Anna Taszycka

Ojej! Boli mnie noga..., czyli o cielesności w pracach Józefa Robakowskiego

> Możemy włożyć kamerę nawet do środka człowieka i okaże się, że ma on cudowny organizm, opatrzony niezwykłym obrazem i dźwiękiem. Już samo ciało, z jego witalnością, z biologiczną energią, może być, jak się okazuje, instrumentem o piekielnej potencjonalności. Zasadniczo mamy dwie drogi w sztuce: po pierwsze, pójście w stronę energetyczności, działania witalnego i intelektualnego wyłączenia. Okazuje się bowiem, że człowiek świetnie się może czuć w takiej energobiologicznej przestrzeni. Drugi kierunek to racjonalizm i traktowanie świata jako partytury, którą przy użyciu określonych narzędzi gotowi jesteśmy odkrywać. Spójrzmy, jak dzięki mikroskopowi możemy głębiej wejść w tajemniczą i nieodgadnioną rzeczywistość. Ale też można w tę rzeczywistość wmanipulować naszą biologiczną energię, ja chcę to zrobić![1]

W wypowiedzi Józefa Robakowskiego z 2003 roku pojawia się pojęcie „przestrzeni energobiologicznej". Wydaje się, że obok ciągle powracającej autoteliczności jego działań, jest to kategoria niezwykle ważna dla zrozumienia dużej części twórczości artysty. Józef Robakowski wywodzi się z neoawangardowej grupy artystycznej Warsztat Formy Filmowej, która działała w Łodzi w latach 1970–1977. Wszechstronność członków grupy pozwalała im na uprawianie rozmaitych form sztuki: filmu eksperymentalnego, sztuki wideo, fotografii, instalacji czy sztuki performance.

Przyglądając się takim pracom, jak między innymi: *Idę...*(1973), *Taniec z drzewami* (1985), *Ojej! Boli mnie noga...*(1990), *O palcach* (1982), chcę poszukać odpowiedzi na pytanie: jaką rolę w pracach Robakowskiego odgrywa problematyka cielesności? Wydaje się, że nie poświęcono dotąd temu zagadnieniu wystarczającej uwagi, a przecież problematyka ta może stanowić ciekawy kontekst interpretacyjny dla głębszego zrozumienia twórczości artysty.

---

[1] J. Robakowski, *Videorozmowy 1989–2005. Ciągle poszukuję świata przyszłości*, (oprac.) K. Roj [w:] *Józef Robakowski. Obrazy energetyczne*, (red.) P. Krajewski i V. Kutlubasis-Krajewska, WRO Art Center, Wrocław 2007, s. 122–123.

Należy koniecznie zaznaczyć, że cielesność pojawia się w pracach Robakowskiego w oderwaniu od kategorii seksualności. I nie chodzi tu bynajmniej o to, że te dwie sfery są od siebie oddzielone – cielesność jako seksualność prawie wcale nie jest przedmiotem zainteresowania tego twórcy. Ściślej mówiąc, cielesność staje się tematem dzieł Robakowskiego głównie w kontekście, który można nazwać autobiograficznym – bohaterem filmów[2], w których ciało odgrywa znaczącą rolę, jest bowiem sam Robakowski. Co więcej, prace, w których owa seksualność mimo wszystko się pojawia, nie zaliczają się do najbardziej udanych dzieł twórcy *Idę...* (dotyczy to np. obrazu *Dotknięcie Józefa,* 1989, który z osobistego punktu widzenia podejmuje temat homoseksualizmu).

Jeśli spojrzeć na polską sztukę z szerszej perspektywy, to wydaje się, że cielesność na większą skalę pojawiła się w pracach rodzimych artystów dopiero w latach 90. XX w. Wynikało to po pierwsze z gwałtownej potrzeby krytycznego spojrzenia na rozwijającą się kulturę audiowizualną, a po drugie – być może – z powodu uzmysłowienia sobie nowych czynników kształtujących tożsamość. Katarzyna Kozyra, Zbigniew Libera, Alicja Żebrowska czy Artur Żmijewski w swoich pracach upominali się o obszary do tej pory marginalizowane lub przemilczane przez polskich artystów i krytyków[3].

Izabela Kowalczyk, analizując polską sztukę po 1945 roku, patrzy na nią właśnie przez pryzmat kategorii cielesności. Śledzi tę problematykę zarówno w dziełach socrealistycznych, jak i sztuce polskiej po 1955 roku (po wystawie *Arsenał*). Kowalczyk pisze o „bezcielesności" polskiej sztuki w latach 60. i 70. jako o charakterystycznym zjawisku na tym polu. „Sztuka, która nastąpiła bezpośrednio po socrealizmie, była bezcielesna. Pomijała takie problemy, jak fizjologia, biologiczność, seksualność, a więc wszystko to, co wiąże się bezpośrednio z cielesnością człowieka. Ciało było jedynie elementem kompozycji i gry formalnej"[4].

