

Oko w oko ze zwierzęciem: *I Do Not Know What It Is* *I Am Like* i międzykulturowe negocjacje Billa Violi

ANDRZEJ PITRUS

W dorobku Billa Violi praca zatytułowana *I Do Not Know What It Is I Am Like* (1986) zajmuje szczególne miejsce. Nie licząc trwającej cztery godziny ilustracji do *Tristana i Izoldy* w reżyserii Petera Sellarsa, jest to najdłuższe wideo tego artysty. Trwa niemal 90 minut, a więc tyle, ile przeciętny film fabularny. Twórca zaleca¹, by było ono oglądane właśnie jak film: od początku do końca, w zaciemnionej sali, a nie w otwartej przestrzeni galerii sprzyjającej raczej pracom o charakterze pętli. Jednak interpretacja tego dzieła nie ma wiele wspólnego z odczytywaniem narracyjnego utworu filmowego, który – choć często zanurzony w wielu kontekstach zewnętrznych wobec jego świata przedstawionego – jest do pewnego stopnia „samowystarczalny” i pozwala na najprostsze choćby zrozumienie bez konieczności rozwiązywania skomplikowanych łamigłówek. Tu jest inaczej. *I Do Not Know...* to bowiem seria obrazów sprawiających wrażenie, że nie łączy ich nic poza arbitralną decyzją artysty. Dokładniejsza analiza ujawnia jednak niezwykłą konsekwencję utworu oraz jego wyjątkowe bogactwo znaczeniowe.

Realizacja z 1986 r. przypomina do pewnego stopnia wcześniejszy *Hatsu Yume* (1981). Taśma ta składała się także z luźno powiązanych sekwencji przynoszących impresje na temat japońskiej rzeczywistości widzianej oczyma człowieka Zachodu². W wypadku *I Do Not Know...* struktura jest nawet bardziej czytelna, praca składa się bowiem z pięciu nierównych segmentów opatrzonych tytułami mogącymi ukierunkować odczytanie dzieła.

Niemal wszystkie realizacje amerykańskiego artysty można odczytywać w kluczu wielokulturowości. Viola studiował na przełomie lat 60. i 70., kiedy wraz z ideami kontestacji do Stanów Zjednoczonych dotarły fascynacje hinduizmem i buddyzmem. Nie mógł się z nimi nie spotkać i podobnie jak wielu jego rówieśników włączył je do swego artystycznego języka. Początkowo inspiracje Wschodem były niezbyt silne, choć często wyraźnie widoczne, potem – już po rocznym pobycie w Japonii – stały się jednym z najważniejszych wątków jego twórczości. Zresztą i wcześniej, i później Viola szukał wsparcia w obcych mu kulturach: już w latach 70. odwiedził Wyspy Salomona, w 1984 r. przebywał natomiast na Fiji, gdzie filmował hinduistyczne rytuały, pokazane zresztą w *I Do Not Know...* Omawiana tu praca jest jednak wyjątkowa. Należy z całą pewnością do najbardziej „eklektycznych”, a z uwagi na jej rozmach – także do najtrudniejszych w odczytaniu.

Pierwszą wskazówką, jaką otrzymujemy, jest oczywiście tytuł. Został on zaczerpnięty z pierwszej Mandali *Rigwedy*. Artysta skorzystał z tłumaczenia Wendy Doniger, które zostało w niewielkim stopniu zniekształcone. Cytowane wersy brzmią w tłumaczeniu znanym Violi tak:

*I do not know just what it is that I am like.
I wander about concealed and wrapped in thought.
When the firstborn of the Order came to me,
I won a share of this Speech*³.

Podążając tym tropem, można założyć, że jednym z tematów pracy będzie kwestia tożsamości i miejsca człowieka w świecie. Pierwsza Mandala *Rigwedy* jest w dużej mierze poświęcona tej problematyce. Obrazy wypełniające *I Do Not Know...* nie nawiązują jednak do tego tropu w sposób oczywisty, jednoznaczny, a już na pewno nie bezpośredni. By przygotować grunt pod dalsze rozważania, warto skrótkowo opisać zawartość taśmy (szczegóły zostaną przywołane ponownie w toku analizy i interpretacji).

Pierwsza część – *Il corposcuro* – zaczyna się od prezentacji obrazów niedostępnych oczom większości ludzi. Viola schodzi tu w głębiny oceanu, a także do ciemnych, pozbawionych naturalnego światła jaskiń. Jakby dla kontrastu zestawia te kadry z długimi ujęciami stada bizonów. Kamera w każdym wypadku zachowuje dystans: zwierzęta pasące się na prerii nie mają nic wspólnego z westernowymi przedstawieniami⁴. Kluczem do zrozumienia strategii Violi jest tu trwanie: artysta nie zawłaszcza i nie metaforyzuje rzeczywistości, stając wobec niej do pewnego stopnia bezradny, zmuszony zgodzić się na obiektywność jej istnienia. Segment drugi, zatytułowany *The Language of Birds*, w istocie ukazuje różne ptaki. Ujęcia są ponownie statyczne i długie. Zostały one zrealizowane w ogrodzie zoologicznym w San Diego, ale Viola nie problematyzuje tematu uwięzienia zwierząt. Klatki są niewidoczne, a uwagę artysty skupiają oczy ptaków.

