

AGNIESZKA REJNIAK-MAJEWSKA

FILM JAKO INSTALACJA. PRZESTRZEŃ, NARRACJA I AFEKT W EKSPOZYCJI MIEKE BAL „MADAME B.”

Pewnym truizmem jest dziś stwierdzenie, że „koniec kina” jako uprzywilejowanej przestrzeni filmowego doświadczenia to czas, w którym ekrany znalazły swoje „drugie życie” w murach muzeów i galerii¹. Muzealne instalacje wideo różnią się diametralnie od sal kinowych, przede wszystkim ze względu na swój „przejsiowy” charakter – to, że widz nie jest unieruchomiony w stałym punkcie naprzeciw ekranu, ale nawiedza je i przemierza, wybierając własną trajektorię i czas oglądania. W porównaniu z klasycznym modelem kinowego odbioru sytuacja odbiorcza podlega tu urefleksyjnieniu, bo w miejsce wyobraźniowego „gdzie indziej” filmowej fabuły w większym stopniu świadomi jesteśmy własnej obecności tu i teraz; żadne kulturowe protokoły nie zobowiązują nas do tego, by pozostać w miejscu, oglądając całość od początku do końca. Wciąż jednak oddziaływanie świetlistego ekranu w zaciemnionej przestrzeni galerii niesie coś z dawnej formuły kinowego doświadczenia, a nawet zyskuje w niej nowy sens – hipnotyczne działanie filmowego obrazu odsłania się niejako w czystej postaci, niezależnie od fabularnej identyfikacji i mechanizmów psychologicznej projekcji. W ten sposób „stare” media, oddalając się od codziennego obiegu informacji, zachowują estetyczną i artystyczną produktywność, odnajdują w nowym użyciu swój imaginacyjny potencjał².

¹ Por. V. Pantenburg, *1970 and Beyond. Experimental Cinema and Art Spaces*, w: *Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema*, red. G. Koch, V. Pantenburg, S. Rothöhler, Vienna 2012, s. 78.

² Na temat produktywności „anachronicznych” mediów w sferze sztuki jako odwrotnej strony medialnego „postępu” zob. H. Bredekamp, *Media obrazowe*, tłum. M. Bryl, „Artium Quaestiones” 2004, 15, s. 225. Por. także R. Krauss, *Reinventing the Medium*, „Critical Inquiry” 1999, 25.

Jak pisze Mieke Bal w eseju o performatywnych i inscenizacyjnych aspektach sztuki wideo, siła owych migoczących w mrokach galerii obrazów zasadza się na swoiście naiwnej percepcji, wyzbytej wiedzy i związanego z nią poczucia kontroli. Stan pasywności, graniczącego z śnieniem zawieszenia przekonań i poczucia czasu, towarzyszy jednak w tym przypadku aktywnemu, cielesnemu uczestnictwu – byciu wewnątrz współtworzonej przez obrazy ekspozycyjnej przestrzeni³. Stąd, zdaniem holenderskiej badaczki, bierze się szczególnie doświadczeniowy potencjał tej formy prezentacji, przekładający się z kolei na jej wymiar poznawczy. Odbiór ekspozycji – i jej uprzednie zakomponowanie – jest sytuacją bliskiej pracy z obrazami, w której nie wizualny i kognitywy dystans, lecz bezpośredni kontakt i świadomość plastyczności, zmienności obrazów stwarza nową płaszczyznę ich rozumienia. Dlatego właśnie Bal, jak przyznaje, „lubi wideo”⁴. Zapytana, z jakiego powodu w pewnym momencie swojej kariery zwróciła się ku filmowej praktyce, Bal odpowiada: „Zdałam sobie sprawę, że praca z medium, jakim jest wideo, jest bardzo intensywnym procesem patrzenia na obrazy. Dzięki temu jest jedną z najbardziej analitycznych działalności, jakie można sobie wyobrazić”⁵. Dotyczy to nie tylko przywoływanych przez nią wykorzystywanych w filmach dzieł sztuki. Również tworzenie filmowego montażu, komponowanie ekspozycji i sam odbiór instalacji są, zdaniem Bal, pewną praktyką „myślowidzenia”⁶ – nie w sensie jakiejś transcendentalnej naoczności, ale (współ)myślenia wystawiającego się na oddziaływanie obrazów.

W niniejszym tekście skupię się na stworzonej przez Mieke Bal wspólnie z Michelle Williams Gamaker instalacji wideo – wystawie „Madame B.”, zaprezentowanej po raz pierwszy na przełomie roku 2013 i 2014 w Muzeum Sztuki w Łodzi. Instalacja powstała równolegle ze zrealizowanym przez autorki filmem pełnometrażowym o tym samym tytule⁷. O ile film pokazywany był w kolejnych latach wielokrotnie w ramach spotkań dyskusyjnych i festiwalu, o tyle muzealna instalacja, o której autorki myślały od początku swojej

³ M. Bal, *Setting the Stage: the Subject Mise en Scène*, w: *Art of Projection*, red. S. Douglas, Ch. Eamon, Stuttgart 2009, s. 167–171.

⁴ Ibidem, s. 167.

⁵ *Emocjonalny kapitalizm a literatura romantyczna* – rozmowa Daniela Muzyczuka z Mieke Bal, „Magazyn Szum” 2014, 9 lutego, <<https://magazynszum.pl/emocjonalny-kapitalizm-a-literatura-romantyczna-rozmowa-z-mieke-bal/>> [dostęp: 31 stycznia 2020].

⁶ Bal, *Setting the Stage*, s. 170–171.

⁷ Na temat filmu zob. informacje na stronie Mieke Bal: <<http://www.miekebal.org/works/films/madame-b/>>. Obecnie film jest w całości dostępny online: <<https://vimeo.com/109181803>> [dostęp: 11 lutego 2020].

pracy nad projektem⁸, miała kilka późniejszych odsłon i w każdej kolejnej była działaniem na swój sposób unikatowym – zależnym od wykorzystanej przestrzeni⁹. Na przykład stworzona wiosną 2014 roku wystawa w fińskiej miejscowości Eckerö miała zupełnie inną strukturę niż wystawa łódzka, ponieważ wykorzystany budynek składał się z szeregu pomniejszych, odrębnych pomieszczeń, podczas gdy w Łodzi była to otwarta przestrzeń, dzielona jedynie przez układ ekranów. W przeciwieństwie do większości kolejnych pokazów galeryjnych tej pracy, w Łodzi odbiorcy nie musieli korzystać ze słuchawek – wzmacniało to poczucie „zanurzenia” w ukazywanej rzeczywistości (słowa i dźwięki poszczególnych scen częściowo się przenikały, a na ekranach dostępna była polska transkrypcja obcojęzycznych dialogów). Wystawa mieściła się w stosunkowo niewielkiej galerii na parterze budynku przy ul. Więckowskiego 36 (ms1, dawny Pałac Poznańskiego), a efekt immersji pogłębiać mogło bliskie sąsiedztwo rozmieszczonych wokół widza ekranów.

W porównaniu z projekcją stworzonego przez Bal i Gamaker filmu, wystawa stanowi niewątpliwie przedsięwzięcie bardziej wymagające pod względem infrastrukturalnym i finansowym. Jednak jako forma realizacji założonego projektu – transmedialnego przekładu powieści Flauberta – oferowała ona moim zdaniem ciekawsze i bogatsze możliwości niż zrealizowana przez autorki, odbierana w sposób linearny i ciągły wersja filmowa. Zarówno film jak i wystawa stanowią, zgodnie z określeniem Mieke Bal, rodzaj „fikcji teoretycznej”, eksperymentalną formę aktualizacji i tematyzacji powieściowego wątku uwiedzenia i niezaspokojonych (źle rozpoznanych) pragnień. Ów element konceptualnej reinterpretacji: odczytywania powieści przez pryzmat współczesnych społecznych uwikłań, dodatkowo podkreślał podtytuł wystawy: „Zgłębianie kapitalizmu emocjonalnego”. W odniesieniu do powieści Flauberta nieraz zauważano, że używał efektów filmowych jeszcze przed wynalezieniem kina – przede wszystkim jeśli chodzi o zmienną focalizację, obrazowość szczegółu i symultanim scen¹⁰. Zarazem jednak panuje przekonanie, że właściwy mu styl narracji – ironicznej, opartej w znacznej mierze na

⁸ Por. M. Bal, *Madame B.: L'analyse cinématographique d'un roman*, „Flaubert. Revue critique et génétique. Traductions/Adaptations” 2012, 7 października, <<https://journals.openedition.org/flaubert/1837#text>> [dostęp: 19 lutego 2020].

⁹ Informacje o kolejnych pokazach *Madame B.* jako instalacji są udostępnione na stronie: <<http://www.miekebal.org/artworks/exhibitions/madame-b/>> [dostęp: 19 lutego 2020].

