanych naturalnemu biegowi rzeczy) doprowadziło do sytuacji, w której rozumienie pozostanie w tyle za percepcją. Ten rozdźwięk tworzy przestrzeń, w której afekt działa jako medium.

Status afektu jako medium zarówno samego siebie, jak i w samym sobie zawiesza istotność – ale nie obecność – wielości mediów tak wizualnych, jak i literackich. Zamiast tego, coś na kształt „nastroju” (*mood*) staje się „językiem”, w którym przemawia dzieło. Pomiędzy wnoszonymi przez elementy baśniowe wspomnieniami z dzieciństwa a wprowadzonym przez doświadczenie psychozy ogromnym cierpieniem, pojawia się niepokojąca mieszanka dwóch przeciwstawnych nastrojów, która interakcję pomiędzy dziełem i widzem wypełnia afektem. Afekt jako medium będzie obecny przez cały czas trwania instalacji.

Kamera jako narrator

Kobieta, wokół której rozwija się opowieść, Elisa, prowadzi samochód, parkuje go i wchodzi do swojego domu – wykonuje w pełni zwyczajne, codzienne czynności. To, że samochód porusza się przez chwilę w jedną i drugą stronę jest dość dziwne, ale nie rozumiemy z początku, czy to cud w świecie fikcyjnym, czy też zaburzona percepcja świata realnego. Całkiem normalne wydaje nam się na razie, że odgłos kroków nie milknie, nawet gdy postać Elisy opuszcza trzy ekrany, na których ją widzimy. Pragnąc zrozumieć instalację jako dzieło sztuki wizualnej, a konkretnie jako dzieło ruchomych obrazów cyfrowych na wideo, spodziewamy się, że ta kontynuacja dźwięku posłuży jako przejście, które pozwoli kamerze wyłapać postać kobiety, kiedy wejdzie do środka. Ta wideotechniczna reakcja jest jednym z elementów w gmatwaninie dyscyplin, która czyni niemożliwą odbiór tego dzieła z perspektywy „czystej” sztuki wizualnej. To, że przebitka z kadru przedstawiającego kobietę na zewnątrz do kadru kobiety w domu nie następuje, że dom jest pusty, a odgłos kroków ustępuje tykaniu zegara, dziwi tylko trochę, a nawet staje się powoli normalne. Zegary wszak tykają niezależnie od tego, czy ktoś jest w domu, czy nie.

W tym momencie możemy po raz pierwszy przeskoczyć do tego, co w dawnych czasach optymizmu metodologicznego nazwano by „metajęzykiem” – terminem, który ostatecznie umieścę w nawiasie. Mam tu na myśli „metajęzyk” nie literatury jako takiej, ale teorii narracji wykorzystywanej do analizowania i rozumienia literatury. Rozumowanie przebiegałoby mniej więcej tak: jak dotąd kamera pełni funkcję narratora; to znaczy, że medium wizualne przejmuje rolę tradycyjnie zarezerwowaną dla podmiotów językowych, które wypowiadają stwierdzenia narracyjne. Język badań nad sztuką korzysta z tego terminu ze swobodą, bez specjalnych wahań, tak samo jak wykorzystuje terminy: „język wizualny”, „idiom” i „dyskurs”. Mimo że taki transfer z jednej dyscypliny do drugiej może skutecznie zostać przeanalizowany, właśnie ze względu na swe konsekwencje metodologiczne,

ograniczę się na razie jedynie do uznania „metajęzyka” za pierwsze połe refleksji teoretycznej i potraktuję ten termin jako metaforę konceptualną⁷.

Sęk w tym, że taki metajęzyk jest przydatny tylko wtedy, gdy pomaga nam w osiągnięciu określonego celu, czyli w zrozumieniu tego dzieła sztuki. Jak tu działa kamera w roli narratora? Historia rozpoczyna się od kobiety, Elisy, będącej w centrum wydarzeń. Kamera pokazuje ją z dystansu, niezależnie od tego, czy ujęcia są w kadrze szerokim, średnim czy w zbliżeniu. Ciągłe wysuwanie na plan pierwszy jednej postaci to dobry powód, by zastosować do tego dzieła koncepcję Deleuze’a zbliżenia i aktozacji. Takie podkreślenie bohaterki można uznać za czasową odmianę zbliżenia. Nawet po uzyskaniu mocy narracyjnej kamera przestrzega ustanowionej w ten sposób reguły „obrazu uczuć”. Jeśli wziąć pod uwagę tę początkową scenę, wrażenie, że kamera jest narratorem, staje się absolutnie wyjątkowe: jej działanie zostaje wciągnięte w orbitę postaci.

Okazuje się to jasne już w trakcie oglądania czołówki, w której kamera jest jedynym stałym elementem. Początek wideo funkcjonuje niczym tzw. „narracja w trzeciej osobie” (śledzimy postać, która nie ma wpływu na sposób, w jaki jest przedstawiana). Kobieta jedzie, idzie, siada, kładzie się, szyje i zawiesza czarne zasłony. Ale konceptualna metafora kamery jako narratora zasadniczo się zmienia, gdy kamera i głos zaczynają się krzyżować, słowem, gdy wizualność ustępuje intermedialności. Kiedy głos Elisy zaczyna opowiadać jej historię w pierwszej osobie, dystans, który wydawał się taki „normalny”, zostaje zaburzony, złamany⁸.

W tym samym momencie wkracza na scenę interdyskurs psychozy, otwierając drogę drugiemu sposobowi odczytania instalacji. Gdy oglądamy niecodzienne zdarzenia, kobieta opowiada nam o sprawach, które możemy wytłumaczyć jedynie stanem psychozy. W miarę jak Elisa przejmuje narrację po stylu zdystansowanym, wszystko, co uznajemy za „normalne” czy „naturalne”, powoli zanika i świat kobiety zaczyna się wydawać urojeniem. Bohaterka tłumaczy, że jej samochód i ogród wkraczają do dużego pokoju. Samosterowny samochód staje się postacią, którą nadal możemy zaakceptować, jeśli uruchomimy konwencję baśni – zwłaszcza gdy przemykając po ścianach, przyjmuje on rozmiar dziecięcej zabawki. Ale ogród? Potem do umysłu kobiety wkraczają dźwięki i obrazy. Słyszenie głosów, halucynacja to w istocie kluczowe symptomy psychozy.

Elisa jest całkiem świadoma tego, co się z nią dzieje: wygląda przez swoje okno i widzi swój samochód i drzewa. Następnie robi krok w lewo, za prążkowaną kurtynę i – jak mówi – nie potrafi już dojrzeć tych rzeczy. Cóż, czyż może to dziwić,

⁷ Szczegółowy opis kolejnych posunięć w takim transferze przedstawiam w książce: *Reading „Rembrandt”. Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge University Press, New York 1991. Zagadnienie konceptualnej metafory omawia Teri Reynolds w swojej książce *Case Studies in Cognitive Metaphor and Interdisciplinary Analysis. Physics, Biology, Narrative*, Columbia University Press, New York 2000.

⁸ Terminologię teorii narracji tłumaczę w: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto Press, Toronto 1997.

Bal A gdyby tak? Język afektu

gdy wzrok jest ograniczony zasłoną? Różne punkty widzenia pozwalają na różne obrazy czy też „ujęcia”: pełny kadr, średni kadr, zbliżenie lub nawet całkowita pustka. Wzrok (*vision*) Elisy, daleki od niekoherencji, może się wydać psychotyczny właśnie dlatego, że jest tu tak „nienaturalnie” spójny, oraz dlatego, że pełni rolę narratora. Przypomina to koncepcję percepcji u Deleuze’a; daleka od bycia tylko pasywną absorpcją poła wizualnego, percepcja jest – w jego odczytaniu Bergsona – aktywną selekcją i wyodrębnieniem tego, co w danej chwili jest ważne w życiu.

Ruch za zasłonę w celu „wytłumaczenia”, że w jakiś sposób wzrok jest zawsze ograniczony, został przygotowany przez wcześniejsze ujęcie. Ujęcie śledzące Elisę w przestrzeni dużego pokoju było konieczne, by utrzymać tę postać w centrum kadru, gdy wstaje z sofy i zaczyna iść. Ruchoma przestrzeń dużego pokoju jest przeciwstawiona centralnemu obrazowi poruszającego się ciała; ujęcie w pełni normalne i rutynowe dla doświadczonego widza kinowego staje się wyjątkowo dziwne tutaj, gdzie ograniczony wzrok Elisy ma symbolizować zjawisko wyobcowania. Jej krok za zasłonę i ujęcie sprawiające, że pokój, w którym się znajduje, przesuwa się za nią, razem pobudzają do dyskusji na temat percepcji. Nic zatem dziwnego, że widz nie może zbyt łatwo nazwać Elisę mianem „szalonej”.

