DOI: 10.11649/a.2603

Article No.: 2603

Adeptus
nr 18/2021 r. pismo humanistów

Izabella Tyborowicz – studentka kulturoznawstwa ze specjalizacją z kultury wizualnej w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, absolwentka filmoznawstwa w Instytucie Sztuki PAN. Interesuje się szczególnie zagadnieniami związanymi z antropologią ciała oraz antropologią widowisk w szerokim kontekście sztuk wizualnych. Obecnie prowadzi badania nad motywem transu w polskim kinie.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2820-5652>

e-mail: iza.tyborowicz@gmail.com

Izabella Tyborowicz

Mozaikowe tożsamości Mai Deren. Złożoność perspektyw w badaniu biografii artystki

Różnorodność źródeł biograficznych

Podając refleksji problematykę sposobów badania biografii artystek oraz charakter pracy nad ich życiem i twórczością, a także kłopoty, z jakimi się ona wiąże, postanowiłam przyrzeć się biografii Mai Deren – awangardowej artystki ukraińsko-żydowskiego pochodzenia. Postać ta znana jest przede wszystkim z twórczości filmowej – głównie debiutanckich *Sieci popołudnia* (*Meshes of the Afternoon*, 1943), będących jednym z najbardziej wpływowych filmów eksperymentalnych w historii kina, lecz również takich dzieł, jak *Na lądzie* (*At Land*, 1944) czy *Rytuał w przetworzonym czasie* (*Ritual in Transfigured Time*, 1946). Oprócz realizacji filmów Maya Deren zajmowała się również tańcem i choreografią, pracując w młodości jako asystentka słynnej tancerki i antropolożki Katherine Dunham. Ponadto robiła karierę naukową, była teoretyczką kina oraz antropolożką. Jej książka *Taniec nieba i ziemi. Bogowie haitańskiego wudu* (*Divine horseman: The Living Gods of Haiti*) jest uznawana za jedno z najlepszych opracowań o afrohaitańskich kultach posesyjnych, zawierające unikatowe świadectwa i w wierny sposób opisujące przebieg opętań przez różne haitańskie loa.

The study was conducted at the author's own expense.

No competing interests have been declared.

Publisher: Institute of Slavic Studies, Polish Academy of Sciences.

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 3.0 PL License (creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl/), which permits redistribution, commercial and non-commercial, provided that the article is properly cited. © The Author 2021.

Na przykładzie bogactwa publikacji dotyczących Mai Deren można doskonale prześledzić odmienne techniki przyjmowane przez biografów i badaczki kina, stosowane w celu opisanie jej twórczości przez pryzmat biografii. Umieszczają oni Mayę Deren w różnych ramach teoretycznych, patrząc na nią jako czołową twórczynię filmów awangardowych, teoretyczkę i innowatorkę, przedstawiając ją jako humanistkę, omawiają wpływ płci i etniczności na jej twórczość (Hoffman, 2015, s. 16). Bardzo ważną przestrzenią badawczą jest również ukraińsko-żydowskie pochodzenie Mai Deren oraz kontekst emigracji do Stanów Zjednoczonych. Podkreślane jest także towarzyszące jej od najmłodszych lat poczucie inności i wyobcowania. W pierwszej części artykułu przyglądam się kilku biografiom poświęconym artystce, prezentując odmienne perspektywy przyjmowane przez badaczki zajmujące się Mayą Deren. Kolejne pozycje są dla mnie punktem wyjścia do refleksji nad współczesnymi sposobami tworzenia biografii.