¹⁰ Na podobieństwa między zmiennością punktów widzenia i efektem symultanimu akcji w *Madame Bovary* a właściwymi dla techniki filmowej zabiegami montażowymi zwrócił uwagę Siergiej Eisenstein. Zob. S. Eisenstein, *Through Theater to Cinema*, w: *Film Form. Essays in Film Theory*, red. J. Leyda, New York-London 1977, s. 12–13. Por. także

mowie pozornie zależnej, trudno przełożyć na filmową opowieść¹¹. Wydaje się, że zrealizowana w Łodzi „immersyjna wystawa”¹² Mieke Bal i Michelle Williams Gamaker, przez swoją otwartą i symultaniczną formułę, szczególnie wydobyła te właśnie cechy konstrukcyjne jego powieści, które sprawiają, że odbiorca sam musi określić swój stosunek do bohaterów, mając wgląd w ich subiektywną optykę i motywacje, a jednocześnie zachowując wobec nich dystans.

PERFORMATYWNOŚĆ ODBIORU I *MISE-EN-SCÈNE*

W swoich rozważaniach na temat wystaw i instalacji Bal na różne sposoby powraca do kwestii chiazmatycznego połączenia tego, co subiektywne, przeżyciowe, i tego, co materialne, zewnętrzne, przedmiotowe. Istotne doświadczenie niemożliwe jest poza tym splotem, a teoria, by je uchwycić, często musi się uciekać do języka metafor. Dotyczy to także doświadczenia obrazu. „Pomiędzy prywatnymi marzeniami a publiczną sceną wydarzają się obrazy”¹³ – stwierdza Bal. Spróbujmy potraktować to zdanie jako wskazówkę. Zwraca ono uwagę nie tylko na zdarzeniowy i po części subiektywny charakter tego, co obrazowe (wyobrażeniowe), ale akcentuje wymiar zewnętrzności, obcości, „sceniczności”, która w określony sposób oddziałuje na podmiot: apeluje do wyobraźni, ale wymaga też przytomności, nie pozwalając zatopić się w sferze własnych snów czy fantazji.

Przenosząc wywodzące się z teatru pojęcie inscenizacji (*mise-en-scène*) w kontekst galeryjnych form ekspozycji, Bal wskazuje na ich teatralność – w sensie „bycia dla widza”, a jednocześnie zwraca uwagę na ich aspekt performatywny i emergentny (*wystawienie* zamiast *przedstawienia*) oraz bezpośrednio psychiczne oddziaływanie: percepcyjne angażowanie odbiorcy,

J. Frank, *Forma przestrzenna w literaturze nowoczesnej*, tłum. M. Żurowski, „Przegląd Humanistyczny” 1971, 15, s. 121.

¹¹ M. Donaldson-Evans, *Madame Bovary at the Movies: Adaptation, Ideology, Context*, Rodopi 2009, s. 27–33. Oprócz tych cech prozy Flauberta autorka zwraca także uwagę na niezwykle ważną, cyzelowaną przez niego warstwę językową – nieprzekładalną na obraz, a także problem psychicznej identyfikacji: czy da się zrobić film, w którym widz „nie będzie się utożsamiał z żadną z postaci, nie tracąc przy tym zainteresowania filmem” (s. 33).

¹² M. Bal i M. Williams Gamaker, *Madame B. Explorations in Emotional Capitalism*, 6.12.2013–9.02.2014, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2013 (brochure, strony nienumerowane).

¹³ M. Bal, *Mise-en-scène*, w: eadem, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, tłum. M. Bucholc, Warszawa 2012, s. 125.

przekładające się na doznania afektywne i semantyczne znaczenia¹⁴. Inaczej niż w klasycznym teatralnym rozumieniu inscenizacji, tutaj „scena” nie musi być oddzieloną fizycznie od widzów przestrzenią odgrywania tekstu dramatycznego. Istnieje jednak swego rodzaju scenograficzna aranżacja, sposób organizacji danej przestrzeni i czasu: „Aby stworzyć przekonującą wystawę, kurator musi rozmieścić obiekty niczym nieruchome postacie, niczym *tableau vivant*”¹⁵. W teatrze – jak pisze Bal –

[...] inscenizacja jest materializacją tekstu (słowa i partytury) w formie umożliwiającej publiczny kolektywny odbiór [...] określona część fikcyjnego czasu i miejsca stanowi [w teatrze] ramy dla fikcyjnych czynności aktorów, którzy odtwarzają swoje role, aby zbudować fabułę. W przypadku wystaw ważne jest, by zdać sobie sprawę, że rola aktora nie ogranicza się tylko do obiektów na wystawie; zarówno zwiedzający, jak i obiekty są aktorami, a dopiero interakcja między nimi tworzy sztukę¹⁶.

Reżyserowanie wystawy wiąże się ze swoistym komponowaniem możliwego ruchu odbiorcy w przestrzeni i czasie: dlatego odbiorca jest jednocześnie aktorem/aktorką (braną pod uwagę przez reżysera/scenografa) i „wspólnarratorem”/„wspólnarratorką” – realizującą własną trajektorię zwiedzania i opartą na niej interpretację¹⁷. Według Bal pod tym względem kompozycja wystawy nie tylko może być rozważana w analogii do teatralnej inscenizacji, ale zdaje się przypominać logikę filmowego montażu: grę kontrastów, kontrapunktów i cięć, podczas gdy założony porządek przemieszczania się widza

¹⁴ Mieke Bal proponuje modyfikację i aktualizację pojęcia *mise-en-scène* w kontekście sztuki instalacji, koncentrując się na wpisanym w nie aspekcie ukazywania, zmysłowej konkretyzacji, angażującej wyobraźnię i oddziałującej psychicznie na widza. W takim rozumieniu nie chodzi już o przenoszenie gotowego tekstu dramatycznego na scenę, bo też scena w przypadku muzealnych instalacji nie ma jasnych fizycznych granic, a „tekst” jako językowa „podstawa” zwykle w ogóle nie istnieje. Dla Bal w tym nowym zastosowaniu pojęcia *mise-en-scène* punktem wyjścia jest też psychoanalityczne pojęcie sceny marzenia sennego jako przestrzeni, na której odgrywane i ujawniane są nasze nieuświadomiane lęki i potrzeby. Przenosząc to znaczenie na dzieła sztuki, zwraca ona uwagę na charakterystyczny dla instalacji artystycznych moment inscenizowania, ewokowania podmiotowych doświadczeń i stanów za pośrednictwem przestrzennych aranżacji obrazów i przedmiotów. „Sceną” staje się tu zarówno przestrzeń instalacji, jak i subiektywność doświadczającego jej odbiorcy, zanurzającego się wyobraźniowo w skonstruowanej i ewokowanej rzeczywistości.

¹⁵ M. Bal, *Wystawa jako film*, tłum. K. Kolenda, w: *Display. Strategie wystawiania*, red. M. Hussakowska, E.M. Tatar, Kraków 2012, s. 108.

¹⁶ *Ibidem*, s. 109.

¹⁷ *Ibidem*, s. 110.

i przesuwające się centrum jego uwagi przypomina ruchy kamery, jej najazdy i zbliżenia. Dzieje się tak niezależnie od tego, czy przedmiotem ekspozycji są fotografie, filmy, czy inne obiekty; istotne są raczej percepcyjne doznania i powiązane z nimi emocje, „narastająca intensywność” odbioru¹⁸. W przestrzeni wystawowego spektaklu jako odbiorcy jesteśmy jednocześnie aktywnymi podmiotami i widzami wystawionymi na nieprzewidziane stany percepcyjne i doświadczenia – a więc, jak stwierdza Bal, poniekąd „odgrywamy kino”: „schwytani w skopofiliczny system” ekspozycji gramy w nim główną rolę¹⁹. Punktem odniesienia tej refleksji Bal była szczególnie udramatyzowana w swojej kompozycji wystawa Ydessa Hendeles „Partnerzy” (Haus der Kunst, Monachium, 2003–2004), lecz można zauważyć, że nie każda muzealna ekspozycja korzysta z równie silnych scenicznych kontrastów i stara się utrzymać widza w podobnym napięciu. Istotny jest tu jednak kierunek myślenia Bal, związany z ogólnym pytaniem o to, „jak działają wystawy”. W swoich teoretycznych konceptualizacjach wydobywa ona procesualny, performatywny wymiar ekspozycji, niesprowadzalny do kwestii reprezentacji, i – jak można się domyślić – na te same aspekty kładzie nacisk we własnych wystawach-instalacjach²⁰.

Zwrócenie uwagi na performatywność odbioru w kontekście sztuki instalacji nie jest szczególnym novum. Obserwacje Bal zgadzają się w znacznym stopniu z tezami zawartymi w klasycznym już tekście Margaret Morse *Sztuka wideo instalacji: obraz i przestrzeń pogranicza*. Zdaniem Morse, podstawowa różnica, dzieląca sztukę instalacji od sztuk proscenicznych, do których należą tradycyjne formy teatru i kinowej projekcji, polega na tym, że w przypadku tej pierwszej przestrzeń przedstawienia nie jest oddzielona od widza żadną widzialną czy niewidzialną granicą; tym samym załamuje się mechanizm iluzji, ujmowany na gruncie teorii filmu przez analogię kinowej przestrzeni do platońskiej jaskini²¹. W opozycji do iluzjonistycznej *reprezentacji* fikcyjnych światów, instalacje wideo – jak pisze Morse – są sztuką *prezentacji*; podobnie

¹⁸ Ibidem, s. 110–112.

¹⁹ Ibidem, s. 124.

