

Maciej Ożóg

Film personalny w perspektywie fenomenologii percepcji Maurice'a Merleau-Ponty'ego

Amerykański film awangardowy stanowił pod wieloma względami kontynuację europejskiej awangardy okresu międzywojennego. Związek ten wyrażał się przede wszystkim w sposobie rozumienia filmu awangardowego jako niezależnego, alternatywnego wobec komercyjnego filmu rozrywkowego modelu twórczości. Odrębność ta dotyczyła zarówno sposobów produkcji i rozpowszechniania, jak i założeń estetycznych. Najważniejszą jednak cechą łączącą obie te formacje było dążenie do uwolnienia sztuki ruchomego obrazu spod wpływu innych dziedzin sztuki, przede wszystkim literatury i teatru, oraz określenie specyficznych wyznaczników filmu jako samodzielnego rodzaju kreacji artystycznej.

Sheldon Renan w książce *The Under Ground Film. An Introduction to its Development in America*, będącej jedną z pierwszych antologii New American Cinema, podkreśla owe powiązania wskazując równocześnie, iż dotyczą one przede wszystkim pierwszego okresu rozwoju filmu awangardowego w Ameryce – lat 40-tych i 50-tych. Początek następnej dekady przyniósł bowiem przekroczenie ukształtowanego w twórczości filmowców europejskich paradygmatu, związane z rozwojem filmu podziemnego (*underground film*), który, zdaniem autora, jest zjawiskiem czysto amerykańskim. Transgresja ta widoczna jest przede wszystkim w personalnym charakterze filmów podziemnych. Dlatego też na równi z określeniem *film podziemny* używa on nazwy *film personalny*. Renan wskazuje na fakt, iż osobiste nacechowanie obrazu filmowego możliwe jest z jednej strony dzięki zindywidualizowaniu procesu produkcji (autor jest zarówno operatorem, reżyserem, jak i często jedynym

aktorem, sam wywołuje i montuje taśmę filmową), z drugiej zaś wynika ze sposobu wykorzystania medium. Twórca nie korzysta bowiem w bierny sposób z ogólnie przyjętych zasad kształtowania dzieła filmowego, lecz odkrywa na nowo wszelkie środki wyrazowe, korzysta z nich w indywidualny, niepowtarzalny sposób wypracowując własny wariant języka filmu. Film tworzony jest przez jedną osobę i stanowi podmiotową wypowiedź twórcy, jest wyrazem jego osobistej wizji rzeczywistości, która kształtowana jest w oparciu o rejestrację wyglądów realnego świata i ich przetworzenie w procesie filmowania i montażu.¹

Definicja filmu personalnego proponowana przez Renana obciążona jest znaczącymi niedociągnięciami. Przede wszystkim nie dostarcza wyraźnych kryteriów pozwalających na klarowne określeni i wyodrębnienie filmu personalnego spośród innych rodzajów filmu awangardowego. Co więcej, w ujęciu tym film personalny niezwykle bliski jest uformowanemu już w okresie międzywojennym modelowi filmu poetyckiego, a tym samym nie może być, wbrew opinii Renana, uznany za formę swoistą dla awangardy amerykańskiej.

Fakt ten podkreśla Maureen Turim w pracy *Reminiscences, Subjectivities, Truths* poświęconej ewolucji pojęcia filmu personalnego w twórczości i teorii wybitnego awangardowego filmowca amerykańskiego litewskiego pochodzenia Jonasa Mekasa. Podkreśla ona, iż utożsamienie osobistego i poetyckiego modelu twórczości filmowej reprezentatywne jest dla pierwszej fazy rozwoju filmu personalnego. Wiązało się ono z uznaniem wewnętrznej wizji autora za podstawowy wyznacznik osobistego nacechowania filmu. W obrazie filmowym ujawnione zostają wewnętrzne stany psychiczne autora, tematem filmu jest jego jaźń rozumiana jako oderwana od świata zewnętrznego, samoistna świadomość. Postrzegany w ten sposób film osobisty/poetycki bliski jest tradycji poezji romantycznej, sztuce symbolicznej, poezji Beatników, a także ekspresjonizmowi abstrakcyjnemu.² Nie można zatem uznać go za formę swoistą dla filmu podziemnego. Turim stwierdza wręcz, iż należało by postrzegać go jako przejaw kontynuacji i rozwinięcia strategii artystycznych Wielkiej Awangardy.