W tym wyjątkowo uderzającym ujęciu – uderzającym, gdyż uznajemy je za zwykły chwyt kinowy, a jednak nagle wpisuje się on w doświadczenie wyobcowania Elisy – opowiadająca kamera wspiera obraz-ruchomy Deleuze’a jako wyraz „pojęcia wędrownego” (*travelling concept*)⁹. Ujęcie jest pojęciowe, gdyż teoretyzuje percepcję; wędruje, gdyż zmienia standardowe poglądy na ten akt; wędrowka jest wyrażana przez filmowanie tła w następnym ujęciu. Ale właśnie dzięki interakcji z dokonywaną przez Elisę analizą własnej percepcji i jej ograniczeń ujęcie to łączy się ze swym teoretycznym odpowiednikiem. Wszelka stałość zanika. Ujęcie zaczyna uosabiać zdenaturalizowaną, niemożliwą percepcję. W procesie centralizacji obraz się decentralizuje, traci stałość, odcumowuje od „naturalnego” otoczenia, w którym postać jest zanurzona. By zacytować Paolę Marrati, jest to przypadek, w którym „mobilność kamery, różnorodność kątów widzenia zawsze wprowadza zdecentralizowane strefy, wykadrowane (*de-framed*) w odniesieniu do jakiegokolwiek «podmiotu poznającego»”¹⁰.

⁹ „Pojęcie wędrowne” jest terminem ukutym przez Mieke Bal i używanym w badaniach antropologów z Amsterdamskiej Szkoły Analizy Kultury (ASCA). Opierają się one na stosowaniu w opisie koncepcji z innych porządków (dyscyplinarnych, geograficznych, historycznych), co z jednej strony rzuca nowe światło na dany fenomen, a z drugiej – rozszerza znaczenie zapożyczonego pojęcia. Jest to strategia widoczna w tej pracy. Por. M. Bal *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*, Toronto University Press, Toronto 2002. (Przyp. tłum.).

¹⁰ „La mobilité de la caméra, la variabilité des angles de cadrage réintroduisent toujours des zones acentrées et décadrées par rapport à n’importe quel «sujet percevant»” (P. Marrati *Gilles Deleuze: cinéma et philosophie*, PUF, Paris 2003, s. 51).

Biorąc narrację w swoje ręce, wąpiąca w siebie Elisa pogłębia jeszcze nasze wątpliwości dotyczące metaforycznego użycia terminu *narrator*. Nie jest to jednak rywalizacja pomiędzy medium wizualnym (kamera) a językowym (głos Elisy). W tym momencie głos kobiety opisuje coś, co można rozpatrywać jako różne pozycje *ogni skowania* (*focalisation*). Głos oddziela nas od tego, co uznajemy za normalne przejścia w wizualnej reprezentacji, co z kolei podkreśla autoreferencyjność medium poprzez separowanie, które zaczyna przywodzić na myśl zaburzenia mentalne. Gdy odgłos silnika samochodu zaczyna rozbrzmiewać głośnie, niż byłoby to możliwe zza zamkniętych drzwi, coś zaczyna być nie w porządku. Czy to kobieta, czy dźwiękowiec, czy też słuch samego widza wywołują tę rozbieżność? Zbyt głośno, zbyt długo, zbyt blisko. Poza tym wszystko wewnątrz domu jest w porządku.

Proces psychologicznych przesunięć od normalności do dewiacji pojawia się wraz z coraz to bardziej skomplikowanymi pytaniami o to synkretyczne medium, jakim jest wideo. Na przykład Elisa, spoglądając znad szycia, widzi na zewnątrz mężczyznę z psem i poznajmy nam, że ten pies wszedł do środka, by ją obwąchać. Osobliwe, ale dużo dziwniejszy jest tu jej cichy głos: „Przypadkiem” – dodaje. To drobne dopowiedzenie uruchamia cały metafizyczny system myślowy, o którym bohaterka zaczyna mówić chwilę później. Przyczynowość jest zawieszona: „Przypadkiem – mówi – Wszedł... w tę samą przestrzeń, w której nie było już żadnych ścian”. Pomimo przebłysku wątpliwości spowodowanego filozoficznym rezonansem wyrażenia „przypadkiem”, założenie, że obserwujemy doświadczenie psychotyczne, znajduje coraz mocniejsze potwierdzenie¹¹.

Ujednostkowanie zmysłów: burzenie czasoprzestrzeni

Elisa zawiesza czarne zasłony, mówiąc: „Zamykam obrazy. Kiedy niczego nie widzę, jestem tam, gdzie są dźwięki. Na ulicy, brzegu, na statku”. Patrzanie utrudnia bycie. Słuch i wzrok nie mogą już pojawiać się jednocześnie, a bycie musi podporządkować się jednemu z dwojga. Elisa stawia dźwięk ponad obrazy. Przez krótką chwilę można z pewną łatwością uznać tę instalację wideo za opis psychozy. Forma tryptyku ułatwia naszym zmysłom identyfikację z doświadczeniem widzenia obrazów i słyszenia dźwięków oraz przeżycie dysharmonii między poszczególnymi zmysłami. Stojąc między trzema obrazami, znajdujemy się w głowie Elisy. Ta druga interpretacja, oparta na psychozie, jest bardziej sensowna od pierwszej, opartej na baśni, choć również uwzględnia w pierwszej kolejności elementy odsyłające do konwencji baśniowej (samochodzik jadący po ścianie, krowa wchodząca do domu, kobieta latająca nad wierzchołkami drzew). Drugie odczytanie nie odsuwa jednakże pierwszego – raczej je wchłania. Nieprzerwana obecność pierwszego odczytania w drugim utrzymuje napięcie właściwe tej instalacji.

¹¹ Przypadek jest kluczowym zagadnieniem prozy modernistycznej. Por. R. Caserio *The Novel in England 1900-1950. History and Theory*, Twayne Publishers, New York 1999.

Bal A gdyby tak? Język afektu

To napięcie prowadzi do pytań o sposoby odczytania dzieła i jednocześnie uniemożliwia każdą próbę jednoznacznej odpowiedzi. Uznaję to za moment krytyczny w dokonywanym przez instalację problematyzowaniu zagadnień interdyscyplinarności oraz w rozwijaniu metajęzyka w obliczu złożonych związków pomiędzy dziełem sztuki a tzw. „rzeczywistym światem”. Jak się okaże, to problematyzowanie ma miejsce przez całe trzynaście i pół minuty trwania instalacji. Jednakże, w miarę upływu czasu, intelektualne problematyzowanie zostaje nasycone czymś, co nazwę „językiem afektu”.

Próbując rozstrzygnąć kwestię, czy oglądamy baśniowy wytwór fantazji, czy też niezrównoważoną psychicznie kobietę, stajemy wobec niemożliwości podjęcia decyzji. Ta niemożliwość jest wyzwaniem intelektualnym, zawierającym krytykę opozycji binarnych jako sposobu myślenia dominującego w kulturach Zachodu. Jednakże, biorąc pod uwagę fundamentalną różnicę nastrojów pomiędzy tymi dwoma możliwościami odczytania, dylemat ten zaczyna wpływać na nasze własne poczucie „rozumienia”. Kwestia, czy jest to wyzwanie jedynie intelektualne, zaczyna budzić wątpliwości. Z jednej strony, gdy zachodni intelektualista ma za zadanie zrozumieć procesy mentalne psychotycznego pacjenta, może uznać to zadanie za trudne, jednocześnie jednak, wspomagany odpowiednim zapleczem technicznym, może dojść do wniosku, że intelektualne rozumienie nie jest wcale niemożliwe. Z drugiej strony, dzielenie doświadczenia psychozy wymaga wstrząsającego rodzaju „turystyki”, przed którą wielu się wzdraga.

Zaproszenie, by stać się turystą, staje się problematyczne w momencie, gdy zdajemy sobie sprawę, że może tu chodzić o psychozę. Jednakże sama bohaterka nie jest psychotyczna w żaden oczywisty sposób. Co prawda, psychotyczny pacjent doświadcza percepcji zmysłowych i myśli jako jednocześnie cielesnych i ulokowanych w przedmiotach zewnętrznych. Przypomina to stany i wydarzenia, o których opowiada nam Elisa. Widzimy wszakże samochód na ścianie i słyszymy donośne odgłosy parowca, gdy bohaterka opowiada nam o statku w zatoce, podczas gdy przyjaciółka, z którą je kolację, staje się niesłyszalna. Ale nie ma tu także śladu bólu, śladu cierpienia, tymczasem psychotyczne doświadczenie zawodzącej czy sparaliżowanej percepcji zmysłowej jest przerażające, nie do wytrzymania.