²⁰ Na temat performatywności wideo – zarówno w odniesieniu do procesu filmowania, jak i sytuacji odbioru por. moją analizę innej instalacji wideo Mieke Bal, zatytułowanej *Nothing is Missing*: A. Rejniak-Majewska, T. Majewski, *Nothing is Missing. Heteroglozje wideo*, „Kwartalnik Filmowy” 2012, 80, s. 192–202.

²¹ M. Morse, *Video Installation Art: the Body, the Image, and the Space-in-Between*, w: *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*, red. D. Hall i S.J. Fifer, New York 1990, s. 156–157 [przekład polski: *Sztuka wideo instalacji: obraz i przestrzeń pogranicza*, tłum. J. Węgrocka, „Magazyn Sztuki” 1996, 1]. Przyrównanie aparatu kinowego do platońskiej jaskini odgrywało centralną rolę w teorii Jeana-Louisa Baudry. Zob. J.-L. Baudry, *Ja-*

jak w minimalistycznej sztuce lat 60. i działaniach performance, akcent przeniesiony zostaje w nich na bezpośredni i sytuacyjny wymiar doświadczenia, realną fizyczną obecność w danym miejscu i czasie²². Ponadto, w odróżnieniu od klasycznego performance oraz teatralnej obecności aktora na scenie, tutaj artysta opuszcza scenę – pozostawia ją widzowi, który w pewnym sensie staje się w tej przestrzeni głównym aktorem²³. W przypadku instalacji złożonych z gotowych nagrań wideo to wędrówka widza, jego uwaga, pamięć i zdolność antycypacji (współ)konstruuje „narrację ucieleśnianą i tworzoną na poziomie prezentacji”²⁴.

Biorąc pod uwagę różnorodność ich form, instalacji wideo nie da się, zdaniem Margaret Morse, traktować jako miejsc zorganizowanych zgodnie z jakąś stałą wewnętrzną zasadą; jeśli już, to regułą tą byłaby tymczasowość i nieprzewidywalność, sprawiająca, że widz w mniejszym lub większym stopniu wystawiany jest w nich na niepewność. Odwołując się do reguł i nawyków filmowego oglądu (kina lub telewizji), instalacje te nie tyle replikują, ile inscenizują i przetwarzają ich elementy w odmiennych warunkach i przestrzennych kontekstach. Kody filmowe i kinowy habitus spotykają się w nich i przenikają z kodami malarskimi, rzeźbiarskimi i specyficzną „teatralną” logiką przestrzeni ekspozycyjnej. Zależne w swoim odbiorze od cielesnej obecności widza i jego ruchu w danej przestrzeni, obrazy oscylują pomiędzy różnymi poziomami ontologicznymi: świetlnej projekcji, płaskiego prostokąta ekranu i iluzyjnej, przestrzennej głębi przedstawienia²⁵. Jako „przestrzeń pogranicza” (*space-in-between*) na różne sposoby rozgrywają napięcie między immersyjnym działaniem obrazu filmowego a demonstracyjnym wymiarem przestrzennej ekspozycji, pobudzającej refleksyjną świadomość widzów.

skinia Platona, tłum. A. Helman, „Film na Świecie” 1989, 369; idem, *Ideologiczne skutki funkcjonowania aparatu*, tłum. A. Helman, „Powiększenie” 1995, 1.

²² Morse, *Video Installation Art*, s. 157. Margaret Morse podkreśla, że kwestia charakterystycznego dla sztuki instalacji przeniesienia akcentu na bezpośredni, sytuacyjny i zdarzeniowy wymiar doświadczenia ma dłuższą genealogię w nurcie minimal artu i sztuce performance, z takimi ich przewodnimi pojęciami, jak „obecność”, „żywość” (*liveness*) i „doświadczenie”. Na temat tego przestrzennego i doświadczeniowego zwrotu w sztuce lat 60. zob. m.in. S. Melville, *Doświadczenie w latach 60.*, tłum. M. Salwa, „Sztuka i Filozofia” 2005, 26.

²³ Morse, *Video Installation Art*, s. 155.

²⁴ Ibidem, s. 161.

²⁵ Ibidem, s. 163. Na heterogeniczność wideo zwracała również uwagę Rosalind Krauss, podkreślając, że nie ma ono stałej natury jako medium, lecz zmienia się w różnych sposobach użycia. R. Krauss, „A Voyage to the North Sea”. *Art in the Age of Post-Medium Condition*, London 1999, s. 24–32.

Dziś znacznie silniej niż w latach 90. ubiegłego wieku, w czasie powstania tekstu Margaret Morse, zdajemy sobie sprawę z różnicy między oddziaływaniem spersonalizowanych audiowizualnych urządzeń a projekcją zaaranżowaną w publicznej przestrzeni, jaką stanowi galeria. W przeciwieństwie do sterowanych manualnie przepływów danych, w przestrzeni ekspozycji zanika element operacyjnej swobody i poczucie kontroli. Kognitywna niepewność, moment dezorientacji każe wyteńczyć zmysły, czyniąc nas bardziej czujnymi, a zarazem wycofanymi z kręgu celowych, praktycznych aktywności. Efekt ten przypomina w pewnym stopniu doświadczenie przestrzeni kinowej opisane niegdyś przez Rolanda Barthes'a. Mrok, poczucie kompletnej anonimowości w „kinematograficznym kokonie”, wytwarza osobliwe pomieszanie poczucia obcości i hipnotycznego „zanurzenia”, które ma uwodzicielski urok, niezależnie od tego, co jest wyświetlane. To szczególne cielesno-zmysłowe doświadczenie nie ma, jak zauważał Barthes, odpowiedników wśród bardziej „udomowionych” wizualnych rozrywek, wpisanych w protokoły życia towarzyskiego i rodzinnego. W stosunku do właściwego zaabsorbowania akcją na ekranie, polega ono na swoistym odchyleniu percepcyjnym, które pozwala być jednocześnie „wewnątrz” i „na zewnątrz” filmowego spektaklu – na przesunięciu punktu ciężkości z obrazu na otoczenie, na ramę i sensualną materię kinowego oglądu, czyli wszystko „to, co [obraz] przekracza: ziarno dźwięku, salę, czerń, mroczną masę innych ciał, promienie światła, wejście, wyjście”²⁶. Pozycja, którą Barthes traktował jako *stricte* cielesną i krytyczną zarazem – przypominającą Brechtowski efekt obcości – i którą określił jako „odklejenie się” widza od ekranu lub „skomplikowanie relacji przez sytuację”²⁷, w przypadku widza siedzącego w kinie wydaje się kwestią jednostkowego nastawienia, odbiegającego od typowych nawyków publiczności. W przypadku galeryjnych czy muzealnych instalacji podobnie niejednoznaczna pozycja odbiorcy jest niejako czymś założonym i wynika z nieoczywistości i poliwalentności otaczającej przestrzeni.

W SIECI OBRAZÓW (I DŹWIĘKÓW)

Z chwilą wejścia w przestrzeń instalacji *Madame B.*, przekraczając próg muzealnej sali, widz znajdował się pośród licznych, z różnych stron otaczających go obrazów, ukazujących poszczególne epizody opowiadanej historii. Ścisłe rzecz biorąc, znajdował się nie tylko pośród obrazów, ale w złożonym

²⁶ R. Barthes, *Wychodząc z kina*, tłum. Ł. Demby, w: *Interpretacja dzieła filmowego. Antologia przekładów*, red. W. Godzic, Kraków 1993, s. 158.

²⁷ *Ibidem*, s. 159.

pejzażu dźwiękowym (reżyseria dźwięku: Sara Pinheiro), jaki tworzyły docierające doń z różnych stron, częściowo nakładające się na siebie głosy postaci, dźwięki wiejskiej przyrody, odgłosy zwierząt, melodia kobiecego śpiewu. Na wpeł przyciemniona, swobodnie zaaranżowana i rozbrzmiewająca wielością głosów przestrzeń tworzyła w rezultacie wrażenie przytulności i ciepła. Skupiając uwagę na pojedynczym ekranie, zwiedzający mógł słyszeć wyraźnie tekst toczącego się w danej scenie dialogu, lecz pozostałe dźwięki zachowywały swoją obecność jako mniej zauważalne tło akustyczne. Skonstruowana w ten sposób przestrzeń dźwiękowa, nie narzucając się widzom, tworzyła jednocześnie ukrytą ciągłość między scenami, ułatwiając przejścia pomiędzy nimi i kierując percepcją odbiorcy na równi z siłą przyciągania samych obrazów.