Stopniowo jednak podejście do problemu przedstawiania ludzkiego ciała w sztuce zaczęło się nieco zmieniać:

> W latach siedemdziesiątych, gdy nastąpiła pozorna okcydentalizacja, przyjemność zaczynała być dostępna, choć zdecydowanie nie była jeszcze tak podsycana jak w kulturze konsumpcyjnej. Z wolna pruderyjne przestawało być kino, choć seksualność człowieka, którą zaczęto pokazywać, nie pojawiała się zbyt często w kontekście przyjemności.

---

[2] Józef Robakowski jest autorem zarówno prac wideo, jak i filmów zrealizowanych na taśmie (takim dziełem, nakręconym na taśmie 35 mm, jest *Idę…*). W swoim tekście analizować będę prace sytuujące się na każdym z tych medialnych obszarów, dla wygody czytelnika w obu przypadkach używając nazwy „film".

[3] Na temat polskiej sztuki krytycznej w latach 90. wypowiada się Izabela Kowalczyk w książce *Ciało i władza*, Sic!, Warszawa 2002.

[4] Tamże, s. 36.

> Seks brutalizowano i ukazywano jako mechaniczną, fizjologiczną czynność. Kojarzył się raczej z przemocą niż przyjemnością[5].

Podążając za Marią Janion, Kowalczyk pisze, że w oczach opozycji z lat 70. i 80. tematy dzieliły się na „poważne" i „niepoważne", przy czym prawa kobiet należały do tej drugiej kategorii.

Według Kowalczyk sam artysta funkcjonował, jakby był niejako pozbawiony ciała, brak było także zróżnicowania sztuki na kobiecą i męską. Jednak również wtedy pojawili się tacy artyści, a konkretniej artystki, które zwracały uwagę na ludzkie ciało i eksploatowały je w swoich pracach, stawiając jednocześnie pytania o jego rolę w kształtowaniu jednostkowej tożsamości. Wymienić tu należy m.in. Alinę Szapocznikow, Ewę Kuryluk, Natalię LL, Izabellę Gustowską, Marię Pinińską-Bereś, Krystynę Piotrowską i Magdalenę Abakanowicz. W sztuce performance ważne miejsce zajmuje twórczość Jerzego Beresia, dla którego własne ciało stawało się podczas akcji podstawowym materiałem artystycznym, co jest zresztą charakterystyczne dla sztuki performance jako takiej. Pisząc o latach 80. Kowalczyk wspomina działalność galerii Repassage, koncentruje się także na twórczości artystów działających już w latach 90., a wywodzących się z pracowni rzeźby na warszawskiej ASP, prowadzonej przez Grzegorza Kowalskiego i Roberta Woźniaka.

Niech ten skrótowy opis historii cielesności jako tematu polskiej sztuki po 1945 roku posłuży tu za tło dla refleksji nad sposobami funkcjonowania tej kategorii w pracach Józefa Robakowskiego. Na pierwszy rzut oka kategoria cielesności nie należy do pierwszorzędnych tematów jego sztuki, a dokonane przezeń filmowe eksperymenty mogą sprawiać wrażenie wpisujących się raczej w opisaną przez Kowalczyk strategię artysty, który sam nie posiada cielesności i charakteryzuje się raczej swoistego rodzaju „bezcielesnością", która dotyczy również (zwłaszcza w kontekście duetu ciało–tożsamość) jego twórczości. Moim zdaniem jednak takie podejście do twórczości Robakowskiego jest zbyt powierzchowne, ponieważ ciało odgrywa w jego pracach istotną rolę, choć jest ujmowane z innego, niż opisany przez Kowalczyk, punktu widzenia.

W niektórych filmach Robakowskiego pokazane są jedynie fragmenty ludzkiego ciała (należące do autora), które bynajmniej nie podlegają fetyszyzacji, charakterystycznej dla przedstawień cielesności w kontekście seksualności. Również płeć jako taka nie staje się tematem rozważań Robakowskiego. Prace *O palcach* i *Moje videomasochizmy* pokazują na ekranie jedynie wyabstrahowane fragmenty ciała (dłoń, twarz), którym nadany zostaje osobisty i jednocześnie żartobliwy, a w rezultacie także bardzo symboliczny sens. Ciało jednak i w tym specyficznym wypadku staje się nośnikiem tożsamości, oznaką indywidualnej biografii i subiektywizacji spojrzenia.

---

[5] Tamże, s. 40.

Przede wszystkim należy traktować Robakowskiego jako twórcę bardzo świadomego, który, badając granice i strukturę medium oraz eksperymentując z naszym sposobem postrzegania rzeczywistości, doskonale zdaje sobie sprawę ze sprawowanej przez siebie roli w przekazie medialnym, którego jest twórcą, a czasami również uczestnikiem. Jak pisał: „Jestem przekonany, że artysta to rodzaj perfidnego szalbierza, wrzodu społecznego, którego witalnością jest właśnie manipulacja na własne konto jako wyraz samoobrony przed unicestwieniem, czyli publiczną akceptacją i uznaniem"[6].