Nowoczesne metody badania życiorysów opierają się głównie na gromadzeniu faktów postrzeganych jako dane obiektywne i tworzeniu obrazu życia dzięki dostępnym dokumentom. Analiza ta pozbawiona jest „cenzury”, dzięki czemu może zostać zbudowany zarówno pozytywny, jak i negatywny wizerunek postaci, a przedstawianie codziennego życia wybitnych osobowości pozwala realizować dążenie do ukazania ich prawdziwego oblicza oraz złożonej natury twórczej i ludzkiej (Całek, 2013, s. 22). Francuski pisarz André Maurois pisze o porządkowaniu wydarzeń według ich wagi, polegającemu na pozostawieniu w cieniu mniej istotnych oraz eksponowaniu ważnych. Ich właściwa selekcja i pomijanie niepotrzebnych szczegółów, których zbyt wielkie nagromadzenie nie służyłoby klarowności biografii, ustalanie chronologii faktów mające naśladować rytm życia bohatera i pozwolić wnikliwie prześledzić jego rozwój to główne metody pracy badacza (Całek, 2013, s. 22). Podczas tworzenia biografii natrafia się często na przeszkody metodologiczne związane z badaniem osobowości. W nowoczesnym podejściu do pracy nad życiem znanych postaci preferuje się współpracę specjalistów z wielu dziedzin – biografów, historyków i psychologów. Metoda taka daje możliwość głębszej analizy dokumentów osobistych. Dla wnikliwej analizy rodzinnego środowiska bohatera biografii ważne wydaje się wykorzystanie zasobów wiedzy z zakresu psychologii społecznej (Całek, 2013, s. 27). Czerpią z niej również badaczki życia Mai Deren. Sięgając do jej korzeni i otoczenia, poszukują one odpowiedzi na zasadnicze pytania dotyczące osobowości autorki.

Tę tendencję można zauważyć w pracy amerykańskiej feministycznej filmoznawczyni Lauren Rabinovitz, która analizując filmy Mai Deren w *Points of Resistance*, skupia się

na jej tożsamości jako autorki, szczególnie w kontekście awangardy i sprzeciwu wobec komercyjnego kina Hollywood. L. Rabinowitz pisze o wkładzie Mai Deren (również Shirley Clarke i Joyce Wieland) w historię amerykańskiego kina awangardowego, podkreślając wieloletnią marginalizację twórczości reżyserek. Mniej ważna jest dla niej tożsamość płciowa M. Deren. Badaczka twierdzi, że kobiecy wygląd nie był dla artystki istotny, lecz zauważa jej brak zgody na patriarchalną hierarchię obecną w świecie awangardy (Hoffman, 2015, s. 16). Szczególnie interesująca jest perspektywa zbadania biografii Deren pod kątem kreowanego i rozpowszechnianego przez artystkę wizerunku twórczyni awangardowej. Rabinowitz zaznacza, że „Deren stała się najbardziej znaną przedstawicielką powojennego nurtu kina niezależnego, być może dlatego, że sama była obiektem uwagi równie często, jak jej filmy i koncepcje”¹ (Rabinowitz, 2003, s. 49). Nazywa ją samowystarczalną, współczesną artystką, która dla sztuki musiała pogodzić się z wyobcowaniem z mainstreamowego społeczeństwa. W ogóle nie zastanawia się jednak nad pochodzeniem etnicznym Deren, nie próbuje wiązać go z twórczością filmową, którą w dużym stopniu analizuje w swym wywodzie.

To, co pominięte we wcześniej cytowanym opracowaniu staje się kluczowe dla zainteresowanej tematyką żydowską australijskiej kulturoznawczynie Ariele Hoffman. Kwestia pochodzenia – zarówno ukraińskiego, jak i przede wszystkim żydowskiego – stanowi fundament jej rozważań w *Looking Again at Maya Deren: How the 'Mother of Avant-Garde Film' was a Socially Conscious 'Judaized Artist'*. Początek tytułu publikacji wskazuje na potrzebę przyjrzenia się twórczyni i jej dorobkowi artystycznemu na nowo, z uwzględnieniem konfliktów narodowościowych i nastrojów antysemickich. A. Hoffman stwierdza w swojej pracy, że sam fakt odrzucenia przez Deren żydowskiego dziedzictwa jest interesującą i ważną perspektywą, nieprzyjętą jeszcze w żadnych badaniach. Jak zauważa badaczka, spojrzenie przez pryzmat judaizacji

pozwała powiązać twórczość Deren z jej doświadczeniami życiowymi w kontekście napięć społecznych i kulturowych otaczających Żydów w tamtym czasie, wyjaśniając w ten sposób szersze kwestie związane z jej poczuciem wyobcowania i ciągłym poszukiwaniem integracji. Wyjaśnia to jej zaangażowanie polityczne oraz określa podstawy jej moralnego światopoglądu i społecznego sumienia. W ramach „judaizacji” twórczość Deren można umieścić w szerszym kontekście „judaizującego” dyskursu XX-wiecznej Ameryki, w którym „Żyd” był wykorzystywany do przybliżenia szerszych idei integracji, asymilacji i amerykanizacji (Hoffman, 2015, s. 17).