Autorka wskazuje następnie na ewolucję pojęcie filmu personalnego powiązaną z rozwojem nowych tendencji w obrębie awangardy. Kierunek rozwoju wyznaczany był przede wszystkim przez przekroczenie paradygmatu filmu poetyckiego w stronę dziennika filmowego. O ile w pierwszym przypadku personalny charakter filmu wynikał z faktu, iż pojmowany jest on jako eksternalizacja wewnętrznej wizji autora, o tyle w drugim postrzegany jest on jako rezultat interakcji między autorem, rozumianym jako intencjonalny podmiot postrzegający, a otaczającym go światem. Film stanowi zapis procesu kształtowania przez autora jego własnego pola wizualnego, odzwierciedla indywidualny sposób bycia w świecie. W filmie personalnym/poetyckim kamera utożsamiona była z „wewnętrznym” spojrzeniem autora; w dzienniku filmowym zwrócona jest ona na zewnątrz. Obraz filmowy nie jest jednak w tym ujęciu obiektywnym zapisem realnej rzeczywistości, lecz stanowi efekt bezpośredniego odniesienia artysty do postrzeganego przezeń świata, jego kształtowanie zaś nierozzerwalnie związane jest z aktywnością percepcyjną autora.³

Model filmu personalnego opisywany przez Turim zapoczątkowany został przez innego wybitnego awangardystę Stana Brakhage'a oraz Jonasa Mekasa w połowie lat 60-tych i stał się jedną z głównych form filmu awangardowego w następnej dekadzie.⁴ Podstawowe znaczenie dla określania specyficznych wyznaczników tej postawy artystycznej ma sposób definiowania relacji między autorem, rozumianym jako podmiot postrzegający, materiałem – postrzeganym przezeń światem oraz narzędziem – mechanizmem filmowym.

Specyfika personalnego nurtu kina awangardowego widoczna jest w przekroczeniu tradycyjnego dla teorii filmu dualizmu filmu subiektywnego i obiektywnego, znajdującego wyraz w bazinowskim podziale na twórców „wierzących w obraz” i „wierzących w rzeczywistość”⁵. Film subiektywny powstaje w wyniku prestylizacji rzeczywistości, świat przedstawiony w nim jest światem fikcyjnym, ukształtowanym w oparciu o szereg założeń poprzedzających realizację i determinujących ostateczną jego formę. Film obiektywny natomiast wyrasta z wiary w możliwość mechanicznej, a co za tym idzie wolnej od jakiegokolwiek ingerencji realizatora, bezosobo-

wej rejestracji obiektywnie istniejącej rzeczywistości. W pierwszym przypadku akcentowana jest rola autora jako kreatora obrazu filmowego, w drugim podkreśla się zdolność aparatu filmowego do ujawnienia samoistnej, niezależnej od wpływu obserwatora rzeczywistości.