Robakowski nieustannie bowiem wystawia siebie samego na ataki widzów, próbując uwolnić się od wciąż pokutującej w powszechnym odbiorze modernistycznej (a może nawet jeszcze romantycznej) etykiety artysty jako kogoś, kto wyróżniony swoim talentem stoi niejako poza społeczeństwem, będąc demiurgiem, kreatorem i niszczycielem jednocześnie. Autor *Moich videomasochizmów* sprzeciwia się w swoich dziełach tego rodzaju koncepcjom. Działalność Robakowskiego to nieustanna redefinicja tego, czym jest sztuka i kim w gruncie rzeczy jest artysta. Jak sam mówi: „Nie wiem... co to sztuka. Gdybym wiedział, wówczas to pojęcie byłoby dla mnie zupełnie nieinteresujące"[7]. Artystyczna postawa Robakowskiego wyraża nieustanną potrzebę ucieczki przed raz już przypisaną „gębą".

Autotematyzm prac Robakowskiego, zarówno tych posługujących się kategorią cielesności, jak i tych, w których ciało jest obecne[8], często związany jest z autobiograficznością niektórych z jego dzieł. Należy tu jednak pamiętać o świadomej manipulacji, która stawia widza w sytuacji niemożliwego do rozstrzygnięcia dylematu dotyczącego autentyczności pokazywanego na ekranie obrazu, do czego jeszcze powrócę.

W geście autora wpisującego siebie samego we własne dzieło i dekonstruującego własną pozycję jako twórcy (co nie przeszkadza zresztą manipulacji obrazem i poszukiwaniu nowych znaczeń generowanych właśnie poprzez obraz) odnajduję kategorię Federmanowskiej surfikcji jako postawy twórcy wobec dzieła (w tym przypadku filmowego), które uzmysławia fikcyjność życia, ale także i samych działań twórczych[9]. Od razu zaznaczę więc, w kontekście

---

[6] J. Robakowski, *Teksty interwencyjne. 1970–1995,* Galeria „Moje Archiwum", Koszalin 1995, s. 79. Cyt. za: R.W. Kluszczyński, *Obrazy na wolności*, Instytut Kultury, Warszawa 1998, s. 82.

[7] Fragment wypowiedzi Robakowskiego pochodzącej z pracy wideo pt. *Sztuka jest…* z 2003 roku. Zapis tej wypowiedzi można odnaleźć [w:] Józef Robakowski, *Videorozmowy 1989-2005…*, dz.cyt., s. 159.

[8] Pierwsza kategoria filmów to według mnie ta, w której nie pojawia się sam twórca, gdyż to raczej sam obraz przejmuje funkcje cielesności autora. Do drugiej kategorii można zaliczyć filmy, w których pojawia się sfragmentaryzowane ciało Robakowskiego bądź oczywiście sam autor.

[9] Zob. R. Federman, *Surfikcja – cztery propozycje w formie wstępu* [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, (red.) Z. Lewicki, Czytelnik, Warszawa 1983 oraz A. Taszycka, *Surfikcja „Przygody człowieka poczciwego*", „Kwartalnik Filmowy" 2007, nr 57–58.

przywołanej tu surfikcji, że zajmować się będę tylko tymi filmami Robakowskiego, w których autoteliczność pojawia się w kontekście autobiograficznym, a widoczne na ekranie ciało (bądź zapis jego ruchu) należy do samego autora.

Znając poglądy Robakowskiego na sztukę i rolę artysty w społeczeństwie, w zupełnie inny sposób można spojrzeć na takie jego prace, jak np. *Jadziu, odbierz telefon...* (1992) czy *Rozmowa z matką* (2004), gdzie przedstawione zwyczajne sytuacje (golenie i rozmowa telefoniczna z matką) przestają być jedynie zapisami autentycznych wydarzeń z życia codziennego, a wprowadzają wątpliwość na poziomie odbioru: trudno rozstrzygnąć, czy mamy tu do czynienia z fikcją czy z realną sytuacją? W pierwszym przypadku zniekształcony obraz, a w drugim brak rozmówcy uniemożliwiają jednoznaczne określenie statusu oglądanego obrazu, co wywołuje u widza poczucie niepokoju. W pierwszym ze wspomnianych filmów dostrzegamy pewną, widoczną na ekranie, nową „jakość estetyczną", a pojawiające się obrazy wywołują w nas rozmaite skojarzenia samym tylko układem plam barwnych. Dynamika i faktura tego obrazu filmowego może choćby przywoływać skojarzenia z obrazem Edwarda Muncha *Krzyk*. O realistycznym postrzeganiu filmu decyduje głównie jego warstwa dźwiękowa sugerująca widzowi to, co ma on zobaczyć na ekranie. W przypadku *Rozmowy z matką* sam już tytuł pracy wywołuje określone skojarzenia, a to, co słyszymy i widzimy w filmie, staje się „rozmową z matką", choć tak naprawdę jest to tylko monolog, czy też pewnego rodzaju artystyczny performance.