The Night of Sense przynosi zmianę charakteru pracy. W części tej widzimy artystę w domowym studiu. Korzystając z magnetowidu i małego monitora, ogląda ujęcia z ptakami, a także dokumentalne zdjęcia z wyspy Fiji, które powrócą w finale. Widzimy go nie tylko przy pracy, ale również podczas posiłku.

Stunned by the Drum to najkrótsza sekwencja, a jednocześnie najbardziej dynamiczna. Otwiera ją obraz agresywnego psa atakującego kamerę, a tym samym poniekąd też widza. Później następuje seria bardzo krótkich ujęć działających na zasadzie efektu stroboskopowego. Czasem trudno uchwycić zawartość poszczególnych kadrów, które zresztą stają się w końcu jednolitymi kolorowymi płaszczyznami. Finałowa sekwencja *The Living Flame* ma charakter dwudzielny. Pierwsza jej część ukazuje rytuał ognia zarejestrowany na Fiji i jest zrealizowana w sposób przywodzący na myśl film dokumentalny. Druga natomiast ma jednoznacznie kreacyjny charakter. Artysta przytwierdza do obiektywu poziomą platformę, do której jest uwiązana ryba. W rezultacie otrzymujemy kadr ograniczony od dołu stałym elementem kompozycyjnym: kamera porusza się, ukazując zmieniający się pejzaż, by dotrzeć do leśnej polany, gdzie ryba zostaje porzucona. Kolejne ujęcia – nakręcone w technice poklatkowej – ukazują całkowitą dekompozycję ciała zwierzęcia, zjadanego także stopniowo przez ptaki.

Poszczególne części pracy zostały w sposób znaczący zatytułowane. W każdym wypadku tytuł ma za zadanie ukierunkowywać odczytanie utworu, choć – co ciekawe – Bill Viola nie umieścił tytułów w samym wideo, lecz dopiero w napisach końcowych. Widz musi się zatem domyślać, gdzie przebiegają granice między segmentami – po obejrzeniu całości podział staje się jednak więcej niż oczywisty. *I Do Not Know...* rozpada się bowiem na pięć odrębnych elementów.

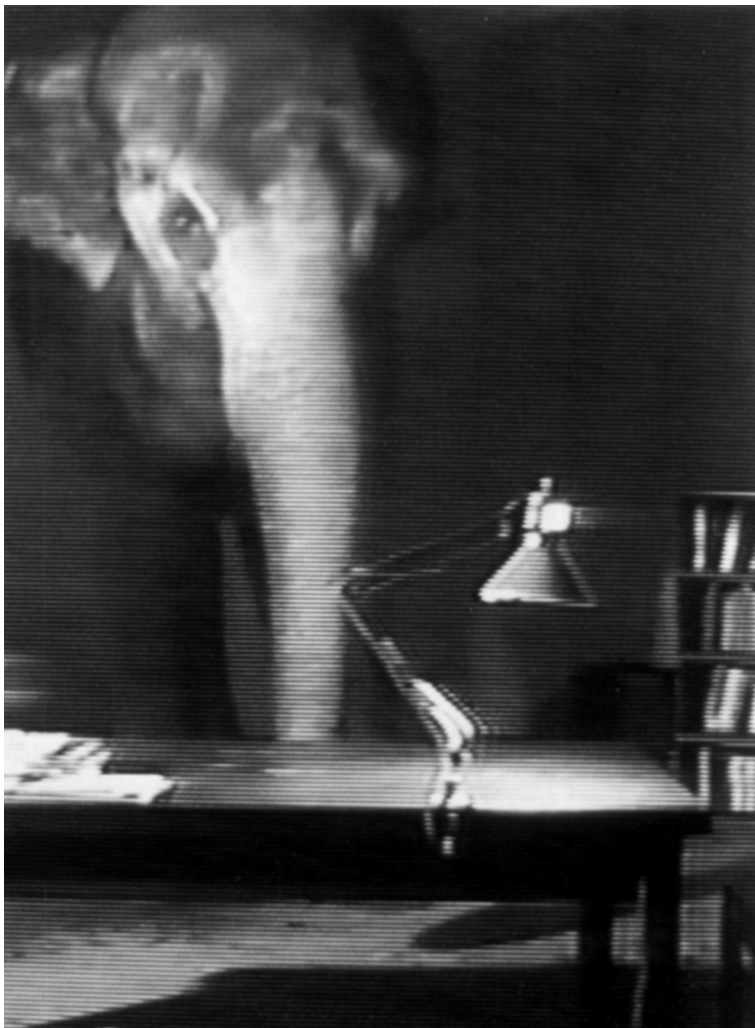
Interpretację pięciu części utworu warto zacząć od tytułów. Są one zawsze metaforyczne, ale jednocześnie odsyłają do zewnętrznych kontekstów, potwierdzając zasadę, zgodnie z którą odczytanie prac amerykańskiego mistrza zawsze odbywa się w pewnym sensie obok samego utworu, przez eksplorację inspiracji i odniesień.

Tytuł części otwierającej realizację z 1986 r. jest do pewnego stopnia zagadkowy. *Il Corposcuro* to bowiem po włosku „ciemna materia”. Mamy tu do czynienia z odwołaniem do terminu z zakresu fizyki, a jednocześnie z brzmieniowym nawiązaniem do określenia *chiaroscuro*, odnoszącym się do techniki stosowanej w sztukach plastycznych.