Tak samo jak nie ma tu wyraźnych oznak radości, nie ma też wyraźnych oznak bólu. Lot pośród drzew w zwolnionym tempie przypomina raczej marzenie niż agonię odcumowanej osobowości. Gdy kobieta kończy szycie ciemnych zasłon, wydaje się, że ma problemy z chodzeniem, jak gdyby podłoga także zatraciła swą naturalną stałość. W tej krótkiej chwili dzieło Ahtili prędzej przywodzi na myśl różne eksperymenty z percepcją w sztuce współczesnej (jak choćby instalacje świetlne Ann Veroniki Janssens) niż niepokój choroby psychicznej¹². Co więcej, gdy

¹² Por. A.V. Janssens *Ann Veronica Janssens. Une image différente dans chaque oeil / A Different Image in Each Eye*, ed. by L. Jacob, french transl. by D. Vander Gucht, Espace 251 Nord, Liège 1999.

tylko Elisa zawiesi zasłony – zejdzie z parapetu w normalny, naturalny sposób. Najwyraźniej jej posunięcie rozwiązało problem całkiem skutecznie. I mimo że na jej twarzy próżno szukać wyrazu beztraskiej radości postaci z filmu *Rist*, nigdy nie rysuje się na niej niepokój. Chciałabym tu zaznaczyć, iż bezafektywny wygląd i działanie (*performance*) w momentach nasilenia treści psychotycznych nie pozbawia dzieła afektu. Wprost przeciwnie. Skoro możemy wyjaśnić dziwne zdarzenia, zakładając jedynie psychotyczny stan postaci, a jednocześnie nie potrafimy oswoić się z prostym wizualnym odpowiednikiem tego stanu, instalacja przerzuca brzmie reakcji afektywnej (*affective response*) na widza. To właśnie widz, nie postać, jest torturowany coraz liczniejszymi niejasnościami i zmianami¹³.

Jako że dźwięki są dla *Domu* istotne, uzyskują pewną autonomię i rolę narracyjną, co dodatkowo komplikuje zasięg denotacyjny terminu „narrator”, rozciągający się od dyskursu, przez kamerę, aż do dźwięku wreszcie; własności głosu Elisy są znaczącym punktem zwrotnym, który prowadzi nas do trzeciej interpretacji, w której dzieło kwestionuje swój status opowieści. Tak jak elementy baśniowe, stan psychotyczny jest przedstawiony i opowiedziany w ten sam filozoficzny, rozpoznawczy sposób, zarówno w warstwie wizualnej, jak i w oralnej; filozoficzna nutka została już wprowadzona przez modernistyczne hasło: „przypadkiem”.

Elisa mówi i wygląda normalnie. Tak samo medium, które kształtuje jej opowieść: drzewa i jej duży pokój wyglądają normalnie. Cokolwiek się dzieje – a dziwne rzeczy się dzieją – estetyka tych wspaniałych obrazów wizualnych i dźwiękowych jest konsekwentnie realistyczna. Nie ma tu na przykład spektakularnych efektów specjalnych. Nie twierdzą bynajmniej, że dzieło opowiada się za *r e t o r y k*ą realizmu, który jest, poza wszystkim innym, efektem specjalnym na usługach wiary w naturalność świata skonstruowanego¹⁴. Realistyczna metoda czy też styl przedstawiania ma tutaj swoje własne znaczenie, choć nie tak łatwo zrozumieć, jakie. Być może te dwa dyskursy: gatunek literacki i dyskurs zaburzeń umysłowych są pułapkami. Obydwa, w przeciwstawnym sposób – jeden jako spełnienie życzeń, drugi jako przerażenie – kierują nas na ślepy tor, gdy próbujemy je wykorzystać do „przełożenia” dzieła na czytelne znaczenie. Wskażą nam jednak tor właściwy, gdy ich pozorna nieprzystawalność sprawi, iż zgodzimy się odrzucić przekład, pośpieszne rozumienia oraz określanie znaczenia kosztem redukcji złożoności dzieła. Nieprzekładalność i towarzysząca jej koncentracja na „całej reszcie” znajduje się na

¹³ Zwięzłe omówienie psychozy w: J. Laplanche, J.-B. Pontalis *The Language of Psychoanalysis*, trans. by D. Nicholson-Smith, Karnac Books, London 1988, s. 370-72. Wiele zawdzięczam niepublikowanej pracy Mary Jacobus, *Prometheus on the Couch: Wilfred Bion and the Language of Terror*, szczególnie błyskotliwemu ujęciu „beziemnego lęku” charakteryzującego psychozę (wykład z 14 lipca 2004, School of Criticism and Theory, Cornell University).

¹⁴ Kwestię retoryki realizmu w konstruowaniu świata omawiam szerzej w książce: *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*, Routledge, New York 1996.

przecięciu tych dyskursów. To jest drugi moment teoretyczny – taki, w którym idea metajęzyka jako tworu odrębnego od języka będącego przedmiotem opisu jest przedstawiona jako niemożliwa. Jest to także moment, w którym poszukiwanie znaczenia zostaje zablokowane, zawieszona i przekierowana w stronę wieloznaczności i wielokrotności. Jest to, innymi słowy, moment, w którym rozpada się granica pomiędzy intelektem a afektem.

Jak sugerowałam już wcześniej, zarówno gatunek literacki, jak i dyskurs zaburzeń psychicznych mają tendencję do wytwarzania afektu – jeden jasnego, drugi ciemnego – który dotyka nas bardzo delikatnie – wystarczająco, by wzmóc zaciekawienie, ale nie ma tyle, by wywołać radość lub ból. Wystarczająco jednak, by przygotować nas na głębokie rozważania filozoficzne, do których mogą zainspirować zarówno dziecko, jak i psychotyk. A gdyby to dzieło nie było wcale o fantazji czy psychozie, lecz jedynie wykorzystywało te dyskursy w zupełnie innym celu? Jeżeli ta sugestia jest trafna, to „metajęzyk” sztuki polegałby na jej heterogeniczności. Co więcej, przekład staje się ciągłą, nieodłączną czynnością, która nigdy nie może spełnić się w „języku przekładu” (*target-language*).

Podsumowując: uważam, że działanie tych dwóch gatunków polega raczej na stawianiu pytań o odczytania i wykorzystywane w nich słowniki (*registers*) niż na udzielaniu odpowiedzi. W ten sposób zwracają one dzieło ku niemu samemu, stawiając pytanie, jak wytworzyć znaczenie, które nie pozbawi tegoż dzieła ani jego krnąbrnej inności, ani niechęci do ograniczania własnej mowy do słownika intelektualnego.

W tym trzecim odczytaniu dzieło kwestionuje zatem swój status opowieści. Metafora konceptualna – kamery i dźwięku jako narratorów – staje się zagrożona. I znów oznaki tego autorefleksyjnego zwrotu dzieła ku samemu sobie są subtelne i ujawniają się powoli. Podczas gdy Elisa zostaje postawiona wobec faktu zniknięcia chroniących ją ścian, widz zastanawia się nad zmiennym użyciem czasów gramatycznych przez głos z offu. Widzimy psa, ale to ona opowiada historię – nie tylko w czasie teraźniejszym, lecz także w przeszłym. Niektóre z ewidentnie „psychotycznych” epizodów są opowiedziane jak zwykła historia. „Samochód nie pozostał dziś kompletnie zaparkowany w ogrodzie”, mówi z pełną świadomością określić czasowych. W podobny sposób, zauważając radykalne rozdzielenie dźwięku od obrazu, Elisa określa przestrzeń i czas, a czyni to w jednym z najbardziej jednoznacznych zdań: „Wczoraj siedziałam z przyjaciółką w restauracji przy jedzeniu i zaczęłam słyszeć odgłosy statku kołowego... W zasadzie nie zawsze słyszę moją przyjaciółkę, mimo że widzę ją obok siebie”.

Takie duże uszczegółowienie czasoprzestrzennej specyfiki wraz z niepokojącym rozplywaniem się ścian i oddzieleniem dźwięku od obrazu jest pierwszą wskazówką, że to właśnie snucie opowieści (*storytelling*) jest tu zagrożone. Tradycyjnemu opowiadaniu towarzyszy jednocześnie nieprawdopodobieństwo. Jak gdyby odpowiadając na podstawowe złudzenie takich opowieści (wyrażenie „dawno temu...”, które bezpiecznie przenosi świat przedstawiony do innej ramy czasowej), pośród rozplywających się ścian Elisa mówi: „wszystko jest teraz jednocześnie, tutaj, bycie”.

Bycie i czas, *Sein und Zeit*, są rozłączone. Ten podział czyni niemożliwą opowieść w naszym rozumieniu¹⁵.