Ryszard Kluszczyński, pisząc o kategoriach, które były istotne w twórczym rozwoju Robakowskiego, wyróżnił kolejno transgresję, medializm, podmiotowość, grę i energetyczność[10]. Każda z tych kategorii jest w mniejszym lub większym stopniu obecna w całej twórczości Robakowskiego, jednak w różnych okresach inna spośród nich staje się twórczą dominantą. Kluszczyński podkreśla ich wzajemny wpływ i przenikanie się, które w dużej mierze decydują o oryginalności i specyfice twórczości Robakowskiego. Opisując jego dokonania, należy bowiem brać pod uwagę wiele cech, nie ograniczając się nigdy zaledwie do jednej z nich.

W 1977 roku powstały *Zapisy mechaniczno-biologiczne* i wtedy to Robakowski w ramach swojego manifestu artystycznego ogłosił:

> Od wielu lat podejmuję badania nad relacją mojego organizmu psycho-fizycznego do urządzeń, którymi dokonuję mechaniczne zapisy (kamera filmowa, aparat fotograficzny, kamera TV, magnetofon). Efektem tych badań jest przekonanie o kapitalnym znaczeniu wynalazków, bowiem umożliwiają one przeniesienie moich stanów psycho-fizycznych, temperamentu i świadomości na taśmę. Wreszcie, dzięki swej specyfice i możliwościom pozwalającym na przekroczenie moich wyobrażeń o utajonych w skomplikowanej „rzeczywistości" zjawiskach, stają się narzędziem penetracji tajem-

[10] Zob. R.W. Kluszczyński, *Tożsamość sztuki – tożsamość artysty* [w:] tenże, *Obrazy na wolności*, dz.cyt.

nic świata, jeszcze jedną metodą ich odkrywania. To wspaniałe urządzenia, za pomocą których mogę ujawnić więcej niż wiem, widzę, czuję. Często dochodzi do swojego rodzaju sprzężenia, dodania swojej natury do natury środowiska. W chwili obecnej interesuje mnie problem odebrania funkcji narzędziom, którymi się posługuję. Na przykład przez ODERWANIE KAMERY OD OKA istnieje możliwość filmowego czy fotograficznego zapisu stanu ekspresji zupełnie niekontrolowanego zmysłem wzroku, aby ją jednak ocenić, zbadać, wymierzyć i tak za chwilę musimy odwołać się do zmysłu, który wyłączyliśmy w procesie rejestracji, ponieważ mamy do czynienia z zapisem ściśle wizualnym. Wydaje mi się niezmiernie interesująca możliwość porównania dwóch skrajnie różnych jakości MECHANICZNEJ I BIOLOGICZNEJ[11].

W tej wypowiedzi Robakowskiego opisany został zamysł, który leży u podstaw wielu jego filmowych eksperymentów – rejestracji obrazu dokonuje kamera, która, jak zauważa autor, przejmuje niejako funkcję oka, ponieważ twórca filmu trzyma ją w rękach, w niewielkim stopniu kontrolując proces nagrywania materiału, a jednocześnie „wprawiając" obraz filmowy we własny, swobodny ruch. W efekcie proces rejestracji wykracza poza to, co mechaniczne, przekazując także – za pośrednictwem wzroku – doznania zmysłowe. Tworzy się tym samym pewien estetyczny twór, nowa jakość języka filmu.

Co prawda w tekście z 1975 roku Robakowski pisze o „bezjęzykowej koncepcji semiologicznej filmu"[12] i, porównując narzędzia językoznawstwa strukturalnego do języka filmu, dochodzi do wniosku, że istniejące narzędzia lingwistyczne nie są adekwatne w stosunku do obrazu filmowego. Nie zmienia to jednak faktu, że twórcze poszukiwania Robakowskiego, zarówno w ramach Warsztatu Formy Filmowej, jak i poza nim, podążają właśnie w kierunku ciągłego redefiniowania tego, czym w gruncie rzeczy jest język filmu.

Robakowski stawia bowiem w swej twórczości nurtujące go pytania, na które nigdy nie udziela jednoznacznej odpowiedzi. Artystyczne połączenie świadomości ograniczeń własnego ciała i poszukiwanie nowych form wyrazu tworzą momentami w jego pracach nierozerwalną całość. Z jednej strony, w przypadku filmów *Idę...*, *Ojej! Boli mnie noga...* lub *Tańca z drzewami,* kamera – a wraz z nią także widoczny na ekranie obraz filmowy – poruszają się razem z twórcą, tworząc obraz subiektywnie odbieranej rzeczywistości, której ramy zakreśla właśnie przywołana już wcześniej „przestrzeń energobiologiczna" (choć wydawać się może, że rola autora ograniczała się w tym przypadku jedynie do trzymania włączonej kamery, co – jak pisał Kluszczyński[13] – jest jednak obciążone konkretnymi konsekwencjami). Z drugiej zaś strony zare-

[11] J. Robakowski, *Zapisy mechaniczno-biologiczne* [w:] *Warsztat Formy Filmowej 1970–1977*, (red.) R.W. Kluszczyński, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2000, s. 73. Zachowuję oryginalną pisownię manifestu.

[12] Zob. J. Robakowski, *Bezjęzykowa koncepcja semiologiczna filmu* [w:] *Warsztat Formy Filmowej…*, dz.cyt., s. 76–77.