Twórcy filmu osobistego odeszli od zasady prestylizacji zwracając się ku bezpośredniemu doświadczeniu rzeczywistości, które nie jest ograniczone przez żadne założenia wcześniejsze wobec aktu twórczego. Podkreślając znaczenie nie-prestylizowanej rzeczywistości jako surowego materiału sztuki nie zakładali jednocześnie naiwnej tezy o możliwości absolutnie obiektywnej rejestracji. Wręcz przeciwnie, akcentowali fakt, iż świat postrzegany nie jest obiektywną, niezależną od podmiotu postrzegającego integralną całością, nie istnieje mimo nas, lecz przeciwnie – w relacji z nami. Dlatego też niemożliwa jest mechaniczna reprodukcja rzeczywistości, wolna od wszelkich deformacji wnoszonych zarówno przez samego twórcę, jak i mechanizm filmowy. Wiara w obiektywizm kamery zastąpiona zostaje uznaniem wartości perspektywy indywidualnej i subiektywnego sposobu postrzegania. Film osobisty nie tworzy prestylizowanych wizji rzeczywistości, lecz nie odkrywa także wolnego od stylizacji świata profilmowego. W tak rozumianej twórczości filmowej następuje zrównanie aktu postrzegania i kształtowania, rejestracja nie jest prostym odbiciem zewnętrznych wyglądków świata, lecz przyjmuje formę aktywnego konstruowania danych zmysłowych w oparciu o wielowymiarową fizyczną, emocjonalną, intelektualną i intuicyjną relację między autorem, światem i aparatem filmowym.⁶

Podstawowym problemem w tym kontekście jest sposób zaznaczenia obecności autora w obrazie filmowym. Jak możliwe jest ujawnienie podmiotowości twórcy, który znajduje się za, a nie przed kamerą? Maureen Turim analizując szereg strategii wykorzystywanych w tym celu w filmie personalnym⁷ uznaje, iż najistotniejszą z nich jest „zaznaczenie obecności przez nieobecność”. Stwierdza dalej, że strategia ta wiąże się przede wszystkim z procesem wyboru filmowanego fragmentu rzeczywistości oraz jego artykulacją, dokonującymi się w sposób spontaniczny i natychmiastowy w trakcie rejestracji. Obraz filmowy jest wynikiem bezpośredniej reakcji filmowca na wydarzającą się rzeczywistość. Istotna jest tutaj

przede wszystkim zwrotność tego, co postrzegane zmysłowo i tego, co rejestrowane za pomocą kamery. Film nie tyle odwzorowuje, reprodukuje percepcję autora, nie jest czymś wobec niej wtórnym, lecz stanowi zapis procesu komponowania widzialności.

Owa bezpośredniość i natychmiastowość rejestracji stanowi podstawowy rys filmu personalnego. Ona także przesądza o podmiotowym nacechowaniu obrazu filmowego. Niemal kanoniczną wykładnię takiego podejścia przedstawił Jonas Mekas we wstępie do swego filmu *Walden* (1964-1969) pisząc: *Prowadzić dziennik filmowy to znaczy reagować (przy pomocy kamery) w sposób natychmiastowy, teraz, w tej chwili: albo uchwycisz daną sytuację teraz, albo nie uchwycisz jej nigdy. Wracać do niej i filmować później oznaczałoby odgrywanie zarówno zdarzeń jak i uczuć. Natychmiastowa rejestracja wymaga jednak całkowitego opanowania narzędzia (w tym przypadku kamery filmowej): przy jej użyciu zapisane musi zostać zdarzenie wzbudzające reakcję, ale również wszelkie uczucia pojawiające się w momencie reakcji (a także wszelkie wspomnienia). Oznacza to także, iż proces strukturywania (montażu) musi odbywać się w tej samej chwili, w trakcie filmowania, w kamerze.*⁸

Konsekwencją stanowiska prezentowanego przez Mekasa jest uznanie, iż wprowadzenie w obraz filmowy podmiotowej perspektywy autora związane jest przede wszystkim z wykorzystaniem kamery, która uznawana jest tutaj za swoiste przedłużenie ciała. Praca kamery odbywa się w zgodzie z psychofizycznymi akcjami i reakcjami ciała, jej ruch jest ściśle powiązany z jego motoryką, rejestracja filmowa dokonywana jest równoległe z fizyczną eksploracją pola wizualnego autora i jest równocześnie jej zapisem.