„A gdyby tak...?” – ta fraza stawia pytanie o to, czym byłoby snucie opowieści, gdyby naturalny, normalny, zwyczajny czas Heideggerowskiego podmiotu został unieważniony. Na jednym poziomie, centralna, ogniskująca postać (*focal character*) pozostaje posiadaczem punktu widzenia, będąc jednocześnie w swej własnej ogniskowej. W narracji w pierwszej osobie jest to całkiem normalne, choć w tym przypadku struktura zawieszła logikę ogniskowania, jakkolwiek czyni to podświadomie. Na przykład, donośne dźwięki, odłączone od percepcji wizualnej, „utworzyły”, powiada Elisa, „inną przestrzeń w mojej głowie, w której przebywałam jednocześnie”. Z drugiej strony, dźwięki są odłączone od obrazu – zarówno w percepcji naszej, jak i bohaterki. Stawiają pytanie, gdzie jest podmiot i kto nim jest? A gdyby tak... ona miała rację, a ja się myliłam? To pytanie zmusza do gruntownego zwątpienia w siebie, które nie mogłoby nie pociągnąć za sobą afektywnego doznania rozpadu naszego własnego bytu, afektywne spotkanie, omijające otchłań, w której rozplývają się granicę między sobą (*self*) i innym.

Zdeterminowana swą długą historią w sztuce Zachodu, a także związkami z religią w sztuce sakralnej, które przydają jej dostojnego znaczenia, forma tryptyku pełni w instalacji Ahtili jedną ze swych rozlicznych funkcji. Stojąc pomiędzy ekranami, otoczeni odgłosami statku kołowego, znajdujemy się wewnątrz przestrzeni wytworzonej przez dźwięk. Jednakże, podobnie jak Elisie, nam również wymyka się nasza podmiotowość. Specyficzność – zarówno rzeczownika, jak i dźwięku, zarówno czasu gramatycznego, jak i percepcji – statku kołowego atakuje nasze poczucie stabilności.

Dlaczego właśnie statek kołowy? Jak zobaczymy niżej, statki w dużym stopniu oznaczają współczesne zjawisko uchodźstwa. Tak jak pociągi w filmie wywołują skojarzenia z Holokaustem, a helikoptery – z Wietnamem, podobnie statki kojarzą się dzisiaj z uchodźstwem.

W aspekcie czasowym właściwości statku kołowego podbudowują to skojarzenie refleksją historyczną. Odnoszący się do przeszłości i użyty, z całą precyzją odniesienia, do przypomnienia statków rzecznych na Mississippi z południa Stanów Zjednoczonych, statek kołowy jest także znakiem przeszłości, którą zinterpretowaliśmy – przypuszczalnie zbyt łatwo – w kategoriach jej przeminięcia (*past-ness*): niewolnictwa. Uchodźcy na statkach, bezustannie wystawieni na

¹⁵ Aluzja do *Bycia i czasu* Martina Heideggera. Paul Ricoeur przeanalizował implikacje Heideggerowskiej koncepcji „zwykłego czasu” dla opowieści w pracy *Time and Narrative*, vol. 3, trans. by K. Blamey, D. Pellauer, University of Chicago Press, Chicago 1988, s. 60-88. Błyskotliwa analiza tekstu Heideggera w odniesieniu do wizualności znajduje się w: K. Silverman *World Spectators*, Stanford University Press, Stanford, CA 1999. Silverman dobitnie ukazała, jak istotna dla prac Ahtili jest filozofia w swojej interpretacji *Anne, Aki and God*, por. K. Silverman *How to Stage the Death of God*, w: E.-L. Ahtila *Fantasized Persons and Taped Conversations*, ed. M. Hirvi, A Museum of Contemporary Art Publication, Helsinki 2002, s. 189-95.

śmiertelne niebezpieczeństwo, choć nie mogący pozostać tam, gdzie żyli wcześniej, podają w wątpliwość linearność czasu. Czasami zostają na morzu, czasami są zmuszeni do powrotu, czasami toną lub dostają się na brzeg. Podają także w wątpliwość narrację postępu stworzoną przez Oświecenie. „Po niewolnictwie – wolność?” – zdaje się pytać statek kołowy. „Po” staje się przyimkiem zdecydowanie ironicznym.

Podobnie z przestrzenią – zarówno dystans przestrzenny, jak i orientacja pozostają w ciągłym napięciu. Kiedy widzimy Elisę unoszącą się pośród wierzchołków drzew, nasz dystans do niej wzrasta i zostajemy wyrzuceni z tej nowo utworzonej przestrzeni wewnętrznej. Już nie jest wcale takie oczywiste, że fikcyjna przestrzeń opowieści znajduje się w głowie Elisy. Od chwili, gdy dźwięk zaczyna odłączać się od obrazów i przemieszczać przez miejsca tymczasowego pobytu, by stać się naszym otoczeniem przestrzennym, przestrzeń fikcyjna, uparcie odmawiając zaspokojenia naszego poczucia normalności, naszego poczucia naturalności, staje się postacią na własnych prawach. Wraz z tą emancypacją dźwięku, jedność czasu i przestrzeni – chronotopu – jedność, w której opowieści są zazwyczaj osadzone, oraz jedność obrazu i dźwięku w percepcji, które utrzymują jedność podmiotu, zostają definitywnie rozsadzone¹⁶.

Wszystkie „naturalne” – czyli konwencjonalne – elementy opowiadania płaczą się w tym dziele. Ale to poplątanie pojawia się z trudnością. Zostaje ono uwypuklone dzięki komentarzom Elisy na jego temat, a później zakłócone, gdy czasowa i przestrzenna specyfika zostaje na krótką chwilę odtworzona – żebyśmy nie zapomnieli, jak wygląda naturalność i w jaki sposób może zaniknąć. Jedność chronotopu stanowi jedynie cień naturalnego snucia opowieści, która została utraczona, miniony cień łatwości, z jaką radziliśmy sobie z innymi opowieściami, wizualnymi i werbalnymi. Gdy dźwięk zyskał antropomorficzną autonomię, a samochody i psy przenikają ściany na własną rękę, utraczona została uprzywilejowana, centralna pozycja postaci. Utracona została przyczynowość, istotność życia w chronologii, gdzie poprzednie wydarzenia determinują teraźniejszość, a teraźniejsze przypadki tłumaczą przeszłość. Utracona została więź pomiędzy ludzką egzystencją a czasem i przestrzenią, których proporcjonalne skale otaczają podmiot. Utracona została logika, wedle której żyjemy, przejawiająca się tu w trwałości gruntu, po którym chodzimy. Ale te poszukiwania i te kolejne rozpady opowieści nie są ograniczone jedynie do tego stylu dyskursywnego. W końcu to poszukiwanie

¹⁶ W swych tryptykach Francis Bacon także korzysta z tej klasycznej formy, by zakwestionować tradycję, z której forma ta się wywodzi, por. E. van Alphen *Francis Bacon and the Loss of Self*, Reaktion Books, London 1992. Bachtin definiuje chronotop jako „istotne wzajemne powiązanie stosunków czasowych i przestrzennych przyswojonych artystycznie w literaturze” (M. Bachtin *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści*, w: tegoż *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Czytelnik, Warszawa 1982. (W polskim przekładzie Bachtina „chronotop” jest stale tłumaczony jako czasoprzestrzeń – dop. tłum.)

poprzez zakłócanie konwencji snucia opowieści zmienia się w filozoficzne badanie założeń leżących u podstaw naszej egzystencji. Dlatego też ten trzeci sposób odczytania – metateoretyczne badanie narracyjności – rozszerza się w czwarty.

Bycie w czasie?

Wkraczamy tu w obszar innej dyscypliny, która często zmagala się z własną pozycją jako meta- czy też interdyscypliny, czyli – filozofii. Jako intelektualna dziedzina czy (inter-) dyscyplina, filozofia pełni rolę „teorii wysokiej”. Jednakże pod pozorem rozważań ontologicznych narusza ona nasze najgłębsze poczucie tego, kim jesteśmy, wprowadzając wrażenie, że afekt nie jest już rozdzielny od intelektu. „Rzeczy, które się dzieją, nie rzucają już światła na przeszłość”, powiada Elisa, filozofując na temat czasu. Jest to odwrócenie typowego poglądu oświeceniowego, że przeszłość objaśnia teraźniejszość, a teraźniejszość musi się z przeszłości uczyć. Czasowa relacja niemal połączenia między uchodźcami na statku a niewolnikami, których przywołują, staje się w świetle tego odwrócenia nawet bardziej alarmująca.