[13] Zob. R.W. Kluszczyński, *Film-wideo-multimedia*, Rabid, Kraków 2002, s. 74.

jestrowane obrazy otwierają dodatkowe przestrzenie interpretacji, które nie są już związane z cielesnością, a z samym jej postrzeganiem – nie tylko przez reżysera, ale i przez nas, widzów.

Idę... to zrobiony tzw. kamerą z ręki zapis wspinaczki po schodach wieży spadochronowej. W tym czarno-białym, jednoujęciowym filmie, trwającym zaledwie trzy minuty, monotonnemu obrazowi wspinaczki po schodach wieży (z punktu widzenia wspinającego się) towarzyszy z *offu* głos Robakowskiego, który odlicza kolejne stopnie od jednego do dwustu. Siła przekazu filmu polega przede wszystkim na tym, że mozolna wspinaczka staje się z czasem coraz wolniejsza, kamera przesuwa się po schodach w górę wieży spadochronowej w coraz bardziej spowolnionym tempie, a towarzyszący obrazowi głos również rozbrzmiewa coraz wolniej, wypowiada liczby coraz mniej dokładnie, połyka końcówki liczebników, jest coraz bardziej zmęczony, aż w końcu kamera zatrzymuje się na szczycie wieży po przebyciu dwustu stopni, a głos milknie. Film posiada swój wewnętrzny rytm – począwszy od zainicjowania akcji głośnym „Idę" (co jednocześnie jest autotematycznym odczytaniem lub też nadaniem filmowi tytułu), a skończywszy na zatrzymaniu kamery na szczycie wieży, po odliczeniu do dwustu, czemu dodatkowo towarzyszy głośne westchnienie wynikające ze zmęczenia lub odczucia ulgi.

Ten krótki film poprzez prostotę formy otwiera się na rozmaite interpretacje. Wędrówkę po kolejnych poziomach można traktować jako symboliczną zmianę perspektywy, za sprawą której dotarcie na szczytową platformę będzie oznaczać osiągnięcie pewnego celu. Postrzegany jako całość film może być także odczytany metaforycznie jako symbol ludzkiego życia, w którym każdy przebyty rok uczy doświadczenia i również zmienia – życiową tym razem – perspektywę.

Ojej! Boli mnie noga... to zapis wędrówki przez las. Film ten także składa się z jednego tylko ujęcia, jest kolorowy i również trwa trzy minuty[14]. Obrazowi trzymanej w ręce kamery, który odpowiada utykaniu, towarzyszy zza kadru głos Robakowskiego, mówiący „Ojej", głośniej lub ciszej, lecz nieomal nieprzerwanie w trakcie trwania całego filmu. Jedyny moment przerwy następuje, kiedy kamera (a z nią, jak rozumiemy, autor) znajduje w parku ławkę, na której siada, żeby odpocząć. Obraz jednak także i wtedy porusza się – tym razem w rytmie oddechu zmęczonego człowieka. Po chwili jednak wędrówka zostaje rozpoczęta raz jeszcze; w warstwie dźwiękowej nadal towarzyszy jej głośne jęczenie spoza kadru.

W przeciwieństwie do filmu opisanego wcześniej, *Ojej! Boli mnie noga...* nie ma aż tak wyraziście zaznaczonego początku i końca, w jego połowie na-

[14] W zasadzie żaden z tych trzech krótkich filmów nie trwa całe trzy minuty – każdy z nich mieści się w czasie pomiędzy 2.30 a 2.52. Jednak dla ułatwienia o każdym z nich będę pisała jako o filmie trzyminutowym.

stępuje za to moment wyciszenia i zatrzymania (niebędący jednak tradycyjną filmową stopklatką), kiedy to w polu widzenia pojawia się ławka.

W *Tańcu z drzewami* obraz wiruje delikatnie przed oczami widza w rytm głośnego nucenia (czy może raczej podśpiewywania) – dobiegający spoza kadru głos należy do Robakowskiego. Również i w tym przypadku jednoujęciowy film trwa trzy minuty, czyli dokładnie tyle, ile trwa sam taniec[15]. Obraz staje się zapisem poetyckiego t a ń c a z d r z e w a m i – widz postawiony zostaje w pozycji twórcy tańczącego z kamerą w objęciach. Jednak – ponieważ widz pozostaje unieruchomiony przed ekranem – po raz kolejny mamy do czynienia z powstaniem nowej jakości języka filmu. Obraz na ekranie stanowi bowiem wizualny ekwiwalent pewnego konkretnego fizycznego doświadczenia.

Prześledźmy rytm całego filmu – początkowo przez moment, tuż po tytule, pojawia się ciemny ekran, a spoza kadru dobiega nucenie Robakowskiego. Po chwili rozpoczyna się taniec. Począwszy od pojedynczego nieruchomego oczywiście drzewa, kamera stopniowo obejmuje większą ich grupę. Barwy obrazu nie są naturalne, lecz przefiltrowane i nieco w ten sposób odrealnione. Obraz powoli przyspiesza, wiruje przed naszymi oczami, aż w końcu niemal zupełnie się rozmywa. Towarzyszące mu nucenie staje się jednocześnie coraz bardziej natarczywe. W końcu głos nucącego jest zdyszany i zmęczony, „tańczący obraz" zwalnia, aż do ponownego skupienia się kamery jedynie na pojedynczym drzewie.