Ciemna materia to taki rodzaj materii, który nie emituje i nie odbija promieniowania elektromagnetycznego. Jej natura pozostaje do dzisiaj niezbadana⁵, a istnienie nie zostało potwierdzone eksperymentalnie, jednak szacuje się, że stanowi ona około 23 proc. całego wszechświata. Istnienie ciemnej materii nie jest możliwe do zaobserwowania za pomocą zmysłu wzroku, gdyż – będąc pewną pułapką na promieniowanie elektromagnetyczne – pozostaje ona całkowicie niewidzialna. Jej istnienie manifestuje się jedynie przez efekty grawitacyjne, jakie wytwarza w swoim otoczeniu. Dla Violi ciemna materia jest metaforą świata, który jest, ale jednocześnie wymyka się poznaniu zmysłowemu. Po raz pierwszy w pracy dochodzi tu do skonfrontowania dwóch wizji świata: tej opartej na przekonaniach człowieka kultury Zachodu i na światopoglądzie wywiedzionym z hinduizmu.

Człowiek Zachodu, którym – niezależnie od zainteresowań i inspiracji – jest także autor *I Do Not Know...*, buduje swój świat na podstawie tego, co widzi. Sam jest podmiotem jako najdoskonalszy twór boskiej kreacji, świat zewnętrzny jest mu podległy i wobec niego służebny. *Bądźcie płodni i rozmnażajcie się, abyście zaludnili ziemię i uczynili ją sobie poddaną; abyście panowali nad rybami morskimi, nad ptactwem powietrznym i nad wszystkimi zwierzętami pełzającymi po ziemi. I rzekł Bóg: Oto wam daję wszelką roślinę przynoszącą ziarno po całej ziemi i wszelkie drzewo, którego owoc ma w sobie nasienie: dla was będą one pokarmem. A dla wszelkiego zwierzęcia polnego i dla wszelkiego ptactwa w powietrzu, i dla wszystkiego, co się porusza po ziemi i ma w sobie pierwiastek życia, będzie pokarmem wszelka trawa zielona. I stało się tak* [Rdz 1,28]. Hinduizm sytuuje człowieka w świecie w inny sposób: jest on tu jedynie elementem większej całości. W procesie reinkarnacji zajmuje on miejsce, które nie jest na zawsze ustalone.

Viola poszukuje światów niedostępnych ludzkiemu poznaniu zmysłowemu. Są to z jednej strony światy na swój sposób niewidzialne, ale z drugiej – po prostu nieprzeniknione. Segment zaczyna się obrazem ukazany z subiektywnej, trzymanej w ręce kamery stopniowo zanurzającej się w wodzie. W ścieżce dźwiękowej słychać odgłosy, które dopiero później będziemy w stanie zidentyfikować – są to dźwięki towarzyszące rytuałowi zarejestrowanemu w 1984 r. na Fijach. Kiedy kamera znika pod lustrem wody, muzyka i głosy milkną, a my oglądamy obrazy z podwodnych jaskiń, do których nie dociera światło słoneczne. Kolejne sceny mają od-



mienny charakter – kamera ukazuje bezludne obszary prerii: najpierw w zbliżeniu obserwujemy ciało martwego zwierzęcia atakowane przez rój much, później puste przestrzenie, a na koniec pasące się bizona widziane z dużej odległości – najczęściej w planach ogólnych.

W notatkach do *I Do Not Know...* artysta wspomina ⁶, że bizona, które obserwował w Kandzie, wydały mu się figurą idealnego stanu medytacji. Choć zmienia się pora dnia, niebo pokrywa się chmurami i rozpoczyna się burza, zwierzęta są pogrążone w swej jedynej aktywności. Nie istnieje także dla nich kamera.

Tytuł pierwszego segmentu pracy został wyrażony w języku włoskim, co na pozór nie jest w żaden sposób uzasadnione. Chodziło tu jedynie o uruchomienie kolejnego ciągu skojarzeń. Obrazy tworzone przez Billa Violę są bowiem w pewnym sensie zanegowaniem idei *chiaroscuro*. Technika ta – ciesząca się największym powodzeniem w dobie Renesansu – polegała na wytwarzaniu iluzji

trójwymiarowości z wykorzystaniem gradacji ciemnych i jasnych pigmentów ⁷. Miała ona na celu wzmocnienie ekspresji, a także budowanie znaczeń symbolicznych. Violi chodzi o obrazowanie innego typu: ma ono oddać autonomiczność świata, który istnieje poza widzeniem człowieka, poza jego dążeniem do metaforyzacji tego, co widzi, w porządku pozostającym w harmonii z wszechświatem. Ten trop rozumowania potwierdza sam artysta powołujący się w komentarzach ⁸ do pracy na malarstwo naskalne, przez lata pozostające w ukryciu przed okiem jakiegokolwiek obserwatora. Wizerunki bizonów na ścianach jaskini wykonane przed tysiącami lat są przykładem idealnej sztuki naiwnej – nieobciążanej żadną z nowożytnych ideologii. Nieprzypadkowo też pierwszy segment kończy się serią ujęć podwodnych ukazujących, często w dużym zbliżeniu, ryby głębinowe. Uwaga artysty skupia się na oczach tych niezwykle stworów, które przecież – z uwagi na rozmieszczenie oczu – nie widzą w sposób stereoskopowy, pozostając niejako z definicji poza obszarem ideologii *chiaroscuro*.