Co by było, gdyby bytowanie przestrzenne i czasowe miały rozluźnić swe struktury, oddzielone od czasu, z przestrzenią zakłócającą byt? Proporcjonalnie do procesu rozplywania się ścian domu, subiektywna jedność Elisy staje się przepuszczalna i, niczym czas, rozplywa się jak delikatny pudding nagle pozbawiony opakowania. „Spotykam ludzi – mówi – kolejno wkraczają do mojego wnętrza i wypełniają całą przestrzeń”. Ta przestrzeń, wewnętrzna dla Elisy, mieszcząca wielu ludzi, musi być magiczna (jak w baśniach czy w *Alicji w krainie czarów*), to szalona, posthumanistyczna, postlogiczna, barokowa przestrzeń, gdzie zabawa ze skalą sprawia, że przestrzeń nie jest już mierzalna i niezawodna, gdyż reprezentacja wycięła ją z nieznanej całości i pozostawiła ramę odniesienia poza zasięgiem wzroku. Tutaj *Dom* pokazuje swój „barokowy” rys, gdyż nawiązuje do dzieł Caravaggia i z nimi współbrzmi. (Gra ze skalą ma głębokie, filozoficzne znaczenie dla scen zamknięcia w przestrzeni u Caravaggia, choć często przypisywano ją brakom w umiejętnościach.)¹⁷

Stwierdzenie: „wszystko jest teraz jednocześnie” pojawia się zaraz po historii o psie, który „w s z e d l do pokoju”, tak że „na zewnątrz p o w s t a l nowy porządek; taki, który obecny j e s t wszędzie”. Ten narratologiczny brak jasności w kwestii czasów teraźniejszego i przeszłego prowadzi do głębokiego zaniepokojenia dotyczącego bycia i czasu. Symetrycznie do tego temporalnego wymieszania przeszłości z teraźniejszością i rozplaszczenia czasu w symultaniczności, sporadyczne użycie czasu przeszłego właściwego snuciu opowieści wyklucza zbyt bliską identyfikację ze sposobem doświadczania czasu przez Elisę. W efekcie nie możemy być pewni, czy subiektywne doświadczenie – psychotycznej czy nienaturalnej

¹⁷ O eksperymentach ze skalą – jej odwróceniem i zawieszeniem – w baroku, a zwłaszcza u Caravaggia piszę więcej w: *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous history*, University of Chicago Press, Chicago 1999.

egzystencji w filozoficznym eksperymencie – jest tu istotne. Dogłębne ograniczenie naszych umiejętności czytelniczych jest tym, czego od nas żąda instalacja Ahtili w swym chciwym, wszechogarniającym badaniu możliwości owego „a gdyby tak...”.

„Bycie w czasie” (*Being in time*) zostaje odwrócone, by stać się „czasowym bytowaniem” (*Time being*) w „niej” czy we mnie, jeśli weźmiemy udział w grze afektywnego wszechogarnięcia, jaką proponuje dzieło. Kaja Silverman, omawiając Heideggerowskie pojęcie „troski”, formułuje to jako paradoks: „tylko wtedy jesteśmy naprawdę w świecie, kiedy on jest w nas”¹⁸. Zobaczmy, pod koniec trzynastominutowej instalacji wideo, że literalne potraktowanie tego paradoksu jest drogą do uzyskania politycznego oddziaływania. Jej dzieło zatem filozofuje poza filozofią. W ten sposób afektywnie naładowane eksperymenty myślowe są już trzecim przykładem misji dzieła sztuki jako przedmiotu teoretycznego.

Jednakże, mimo wagi interpretacji filozoficznej, nie jest ona wystarczająca, i ta właśnie nieadekwatność może być równie dobrze podstawowym motorem filozoficznym dzieła. Wszak filozoficzne odczytanie pomaga wziąć pod uwagę widza i destabilizuje dystans, na który pozwalają fantazja czy choroba umysłowa. (To doprawdy paradoksalne: daleka od bycia jedynie ćwiczeniem umysłu, filozofia działa afektywnie, a wręcz cielesnie). Co więcej, to zaangażowanie z kolei przydaje znaczenia eksperymentowi z roszadzeniem formy narracyjnej oraz, co za tym idzie – pojęcia opowieści jako formy kulturowej. (To drugi sposób, po tym dotyczącym uzyskiwania politycznego oddziaływania, w jaki to dzieło wywabia filozofię poza jej własne granice). Ale ta interpretacja filozoficzna, tak jak trzy pozostałe, które ją poprzedzają, pozostając w niej jednocześnie, wciąż nie czyni zadość naszemu pragnieniu, by uchwycić to „coś”, gdyż pozostawia niewytłumaczonym jeden kluczowy aspekt dzieła. Tym aspektem jest po prostu dom.

Fakt, że dzieło nazywa się *Dom*, jest w domu osadzone i dom rozsądza, nie może umknąć uwadze. W tym miejscu pojawia się kwestia płci. Przede wszystkim Elisa jest kobietą, tak samo jak artystka. Co więcej, wywiady, które pozwoliły zbudować model psychozy, przeprowadzono z kobietami, choć choroba ta występuje także u mężczyzn. Fikcja osadzona została w domu, tradycyjnie będącym domeną kobiet; ta rola – jak czas, przestrzeń, postać i fokalizacja – stanowi część naszego naturalizującego bagażu, gdy stajemy przed takimi artefaktami kulturowymi, jak opowieści czy narracyjne instalacje wideo. Dom, tak jak rodzina, jest podstawowym elementem indywidualistycznego społeczeństwa Zachodu, które, jak możemy wnosić już teraz, doprowadza swych uwięzionych mieszkańców do psychozy. *Dom*: tytuł dzieła sugeruje odgródzenie, tak samo jak jego forma – forma ogarniającego tryptyku. To właśnie w tym domu rozpływają się ściany. Można na to spojrzeć jak na bankructwo funkcji ochronnych. Ale gdyby tak był tu jeszcze jeden aspekt – wyzwolenie z indywidualnego zamknięcia? Zewnętrzny świat wkracza w bycie Elisy – doświadczenie lub rzeczywistość. A może ta różnica także się rozplwya? Ten aspekt domowy przywodzi na myśl cykl prac Louise Bourgeois – ry-

¹⁸ K. Silverman *World Spectators*, Stanford University Press, Stanford 2000, s. 29.

sunki, grafiki i rzeźby – zatytułowany *Femme Maison*, w którym ciało kobiety spaja się z domem, siłnie przywołując na myśl aspekt zniewolenia, lecz także – domową siłę kobiecych istnień¹⁹.

Jednakże przejmowanie bądź wykorzystywanie tej krytyki domu i ideologii z nim związanej nie jest jedynie odniesieniem tematycznym, jak byłaby to skłonna uznać analiza z zakresu historii sztuki lub literatury. Świat zewnętrzny przenika do mieszkania, negując tym samym od wewnątrz jego moc odgraniczania. Tak jak płeć, ten świat zewnętrzny jest bardziej specyficzny, niż zwykle ujmuje to filozofia. Pierwszy sygnał tej „nadspecyficzności” pojawia się, gdy krowa cicho wchodzi do dużego pokoju, zaraz po tym, jak słyszymy reportera w telewizji, mówiącego o jakimś kataklizmie czy kryzysie. W epoce choroby szalonych krów i pryszczycy takie przywołanie katastroficznej więzi między ekologią a ekonomią dotkliwie wprowadza do wyobrażeń kobiety – której tendencje psychotyczne rzekomo odcięły ją od rzeczywistości – politykę „z prawdziwego świata” jako politykę domową. Telewizja i wiadomości o kryzysie wspólnie łączą medium telewizyjne z chronotopem, czyli ze specyficzną czasoprzestrzenią współczesnego świata.

Inwazja polityki w przestrzeń dzieła oraz inwazja spraw świata w zniszczoną przestrzeń prywatną Ełisy pojawia się po raz drugi, gdy statek nawiedza nas ponownie. Trochę później Elisa mówi: „Statek, który widzisz na horyzoncie, to ten sam statek, jak wszystkie inne statki. Ten statek jest pełen uchodźców, którzy przybijają do każdego brzegu”. Pojawiają się tu dwa odrębne sądy filozoficzne. Po pierwsze, załamanie się jednostkowości, które zawiesza granice. Albo, innymi słowy, wymieszanie egzemplarza (*token*) i kategorii, szczegółowości i ogólności: jeden statek to każdy statek, jedna osoba to każda osoba, jeden brzeg to wszystkie brzegi. Gdy tylko jeden statek zostaje wyróżniony, z miejsca staje się uogólnionym statkiem alegorycznym, który niesie uchodźców do w s z y s t k i c h brzegów. To nie jest złudzenie szalonej osoby, ale daleko posunięte rozpoznanie tego, co zdarzy się, kiedy opowieść zostanie przenicowana, a pojęcie „osoby” – otwarte. Jest to logiczna konsekwencja zniknięcia ścian i ekspansji symultaniczności. Tam, gdzie czas i przestrzeń tracą swe granice i swą kojącą moc porządkowania, na scenę wchodzi Heideggerowska „troska” – i znów w sposób dosłowny.

To uogólnienie szczegółowości czyni wszystkich ludzi, wraz ze wszystkimi uchodźcami, przedmiotem zainteresowania każdego. Jest to zawarta w *Domu* koncepcja p r z e k ł a d u, polegająca na otwieraniu zamkniętych przestrzeni bez prostego, płynącego z iluzji przejrzystości zapomnienia o różnicy. W zamian podmiot mówiący jest przekształcony w kogoś dosłownie wstrząśniętego (*affected*) przez innych, wkraczających w jego przestrzeń i radykalnie przesuwających ją do innej ontologii. Wszyscy ludzie istnieją w tym samym momencie wewnątrz Ełisy. Ta

¹⁹ Por. M. Bal *Louise Bourgeois’ „Spider”*. *The Architecture of Art-writing*, University of Chicago Press, Chicago 2001). (Zob. także: M. Bal *Antropometamorfoza: rozwidlające się ścieżki i kryształy w filozofii czasu Louise Bourgeois*, przeł. D. Kosińska, „Teksty Drugie” 2003 nr 2/3, s. 314-331 – dop. tłum.)