Można powiedzieć, że rytm całego obrazu odpowiada rytmowi tańca – począwszy od zainicjowania akcji, rozpoczęcia nucenia, poprzez „zaproszenie do tańca" pierwszego drzewa, stopniowe rozwijanie się tempa tańca do punktu kulminacyjnego aż po jego wybrzmienie i w końcu całkowite zatrzymanie oraz zaprzestanie akcji.

Prostota filmu po raz kolejny otwiera go na metaforyczne odczytania i interpretacje: obraz zniekształcony przez użycie koloru oddaje emocje, jakie towarzyszą tańcowi. Całość można odczytać jako symboliczne oddanie czterech pór roku (nie jesteśmy w stanie określić żadnej z nich, nie widząc, jakiego koloru są drzewa) zmieniających się przed naszymi oczami. Tym samym film może być również odczytany jako metafora ludzkiego życia, wraz z upływającym czasem i symbolicznymi c z t e r e m a p o r a m i r o k u jako kolejnymi etapami w życiu pojedynczego człowieka.

Tym, co w opisanych przeze mnie szczegółowo filmach Robakowskiego wydaje się najbardziej interesujące, jest sam r u c h. W przypadku filmu fabularnego podobny sposób użycia kamery nazywany jest po prostu „kamerą z ręki", jednak gdy mamy do czynienia z dziełem wykraczającym poza konwencjonalne ramy – a tak właśnie jest w przypadku analizowanych w tym tekście prac –

[15] Również w tym przypadku możemy mówić o zapisie wideoartystycznego performance'u.

podobna kategoria z pewnością nie jest wystarczająca. Robakowski pokazuje, że w każdym z tych konkretnych przypadków – tańca, utykania i wspinaczki po schodach – mamy do czynienia z innym doświadczeniem, także wizualnym, co z kolei przekłada się na inny rodzaj formy filmowego wyrazu.

Jednocześnie każdemu z tych cielesnych doświadczeń towarzyszy inny typ obrazu, inny sposób – jak moglibyśmy powiedzieć – jego strukturowania. Za każdym razem specyficznemu, bardzo konkretnemu doświadczeniu fizycznemu – tańcowi, utykaniu, wspinaczce po schodach – towarzyszy również z *offu* głos Robakowskiego, który w każdym z przypadków wzmacnia dodatkowo zmysłowe doznania płynące z ekranu. Tym samym moglibyśmy wskazać, że: tańcowi odpowiada nucenie, utykaniu – jęczenie, a wspinaczce po schodach – głośne odliczanie dwustu stopni[16]. Konkretny obraz widziany na ekranie (a może bardziej precyzyjnie – specyficzny sposób poruszania się kamery widoczny na ekranie i odzwierciedlający określone fizyczne doświadczenie) uzyskuje więc swój dźwiękowy ekwiwalent, wzmacniający dodatkowo efekt wizualny. Organiczny dźwięk i subiektywna kamera tworzą wówczas nierozerwalną całość.

Przypomnijmy sobie w tym kontekście pierwsze filmy braci Lumière – także króciutkie, jednoujęciowe dzieła, będące zapisem zwyczajnych, codziennych czynności. Zwłaszcza w pierwszych filmikach, na przykład: *Wyjście robotników z fabryki w Lyonie* (1895), *Pasażerowie opuszczają statek* (1895), *Śniadanie dziecka* (1895), *Partia kart* (1895), najważniejszą, pionierską sprawą był zapisany w nich na taśmie ruch[17]. To właśnie on budził największe emocje wśród podziwiających żywe fotografie widzów (słynny *Wjazd pociągu na stację w La Ciotat,* 1895). Przypomnę, że kamera w tamtych filmach była nieruchoma, rejestrowała rzeczywistość z jednego zaledwie punktu widzenia. Zbliżenie nie istniało – to tylko kamera mogła być umieszczona bliżej lub dalej od filmowanego obiektu (bliżej jak w *Śniadaniu dziecka* lub dalej jak w *Pasażerach...).* Jak donoszą podręczniki historii kina, *Wjazd pociągu...* spowodować miał histeryczne reakcje pierwszych widzów właśnie poprzez wybór takiego właśnie, a nie innego ustawienia kamery na peronie stacji, co pozwoliło na stopniową obserwację rosnącego na ekranie ruchomego obiektu, jakim był w tym przypadku wjeżdżający na stację pociąg. Zbliżające się czoło maszyny stopniowo wypełnia cały ekran, znikając w końcu po lewej stronie kadru; jed-

[16] Ponieważ zapis na taśmie jest jednocześnie zapisem pewnego działania artysty, można też powiedzieć, że w tym przypadku mamy do czynienia jednocześnie z zapisanym na wideo performance. Całość filmu trwa trzy minuty – tyle, ile zajęło autorowi wejście na szczyt wieży, począwszy od pierwszego stopnia na samym dole.