W podobny sposób widzi część ptaków – a to one stają się bohaterami części zatytułowanej *The Language of Birds*. Te, których oczy są umieszczone po dwu stronach głowy, mają bardzo szeroki kąt widzenia, ale jednocześnie ograniczone możliwości rozpoznawania trzeciego wymiaru.

Przestrzeń rozumieją inaczej, np. rozpoznając różne polaryzacje światła, co jest niedostępne zmysłom człowieka. Dodatkowo wiele ptaków widzi w sposób tetrachromatyczny, czyli rozszerzony w stosunku do możliwości człowieka o zakres pasma ultrafioletowego. W ten sposób mogą być identyfikowane egzemplarze odmiennej płci, posiadające na upierzeniu wzory widoczne w UV. Stosunkowo bliskie człowiekowi są drapieżniki, najbliższa zaś sowa, która jako ostatnia pojawia się w drugiej części dzieła ⁹.

Ptaki są dla Billa Violi pretekstem do wskazania, że widzenie człowieka nie jest jedynym z możliwych. Złożoność rzeczywistości zostaje zderzona z wielością jej możliwych obrazów. Warto jednak ponownie zwrócić uwagę na tytuł drugiej części: *Language of Birds*, czyli „język ptaków”. Termin ten jest utożsamiany z językiem doskonałym, językiem aniołów, językiem adamicznym czy też enochijskim, którym szesnastowieczny matematyk i alchemik John Dee ¹⁰ próbował porozumiewać się z aniołami. Co ciekawe, termin „język ptaków” ma podobne znaczenie w różnych kręgach kulturowych. Także w tradycji hinduistycznej „język ptaków” ma zdefiniowane pole semantyczne. Odnosi się ono do rozróżnienia między *Vāc* i *Śabda* ¹¹, w uproszczeniu przypominającego De Saussure’owskie rozgraniczenie między *langue* i *parole*. *Vāc* to inaczej wedyjski sanskryt przypisywany w *Rigwedzie* (w Mandalach 2-7) kapłanom składającym ofiary, jak również – w wariacie spersonifikowanym (*Vāk*) – bogini języka i wymowy.

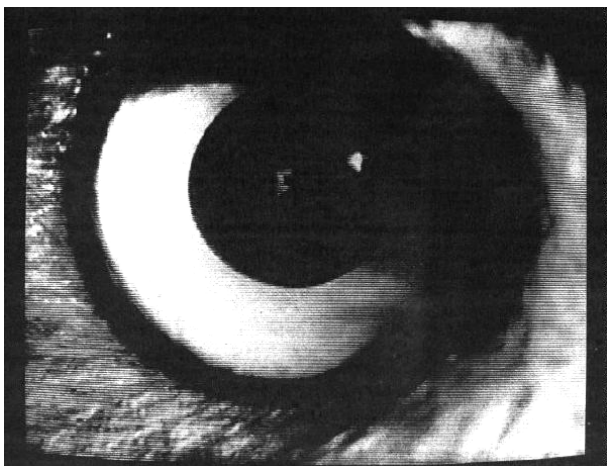
Dwie pierwsze części *I Do Not Know...* stanowią do pewnego stopnia całość. W żadnej z nich bowiem nie pojawiają się postaci ludzkie, a cała uwaga artysty jest skupiona na świecie natury, przede wszystkim zaś na zwierzętach. Występują tu one z wielu przytoczonych wyżej powodów, ale Violę interesuje także odmienne miejsce zwierząt w świecie Zachodu i inspirującej go kulturze Indii. Margo DeMello ¹² przedstawia interesujący i zwięzły przegląd koncepcji na temat ich pozycji w różnych systemach religijnych. W zasadzie we wszystkich religiach zwierzęta są obecne: pełnią funkcję symboliczną, występując w świętych pismach, związane są z tabu, traktowane jako ofiara czy też czczone. Istnieje jednak fundamentalna

różnica między systemami monoteistycznymi i politeistycznymi. Religie oparte na „księdze” – judaizm, chrześcijaństwo, islam – traktują zwierzęta jako istoty niższego rzędu, choć powstałe z woli boskiej. W chrześcijaństwie i judaizmie ich pozycja jest jednoznacznie służebna – mają one służyć człowiekowi. Stanowisko to jest obecnie podtrzymywane np. przez Kościół katolicki. W papieskiej encyklice *Evangelium vitae* z 1995 r. czytamy: *jest zatem [człowiek – dop. A. P.] w szczególnie sposób odpowiedzialny za środowisko życia, to znaczy za rzeczywistość stworzoną, która z woli Boga ma służyć jego osobowej godności i jego życiu* [podkr. A. P.]: *odpowiedzialny nie tylko wobec obecnej epoki, ale i przyszłych pokoleń*¹³. Katolicyzm nakazuje szacunek wobec środowiska naturalnego, w tym także zwierząt, ale przede wszystkim dlatego, iż jego brak uwłaczałby godności człowieka. Nauka ta, wywiedziona bezpośrednio z Księgi Rodzaju, nie do końca zgadza się z zaleceniami innych religii – islamu, a zwłaszcza buddyzmu i hinduizmu. Mahomet, znany jako miłośnik zwierząt, dopuszczał jedynie pewne formy ich eksploatacji: jedne mogą dostarczać człowiekowi siły roboczej, inne odzieży i pożywienia. Dozwolone są ofiary ze zwierząt, ale surowo jest zakazane zabijanie dla zabawy, np. myślistwo czy też walki psów urządzone dla celów hazardowych, które nie są potępiane przez chrześcijan i Żydów. W buddyzmie i hinduizmie pozycja zwierząt jest radykalnie odmienna.