¹ Wszystkie cytaty, jeśli nie zaznaczono inaczej, w przekładzie autorki tekstu.

Ogrom pracy bibliograficznej widać w dwóch tomach *The Legend of Maya Deren: A Documentary Biography and Collected Works*, zebranych przez Veve A. Clark, Millicent Hodson oraz Catrinę Neiman, wydanych w 1984 i 1988 roku. Pozycje te stanowią złożoną kompilację materiałów z całego życia artystki. Odnaleźć w nich można dane związane zarówno z jej pracą twórczą, publicznymi wystąpieniami czy wywiadami, jak i sferą prywatną – korespondencją listowną (obejmującą również dzieciństwo Deren), jak i licznymi materiałami pochodzącymi od jej bliskich (fotografie, na których widnieje artystka oraz rozmaite wspomnienia rodziny, przyjaciół, współpracowników). Pozycja ta jest najobszerniejszym źródłem wiedzy na temat biografii Mai Deren, może stanowić podstawę do budowania licznych interpretacji jej działań artystycznych i zainteresowań naukowych, a przede wszystkim stać się punktem wyjścia do szerokiej analizy jej twórczości w ujęciu biograficznym. We wstępie do *The Legend of Maya Deren* autorki i redaktorki opisują proces tworzenia tomów. Pracę rozpoczęto dziesięć lat przed wydaniem, przez pierwszy rok udało się przeprowadzić około stu rozmów ze współpracownikami i znajomymi artystki, które dostarczyły wielką liczbę dokumentów umożliwiających dalsze badania. Biografki odwiedziły także biblioteki i archiwa w Stanach Zjednoczonych, Europie i na Karaibach (Clark i in., 1984, s. xv). Dzięki temu udało im się przedstawić życie artystki, umiejscowić je w odpowiednim czasie i przestrzeni, zarówno w kontekście jej własnych doświadczeń, jak i ruchów społecznych, które ją interesowały. Piszą, że nie będą przepraszać osób czytających opracowanie za prezentowaną ogromną liczbę materiałów, gdyż tak właśnie wyglądało życie bohaterki. Wszystko to powoduje, że postrzegamy owe dwa tomy jako ułożoną chronologicznie dokumentalną biografię, dziesięcioletni projekt wymagający wielkiego wysiłku, będący zarazem pierwszym opublikowanym życiorysem artystki. To jedyna, korzystając z terminologii Paula Murraya Kendalla, „biografia-Behemot” Deren, prezentująca jej życie i twórczość od dzieciństwa aż do śmierci (Kendall, 1965, s. 129). Celem osób opracowujących te tomy było prześledzenie wszystkich dostępnych dokumentów i źródeł, ale przy uwzględnieniu czasu, w którym powstały oraz ze świadomością niemożności dotarcia do wszystkich materiałów, a jednocześnie z zachowaniem pełnego obiektywizmu. Warto zwrócić uwagę również na to, że tomy opracowały trzy badaczki – istotne było dla nich „kobiece” spojrzenie. Podkreślają we wstępie aspekt wspólnotowy badań jako jedną z najważniejszych obranych metod – była to dla nich eksperymentalna forma pracy, polegająca na „zmianie pozycji autorytetu”, czyli ciągłej zamianie ról, płynności związanej z zakresem obowiązków między pisanem a edytowaniem tekstów (Clark i in., 1984, s. xvi).