Bal A gdyby tak? Język afektu

wewnętrzność, kreacja wewnętrznej przestrzeni, to drugi wyrażony tu sąd filozoficzny. Przenosi nas od psychozy jako choroby do psychozy jako mądrości. Wcześniejsza uwaga, że okna domu wychodzą na wschód, zyskuje teraz dodatkowe znaczenie. Zapewniając nie tylko przyjemność z oglądania wschodu słońca, to „podwójne naświetlenie” (*double-exposure*) służy również jako wstęp do kwestii uchodźców, których wielu albo przybywa ze Wschodu, albo zostaje zaszufładowanych przez kulturę Zachodu jako „orientalni”. A więc psychoza jest mądrością, gdyż psychotyczna struktura staje się narzędziem dla istotnego typu odczytania. Chodzi tu o coś więcej niż tylko zainteresowanie – chodzi o tożsamość, o dosłowne bycie-świadkiem, o wszystkich będących częścią (światów) wszystkich²⁰.

Co zaskakujące, temporalne zróżnicowanie powraca, gdy najmniej się go spodziewamy. „Niektórzy z nich tylko na chwilę”, mówi Elisa, „niektórzy zostają”. Tym, czego nie mogliśmy sobie wyobrazić w ramach modelu choroby umysłowej, co wymykało się filozoficznym uogólnieniom jest to, co wkracza w byt Elisy – świat innych: uchodźców, ludzi którzy przychodzą, niektórzy by zostać, niektórzy by wyruszyć. Stojąc pośród obrazów Elisy, jesteśmy złapani w tę historię terażniejszości. Tutaj odnajdujemy istotność wymieszania czasu przeszłego z terażniejszym, jednoczesności i niezdolności terażniejszości do rzucenia światła na przeszłość. Uchodźcy wewnątrz siebie – czy można by jaśniej oddać niemożliwość społecznej czy politycznej obojętności? Jest to w istocie kluczowy obraz tego dzieła, obraz jego własnej pozycji krytycznej. To więcej niż obraz-reprezentacja bazująca na refleksji nad zagadnieniami społecznymi. Ten kluczowy obraz uchodźców jako „psychozy” przyjmuje estetykę nieobojętności etycznej (*ethical non-indifference*)²¹.

Afekt jako język

Domniemana psychoza Elisy staje się teraz m e d i u m dla filozofii. Zakładając, że ta etyczna estetyka jest ucieleśniona w postaci, która zachowuje się jakby była psychotyczna, w każdym sensie; nastrój, wspomniany wcześniej jako zarów-

²⁰ Ten koncept przekładu jest szerzej omawiany w: G.Ch. Spivak *Translator's Preface and Afterword to Mahasweta Devi's Imaginary Maps* oraz *Subaltern Talk*, w: *The Spivak Reader*, ed. by D. Landry, G. MacLean, Routledge, New York 1996, s. 267-308.

²¹ Zdanie: „jesteśmy złapani w tę historię terażniejszości” jest aluzją do książki Ernsta van Alphen: 1997 *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory* (Stanford: Stanford University Press). Książka ta omawia współczesną sztukę odnoszącą się do Holocaustu i jego traumatycznego dziedzictwa, w sposób – jak sądzę – podobny do mojego odczytania „post-obrazu” jako podświadomej aluzji do katastrofy, które odczytałam u Ahtili, lub też – „wczytałam” w jej dzieło. Idee etycznej nieobojętności omawiam szerzej w artykule elektronicznym: „Religious Canon and Literary Identity”, in *European Electronic Journal for Feminist Exegesis* Sept. 2000. Zob. także: Rukmini Bhaya Nair 2002 *Lying on the Postcolonial Couch: the Idea of Indifference* (Minneapolis: University of Minnesota Press).

no ciemny, jak i niewidoczny, w postaci kobiety staje się teraz narzędziem do afektywnego spotkania widza z dziełem. Nastrój jest afektywny: może być przekazany w afektywnym przeniesieniu. Afektywna pustka postaci Elisy wyklucza identyfikację na poziomie nastroju, co otwiera przestrzeń dla innego sposobu użycia medium afektu. Naturalnie, celem tej instalacji nie jest torturowanie nas psychotycznymi złudzeniami. Jeśli już mamy zostać poruszeni (*affected*) przez zdecydowane zaangażowanie się Elisy w świat, musimy, tak jak ona, w jakiś sposób uchwycić różnorodność perspektyw, które składają się na „bycie” innych, tych współ-obecnych. Zachowanie psychotyczne jest efektywną metaforą dla takiego zaangażowania w świat²².

Jak już wspominałam, słowem, którego Heidegger używa dla oddania tego zaangażowania, jest *t r o s k a*. On także odrzuca identyfikację w prostym znaczeniu. Byłaby ona prosta, gdyby Inny został zredukowany do naszego kłona lub gdybyśmy rozplynęli się w uczuciach, tracąc naszą zdolność do działania (*agency*)²³. Walka z obojętnością jako jedyna alternatywa wynikająca z tej antyidentyfikacyjnej polityki zachowuje do dziś pełną aktualność. Silverman formuluje ten paradoks w następujący sposób: „Możemy wyzwolić ludzi i rzeczy, by stali się sobą, tylko poprzez ogarnianie ich – tylko zamykając ich w ramach naszej psychiki możemy stworzyć przestrzeń, w której wypłyną z ukrycia”. Paradoks ten, jak pisze dalej, „opiera się wszelkim gestom racjonalizacyjnym”²⁴. Być może sztuka może dokonać tego, czego nie może myśl i jej wytwory w krytyce, teorii i filozofii. Uważam, że instalacja Ahtili nadaje formę temu wysiłkowi. Jej propozycja twórcza, zmierzająca do rozwiązania Heideggerowskiego paradoksu, polega na umieszczeniu nas w przestrzennej relacji afektywnej przenikalności z kobietą wypowiadającą się jak pacjent w malignie, zachowującą się czasem jak wszechmocne dziecko i pokazująca nam pustą twarz, na którą mamy projektować afekt.

Nastrój jest konieczny dla naszego bycia w świecie, by umożliwić nam otaczanie innych troską, nie pożerając ich poprzez odzieranie z różnorodności. Kończąc wyjaśnianie pojęcia nastroju w *Byciu i czasie*, Heidegger pisze empatycznie: „W położeniu tkwi egzystencjalnie otwierające zdanie się na świat, na gruncie którego może być spotkane coś nadchodzącego”²⁵. Ponieważ nastrój widza jest taki istotny, Elisa ma nie tyle cierpieć na psychozę i wywoływać nasze współczucie, ile roztoczyć przed nami psychotyczną percepcję jako (wyobrażony) przykład rozwiązania paradoksu „troski”. Sama instalacja – jej trzyekranowe zamknięcie, ogrom monitorów, jakość dźwięku i obrazu – jest kanałem czy medium w sensie mate-

²² Por. K. Silverman *World Spectators*, s. 26.

²³ Pierwszą opcję znajdziemy u Silverman, która ujmuje ją jako „identyfikację idiopatyczną, formę psychicznego kanibalizmu”. Do drugiej opcji krytycznie odnosi się Brecht.

²⁴ K. Silverman *World Spectators*, s. 55.

²⁵ M. Heidegger *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, PWN, Warszawa 2004, s. 177.

Bal A gdyby tak? Język afektu

rialnym, medium, przez które wywołany nastrój może zostać przekazany do wnętrza widza.

Ludzie wkraczają do Elisy, podczas gdy nas otaczają jej obrazy, głos i doświadczenie rozbieżności. W tym momencie ekrany, jeden po drugim, stają się czerwone, niebieskie i zielone, a nie czarne, jak te zasłony, które miały powstrzymać obrazy wizualne przed wkraczaniem do pokoju; wszystko to jednocześnie zamyka nas w ciemnym kinie obrazów dźwiękowych Elisy. Poza wszystkim innym zaciemnienie to nie miało na celu odcięcie od świata, lecz raczej – kohabitację z jego odgłosami. Ale amorficzne, jednobarwne ekrany są pozbawione formy po to, by pokazywać nie czerń, ale kołory. I nawet jeśli opis ludzi znajdujących się wewnątrz Elisy może zabrzmieć potwornie odstręczająco – „Osiadają tu, kiedy chcą i przejmują moją mimikę (*facial expressions*) czy pozycję mojej nogi” – musimy dodać końcowe słowa, które wypowiada jako „podsumowanie”: „Drżę i mówię do siebie przez długi czas: dobrze, naprawdę dobrze”.