Hinduizm zakłada zasadę *ahimsa* – nieczynienia krzywdy. Obejmuje ona także zwierzęta, częściowo chronione prawem. Szacunek wobec nich wynika z wiary w reinkarnację, ale też z faktu, że w hinduizmie wiele postaci boskich ma charakter animalistyczny, np. Ganesha przedstawiany z głową słonia czy Hanuman występujący pod postacią małpy. DeMello¹⁴ podkreśla jednak, że traktowanie zwierząt przez wyznawców hinduizmu i buddyzmu jest niejednorodne, co wynika z ogromnego zróżnicowania poszczególnych odmian tych systemów. Trzeba też pamiętać, że – pomimo wspólnego dla obydwu systemów nakazu szacunku dla wszelkich istot żywych – zarówno w hinduizmie, jak i w buddyzmie odrodzenie się w procesie reinkarnacji pod postacią zwierzęcą było postrzegane jako kara za niegodne zachowanie w poprzednim wcieleniu.

Bill Viola kieruje obiektyw kamery w stronę zwierząt, aby dokonać konfrontacji dwóch porządków świata: tego, w którym wyrósł, związanego z tradycją chrześcijańską, i tego, który zafascynował go później. Artysta nie opowiada się jednoznacznie po żadnej ze stron¹⁵, mając świadomość uwarunkowań, jakim podlega. Korzysta jednak z okazji, by „przejrzeć” się w oczach zwierząt portretowanych w dwu pierwszych częściach dzieła.

Interesująca jest figura łącząca drugą część z kolejnym segmentem zatytułowanym *The Night of Sense*. W ostatnim ujęciu *The Language of Birds* zostaje ukazane oko sowy, w którego źrenicy wyraźnie odbija się pochylony nad kamerą artysta. Choć mogłoby się wydawać, że scena ta ma wpisywać człowieka w kosmos, gdzie zajmuje on równoważne miejsce wraz z innymi istotami, możliwe jest także inne odczytanie. Proponuje je Catherine Russell w eseju poświęconym *I Do Not Know...*¹⁶ Autorka zwraca uwagę na fakt, że zwierzęta nigdy nie odpowiadają na spojrzenie człowieka: patrzą, ale nie widzą. Lub może – warto rozwinąć myśl autorki – ich widzenie jest niekompatybilne z percepcją człowieka. Jonathan Burt¹⁷ pisze wręcz o spojrzeniu alienującym zwierzę, które można porównać do pornograficznego aktu zawłaszczenia przez widzenie. Choć ta interpretacja w kontekście



działa Violi wydaje się zbyt daleko idąca, nie ulega wątpliwości, że artysta ten, uznając przynależność zwierząt i ludzi do jednego uniwersum, zauważa także zerwanie więzi między poszczególnymi jego elementami.

Tytuł *The Night of Sense* odwołuje się do pism św. Jana od Krzyża – postaci, która kilka lat wcześniej zainspirowała jedną z instalacji immersywnych artysty¹⁸. „Noc zmysłów” została zdefiniowana w pismach św. Jana od Krzyża w następujący sposób: *Bóg (...) wprowadza duszę w noc zmysłów, by oczyściwszy zmysły jej niższej części, przygotować ją, poddać i złączyć z duchem. Stąd zaciemnia ją i pozbawia możliwości posługiwania się rozważaniami. W ten sam sposób przeprowadza ją później przez noc ducha, by go oczyścić i przygotować do zjednoczenia z Bogiem, jak to powiemy później. Dusza, chociaż o tym nie wie, odnosi tak wielkie korzyści, że uważa za radosną szczęśliwość, iż wśród tej nocy wyszła z więzów i ciasnoty swej niższej, zmysłowej części. Wola zatem: „O wzniosła szczęśliwości!”*¹⁹.

Wizja nocy zmysłów według Billa Violi jest daleka od prostej ilustracji procesu opisanego przez świętego. W pierwszych ujęciach segmentu widzimy artystę w domowym studiu. Siedzi przy stole i przy świetle niewielkiej lampki oddaje się lekturze pism poświęconych anatomii. Scena ta przywodzi na myśl wspomnianą wcześniej instalację, skąpo oświetlona przestrzeń przypomina celę św. Jana. Na stole znajdują się podobne przedmioty: oprócz książek jest tu szklanka z wodą i niewielki monitor, obiekty wykorzystane także w *Room for St. John of the Cross*.