W wielokanałowej instalacji stworzonej przez Mieke Bal i Michelle Williams Gamaker historia Emmy podzielona została na osiem wyodrębnionych przestrzennie epizodów, w ramach których zapętlone fragmenty wyświetlane były równocześnie na dziewiętnastu ekranach różnej wielkości. Powieściowa narracja, częściowo zmieniona i uwspółcześniona, została w ten sposób rozbita na szereg obrazowych mikronarracji, które widz – zależnie od własnego wyboru – mógł oglądać zgodnie z powieściową chronologią, poczynawszy od młodości i ślubu po tragiczną śmierć bohaterki, albo w innej kolejności, nie tracąc jednak orientacji co do zasadniczej logiki wydarzeń, którą można hipotetycznie rekonstruować, łącząc sąsiadujące ze sobą obrazy. Mógł je oglądać wybiórczo (dokładne obejrzenie całego materiału filmowego, składającego się na poszczególne części, wykaczało poza możliwości nawet bardzo dociekliwego odbiorcy), mógł też powracać do wybranych scen, mając w pamięci inne, sąsiednie. To rozluźnienie związków czasowych i przyczynowo-skutkowych, przełożenie ich na swobodny układ przestrzenny, zgadza się z przekonaniem Bal, że sekwencyjny układ zdarzeń nie musi być konstytutywną zasadą narracji²⁸ – narracyjna spójność nie wyklucza bowiem reminiscencji, retardacji i wewnętrznych luk, które nadają opowiadaniu określony rytm i napięcie. Z punktu widzenia aktu lektury, narracja rozwija się zawsze na zasadzie kumulacji i dopełniania informacji w umyśle czytelnika, który wychwytuje je, dookreśla i porządkuje zgodnie z własnym percepcyjnym i pamięciowym schematem. W ten sposób czytelnik rysuje własną mapę rzeczywistości powieściowej, co według Bal oznacza, że „czas pamięci zawiera w sobie czas narracji i odkształca jego linearny przepływ”²⁹.

²⁸ M. Bal, *Krytyka głosu: otwarta partytura twarzy*, tłum. G. Grochowski, „Teksty Drugie” 2003, 4(84), s. 125.

²⁹ *Ibidem*, s. 126.



1. Dokumentacja wystawy Mieke Bal i Michelle Williams Gamaker „Madame B. – zgłębianie kapitalizmu emocjonalnego”, 2013, Archiwum Muzeum Sztuki, Łódź (fot. Piotr Tomczyk)



2. Dokumentacja wystawy Mieke Bal i Michelle Williams Gamaker „Madame B. – zgłębianie kapitalizmu emocjonalnego”, 2013, Archiwum Muzeum Sztuki, Łódź (fot. Piotr Tomczyk)

Przyjęty w ramach wystawy symultaniczny i ahierarchiczny sposób prezentacji miał też punkt odniesienia w nowatorskiej poetyce samego Flauberta, na którą zwracało uwagę wielu literaturoznawców, w tym także Mieke Bal w swoich wcześniejszych pracach. Joseph Frank dostrzegł u Flauberta jeden z wczesnych przykładów charakterystycznego dla modernizmu „uprzestrzennienia” formy literackiej, a więc akcentowania równoczesności i wielości zestawianych ze sobą momentów kosztem dynamiki czasowego rozwoju³⁰. W pisarstwie tym, zdaniem Franka, znaczenia nabiera struktura i jakości formalne, tak że utwór literacki przestaje być „samoprzejrzystym” oknem na świat. Mimo że czytany jest linearnie, w wyobraźni czytelnika ujmowany musi być jako całość, jako obraz przestrzenny spleciony z wielu pomniejszych obrazów. Ten rodzaj poetyki osłabia poczucie narracyjnego napięcia, które w klasycznej konstrukcji fabularnej każe czytelnikom w trosce o bohaterów z niecierpliwością pytać: „co dalej?” Zastępuje je innego rodzaju napięcie konstrukcyjne, które przypomina efekt symultanizmu uzyskiwany w montażu filmowym. Może się ono przekładać na efekt ironiczny, wynikający z wewnętrznego kontrastu – jak w słynnej scenie konwersacji Emmy i Rudolfa w oknie merostwa, ukazywanej równolegle z rozgrywającą się poniżej wystawą rolniczą. Może też tworzyć sugestię ukrytych alegorycznych powiązań między nieprzylegającymi do siebie bezpośrednio elementami – rozumienie opiera się tu bowiem „na zasadzie odniesień zwrotnych i jednoczesności”³¹.

Choć fabuła powieści Flauberta zdaje się z zamierzenia banalna, a los postaci przewidywalny, to jednak sama technika pisarska tworzy złożony perspektywicznie obraz, pełen znaczących szczegółów. W *Pani Bovary* detaliczny opis towarzyszy sytuacjom prozaicznym i powtarzalnym, podczas gdy wydarzenia pozornie znaczące zredukowane zostają do zdawkowej, nieraz jednozdaniowej relacji. Wytwarza to specyficzny rytm narracyjny, który przeczy tradycyjnej konstrukcji opowiadania, lecz z tego właśnie powodu znakomicie oddaje towarzyszące bohaterce poczucie znudzenia, pustego i znieruchomiałego czasu³². Autorki instalacji uwzględniły i przetransponowały zdarzenia i sytuacje o kluczowym znaczeniu dla powieściowej narracji i dla charakterystyki głównych postaci, ale nie składają się one na pełną napięcia, jednorodną akcję dramatyczną. Także w wersji pełnometrażowej

³⁰ Frank, *Forma przestrzenna w literaturze...* Tendencję tę Frank identyfikował przede wszystkim w dziełach Prousta, Joyce’a, Pounda i Eliota.

³¹ Ibidem, s. 121–122. Symultaniczne ukazanie rozmowy w oknie i wystawy Frank porównywał do techniki filmowej, pisząc o obecnej u Flauberta „kinematograficznej metodzie” przedstawienia.

³² M. Bał, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przekład zbiorowy, Kraków 2012, s. 105.



3. *Nastaje nuda*. Mieke Bal i Michelle Williams Gamaker, „Madame B. – zgłębianie kapitalizmu emocjonalnego”, 2013

ich filmu ciągłość dramaturgiczna zastąpiona została nie do końca zgodnym z chronologią montażem przeplatających się, równoległych scen, ukazujących narastające rozczarowanie i poirytowanie Emmy życiem domowym i jej – ostatecznie równie rozczarowujące – romanse. W obu wersjach wydobyta została powtarzalność, repetytywność sytuacji i poczucie psychicznej pustki, przy pozorach nowości i odmienności, jakie wnoszą znakomite scenerie i zmieniające się stroje. O ile w wersji pełnometrażowej tego rodzaju konstrukcja stwarza narastające poczucie przewidywalności, a nawet wrażenie pewnego dydaktyzmu (choć nie moralizatorstwa), o tyle w muzealnej instalacji, w przestrzennym rozproszeniu, poszczególne sceny stanowiły niejako odrębne „wyspy”, łącząc się stopniowo w większą konstelację – wewnątrz powiązaną całość, ukazującą los Emmy jako zataczającą coraz szersze kręgi grę oczekiwań, aspiracji i rozczarowań.

Dla autorek instalacji w myśleniu o formie filmowych obrazów ważne było połączenie charakterystycznego dla Flauberta dystansu i „obiektywizmu” spojrzenia z tendencją do subiektywizacji – obrazowania przez filtr zmieniających emocji i nastrojów. Mimo pozorów „narracji obiektywnej”, która sugerowana jest przez rzeczowość i bezosobowość tonu, u Flauberta wielokrotnie, dzięki konstrukcji mowy pozornie zależnej, mamy do czynienia z widzeniem świata z perspektywy poszczególnych postaci, a więc z „zabarwieniem fabuły przez konkretnego agensa percepcji, do którego przynależy określony punkt

widzenia”³³. W powieściowej wersji *Pani Bovary* przeważnie jest to perspektywa Emmy, a w scenach otwierających i kończących książkę – perspektywa Karola. Na podobnej zasadzie w obrazie filmowym *Madame B.* ruch kamery i zmienne kadrowanie staje się często odpowiednikiem wewnątrzdiegetycznego punktu widzenia jednej z postaci: Emmy, Homais lub Karola. Widz włączany jest w ten sposób wyobraźniowo w przestrzeń filmową, utożsamiając się z położeniem bohaterów. Charakterystyczne są też liczne zbliżenia przedmiotów, detali i twarzy, szczególnie Emmy, koncentrujące uwagę widza na jej stanach emocjonalnych, akcentujące jej zmieszanie, poczucie niezręczności i izolację. Towarzyszący pierwszej części pejzaż dźwiękowy – złożony z odrębnych, lecz nakładających się, przenikliwych w swojej akustycznej czystości ścieżek: sielskich odgłosów wsi i śpiewu Emmy – tworzy poczucie wejścia w cudzą intymną przestrzeń, podobnie jak filmowe zbliżenie. Dodatkowym znakiem subiektywnego punktu widzenia i przeżywanych emocji jest pojawiający się w wielu fragmentach rozkołysany ruch kamery i zmienna ostrość ogniskowej (il. 5). Z punktu widzenia odbiorcy działanie poszczególnych obrazów w instalacji zyskuje większą siłę niż w wersji pełnometrażowej, kiedy składają się one w jeden ciąg montażowy. Elementy takie, jak kompozycja scen, zawarte w nich zmysłowe szczegóły i oświetlenie, gesty i mimika postaci, autonomizują się w stosunku do tego, co wiemy o bohaterach i czego oczekujemy w sensie narracyjnym; przez to odbierane są intensywniej, stają się afektywnym centrum, wokół którego rozwija się porządkująca owe punktowe zdarzenia i gesty opowieść.

Subiektywna i społeczna realność spojrzenia to w istocie jeden z głównych tematów tej ekspozycji. W jednej z pierwszych scen, ukazujących Emmę w trakcie lekcji historii sztuki, nauczycielka pokazuje i objaśnia jej barokowe obrazy – *Perusza z głową Meduzy* Luki Giordano i *Śmierć Holofernesa* Artemizji Gentileschi. Fragment ten jest niemal bezpośrednim przeniesieniem analiz Mieke Bal, poświęconych budowaniu narracji w malarstwie poprzez grę spojrzeń i kompozycyjny efekt fokalizacji³⁴. Postać nauczycielki tłumaczącej sens i działanie obrazów zdaje się tu *porte parole* samej autorki. Tematyka pokazywanych w tej scenie obrazów malarskich, mówiących o ero-

³³ Ibidem, s. 18.