Fundamentalny dla filmu personalnego związek i wzajemne warunkowanie ruchu kamery i ruchu ciała oraz zwrotność procesu percepcyjnego i aktu ekspresji bliskie są fenomenologicznej teorii sztuki Maurice'a Merleau-Ponty'ego. Szczególnie wartościowa w tym kontekście jest koncepcja twórczości artystycznej jako gestu ekspresyjnego⁹, za sprawą którego kształtuje się i równocześnie wyraża świadomość jednostki, rozumiana jako świadomość ucieleśniona, jako dynamiczny podmiot zachowań. Ujawnia się ona i rozwija w procesie aktywnej eksploracji przestrzeni życiowej, jest jednoznaczna z byciem-w-świecie, z egzystencją.¹⁰ Ekspresja arty-

styczna widziana w tej perspektywie stanowi przedłużenie pierwotnej ekspresji ciała, jest rozwinięciem podstawowej zdolności ciała do intencjonalnej interakcji ze światem. W procesie kreacji artystycznej dokonuje się stylizacja, nadawanie znaczenia, ustanawianie sensu poprzez narzucenie chasowi danych zmysłowych spójnej deformacji.¹¹ Przebieg tego procesu modyfikowany jest w oparciu o intencjonalne profilowanie przyszłości i przeszłości w podmiotowych aktach protencji i retencji.

Interpretując w kategoriach fenomenologii percepcji film personalny, nie sposób pominąć zasadniczego podobieństwa między postulatem bezpośredniej, natychmiastowej rejestracji a dążeniem do odkrycia pierwotnego, prerefleksyjnego doświadczenia bytu. Zapis filmowy dokonywany w oparciu o aktywność motoryczną ciała stanowi próbę nawiązania bezpośredniego kontaktu między podmiotem i przedmiotem, odkrycia percepcji źródłowej.

Autor, zwracając się w stronę nieuformowanej zjawiskowości, dokonuje zdominowania pola fenomenalnego, domyka w kształty i strukturuje pozbawioną organizacji miazgę danych zmysłowych. Proces ten znajduje odzwierciedlenie w spontanicznym ruchu kamery, która pełni w tym przypadku funkcję dynamicznego czynnika kształtującego postrzegany-rejestrowany obraz. Autor nie zapisuje przy jej pomocy wcześniej przygotowanych obrazów, jej praca nie jest w żaden sposób zaprogramowana, wyznaczona przez wcześniejsze założenia. Wręcz przeciwnie, w jej ruchu odzwierciedlony zostaje następujący tu i teraz proces formowania widzialności i poszukiwania dominanty w polu postrzeniowym podmiotu. Szybkie zmiany planów, panoramy i powiązana z nimi płynne przejścia od obrazu nieostrego do ostrego, początkowy brak wyraźnej określonej dominanty kompozycyjnej odzwierciedlają wstępny etap percepcji, gdy podmiot stara się odnaleźć swe miejsce w polu fenomenalnym. Moment ten zostaje przekroczony wraz z ustabilizowaniem obrazu, wyborem pewnego sposobu kadrowania i ustawienia kamery. Skierowanie jej na określony przedmiot, jego wyodrębnienie spośród wszystkich innych, wiąże się z procesem różnicowania pola fenomenalnego i ustanowienia na mocy operacji uwagi elementów dominujących. Proces ten odbywa się w oparciu o intencje wizualne wyznaczające motoryczne, percepcyjne i psychiczne odniesie-

nie podmiotu do świata i innych. Stanowią one rezultat usytuowania podmiotu w polu egzystencjalnym i zarazem odzwierciedlają jego poziom bycia w świecie. W obrazie filmowym, w procesie jego kształtowania, w jego formie ujawniony zostaje indywidualny, niepowtarzalny właściwy autorowi sposób postrzegania rzeczywistości przez autorów, zaznaczony zostaje sposób jego istnienia.