Stara księga leżąca na stole jest otwarta na rozdziale *Stimulus and Response* (*Bodziec i reakcja*). Sugeruje to, że artysta poszukuje porządku przyczynowo-skutkowego; jak się wkrótce okazuje, porządkując zgromadzone materiały wideo. Są to znane z wcześniejszych części obrazy zwierząt, ale także zapisy rytuałów z Fiji, które na pełnym ekranie zostaną przedstawione dopiero w segmencie zamykającym pracę. Interesujący jest styl wizualny *The Night of Sense*. Dokumentalne zdjęcia przedstawiające samego Violę przy pracy zostały zderzone z ujęciami poddanymi stylizacji: są to najpierw przebitki ukazujące drobne przedmioty (jajko, niewielki bibelot, szklanka wody, drzewko bonsai, paląca się świeca, ślimak wypływający z miniaturowej złotej łodzi), a na koniec ujęcia ukazujące spożywanie posiłku składającego się z ryby i chleba. Artysta wprowadza w nich

perspektywę malarską, wyraźnie nawiązując do tradycji *stil-leven* – holenderskiej martwej natury. Wspomniane zderzenie form wprowadza motyw konfrontacji dwóch stylów poznania: rozumowego i intuicyjnego. Viola po trosze jest naukowcem szukającym porządku świata, a po trosze pozostaje artystą starającym się dotrzeć do tego, co jest w istocie nieprzekładalne na język dyskursu naukowego. Dodatkowo finałowa scena jednoosobowej uczty wprowadza skojarzenia z cudem chleba i ryb opisanym w Ewangeliach św. św. Marka i Mateusza i interpretowanym często jako dowód panowania Chrystusa nad naturą. Odwołanie to – potwierdzające skłonność Billa Violi do eklektyzmu – ma jeszcze inne znaczenie. Posilek jest tu bowiem ukazany nie jako prosty akt zaspokojenia głodu, ale jako akt symboliczny, nakładający na świat natury spojrzenie człowieka dążącego do zrozumienia, uporządkowania i ujarzmienia kosmosu. Jednocześnie człowiek nieustannie pozostaje do pewnego stopnia bezradny wobec cudów tejże natury – jednym z najpiękniejszych fragmentów *The Night of Sense* pozostaje ten, w którym jesteśmy świadkiem narodzin ptaka wykluwającego się z jajka. W chwilę potem w studiu – już po opuszczeniu go przez artystę – pojawia się... najprawdziwszy słoń ciekawsko sięgający po pozostawiony na stole kubek z herbatą. Zaczyna się noc zmysłów, kiedy nie wszystko można ogarnąć rozumem. Komentator prac św. Jana od Krzyża Thomas Keating²⁰ przypomina, że hiszpański mistyk zalecał, by w przypadku niemożności zrozumienia zrezygnować zarówno z racjonalnego poznania, jak i z modlitwy i otworzyć się po prostu na iluminację, którą Bóg napełnia duszę człowieka w sposób bezpośredni.

Stunned by the Drum to najkrótszy segment *I Do Not Know What It Is I Am Like*. Jego tytuł nie jest tak jednoznaczny, jak pozostałych, a sam artysta nie wskazuje nigdzie, skąd czerpał inspirację. Jest on jednak do pewnego stopnia zbieżny z tytułem obrazu Luke'a Anguadluqa, inuickiego artysty zmarłego w 1982 r., który cieszył się sporą popularnością w USA i Kanadzie w okresie, kiedy Bill Viola tworzył swoje monumentalne dzieło. Viola powoływał się zresztą na Inuitów²¹, podkreślając ich odpowiedzialność za własną społeczność, także w zakresie działalności artystycznej. Anguadluq, autor obrazu *People Stunned by a Drum*, przez całe życie był myśliwym; dopiero w wieku 73 lat zrezygnował ze zbyt forsownego zajęcia i zaczął malować. Jego prace nawiązywały stylistycznie do malarstwa naskalnego, będącego – co potwierdza już sam Viola – punktem odniesienia dla *I Do Not Know*. Inuicki prymitywista malował to, co znał najlepiej: polowania, stada bizonów, ludzi uczestniczących w różnych rytuałach. Jego twórczość w całości jest poświęcona problematyce bliskiej Violi: konfrontacji człowieka z siłami natury, możliwościami jej poskromienia, zrozumienia, a jednocześnie miejscu człowieka wśród zwierząt.

Segment zatytułowany *Stunned by the Drum* – podobnie jak wcześniejsze – niczego w bezpośredni sposób nie ilustruje. Motyw okiełznania świata natury jest w nim jednocześnie bardzo czytelny. Pierwsze kadry przedstawiają agresywnego psa – owczarka niemieckiego, zapewne zachęconego do ataku przez tresera (jego nazwisko pojawia się w napisach końcowych pracy), później następuje *staccato* niemal statycznych obrazów, tworzących efekt światła stroboskopowego brutalnie gwałcącego zmysły widza. Początkowo rozpoznajemy zawartość kadrów nawiązujących do wcześniejszych partii pracy, jednak stopniowo stają się one nieczytelne i zmieniają się w jednobarwne płaszczyzny. Gest trenera kształtującego zachowanie zwierzęcia, które zostaje mu podporządkowane i musi wykonywać jego rozkazy,

zostaje skonfrontowany z technologią dokonującą podobnego gwałtu na porządku natury. Jej obrazy zostają uchwycone, by następnie ulec manipulacji – tym bardziej widocznej, że we wcześniejszych partiach dzieła Viola rezygnował z eksponowania montażowych środków wyrazu, preferując długie ujęcia, pozwalające odnieść wrażenie bezpośredniego obcowania z obiektami rejestrowanymi na taśmie wideo.