³⁴ Por. M. Bal, *Czytanie sztuki*, przeł. M. Maryl, „Teksty Drugie” 2012, 1–2 (w tekście tym, odwołując się m.in. do *Meduzy* Caravaggia i *Judyty* Rembrandta, Bal pisze o „czytaniu, które rozgrywa się w akcie patrzenia”, o znaczeniu kompozycyjnego ogniskowania/fokalizacji i zawartej w obrazach gry spojrzeń, a także o interpretowaniu elementów pozornie sprzecznych i „niepasujących” do całości). Na temat fokalizacji i relacyjnego wymiaru spojrzenia por. także eadem, *Reading Rembrandt. Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge–New York 1991, s. 158–176.



4. *Próba miłości*. Mieke Bal i Michelle Williams Gamaker, „Madame B. – zgłębianie kapitalizmu emocjonalnego”, 2013



5. *Namiętność i rozczarowanie*. Mieke Bal i Michelle Williams Gamaker, „Madame B. – zgłębianie kapitalizmu emocjonalnego”, 2013

tycznej i morderczej sile spojrzenia, o skamienieniu pod wzrokiem innych, zawiera przy tym jak gdyby ukrytą zapowiedź przyszłych doświadczeń Emmy.

W całej konstrukcji instalacji widzenie, sposób patrzenia i przyjmowania perspektywy ukazywane jest jako forma działania, szukania i ustanawiania relacji. Tematyzowane jest ono w sensie podwójnym – w warstwie przedstawienia i na poziomie bezpośredniego doświadczenia samego widza. Wchodząc do sali ekspozycyjnej, odbiorca w pierwszym momencie znajdował się pomiędzy dwoma ekranami zawieszonymi blisko naprzeciw siebie i tworzącymi rodzaj przejścia (il. 2). Jeden z nich ukazywał mężczyznę (Karola Bovary) nudzącego się w swoim domowym gabinecie i raz po raz spoglądającego przez okno, drugi – kobietę (Emmę) przechadzającą się swobodnie po łące i ogrodzie, z lekką kokieterią i najwyraźniej ze świadomością, że jest obserwowana. Związek przyległości sygnalizowany był w obu ujęciach, pokazujących, że bohaterowie są sobie nawzajem świadomi. Widz nie mógł objąć wzrokiem obu scen naraz – aby widzieć jedną scenę, musiał odwrócić się tyłem do drugiej; z kolei odsuwając się na pewien dystans, zajmował niejako miejsce drugiej postaci. Gra przestrzenna związana z sytuowaniem własnego ciała podkreślała obecną w scenie flirtu relację oddalenia i przyciągania oraz fakt, że obie postaci pozostają w rzeczywistości osobno, w otocze własnych marzeń i oczekiwań. Pozycja widza i przestrzenny porządek ekranów w kolejnych częściach na różne sposoby korespondowały z treścią narracyjną scen, uzmysławiając związki patrzenia z poszukiwaniem, ciekawością, pragnieniem nowości i piękną, ale też poczuciem znużenia czy lękiem przed cudzym spojrzeniem. Przestrzenny układ kompozycyjny, za którym podążał widz, wydobywał relacyjne właściwości wideo, które zdaniem Bal czynią to medium użytecznym w performatywnym badaniu kultury wizualnej³⁵. Wideo – jak zauważała – jest interesującym narzędziem analizy przez to, jak „współdziała ono z pragnieniami, lękami, różnymi sposobami widzenia”³⁶.

Niezależnie od tego, co pisałam na temat symultanizmu i scalania opowieści „ponad” poszczególnymi jej momentami, składających się na nią scenie sposób było oglądać jednocześnie w dosłownym sensie. Mimo sytuacji „wrzucenia” w przestrzeń wielu obrazów poszczególne części wieloekranowej instalacji wymagały koncentracji uwagi, jeśli widz chciał uchwycić dynamikę ukazywanych w nich zdarzeń i interakcji. Fakt, że każdy z kilku- lub kilkunastominutowych epizodów wyświetlany był w pętli, pozwalał widzowi po-

³⁵ Por. M. Bal, *Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej*, tłum. M. Bryl, „Artium Quaestiones” 2006, 17, s. 324–326.

³⁶ M. Bal, *Writing with Images. A Conversation with Dorota Filipczak*, „Text Matters” 2014, 4(4), s. 19. [DOI: 10.2478/textmat-2014-0002].

wracać do wcześniej „opuszczonych” obrazów lub fragmentów, w przypadku gdyby chciał je jeszcze raz uważnie obejrzeć. Tworzyło to w rezultacie układ cyrkulacyjny – dający efekt obfitości i „niewyczerpalności”, jaki stwarzają niekiedy muzealne wystawy, gdzie zwiedzający mogą chcieć uchwycić „jak najwięcej” z bogactwa prezentowanych obiektów i dokumentów. Poczucie to potęgowały też zawieszony w kilku miejscach na ścianach fotografie – kadry z filmu. Ujawniając niejako „miniony” i zamknięty charakter ukazanych zdarzeń, fotografie te mogły być odbierane jako wskazanie na ich czystą filmowość czy iluzoryczność – a więc jako dołączona forma metakomentarza. Zgadzałoby się to być może z intencją autorek, podkreślających cytatość tekstu Flauberta – czerpanie z gotowych klisz³⁷. Wydaje się jednak, że to podwojenie z punktu widzenia odbiorcy wprowadzało pewną konfuzję i dezorientację, i że ów fotograficzny dodatek nie był w instalacji potrzebny (statyczne kadry narzucały silniejszą semantyzację ukazanych scen, prezentując ten rodzaj teatralności, który wyklucza i alienuje widza).

Instalacja obejmowała łącznie 450 minut materiału filmowego (a więc znacznie więcej niż zmontowana przez autorki 96-minutowa wersja pełnometrażowa) i ze względu na równoczesność projekcji niemożliwe stawało się zobaczenie go „od początku do końca” w ramach jednej wizyty. Zależnie od stopnia zainteresowania, odbiorca w ciągu jednej lub dwu godzin spędzonych w galerii mógł jednak wytworzyć sobie w miarę pełny obraz wystawy, budując jak gdyby własną narrację – mozaikową konstrukcję z zobaczonych i zapamiętanych scen³⁸. W trakcie swojej wędrówki „zanurzał” się w sieci obrazów – wciągany bardziej w krąg splatających się mikronarracji niż jednorodny świat przedstawiony. Efekt ten adekwatnie określiły autorki, pisząc o swojej instalacji jako „wystawie immersyjnej”³⁹. Immersja jest tutaj rozumiana inaczej niż w przyjętych wykładniach teorii kina – jako zanurzenie nie tyle w świecie przedstawionym, ile w zmysłowym i afektywnym środowisku wytwarzanym przez otaczające obrazy, wśród których odbiorca przemierza się, wtórnie odnosząc do siebie odrębne epizody z życia bohaterki. Ów typ immersji jest

³⁷ Por. Bał, *Madame B.: L'analyse cinématographique...*

³⁸ Oczywiście chodzi tu jedynie o subiektywne poczucie odbiorcy, że uzyskał względnie wysycony obraz tej opowieści i dynamiki jej scen. W rzeczywistości żaden zwiedzający nie był w stanie zobaczyć wszystkiego i musiał zdawać sobie sprawę z „niekompletności” swojego odbioru. Mogło to go skłaniać do ponownego odwiedzenia galerii i kolejnego jej obejrzenia.

³⁹ Zob. Bał, *Madame B.: L'analyse cinématographique...* Immersję Bał przeciwstawia interaktywności, którą generalnie ocenia krytycznie, kojarząc ją nie tyle ze swobodą i sprawczością widza, ile z poddaniem go zamierzonej manipulacji, postępowaniem według z góry założonego programu.

o tyle specyficzny, że czerpie z płynności i zmienności uwagi widza poruszającego się w przestrzeni, inaczej niż w przypadku lektury powieści lub odbioru tradycyjnych filmowych dyspozytywów.

LOGIKA ANACHRONIZMU

Podobnie jak widz po części „wystawiony” był jako realny aktor w przestrzeni wystawy, tak również w grze aktorów, stroju i doborze szczegółów wyczuwalny jest w *Madame B.* moment inscenizacji, wskazujący, że mamy tu do czynienia z historią odgrywaną, a nie „naturalną” serią zdarzeń. Ów element sztuczności i umowności, podkreślający fikcjonalność przedstawienia, tworzył kontrapunkt wobec wizualnego realizmu obrazów i zmysłowej sugestywności warstwy dźwiękowej. Efektem tego mógł być nie tyle wywoływany w widzu intelektualny dystans, ile poczucie rozdwojenia – rzeczywistości alegorycznej, teatralnej, eksponowanej na (niewidocznej) scenie. Operatorski realizm, wolny od estetyzacji i oparty na maksymalnej prostocie i przejrzystości środków, zderzał się w konsekwencji z teatralną konstrukcją scen: z wyszukaną elegancją zmieniających się strojów Emmy i doбором towarzyszących scenerii, wywołującym poczucie, że to, co w nich widać, jest mową, niosącą potencjalnie dodatkowe alegoryczne znaczenie (*allegorein* – z gr. ‘mówić inaczej’).