Interdyscyplinarność

Tym, co uderza mnie w końcowej scenie instalacji, jest dystans, jaki dzieł ją od przedstawiania cierpienia chorego psychicznie. Baśń, od której zaczęłam, też już jest daleko. A może nie? Byliśmy właśnie świadkami rełacji dosłownej, ucielesnionej metafory troski, którą umożliwił nastrój; to właśnie Elisa ocenia jako „naprawdę dobre”. Nastrój, co należy w tym miejscu wyjaśnić, jest tutaj *m e d i u m* reprezentacji, a nie – jej przedmiotem. Zawdzięcza to temu, że pośród palety afektów jest tym najbardziej otwartym, a mimo to – najbardziej dominującym i inwazyjnym. Jeśli mamy uporać się ze sztuką na polu afektu, nie wprowadzając taksonomii, na których opierają się działy nauk humanistycznych, muszę tu wyjaśnić, co zakłada ten imperatyw i dlaczego z definicji musi nie tylko przepracowywać dziedziny różnych dyscyplin, ale i wyjść poza nie.

Afekt, jak pisze Charles Altieri w zaskakująco negatywnej definicji, „obejmuje szereg stanów psychicznych, w których czynności podmiotu działającego nie mogą być adekwatnie wyrażone jako doznania zmysłowe czy przekonania, wymaga on zaś zwrócenia uwagi na to, w jaki sposób podmiot wyraża owe stany”. Afekty, dodaje, „są rodzajami poruszenia, które uzupełniają doznania zmysłowe projekcją wyobraźniową (*imaginative projection*), przynajmniej w minimalnym stopniu”²⁶. Autor przechodzi następnie do rozróżnienia afektów, używając hierarchii rozciągającej się od doznania po namiętność:

Uczucia [*feelings*] są elementarnymi stanami afektywnymi, charakteryzującymi się wyobraźniowym zaangażowaniem w bezpośrednie procesy zmysłowe. Nastroje (*moods*) są

²⁶ C. Altieri *The Particulars of Rapture: An Aesthetics of the Affects*, Cornell University Press, Ithaca, NY 2003, s. 47. Definicja ta jest zaskakująco negatywna, ponieważ książka, w której się pojawia, jest w całości poświęcona promowaniu afektu jako estetyki.

takimi sposobami odczuwania, w których poczucie podmiotowości ulega rozmyciu, a doznanie łączy się z czymś bliskim atmosferze, z czymś, co wydaje się przenikać całą scenę czy sytuację. Emocje są afektami, zakładającymi budowanie postaw, które zazwyczaj ustalają konkretną przyczynę i sytuują podmiot działający w obrębie opowieści [...] Wreszcie, namiętności są emocjami, w ramach których projektujemy znaczną część naszej tożsamości.²⁷

Z tej krótkiej i niechętnie proponowanej kategoryzacji jasno wynika, że „nastrój” jest w istocie taką domeną afektu, w której dzieło sztuki i widz lub czytelnik mogą wspólnie w sposób najprostszy dzielić rozmyte poczucie podmiotowości.

Specyfika nastroju wymaga być może rozwinięcia. W błyskotliwych rozważaniach o wojnie i konfrontacji ze śmiertelnością, Kaja Silverman pisze, powołując się na Heideggera, że możemy pojąć (lub nie) naszą skończoność raczej w sposób afektywny niż racjonalny, „raczej poprzez nastrój niż wiedzę abstrakcyjną”. Ale co sprawia, że nastrój jest tu stosowniejszy od innych afektów? W związku z własnym doświadczeniem człowieka stającego wobec śmierci w czasie wojny Silverman przedstawia ciekawe rozróżnienie na strach (*fear*) i trwogę (*anxiety*), zaczerpnięte z jej odczytania *Bycia i czasu*. Silverman pisze:

Strach jest afektem, poprzez który stykamy się z „nicością”, odwracając się od niej. Trwoga jest afektem, poprzez który stykamy się z „nicością”, zwracając się ku niej. Strach nie może przekonać nas do nicości, gdyż zawsze r e p r e z e n t u j e próbę uszczegółowienia czy ukonkretnienia nicości. Trwoga, z drugiej strony, „zestaja” jedno z drugim, gdyż jest afektem *par excellence* n i e o k r e ś l o n e g o .²⁸

To rozróżnienie może nam pomóc w zrozumieniu dwóch rzeczy. Po pierwsze, tłumaczy, dlaczego nastrój jest bardziej efektywny od innych afektów, takich jak na przykład emocje, oraz wyjaśnia, dlaczego *Dom* korzysta z dyskursu psychozy i wstrzymuje się z prezentowaniem jej nastroju.

Uważam, że aby stworzyć nastrój odpowiedni dla pojmowania katastrof, które mają miejsce na świecie, są przedstawiane przez takie media, jak telewizja i poprzez te odzierane z afektu reprezentacje; aby stworzyć nastrój, który pomaga dostosować reakcję, instalacja Ahtila potrzebuje zarówno powściągliwości reprezentacji, jak i żywiołowego odegrania (*staging*) nastroju. Odegranie przybiera tu jed-

²⁷ Tamże, s. 48.

²⁸ K. Silverman *All Things Shining*, w: *Loss. The Politics of Mourning*, ed. by D.L. Eng, D. Kazanjian, afterword by J. Butler, University of California Press, Berkeley, CA 2003, s. 232-242 (podkreślenie moje – M.B.). Pierwsza część tego cytatu parafrazuje Heideggerowską „filozofię śmiertelności” (termin Silverman, por. tamże, s. 341) z *Bycia i czasu*. Silverman zamieszcza przypis wyjaśniający rozliczne konotacje niemieckiego słowa *Stimmung*, które znaczy „nastrój”, ale także „dostrojenie”, także w sensie muzycznym. Co ważne dla Heideggerowskiej filozofii bycia w świecie, i co odnosi się również do *Domu* – Heidegger charakteryzuje nastrój jako dostrojenie *Dasein* do czegoś innego. W swej instalacji Ahtila odgrywa nastrój, prezentuje jego możliwości; nie przedstawia go jednak.

Bal A gdyby tak? Język afektu

nak określoną, teatralną formę, w której rozbieżność pomiędzy nastrojem i samymi wydarzeniami – a nie ich reprezentacją – wytwarza efekt opanowywania afektywnej kompetencji widza. W tym miejscu instalacja przywołuje raczej dziedzictwo Brechta niż Arystotelesa.

W instalacji Ahtili n a s t r ó j, niepokazany na twarzy postaci, lecz ewokowany przez jej wypowiedzi, jest takim nastrojem, w którym zagadkowa neutralność tonu dosłownie i w przenośni zostawia miejsce na inwazję ciała ulegającego rozproszonemu poczuciu podmiotowości, które to poczucie – jak mówi Elisa – jest „dobre, naprawdę dobre”. I kiedy po końcowych słowach nadal jesteśmy zanurzeni w gąszczu zielonego obrazu, widzimy bogaty krajobraz: farmy i mnóstwo, mnóstwo przestrzeni. Doprawdy, ta ziemia-domo-osoba może sobie pozwolić, by ugościć kilku uchodźców. W istocie te obrazy, przy akompaniamencie szelestu drzew na wietrze, przypominają dźwięk ze sceny latania, którą odczytywałam w kategoriach baśni. Sen o wszechmocy, a nie – o bezsilności wywoływanej przez codzienny zalew obrazów katastrofy jest przywołany w tym zakończeniu.

Według teorii psychoanalitycznych, a zwłaszcza Brunona Bettelheima, baśnie nie są ani lżejsze, ani mniej doniosłe od pełnych afektu dzieł współczesnej sztuki. Argument Bettelheima, że dziecko musi doświadczyć przerażenia i lęku w swoich własnych fantazjach, aby dobrze przygotować się do radzenia sobie w dorosłym życiu, natrafia tu na niespodziewany odzew. Pomimo wad jego studium na temat bajek (najbardziej razi zbyt nacisk na seks i jawna obojętność wobec kwestii płci kulturowej) pogląd, iż dzieci potrzebują afektu jako homeopatycznej dawki trucizny dorosłego życia, zdaje się nabierać dosłownej, hiperbolicznej realności w *Domu*. W istocie, ta teza może być dla *Domu* podstawowym odniesieniem w aspekcie baśni²⁹.