[17] W filmach *Oblany ogrodnik* (1895) czy *Fałszywy kaleka* (1895) możemy już mówić o początku narracji filmowej, ponieważ filmy te nie są jedynie prostymi zapisami rzeczywistości, a raczej pierwszymi próbami jej fabularyzowania.

nak ta krótka chwila wjazdu pociągu wystarczyła, żeby widzowie zerwali się w panice ze swoich miejsc, uciekając przed rzekomym niebezpieczeństwem. Pozorny ruch widoczny na ekranie okazał się wystarczająco sugestywny dla widzów nieprzyzwyczajonych do obcowania z ekranową fikcją.

Robakowski powraca niejako do tego gestu pionierów kina – poszukując jak najprostszej formy przekazu dla tego, co stanowi samą esencję kinematografii, czyli właśnie ruchu. Sam ruch w kadrze nie robi już przecież na nas szczególnego wrażenia, będąc podstawą filmu jako takiego. To, co proponuje Robakowski, jest więc w pewnym sensie czynnością wtórną – nadaniem ruchu samemu kadrowi poprzez wytrącenie nas z bezpiecznej, bezrefleksyjnej obserwacji obiektu w kadrze. Pozornie artysta posługuje się opatrzonym już środkiem wyrazu, jakim jest kamera prowadzona „z ręki", nadając mu jednak zupełnie nowe znaczenie. „Kamera z ręki" nie jest w tym przypadku środkiem przezroczystym, Robakowski zwraca uwagę widza na samą kwintesencję magii kina na ekranie – ponownie tylko ruch staje się najważniejszy. Jego rytm, tempo, a także sposób obrazowania przestają być dla nas jedynie przezroczystą figurą stylistyczną – stają się środkiem wyrazu, który ma przekazać pewne konkretne fizyczne doświadczenie: wspinaczkę po schodach, taniec, utykanie.

Kluszczyński pisał:

> Twórcy polscy, zwłaszcza Józef Robakowski, pokazali ponadto, iż samoobserwacja nie jest wcale czynnikiem niezbędnym, że autoanaliza odbywa się niemal samoczynnie, że nieuchronnie towarzyszy działaniom kreacyjnym w sztukach medialnych. Wystarczy, jeśli tylko artysta dostrzeże i twórczo wykorzysta fakt, że kamera jest swoistym przedłużeniem jego zmysłów (a więc integruje się z nim) i że przenosi na taśmę znacznie więcej niż to, co pojawia się w polu jej widzenia[18].

Tym samym można porównać poszukiwania Robakowskiego do artystycznych eksperymentów twórców filmu strukturalnego. Przypomnę, że film strukturalny to jedno ze zjawisk, które *de facto* nie mają jednoznacznej definicji. Według P. Adamsa Sitneya, który wprowadził to pojęcie w 1969 roku, film strukturalny posiada cztery zasadnicze cechy, do których należą:

1) nieruchoma, niezmienna pozycja kamery (statyczny kadr unieruchamia punkt widzenia odbiorcy);
2) drganie, migotanie, efekt stroboskopowy;
3) wielokrotne powtarzanie tego samego ujęcia (bądź tej samej serii ujęć) skopiowanego na taśmie – efekt pętli filmowej;
4) ponowne filmowanie obrazów wyświetlanych na ekranie filmowym lub telewizyjnym, czyli refilmowanie[19].

---

[18] R.W. Kluszczyński, *Film-wideo-multimedia*, dz.cyt., s. 74.

[19] Tamże, s. 52.

Kluszczyński dodaje, że według Sitneya film strukturalny może mieć tylko jedną ze wskazanych wyżej właściwości lub nawet nie mieć ich wcale, nie przestając jednocześnie należeć do omawianego nurtu. Dlaczego tak się dzieje? Kluszczyński pisze, że to nie wymienione powyżej cechy stwarzają strukturalny (pojmowany jako metadyskursywny) charakter filmu, ale ten właśnie jego charakter wyraża się poprzez wymienione tutaj cechy, co z kolei oznacza, że może on ujawnić się także poprzez inną konfigurację właściwości.

Ta otwarta w gruncie rzeczy definicja tego, czym w istocie jest film strukturalny, prowadzić może do poszukiwań jego założeń w eksperymentatorskich próbach pionierów kina. Niektóre filmy Lumière'ów spełniają bowiem pierwszy i drugi punkt z wymienionych tu założeń Sitneya, a tym samym mogą być odczytywane jako prekursorskie w stosunku do tego, czym jest film strukturalny.