Teatralność gry i kostiumu w kontekście historii Madame Bovary może być umotywowana na szereg sposobów. Mieke Bal i Michelle Williams Gammaker wspólnie z aktorami dokonały ożywienia postaci, którą moglibyśmy uznać za anachroniczny wytwór innej epoki. Kobieta żyjąca romantycznymi wyobrażeniami rodem z powieści Waltera Scotta już w narracji Flauberta naznaczona jest poczuciem „niedopasowania” do otaczającej ją rzeczywistości. Świadectwom jej żenującej wręcz naiwności towarzyszy jednak poczucie wyjątkowości, którego dowodzi siła jej aspiracji, realizowanych wbrew praktycznym nakazom i trzeźwym rachubom. W postaci Emmy stworzonej przez Bal i Gammaker ta nieprzystawalność do otaczającego świata społecznego zaznaczona jest między innymi przez niekończące się zmiany i niecodzienną jej stroju – balansującego między dzisiejszą modą a dziewiętnastowieczną stylizacją, przechodzącego od dziewczęcej kokieterii przez wymyślną elegancję i połyskliwość *haute couture*, po epatujący seksem strój wampa (il. 3–4, 8, 10). W wyrafinowaniu i estetycznej perfekcji tych ubiorów jest coś, co budzi uznanie i podziw, ale zarazem uświadamia izolację bohaterki i jej zagubienie. Niepojęta logika tych kreacji i metamorfoz sprawia, że Emma nie jest właściwie ani postacią współczesną, ani bohaterką z czasów Flauberta. Widz od począt-



6. *Namiętność i rozczarowanie*. Mieke Bal i Michelle Williams Gamaker, „Madame B. – zgłębianie kapitalizmu emocjonalnego”, 2013



7. Dokumentacja wystawy Mieke Bal i Michelle Williams Gamaker „Madame B. – zgłębianie kapitalizmu emocjonalnego”, 2013, Archiwum Muzeum Sztuki, Łódź (fot. Piotr Tomczyk)



8. *Kochając Leona*. Mieke Bal i Michelle Williams Gamaker, „Madame B. – zgłębianie kapitalizmu emocjonalnego”, 2013



9. Dokumentacja wystawy Mieke Bal i Michelle Williams Gamaker „Madame B. – zgłębianie kapitalizmu emocjonalnego”, 2013, Archiwum Muzeum Sztuki, Łódź (fot. Piotr Tomczyk)

ku doświadcza tu zaskoczenia, zdając sobie sprawę, że postaci, które ogląda, nie są bohaterami z dziewiętnastowiecznej powieści, lecz raczej ludźmi współczesnymi, osadzonymi w nowszych realiach. Nie tylko postać Emmy, ale też sytuacje i przestrzenie, w jakich się pojawia – dom, miejsca zakupów i schadzek, a także wygląd i zachowanie innych postaci – zostają w znacznej mierze uwspółcześnione. Aktualizacja jest tu zabiegiem przybliżającym przedstawioną historię, a zarazem uniezwykłym, wyłamującym się z konwencji historycznego realizmu. W tym aspekcie eksperymentalny projekt *Bal i Gamaker* różni się zasadniczo od szeregu produkcji filmowych, będących ekranizacjami powieści Flauberta. W ekranizacjach tych, wśród których znajdują się też niewątpliwie udane dzieła filmowe, jak *Madame Bovary* (1991) Claude'a Chabrola czy *Madame Bovary* Sophie Barthes (2014), wierne odтворzenie kostiumowych i scenicznych szczegółów – małomiasteczkowego i wiejskiego życia Normandii połowy XIX wieku czy ówczesnych arystokratycznych salonów – służy uwiarygodnieniu pokazywanej historii. Wewnętrzna spójność i zmysłowa „gęstość” ukazywanej w tych filmach rzeczywistości pozwala widzowi „przenieść się” wyobraźniowo w inne, odległe czasy, w których podobne tragiczne perypetie mogły się rozegrać (co oczywiście nie przeszkadza w interpretacji fabuły ze współczesnego punktu widzenia – film Chabrola uchodzi wręcz za feministyczny, w przeciwieństwie do wcześniejszych ekranizacji, koncentrujących się na motywie „upadku” i zdrady⁴⁰).

W projekcie *Bal i Gamaker* wybór prostszych środków wiązał się z nieporównywalnie skromniejszym budżetem, ale dał ciekawe rozwiązania sceniczne. Brak jednoznacznej czasowej przynależności postaci Emmy (w odróżnieniu od szeregu innych bohaterów – Karola, Leona, Homais) podkreśla jej psychiczną niestabilność i rozchwianą tożsamość, jej życie wyobrażeniami o własnym, lepszym „ja” i zależność od romantycznych konwencji (to ostatnie dotyczy też postaci Rudolfa). Widoczne w całej realizacji znamiona anachronicznego nakładania się czasów tworzą efekt odrealnienia i zawieszenia w na poły fantazmatycznym, fikcyjnym świecie „pomiędzy”. Z jednej strony zbliża nas to do perspektywy Emmy, z drugiej – jest to tekstualny sygnał, że mamy tu do czynienia z pracą reinterpretacji czy remediacji – z przekładem innego, odrębnego utworu, który zdaniem *Bal* buduje jedynie „przejścia” ponad przepaścią dzielącą jeden tekst od drugiego, a nie tworzy łączącego je „mostu”⁴¹.

Uwspółcześnienie postaci Emmy wiąże się z szeregiem modyfikacji, jakie wprowadziły autorki w stosunku do powieściowej fabuły. Ich własną inwencją są sceny edukacji Emmy, które zastąpiły otwierające powieść epizody z mło-

⁴⁰ Por. Donaldson-Evans, *Madame Bovary at the Movies...*, s. 131.

⁴¹ Por. *Bal*, *Wędrujące pojęcia w naukach...*, s. 90–91.

dzieńczych lat nauki i studiów Karola. Ta sama aktorka (Marja Skaffari), która gra Emmę w latach jej dorosłości, przywdziewa mundurek uczennicy, występując w scenach krępującej zbiorowej dyscypliny i szkolnej nudy. Jednocześnie uczy się śpiewu, pobiera indywidualne lekcje historii sztuki oraz ćwiczy elegancki chód i postawę – epizody te są nieco ironicznym obrazem edukacji stosownej dla młodej damy, nauki, która ma uczynić ją pewną siebie, dobrze prezentującą się kobietą, a jednocześnie zaszczepia jej aspiracje, które niekoniecznie będzie umiała spełnić. W miejsce balu w posiadłości markiza d'Andervilliers w filmie widzimy współczesne domowe przyjęcie, na którym Emma, uradowana z zaproszenia, zjawia się niewłaściwie ubrana, w czerwonej sukni wieczorowej, podczas gdy całe towarzystwo pozostaje w swobodnych strojach casualowych. Scenerią pierwszego spotkania Emmy z Rudolfem staje się galeria sztuki zamiast wiejskiego zajazdu; tajna schadzka z Leonem ma miejsce w muzeum (scenografią stało się tu paryskie Musée de la Chasse et de la Nature) (il. 10), a nie jak w powieści – w kościele (jako miejsce równie odludne, muzeum zdaje się bardziej wiarygodne i adekwatne jako metafora erotycznych podchodów). Pojawiają się też alternatywne wersje zakończenia, proponujące rozwiązania bardziej dziś prawdopodobne od samobójczego otrucia: staranie o rozwód i pogrążenie się Emmy w chorobie psychicznej. Tak czy inaczej, finał jest tragiczny, a uwspółcześniające zabiegi nie zmieniają poczucia bezwyjściowości jej położenia.

Kluczowe znaczenie w procesie „przenoszenia” Emmy w świat współczesnych realiów mają sceny jej wypadów do miasta, samotnych wypraw, w czasie których wciąga ją wir zakupów. Obrazują one pokrewieństwo między pragnieniem romantycznej miłości i kompulsywną konsumpcją – jedno i drugie jest poszukiwaniem pełniejszego doświadczenia i lepszej wersji siebie, lecz oba nie dają zaspokojenia, a tylko je potęgują. Scena nakręcona w ekskluzywnym paryskim butik w dzielnicy Marais, uderzającym swym futurystycznym, przypominającym galerię sztuki designem, ukazuje Emmę, która pokonując onieśmienie i niepewność, poddaje się zabiegom troskliwego sprzedawcy i przymierza rozliczne stroje – nowe, estetycznie oszałamiające, wystawne i finezyjne wersje siebie, które w końcu kupi za sporą sumę (w tym celu wykradając kartę kredytową swojego męża) (il. 6). Sprzedawca pełni tu rolę pośrednika pragnienia, dającego klientce znać, że jest piękna i pożądana; podobnie jak auratyczne wnętrza działa na zasadzie afektywnego rezonatora. Erotyczny urok i gra są tutaj przekładającą się na finansowy konkretny formą kapitalistycznego uwodzenia. Pragnienie, które realizuje Emma, dokonując kolejnych zakupów, nie jest jednak ukazane wyłącznie jako iluzoryczne i sztucznie wytworzone – nie jest to prosty lewicowy moralizm. Rozumiemy, że pragnienie Emmy jest czymś realnym – jako odpowiedź na nękające ją



10. Dokumentacja wystawy Mieke Bal i Michelle Williams Gamaker „Madame B. – zgłębianie kapitalizmu emocjonalnego”, 2013, Archiwum Muzeum Sztuki, Łódź (fot. Piotr Tomczyk)

poczucie pustki i braku. Zastępczy i w tym sensie złudny jest jednak wybór przedmiotu pragnienia – co widoczne staje się zwłaszcza w odniesieniu do postaci jej ukochanych. Uciekając się do wymownego zabiegu, autorki filmu w roli Karola, Rudolfa i Leona obsadziły tego samego aktora (Thomas Germaine), co jest jasnym sygnałem, że to, czego Emma pragnie i co kocha, jest abstrakcją, wyobrażeniem miłości raczej niż konkretną osobą. Na dodatek rozmowy kochanków toczą się w różnych językach (Emma mówi po fińsku, Rudolf po francusku) – choć rozumiemy ich słowa dzięki tłumaczeniu, trudno o bardziej dobitną oznakę braku wzajemnego porozumienia.