Mimo to (by raz jeszcze dokonać argumentacyjnego zwrotu) – dla odmiany – ta instalacja nie dotyczy seksu. W tej kwestii jest zupełnie odmienna od wcześniejszej instalacji Ahtili – *Gdyby 6 było 9 (If 6 was 9 z 1995 roku)*. W *Domu* gender, czy cokolwiek, co zewnętrzny świat czyni z różnic między płciami, odsuwa seks na stronę. Baśniowe, wolne od grawitacji ciało trzyma się dachu domu, żeby powrócić na ziemię, żeby znaleźć grunt pod nogami, jakkolwiek niepewny. Ale gdy Elisa wchodzi do pokoju, by zawiesić zasłony, jej niezdecydowane kroki ukazują, iż pewność znikła, jak sądzę, razem z pewnością, że to może być zwykłe życie, jak ujęłyby to zarówno psychotyczne, jak i psychoanalityczne koncepcje płci. Tak samo pojedyncze odczytanie nie wystarcza, by wyjaśnić destabilizacyjną moc tej instalacji. Wszystkie interpretacje, które tu przywołałam – i inne – są niezbędne do ukonstytuowania kakofonii „głosów”, których modelem jest psychotyk „słyszący głosy”. „Słyszenie głosów” – wielogłosowość wewnątrz czyjejś głowy, wpływająca na to, kim ktoś jest i niepozostająca bez znaczenia dla odczu-

²⁹ B. Bettelheim *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. D. Danek, PIW, Warszawa 1985.

wania – może być rozpatrywane jako konceptualna metafora dla afektu w spotkaniu ze sztuką³⁰.

Skoro dotarliśmy już do mojego piątego odczytania, do afektywnej interdyscyplinarności – które uznaje autorefleksję za tłumaczenie zbyt wąskie, a filozofię za zbyt ogólne – nie możemy także pominąć sposobu, w jaki eksperymenty z narracyjnością (destrukcja jej „naturalności”) zamieniają się w filozoficzne dociekania z dziedziny metafizyki i etyki. Wszystkie te odczytania są nadal istotne, chociaż „w rzeczywistości” takimi się stają dopiero, gdy docieramy do zewnętrznego świata. Ludzka egzystencja, nasze bycie w czasie, jest niemożliwa bez połączenia ze światem zewnętrznym – światem uchodźców i statków przybijających do wszystkich brzegów. Podobnie jak „troska” w ujęciu Heideggera, opisywana przez nas troska o sztukę wymaga paradoksalnego respektowania różnorodności i odmienności dzieła przy jednoczesnym „zdaniu się” na nie.

Ta więc jednostki (kobiety, która jest jedyną postacią figuratywną w dziele) ze światem zewnętrznym (ewokowanym jej percepcją, wyselekcjonowanym i wyizolowanym w sensie Bergsonowsko-Deleuziańskim oraz przez akceptowane przez Elisę przenikanie ludzi do jej ciała) jest fundamentalna, pełna i nieodwracalna. *Dom* zakłada, że jest to połączenie totalne, ponieważ świat i podmiot są jednocześnie wewnątrz i na zewnątrz. To właśnie znaczy być poruszonym (*affect-ed*) przez sztukę, przez świat, przez innych. Gdy stoimy pomiędzy trzema ekranami, otoczeni przez dźwięki, które są trochę zbyt głośne, zbyt subiektywne i zbyt przyziemne, nic w tym ćwiczeniu z „nienaturalności” nie może się wydać bardziej naturalnym.

Z tej właśnie przyczyny skrajnie realistyczna estetyka tego wideo ukazującego porażkę rzeczywistości jest jedynym właściwym wyjściem wizualnym. Sięgając daleko poza filozofię, która jest na to zbyt zamknięta, sięgając do wszechmocny dziecka, końcowe słowa Elisy: „dobrze, naprawdę dobrze”, z niespodziewanym naciskiem na „naprawdę”, przypominają: „żyli długo i szczęśliwie”. Gdyby tylko...

Fakt wykorzystania estetyki realistycznej do podkreślenia puenty zakładającej, że goszczenie uchodźców w swojej głowie, domu czy domu-głowie jest formą, jaką obiera psychoza, wskazuje na potencjalne funkcje krytyki i samej sztuki, któ-

³⁰ Po odczycie prezentującym tę interpretację jeden ze słuchaczy podszedł do mnie i zasugerował, że ludzie przychodzący mieszkać w ciele Elisy są metaforą seksualnej penetracji, potwierdzonej orgazmem wyrażanym w ostatniej kwestii. W wypadku, gdyby czytelnicy poczuli, że mierzą w podobnym kierunku, pozwól sobie na pewne wyjaśnienia. Ten hiperboliczny obraz penetracji jako podstawowej formy seksu niezbyt pasuje do żeńskiego charakteru. Dowiedziono już wystarczająco, że kobiety wcale nie muszą być konieczne i automatycznie w takim stopniu opętane penetracją jako taką, jak zdają się być niektórzy mężczyźni. Co więcej, takie interpretacje muszą, po pierwsze, zignorować wszystkie konotacje łodzi – audialne, werbalne i metaforyczne – które poprzedzają to zakończenie, a po drugie, wprowadzić seks do dzieła, które nie odnosi się do niego w żaden sposób. Słowem, nigdy nie dokonałabym tak bezpodstawnej nadinterpretacji.

Bal A gdyby tak? Język afektu

rej krytyka pomaga dziś mówić. Krytyka nie służy artyście, ale relacji pomiędzy dziełem sztuki i jego publicznością. Krytyka jest aktem mediacji. Nie chodzi tu o to, że krytycy „tłumaczą” sztukę, określaną jako trudną, publiczności, uznawaną za niezdolną do zrozumienia jej na własną rękę. Po pierwsze, nie istnieje pojedyncze znaczenie, które sztuka rzekomo ukrywa, a krytyka przypuszczalnie wyjaśni. Po drugie, publiczność ma prawo poświęcić dziełu tyle czasu i energii, tyle intelektualnego i afektywnego zaangażowania, ile tylko chce. Po trzecie i najważniejsze, tym, co definiuje sztukę, jest relacja, nie autonomia. A wkład każdego widza do tej relacji wymyka się spod kontroli krytyka.

Z tej właśnie przyczyny zamiast przekładać i redukować dzieło sztuki do znaczenia, zadaniem krytyki jest otwarcie tego dzieła na przekłady innego rodzaju, w których przestrzeń jest wspólna i wypełniona afektem. Przez krótką chwilę przestrzeń otwarta dla uchodźców w ciele Ełisy przyjmuje kształt białych przestrzeni galerii. Pośród wielu aspektów dzieła sztuki, które pozwalają otworzyć je na zróżnicowaną publiczność, najważniejszym jest dla mnie specyficzny sposób problematyzowania sztuki, do którego sama sztuka jest zdolna. Nieskrępowana logiką i linearnością potrafi – w sposób niedostępny dla naszych akademickich dyscyplin – uwypuklić jednocześnie działanie estetyki i polityki, dyskursu i etyki, popularnych i intelektualnych gatunków oraz sposobów myślenia. Dzięki temu, że sztuka przemawia do zmysłów tak samo mocno, jak do intelektu, jej brak pokory wobec podziałów akademickich dyscyplin staje się przykładem, w jaki sposób myślenie interdyscyplinarne może każdą z nich wzbogacić.

Próbowałam powyżej mówić „przez” instalację Ahtili. W tym sensie posłużyłam się nią jako modelem. Traktując tę instalację jako przedmiot teoretyczny, próbowałam dowiedzieć, że różne dyscypliny, które przywołuję, nie są ani wystarczające, ani arbitralne. W tej specyficznej wielogłosowości dyscyplin, granicą, którą należy znieść przede wszystkim, jest ta pomiędzy pracą intelektualną a afektywną. Trzydzieści i pół minuty instalacji prowadzi widzów przez wiele różnorodnych i dobrze przedstawionych „argumentów” teoretycznych na temat kulturowej roli dyskursów, na temat środków estetycznych i, przede wszystkim, na temat silnej i bolesnej więzi pomiędzy „sztuką” – reprezentacją, fantazją, metaforą i wyobraźnią – a „życiem” – psychozą i utratą pewności, dziecinnością i doznaniem wszechmocy, katastrofą i głęboką potrzebą gościnności – aby uchodźcy nie utonęli, gdy zostaną znów odesłani na morze. To w tej więzi emocja napotyka politykę, w tym bezbrzeżnie zadowolonym westchnieniu utopijnej nadziei: „dobrze, naprawdę dobrze”.

Przełożył Maciej Maryl

Abstract

Mieke BAL,
University of Amsterdam

What if? The language of affect

In this article Mieke Bal analyses *The House* (2002), an installation by Eija-Liisa Ahtila. Viewing it as theoretical object, the Author argues that its mobilization of a number of different disciplinary fields is neither encompassing nor arbitrary. In this specific polyphony of disciplines, the one boundary most in need of melting is that between intellectual and affective work. The thirteen-and-a-half minutes of the installation take its viewers through a number of specific and highly pointed theoretical „arguments” about the cultural role of discourses, about aesthetic modes and, above all, about the intense and painful bond between „art” – representation, fantasy, imagery and imagination – and „life” – psychosis and the loss of certainty, childishness and sensations of omnipotence, disaster and the profound need of hospitality.