W wyborze specyficznego ruchu kamery, w sposobie kadrowania, następcie planów, w operowaniu światłem, w kompozycji przestrzennej i barwnej zakodowane zostają ślady obecności twórcy.

Charakterystyczne właściwości obrazu ujawniają jego związek z przeszłością, jego historię i równocześnie zapowiadają przyszłość.

Ustanowienie dominanty nie prowadzi jednak do stagnacji, do zatrzymania rozwoju procesu eksploracji pola. Merleau-Ponty podkreśla znaczenie w procesie postrzegania tzw. syntez przejściowych. Podmiot podejmując proces eksploracji pola wizualnego ustanawia wprawdzie w jego obrębie pewne dominanty, jednak nie tworzy ostatecznie określonych, zamkniętych struktur. Pole fenomenalne kształtowane jest w nieustającym procesie ustanawiania i transcendowania kolejnych ujęć rzeczywistości. Syntezy przejściowe *nie łączą ze sobą oddzielnych perspektyw, lecz dostarczają przejść pomiędzy nimi*¹². Owa ciągłość procesu postrzegania wyznacza kolejną zasadniczą cechę filmu personalnego. Nie jest on zbudowany przez połączenie w mniejszym lub większym stopniu zamkniętych, samodzielnych całości, lecz przybiera formę ciągłego strumienia obrazów, które zachodzą na siebie, przenikają jedno w drugie, tworząc czasowo-przestrzenne kontinuum. W jego obrębie następuje ciągle wyłanianie i zastępowanie kolejnych elementów dominujących. Obraz filmowy charakteryzuje się oscylacją między pierwszym planem a tłem. Za sprawą zmiany planów następuje eksploracja w głąb, zmiana punktu widzenia prowadzi natomiast do wyłonienia nowych elementów z przestrzeni pozakadrowej. Obraz rejestrowany przez kamerę istnieje zawsze dzięki niezauważalnemu bądź niewidzialnemu tłu, otoczony jest horyzontem, który stanowi potencjalne źródło kolejnych obrazów. Kształtowanie następujących po sobie perspektywicznych ujęć rzeczywistości w obrazie filmowym odzwierciedla przejście od percepcji do wrażenia, które rozumiane jest przez Merleau-Ponty'ego jako posiadający wartość poznawczą

ostateczny wynik procesu percepcji. Wrażenie z jednej strony stanowi rezultat dookreślenia elementów pola fenomenalnego, z drugiej zaś spełnia rolę wektora wyznaczającego przebieg kolejnych postrzeżeń.

W tym kontekście ujawnia się znaczenie montażu wewnątrz kamery. Spontaniczna rejestracja rzeczywistości stanowi bowiem pierwszy i podstawowy etap strukturywania obrazu filmowego. Kamera rejestruje rzeczywistość w trakcie jej kształtowania. Obraz filmowy stanowi wynik splotu podmiotu i przedmiotu percepcji. Świat przedstawiony w filmie nie istnieje niezależnie od postrzegania i rejestracji, lecz stanowi odzwierciedlenie procesu personalizacji rzeczywistości, nadawania podmiotowego znaczenia widzialności. W sposobie użycia kamery, w geście filmowym ujawniony zostaje sposób przeżywania świata właściwy autorowi.

Przypisy

¹ S. Renan, *The Under Ground Film. An Introduction to Its Development in America*, London: Studio Vista 1968, ss. 17 n, 21-25.

² Koncepcja ta zyskała pełne rozwinięcie w pojęciu *filmu wizyjnego* wprowadzonym przez P. Adamsa Sitneya. Podstawową tezę jego książki *Visionary Film* jest uznanie iż, tym, co łączy wszystkie nurty amerykańskiego filmu awangardowego, jest rozumienie filmu jako „kinematograficznej reprezentacji umysłu” autora. Por. P.A. Sitney, *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943-1978*, Oxford UP 1979.