Błędny krąg „namiętności i rozczarowań” podkreślała dodatkowo przestrzenna kompozycja fragmentu instalacji, obejmującego sceny zakupów. Wraz z trzema innymi ekranami tworzyła ona zamknięty układ czworokąta, w którego wnętrzu widz ze wszystkich stron otoczony był obrazami, powiązanymi narracyjnie, ale wyraźnie opartymi na zasadzie korespondencji i (dopełniających się) przeciwstawień. Naprzeciw epizodu zakupowego szaleństwa wyświetlany był obraz Emmy – pogrążonej w depresji, zaniedbanej, krążącej między lodówką a telewizorem (il. 7). Widząc jej twarz, odbiorca mógł jednocześnie słyszeć komentarz z oglądanego przez nią programu – o kobiecej anatomii, procesach dojrzewania, omawianych w naukowym, medykalizującym tonie, czy o dylematach kobiet, zmagających się z długami i sytuacją rozwo-

du. Kontrastujący z chwilami konsumpcyjnych uniesień, ów ciężki w swojej materii obraz narracyjnie stanowił przedłużenie fragmentu ukazującego rozrzutność Emmy i wynikające z niej fatalne skutki rodzinne i finansowe. Po dwóch pozostałych przeciwległych stronach zestawione zostały natomiast sceny romantycznego sam na sam z Rudolfem oraz pamiętna u Flauberta scena domowego obiadu, w której Karol zanudza małżonkę swoimi banalnymi kwestiami. Monotonia i pustka bycia z Rudolfem mimo romantycznej otoczki okazuje się nie różnić zasadniczo od rutyny małżeńskich obiadów. Poczucie zamknięcia i braku perspektyw dominuje w obydwu tych przedstawieniach, a towarzyszące im wysmakowane stroje i potrawy pozostają dławiącą, petryfikującą i martwą formą. Uwieszenie Emmy w pułapce pustego *tête-à-tête* z Karolem przeradza się w niezwykle spektakl, w którym perfekcyjną, mieszczańską formę rozsadza od środka rosnące napięcie i irytacja. Choć ramy i sposób odegrania tych sytuacji zdają się hiperboliczne i teatralne, to wybrzmiewające w nich emocje mogą się jawić jako w pełni realne i „współczesne”.

* * *

Ze względu na rozbitcie narracji na odrębne sceny i wyczuwalną teatralność aktorskiej gry widz oglądający wystawę „Madame B.” nie mógł swobodnie poddać się strumieniowi narracji ani głębiej utożsamiać się z jej bohaterami. Odbierał emocjonalną aurę scen, ale ogląd tych emocji pozostawał raczej analityczny i refleksyjny, podobnie jak u Flauberta, który w powieści jawnie zaznaczył swój dystans wobec ukazanej historii i romantycznych wyobrażeń głównej bohaterki. Co jednak istotne, zdystansowany i ironiczny styl Flauberta wolny jest od poczucia moralnej wyższości i jednoznacznej oceny. O ile Flaubert miał ponoć wyznać: „Madame Bovary to ja”, identyfikując się skrycie z doświadczanym przez nią poczuciem niezaspokojenia i niezrozumienia, o tyle w omawianym projekcie Bal sposób ukazania Emmy tym bardziej zmierza do uczynienia jej postacią żywą i godną uwagi, nawet jeśli jej zachowania i postawa mogą być dla widzów drażniące. Postać Emmy jest nieporównanie bardziej przekonująca niż figury jej kochanków i bardziej skomplikowana w zestawieniu z prostodusznym Karolem. Innym bohaterem, który w interpretacji Bal i Gamaker oraz w wydaniu grającego go aktora (Mathieu Montanier) nabiera ważności i jawi się jako postać bardziej złożona, jest aptekarz Homais. W miejsce zarozumiałego, groteskowego mędrka, jakim jest u Flauberta, powstał tu portret mężczyzny histerycznego, neurotycznego i zazdrosnego, którego motywacje często trudno zrozumieć. Podobnie jak Emma, mimo pozornej trzeźwości i racjonalizmu, Homais zdaje się kimś pozbawionym realnego oparcia, dręczonym poczuciem pustki.

W projekcie Mieke Bal i Michelle Williams Gamaker wybór historii Emmy powiązany został ze współczesnym zagadnieniem „emocjonalnego kapita-

lizmu" – tj. z konstatacją, że kapitalizm w dzisiejszej ponowoczesnej wersji bynajmniej nie zamyka nas w Weberowskiej „żelaznej klatce”, lecz wspiera, wzmacnia i wykorzystuje nasze życie emocjonalne, czerpiąc z niego wymierne zyski i energię rozwoju⁴². Flaubertowską opowieść można w tym kontekście odczytywać jako precyzyjne ukazanie mechanizmu konsumpcji, napędzanej przez uczuciowe potrzeby, oraz przegranej jednostki, której nie udało się skutecznie skapitalizować własnego potencjału w tym zorganizowanym afektywnie społecznym systemie. Historia Emmy Bovary dobitnie podkreśla też logikę zapośredniczenia, na mocy której intymne sposoby odczuwania i tęsknoty wytwarzane są w podmiotach i zaszczipiane za sprawą istniejących wzorców kulturowych⁴³. Analiza postaw i zachowań, jakiej dostarcza wielokranowa instalacja *Madame B.*, ujawnia te społeczne i psychologiczne zależności, ale czyni to częściowo w sposób performatywny, umieszczając widza jako podmiot wewnątrz pewnej sytuacji, skłaniając go do zastanowienia się nad odgrywanymi rolami i nad własną emocjonalną reakcją. Konwencjonalizm, kliszowość czy przerysowany charakter pewnych zachowań i gestów nie zmienia faktu, że są one w stanie wywoływać w widzu afektywny rezonans⁴⁴. Przestrzenna kompozycja wystawy, zdająca się na osobiste odczucia i reakcje widza – na to, co go poruszy, przyciągnie i którym scenom poświęci on więcej uwagi – skutecznie realizowała stawiany przez Bal w jej tekstach postulat, aby w procesie odbioru docenić rolę czynników afektywnych, poprzedzających sens pojęciowy i odsłaniających częstokroć większą złożoność zjawisk. Przestrzenne „rozproszenie” narracji i przewaga akcji obrazowej (ilość dialogów, podobnie jak u Flauberta, była ograniczona) pozwalały skupić się na przeżywaniu sytuacji i gestów nieredukowalnych do semantycznych znaczeń, z trudem poddających się jednoznacznej ocenie. Podobnie jak w innych projektach Bal, gra dystansu i identyfikacji – heteropatyczna bliskość – budowana

⁴² E. Illouz, *Uczucia w dobie kapitalizmu*, tłum. Z. Simbierowicz, Warszawa 2010. Zob. też *Praca „ja”*. Z Evą Illouz rozmawiają M. Halawa i A. Dembek, „Kultura Współczesna” 2012, 3(74).

⁴³ W odniesieniu do powieści jako formy kulturowej krytyki wątek ten szeroko rozwijał R. Girard, *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*, tłum. K. Kot, Warszawa 2001.

⁴⁴ Zgadzam się tu z założeniem, by pojęcia afektu nie sprowadzać do najbardziej „pierwotnych” psychocieleśnych reakcji, w opozycji do emocji jako reakcji kulturowo ukształtowanych i zdefiniowanych. Afekty nie są jedynie czysto przedkulturową i preindywidualną sferą odczuwania, a emocje można traktować jako pewien obszar szerszej rozumianej afektywności. Por. M. Glosowicz, *Reprezentować niereprezentowalne. Podmiot, afekt, przedstawienie*, w: *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. A. Dauksza, A. Łebkowska, R. Nycz, Warszawa 2015.

tu była środkami estetycznymi, ale jej implikacje wykraczały poza wymiar estetyczny, dotykając sfery etycznych relacji.