Filmy braci Lumière możemy z dzisiejszej perspektywy traktować także jako pierwsze króciutkie filmy dokumentalne, zapis rzeczywistości z końca XIX w. Pojawiają się w nich również elementy autobiograficzne, kiedy na przykład obserwujemy samego Augusta Lumière i jego żonę oraz dziecko w scenie śniadania lub gdy widzimy na ekranie robotników wychodzących z fabryki w Lyonie. Autobiografizm obecny jest w filmach Robakowskiego, na które możemy również spojrzeć nie jak na filmy dokumentalne, a raczej jak na wideoperformace, gdzie zapis wideo (bądź zapis na taśmie filmowej) i akcja tworzą razem nierozerwalną całość, także poprzez przyjęcie takiego właśnie, specyficznego punktu widzenia przez kamerę, odtwarzającą z kolei punkt widzenia samego autora filmów. Nie sposób pominąć metadyskursywnego charakteru i pionierskich dokonań Francuzów na tle eksperymentów Robakowskiego, które wpisują się w ten sposób w poszukiwania charakterystyczne dla tego, czym jest film strukturalny.

Co ciekawe, różnica pomiędzy próbą ujęcia ruchu w przypadku Lumière'ów i Robakowskiego będzie polegała właśnie na obecności/nieobecności pierwiastka cielesnego. W filmach braci Lumière został on w zasadzie wyeliminowany poprzez brak ruchu kamery, choć nie wolno nam zapominać o tym, że operator kamery – podobnie jak ona sama – pozostawał wtedy bez ruchu, nie przemieszczał się, ponieważ kamerę umieszczoną na statywie wprawiano w ruch za pomocą korbki; przenoszenie jej podczas pracy było po prostu technicznie niemożliwe. U Robakowskiego kamera i ruch stanowią jedną całość. Punkt widzenia i obraz tworzą nową jakość, która stanowi sedno oglądanego na ekranie filmu.

W twórczości autora *Idę...* można również odnaleźć filmy, w których dobiegający spoza kadru głos, czyli element biologiczny, wzmacnia działanie samej kamery i jej ruchu. Tak dzieje się na przykład w filmach *La-Lu* (1985) czy *Bliżej – dalej* (1985). Odjazdy i najazdy kamery wzmacniane są dodatkowo ludzkim głosem z *offu*, należącym do Robakowskiego: podkreślają one uruchamiane

przez autora kolejne funkcje kamery. Jednocześnie w obu tych filmach nie pojawiają się inne dźwięki niż te obecne już w tytule krótkich, jednoujęciowych obrazów artysty. W *Bliżej – dalej* widzimy nawet przez moment sylwetkę autora filmu, w lustrze, przed którym ustawiona została kamera.

Z cielesnością innego rodzaju mamy do czynienia w filmie *O palcach*. W utworze tym widzimy na ekranie w zbliżeniu męską dłoń, należącą, jak się wydaje, do Józefa Robakowskiego. Całość, trwająca zaledwie pięć minut, przybiera postać przedstawienia teatralnego, w którym po kolei opowiadana jest z *offu* historia każdego z palców. Jednocześnie to specyficzne wideoperformance, ponieważ całość filmu znów jest jednoujęciowa, a banalnemu w gruncie rzeczy obrazowi dłoni sens nadaje głos z *offu*. Każdy z palców ma nie tylko swoją własną nazwę, ale i swoją historię, która stanowi przecież (co oczywiste, ale w tym przypadku fragmentaryzacja ciała daje dodatkowo absurdalny efekt) biografię samego Robakowskiego. Ponadto pojawiają się w filmie elementy, które wiążą tę jednostkową, subiektywnie przedstawioną biografię w symboliczny sposób z historią Polski. Taką funkcję może mieć wystukiwany marsz wojskowy czy daty, które mają oznaczać zawarcie kolejnych związków małżeńskich, ale autor, sugerując problemy z pamięcią, implikuje równocześnie odniesienia do dat istotnych w historii naszego kraju. Nie zajmując się bliższą analizą tego filmu, chcę jedynie zauważyć, że także i to dzieło można postrzegać jako film strukturalny poprzez jego swoistą metadyskursywność i nieruchomą pozycję kamery. Brak tu jednak obecnych w poprzednich filmach, poszukiwanych poprzez cielesność, nowych przestrzeni na gruncie języka filmowego.

Z filmów artysty, w których pojawia się element cielesności, nawet jeśli nie jest on nam dany wprost, wyłania się postać artysty Robakowskiego, będąca efektem zabiegów kreacyjnych czy artystycznych, jakim twórca poddaje własną osobę, a przede wszystkim jej medialny (chociaż w znaczeniu odbiegającym od powszechnie przyjętego, gdzie medialny oznacza po prostu obecność w mediach i związaną z tym popularność) obraz utrwalony na taśmie filmowej. Tym samym na ekranie mamy do czynienia z postacią Robakowskiego będącą *alter ego* artysty, od którego oddzielenie jej jest właściwie niemożliwe.

Jednak dużo bardziej interesujący jest, według mnie, proces, w którym doświadczenie własnego ciała, jego rytmu, ograniczeń i tak interesującej dla Robakowskiego energobiologiczności pozwala na poszukiwania formy w sferze języka filmowego wyrazu. A własne ciało wraz z jego ograniczeniami, ujawniając w pośredni sposób swoją – ukrytą na pierwszy rzut oka – obecność, staje się tym samym narzędziem aktu komunikacji pomiędzy widzem a autorem filmu.