Finalne kadry *Stunned by the Drum* przechodzą płynnie w obrazy części ostatniej. Jej tytuł – *The Living Flame* – ponownie nawiązuje do pism św. Jana od Krzyża. Chodzi tym razem o „żywy płomień miłości” z wiersza napisanego przez mistyka podczas pobytu w więzieniu:

*O żywy płomieniu miłości,
Jak czule rani siła żaru twego
Środka mej duszy najgłębsze istności!
Bo nie masz w sobie już bólu żadnego!
Skończ już! – jeśli to zgodne z twym pragnieniem!
Zerwij zasłonę tym słodkim zderzeniem!*²²

Bill Viola, choć czerpie tu z tradycji chrześcijańskiej, ponownie dokonuje międzykulturowej negocjacji sensów, zderzając utwór św. Jana od Krzyża z rytuałem z Fiji zarejestrowanym kilka lat wcześniej podczas pobytu artysty na wyspie. Dokumentalne zdjęcia ukazują najpierw taniec na rozżarzonych węglach, a potem przekłuwanie ciała wiernych. Podobnie jak w wierszu karmelity zostają zderzone dwa pojęcia: ekstatycznego uniesienia i cierpienia:

*O słodkie żaru upalenie!
O rano pełna uczucia błogiego!
O rękę miłą, o czule dotknięcie,
Co dajesz przedsmak życia wieczystego
I splacasz hojnie wszystkie zaległości!
Przez śmierć wprowadzasz do życia pełności!*²³

Ogień pojawia się w tym fragmencie również z innej przyczyny, nie tylko na prawie cytatu z *Żywego płomienia miłości*. Artysta sięga ponownie do głównego źródła inspiracji – Rigwedy. Rytuał zarejestrowany na Fiji jest bowiem powiązany bezpośrednio z treścią pierwszej mandali starosanskryckiego poematu. Adresatem większości pieśni jest tam bóg Agni, uważany za jedną z najważniejszych postaci hinduskiej mitologii. Jego osoba jest istotna dla hinduistycznej kosmogonii – choć sam reprezentuje ogień (samo jego imię oznacza właśnie „ogień”), wyłania się z wody, stając się tym samym pośrednikiem między przeciwstawnymi siłami natury. Nieprzypadkowo *I Do Not Know...* zaczyna się ujęciami podwodnymi, które zresztą powracają w sekwencji finałowej.

Agni to bóg bliski człowiekowi, jest w tradycji wedyjskiej jego opiekunem oddalającym złe moce, ale również odpowiedzialnym za przyjmowanie ofiary. Innymi słowy, pozwala on istocie ludzkiej odnaleźć się w porządku kosmosu. A porządek ten nie skupia się wokół człowieka. Nie jest on bowiem ostatecznym dziełem bogów. Przede wszystkim dlatego, że proces formowania się świata nigdy się nie kończy. Píše o tym jeden z komentatorów Rigwedy: *Końcem kreacji nie jest człowiek (...).*

*Działania boskie są zwielokrotnionymi postępami człowieka. W ten sposób człowiek musi zbudować dom, by bogowie mogli zbudować wszechświat*²⁴.

Podobieństwo, by nie powiedzieć: niemal całkowita tożsamość zajęć bogów i ludzi, pozwala dostrzec tylko jedną różnicę. Człowiek działa w określonym celu, bogowie zaś tego celu nie muszą definiować.

Kiedy cichną odgłosy hinduistycznych rytuałów, kamera Billa Violi zanurza się ponownie w głębinę. W nawiązaniu do jednej ze swoich wczesnych prac, zatytułowanej *Level*²⁵ (1973), artysta rekonstruuje osobliwy aparat, zastępując poziomę z młodzieńczego eksperymentu rybą. Gest ten jest niewątpliwie znaczący: mając w pamięci scenę „uczty” z trzeciego segmentu, możemy założyć, że artyście chodziło o „wyznaczenie poziomu” nie tylko w porządku czysto geometrycznym, ale także głębszym, sięgającym do inspiracji ikonografią chrześcijańską. I tu dochodzi jednak do negocjowania znaczeń. Długa jazda kamery zamykająca *I Do Not Know What It Is I Am Like* kończy się sceną, w której ryba ulega rozkładowi, by stać się pożywieniem dla zwierząt. To kolejna „uczta” sportretowana przez Violę. Tym razem jest ona pozbawiona wymiaru symbolicznego. Zwierzę staje się po prostu pożywieniem dla innych stworzeń, uczestnicząc w ten sposób w procesie reinkarnacji, którą można przecież zrationalizować i dostrzec w niej po prostu naukę o zachowaniu energii w kosmosie. Dla Billa Violi jest to z całą pewnością kosmos wielowymiarowy. Ludzie należący do różnych kręgów kulturowych starają się go od wieków zrozumieć i ośwoić. I od zawsze spotykają się z tajemnicą...

ANDRZEJ PITRUS

¹ Instrukcje znajdziemy w katalogu Electronic ArtsIntermix – instytucji rozpowszechniającej prace single channel autorstwa Billa Violi. Por: <http://eai.org/title.htm?id=2785>. (dostęp: 22.12. 2012).

² Szczegółową interpretację pracy przedstawiłem w: A. Pitrus, *Hatsu Yume* Billa Violi: sen o Japonii, „Kultura Współczesna” 2011, nr 2 (68), s. 94-104.

³ *The Rig Veda*, tłum. W. Doniger, Penguin, London – New York 2005, s. 97. Hymn 164, z którego pochodzą cytowane wersy, nie został przetłumaczony na język polski. Fragmenty *Rigwed*y są jednak dostępne. Por. *Hymny Rigwed*y, opr. F. Michalski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa 1971. Oto dosłowne tłumaczenie fragmentu: *Nie pojmuję, niby co jestem (do czego jestem podobny) / Ukryty chodzę umysłem/myślą, związany / Kiedy mnie najdą pierwotodni ludu, / od razu zdobywam udział w tej mowie*. Dziękuję prof. dr hab. Joannie Jurewicz za udostępnienie przykładu jej autorstwa, a także prof. dr hab. Barbarze Grabowskiej za pomoc i konsultację.