O ekonomii emocjonalnej w powiązaniu z ekonomią pola teorii mówi jedna z najbardziej dowcipnych i błyskotliwych dramaturgicznie scen w ramach instalacji. Jest ona jawną inwencją auterek, bo jej temat jest zbyt współczesny, by mógł się znaleźć w powieści. Wraz z panią Bovary, liczącą na medialny sukces swego małżonka, oglądamy nagranie telewizyjnej debaty, w której bierze on udział. Dyskusja dotyczy kwestii leczenia depresji i chorób psychicznych. Karol kompletnie się kompromituje, bo w zderzeniu z pytaniami publicysty i erudycyjnym wywodem dr Endine (specjalistki psychiatrii dziecięcej z Paryża⁴⁵) nie ma żadnych szans, popada w mentalny stupor. Nieskładność jego wypowiedzi, gesty zdradzające poczucie zmieszania i niepewności, dają znać, że jest on osobą niewyrobiałą medialnie, nieprzywykłą do kontrolowania własnego wizerunku. U oglądającej go Emmy występ ten budzi poczucie zażenowania i klęski, w nas – widzach – być może także rodzaj współczucia. O ile pretensjonalny żargon teoretyczny dr Endine stanowi napędzany przez jej wizję samej siebie jako „specjalistki” hermetyczny mechanizm, o tyle jej sposób mówienia sam zdaje się zaprzeczać ideom, które chce ona przekazać. Rozegrana w tej scenie parodia dyskursu psychoanalitycznego i „teorii” wydaje się jednocześnie pochwałą fikcji i opowiadania jako form, które potrafią ująć w nawias i stematyzować dogmatyczne punkty widzenia oraz ustabilizowane profesjonalne pozycje, w konkretny sposób pokazać logikę ludzkich działań i motywacji. Działanie narracji i obrazów, jak powtarza Mieke Bal, może być czymś otwierającym i przekształcającym, formą pośredniczącą między tym, co prywatne, a tym, co publiczne, wyprowadzającą nas poza iluzję rozumienia i kompletności nas samych: „W istocie – pisze Bal – wszyscy jesteśmy upośledzeni pod względem poznawczym i emocjonalnym. Potrzebujemy narzędzi, instrumentów [...], aby wykroczyć poza siebie w kierunku innych, choć samo narzędzie nigdy nam nie wystarczy”⁴⁶.

⁴⁵ Wypowiedzi dr Endine stanowią zawiły wykład, gęsto przetykany specjalistycznymi terminami i nazwiskami uczonych (Foucault, Winnicott i Lacan pojawiają się w kolejnych trzech zdaniach). Nie są one pozbawione sensu, ale rozszyfrowanie go wymaga znajomości naukowego języka i koncepcji, do których się odwołuje. Współczesną praktykę leczenia psychiatrycznego dr Endine ocenia jako system „biokracji”, pomijającej holistyczne ujęcie problemu i skupionej jedynie na zapobieganiu symptomom. Ironia sytuacji polega na tym, że o ile zdroworozsądkowe myślenie i prostoduszna postawa Karola jako lekarza jest zaprzeczeniem tej diagnozy, to rytualnego ferworu jej krytyki w niczym ten fakt nie osłabia. Naukowy dyskurs w wydaniu dr Endine jest autotelicznym konstruktem, oznaką wyższego kapitału symbolicznego i społecznego statusu osoby, która się nim posługuje.

⁴⁶ Bal, *Krytyka głosu: otwarta partytura...*, s. 118.

BIBLIOGRAFIA

- Bal M., *Reading Rembrandt. Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge–New York 1991
- Bal M., *Krytyka głosu: otwarta partytura twarzy*, tłum. G. Grochowski, „Teksty Drugie” 2003, 4(84)
- Bal M., *Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej*, tłum. M. Bryl, „Artium Quaestiones” 2006, 17
- Bal M., *Setting the Stage: the Subject Mise en Scène*, w: *Art of Projection*, red. S. Douglas, Ch. Eamon, Stuttgart 2009
- Bal M., *Czytanie sztuki*, przeł. M. Maryl, „Teksty Drugie” 2012, 1–2
- Bal M., *Madame B.: L’analyse cinématographique d’un roman*, „Flaubert. Revue critique et génétique. Traductions/Adaptations” 2012, 7 października, <<https://journals.openedition.org/flaubert/1837#text>> [dostęp: 19 lutego 2020]
- Bal M., *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przekład zbiorowy, Kraków 2012
- Bal M., *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, tłum. M. Bucholc, Warszawa 2012
- Bal M., *Wystawa jako film*, tłum. K. Kolenda, w: *Display. Strategie wystawiania*, red. M. Hussakowska, E.M. Tatar, Kraków 2012
- Bal M., *Writing with Images. A Conversation with Dorota Filipczak*, „Text Matters” 2014, 4(4)
- Barthes R., *Wychodząc z kina*, tłum. Ł. Demby, w: *Interpretacja dzieła filmowego. Antologia przekładów*, red. W. Godzic, Kraków 1993
- Baudry J.-L., *Jaskinia Platona*, tłum. A. Helman, „Film na Świecie” 1989, 369
- Baudry J.-L., *Ideologiczne skutki funkcjonowania aparatu*, tłum. A. Helman, „Powiększenie” 1995, 1
- Bredenkamp H., *Media obrazowe*, tłum. M. Bryl, „Artium Quaestiones” 2004, 15
- Donaldson-Evans M., *Madame Bovary at the Movies: Adaptation, Ideology, Context*, Rodopi 2009
- Eisenstein S., *Film Form. Essays in Film Theory*, red. J. Leyda, New York–London 1977
- Emocjonalny kapitalizm a literatura romantyczna – rozmowa Daniela Muzyczuka z Mieke Bal*, „Magazyn Szum” 2014, 9 lutego
- Frank J., *Forma przestrzenna w literaturze nowoczesnej*, tłum. M. Żurowski, „Przełęcz Humanistyczny” 1971, 15
- Girard R., *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*, tłum. K. Kot, Warszawa 2001
- Głosowicz M., *Reprezentować niereprezentowalne. Podmiot, afekt, przedstawienie*, w: *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. A. Dauksza, A. Łebkowska, R. Nycz, Warszawa 2015
- Illouz E., *Uczucia w dobie kapitalizmu*, tłum. Z. Simbierowicz, Warszawa 2010
- Krauss R., *Reinventing the Medium*, „Critical Inquiry” 1999, 25
- Krauss R., *„A Voyage to the North Sea”. Art in the Age of Post-Medium Condition*, London 1999
- Melville S., *Doświadczenie w latach 60.*, tłum. M. Salwa, „Sztuka i Filozofia” 2005, 26

Morse M., *Video Installation Art: the Body, the Image, and the Space-in-Between*, w: *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*, red. D. Hall i S.J. Fifer, New York 1990

Rejniak-Majewska A., T. Majewski, *Nothing is Missing. Heteroglozje wideo*, „Kwartalnik Filmowy” 2012, 80

Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema, red. G. Koch, V. Pantenburg, S. Rothöhler, Vienna 2012

Agnieszka Rejniak-Majewska

University of Łódź

FILM AS AN INSTALLATION.

SPACE, NARRATIVE AND AFFECT IN MIEKE BAL'S EXHIBITION *MADAME B.*

Summary

The article discusses the construction of space and the position of the viewer in the video installation *Madame B. Explorations in Emotional Capitalism*, presented at the turn of 2013 at the Museum of Art in Łódź. Directed and designed by Mieke Bal and Michelle Williams Gamaker, the installation was produced in parallel with a full feature film of the same title. Both the installation and the film constitute an intersemiotic translation of a literary work – Gustave Flaubert's *Madame Bovary*. Part of the inspiration for this experiment was the proto-cinematic quality of Flaubert's style (narrative simultaneity resembling parallel editing, the suppression of drama, dissolution of the time-flow). The museum installation, with its use of dark exhibition space and multiscreen projection, provided an innovative interpretation of the novel by bringing to the fore its acute audio-visuality: the non-verbal level of meaning found in the presentation of material surroundings, fashion, gesture, facial expressions, sound, tone, and tempo of action. In this respect, the exhibition had an advantage over the continuous version of the feature film, which tends to focus the viewer's attention more directly on the plot. In the case of the museum installation, the narrative continuity was disregarded in favor of the affective resonance of selected scenes from Emma's life. Walking through a series of episodes split across nineteen screens, the viewer had to choose his or her own way through a complex narrative (the whole comprised 450 min. of filmic material), so in a sense it was the viewer who "performed the piece". The narrative of *Madame B.* partly diverged from Flaubert's story to bring it closer to our times. The anachronistic intermingling of the 19th century and contemporary realities set it away from the conventions of costume movies and suggested the actuality of Emma's story – its relevance for contemporary questions of "emotional capitalism". These anachronisms and the spatialization of the narrative occasioned a specific position for the viewer, who, despite the immersive effect of the images, remained conscious of his or her participatory presence here and now. Thus, while attending to the scenes of Emma's life, the viewer might also reflect on the emotional effects they

raised in him/herself. This analytic outlook did not necessarily inhibit the viewer's sympathetic engagement with the protagonists' emotions and experiences, but gave it a more informed character. The spatial arrangement of images, as well as the situations performed in several episodes, also invited reflections on the social function of looking and being seen. In this sense, the installation may be counted as a part of Mieke Bal's practice of visual culture analysis.

Keywords:

video installation, space, narrative, *mise-en-scène*, Mieke Bal