³ Por. M. Turim, M. „Reminiscences, Subjectivities, Truths”, w: David E. James (ed.), *To Free the Cinema. Jonas Mekas & The New York Underground*, Princeton UP 1992, ss. 194-202. W dalszej części pracy określenie „film personalny” używane jest w drugim z zaproponowanych przez Turim znaczeń.

⁴ Spośród wielu autorów tak rozumianego filmu personalnego wymienić należy przede wszystkim Warrena Sonberta, Andrew Norena, Roberta Huota oraz Taylora Meada. Por. P.A. Sitney, „Atobiography in Avant-Garde Film”, w: *Millenium Film Journal* 1, no. 1, ss. 60-106.

S. MacDonald, „Surprise! The Films of Robert Huot: 1967 to 1972”, w: *Quarterly Review of Film and Studies* 5, no. 3, ss. 297-318.

⁵ Por. A. Bazin, „Ewolucja języka filmowego”, przeł. B. Michalek, w: idem, *Film i rzeczywistość*, Warszawa 1963.

⁶ Znaczenie owej interakcji dla filmu personalnego podkreśla Jonas Mekas pisząc: „najważniejszy jest fakt, iż [film] nie jest aktywnością jednokierunkową, lecz interakcją. Ruch kamery odzwierciedla ruch ciała, ruch ciała motywowany jest ruchem

emocji i myśli, które z kolei powodowane są przez postrzeżenia zmysłowe. W ten sposób ustanowione zostaje sprzężenie zwrotne między okiem artysty a okiem kamery.”, J. Mekas, „On the Tactile Interaction in Cinema, or Creation with your Total Body”, w: idem, *Movie Journal. The Rise of a New American Cinema, 1959-1971*, New York: Collier Books 1972, s. 134.

⁷ Turim wyróżnia 5 strategii wpisania obecności autora w obraz filmowy: a) wykorzystanie lustra – w tym przypadku jednak zawsze zarejestrowana zostaje także kamera zasłaniająca autora; b) użycie kamery na statywie – tutaj jednak autor zostaje unieruchomiony w kadrze, jest ograniczony jego ramą i co z tym związane pozbawiony możliwości ruch. Sposób ten bliższy jest specyficie fotografii niż filmu; c) zaangażowanie osoby trzeciej, która obsługuje kamerę – tutaj problematyczne staje się kwestia rzeczywistego autorstwa; d) zaznaczenie obecności nie wprost poprzez przedstawienia symboliczne; e) wpisanie obecności przez nieobecność; por. M. Turim, op. cit., ss. 193-195.

⁸ *Film-Makers' Cooperative Catalogue. 1989*, Film-Makers' Cooperative, New York 1989, s. 362. Podaję za: D.E. James, „Film Diary/Diary Film: Practice and Product in Walden”, w: *To free the Cinema*, op. cit., s. 154.

⁹ Na gruncie teorii filmu koncepcję filmu jako gestu ekspresyjnego wprowadził George W. Linden. Jednak w jego ujęci filmowy gest ekspresyjny jest jedynie w niewielkim stopniu powiązany z akcentowaną przeze mnie funkcją kamery jako przedłużenia psychofizjologicznej aktywności autora. Podkreśla on bowiem przede wszystkim znaczenie obiektywizacji ekspresji źródłowej w procesie kształtowania filmu. Dlatego też w kręgu jego zainteresowań znajdują się głównie filmy europejskich autorów m.in. Bergmana, Antonioniego i Felliniego, zaś twórczość filmowców awangardowych zajmuje w jego pracy pozycję marginalną. Por. G.W. Linden, *Reflections on the Screen*, Belmont, California: Wansworth Publishing Company, Inc. 1970.

¹⁰ Por. M. Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, trans. by C. Smith, London: Routledge & Kegan Paul, 1965, s. 350 n.

¹¹ M. Merleau-Ponty, „Mowa pośrednia i głosy milczenia”, przeł. E. Bieńkowska, w: M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 1996, s. 147.

¹² M. Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, op. cit., s. 265.