⁴ Interesująco pisze o tym: J. P. Geuens, *Film Production Theory*, State University of New

York, Albany 2000, s. 167. Autor zwraca uwagę, że technika zastosowana przez Violę pozwala przywołać Heidegerowskie pojęcie „prześwitu” (*Lichtung*). Brak sztucznego oświetlenia i otwarcie na rzeczywistość umożliwia widzowi doznanie szczególnej iluminacji.

⁵ Dyskusje na temat ciemnej materii przedstawia np.: J. Eisenstaedt, *Dark Body and Black Hole Horizons*, „General Relativity and Gravitation” 1991, t. 23, nr 1, s. 75-80.

⁶ B. Viola, *Reasons for Knocking at an Empty House*, The MIT Press, Cambridge 1995, s. 138.

⁷ Por. np. L. Fichner-Rathus, *Foundations of Art & Design: An Enhanced Media Edition*, Wadsworth, Boston 2012, s. 73.

⁸ B. Viola, dz. cyt., s. 142.

⁹ Na temat widzenia ptaków por. np.: F. Gill, *Ornithology*, W. H. Freeman and Co, New York 1995.

¹⁰ Por. np. John Dee: *Interdisciplinary Studies in Renaissance Thought*, red. S. Clucas, Springer, Dordrecht 2006.

¹¹ Por. np. T. Patnaik, *Śabda: A Study of Bhartrhari's Philosophy of Language*, DK Printworld, New Delhi 1994.

- ¹² M. DeMello, *Animals and Society: An Introduction to Human-Animal Studies*, Columbia University Press, New York 2012, s. 301-306.
- ¹³ http://www.opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/jan_pawel_ii/encykliki/evangelium_2.html#m18 (dostęp 22.12.2012).
- ¹⁴ M. DeMello, dz. cyt., s. 304.
- ¹⁵ Choć w wielu pracach Billa Viola pojawiają się treści związane z religią, on sam dystansuje się wobec religijnych instytucji. W 2009 r. został zaproszony przez papieża Benedykta XVI do wzięcia udziału w projekcie poświęconym związkom sztuki i religii. Zdecydowanie odmówił, a reprezentująca go galeria Jamesa Cohana wydała oświadczenie, że powodem nie był brak czasu, ale niezgoda na politykę Watykanu (nie określono żadnych szczegółów). Por. <http://www.artnet.com/magazineus/news/artnetnews/bill-viola-pope-benedict-xvi9-10-09.asp> (dostęp: 22.12.2012).
- ¹⁶ Por. C. Russell, *Subjectivity Lost and Found. Bill Viola's „I Do Not Know What It Is I Am Like”*, w: *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*, red. B. K. Grant, Wayne State University Press, Detroit 1998, s. 354.
- ¹⁷ J. Burt, *Animals in Film*, Reaktion Books, London 2002, s. 41-42.
- ¹⁸ Jej opis i interpretację czytelnik znajdzie w: A. Pitrus, *Zamknięte przestrzenie Billa Viola*, „Kwartalnik Filmowy” 2012, nr 79, s. 151-159.
- ¹⁹ Św. Jan od Krzyża, *Noc ciemna*, cyt. na podstawie elektronicznego wydania z komentarzem: <http://www.voxdomini.com.pl/duch/mistyka/jk/noc-1-2.htm#12> (dostęp: 22.12.12).
- ²⁰ T. Keating, *Open Mind, Open Heart. 20th Anniversary Edition*, The Continuum International Publishing Group Inc, New York 2006, s. 151.
- ²¹ Por. <http://www.jca-online.com/viola.html>
- ²² Polski przekład por. <http://www.karmel.pl/klaszka/plomien/baza.php?id=01> (dostęp: 22.12.2012). Fragment w języku angielskim brzmi następująco: *O living flame of love / That tenderly wounds my soul / In its deepest center! Since/ Now you are not oppressive, / Now consummate! If it be your will: / Tear through the veil of this sweet encounter!* Por. <http://www.jesus-passion.com/LivingFlame-Love.htm> (dostęp: 22.12.2012).
- ²³ Por. <http://www.karmel.pl/klaszka/plomien/baza.php?id=01> (dostęp: 22.12.2012).
- ²⁴ H. W. Wallis, *The Cosmology of the Rigveda*, Williams and Norgate, London 1887, s. 26-27.
- ²⁵ *Level* mierzy się z problemem umowności przestrzeni prezentowanej w utworze audiowizualnym. Praca jest zapisem działania „instrumentu poznawczego” składającego się z kamery wideo i budowlanej poziomiczki przyrządzonej tuż przed obiektywem w dolnej części pola widzenia. Na monitorze widzimy przestrzeń eksplorowaną przez operatora, ale jednocześnie wspomniane narzędzie, będące jedynym nieruchomym obiektem. Tak skonstruowany układ pozwala ujawnić umowność takich pojęć, jak góra, dół, lewo czy prawo. Wszystkie one są umowne i wynikają jedynie z przyzwyczajen percepcyjnych człowieka i z określonej definicji kadru.