Znana jest także jedna filmowa biografia Mai Deren autorstwa Martiny Kudláček zrealizowana w formie dokumentalnego obrazu *W zwierciadle Mai Deren (Im Spiegel der Maya Deren, 2002)*. Czeska dokumentalistka odtwarza jej życiorys, przeplatając go wypowiedziami innych twórczyń i twórców awangardowych, przyjaciół, a nawet nagraniami głosu artystki, uwiecznionego na taśmie. Wiele uwagi poświęca wewnętrznemu światu Deren, starając się go odkryć poprzez jej życiorys i twórczość. W sprawny sposób kreśli jej portret jako wrażliwej, lecz temperamentnej osoby oraz artystki-awangardzistki. Film rozpoczyna się od sceny, w której Jonas Mekas – jeden z popularniejszych twórców amerykańskiej awangardy filmowej – pokazuje do kamery znalezione w archiwum, niewidziane dotychczas fragmenty taśmy filmowej z pracami Mai Deren, schowane w puszkach po kawie, nazywając je „świętym graalem kinematografii”. Prowokuje to widzów do zadania sobie pytania – ile podobnych puszek nie zostało jeszcze odkrytych przez badaczy oraz jakim historycznym i biograficznym świadectwem mogą one być?

Badając biografie osób zajmujących się różnymi formami sztuki wizualnej, ośmielę się stwierdzić, że materiał ten, choć ma wielki potencjał jako źródło biograficzne, jest znacznie bardziej niejasny do odczytania niż autorskie źródła pisane. Analizowanie filmów reżyserek w celu wydobywania z nich jak największej liczby kontekstów niewidocznych w pozostałych źródłach, wiąże się z licznymi pułapkami. Często jest zakorzenione w innych, uprzednio zbadanych, materiałach stanowiących podstawę do rozszerzenia myślenia o danej osobie, odkrywania coraz odważniejszych i mniej oczywistych wątków, nierzadko trudno dostrzegalnych bez posiadania wcześniej informacji o badanej jednostce.

Pracę artystki oraz biografek zajmujących się jej dorobkiem określiłabym, używając zdefiniowanego przez badaczkę studiów nad Zagładą Martę Tomczok pojęcia „ciekawość stanów”, oznaczającego prostą i podstawową emocję rozpoczynającą wszelki naukowy namysł (Tomczok, 2019, s. 230). Dla Tomczok „postulat badania afektów zapośredniczonych w narracjach wydaje się oznaczać bardzo wiele zagadnień: od psychofizycznych reakcji pisarza, przez afektywną strukturę dzieła, po styl jego odbioru (jeśli do tego namysłu chciałoby się przyłożyć tradycyjną sztancę i szukać zrozumiałych odpowiedzi)” (Tomczok, 2019, s. 231). Afekt z pewnością silnie koresponduje z twórczością Mai Deren, będąc terminem związanym z tym, co niereprezentowalne, zbierającym emocjonalną ekspresję. W książkach antropolożki i literaturoznawczyni Agnieszki Daukszy – której myśl przedstawia w swym artykule Tomczok – „afektywność nie wynika ze struktury dzieła, ale powstaje w akcie jego odbioru, jest efektem odpowiedniego nastawienia czytelnika bądź widza, powinna się także przekładać na jakość lektury” (Tomczok, 2019, s. 235).

Film jako opowieść biograficzna artystki

Poststrukturalistyczne podejście doprowadziło do zmiany sposobu pisania biografii – kluczowe uznano teraz skupienie się na tym, co warunkuje okresy twórczości artystów oraz dotarcie do prawdy w faktach, a nie tylko dokumentach, które były dotąd podstawą pracy biografa. Odrzucone zostało stosowane dotąd w badaniach oddzielenie życia twórcy od jego dzieł (Całek, 2013, ss. 107–109). Pisanie biografii osób tworzących filmy na podstawie analizy zawartych w nich treści jest ściśle związane z interpretacjami budowanymi na podstawie wypowiedzi danej artystki czy artysty – wywiadów, listów, zapisków obok scenariusza czy w prywatnym dzienniku, a nawet podkreśleń i notatek na marginesach ulubionych książek. Równie ważną rolę odgrywają wspomnienia bliskich, będące jednak materiałami nietrwałymi, ulotnymi oraz subiektywnymi. Wszystkie wymienione źródła są osadzone w określonej rzeczywistości i czasach.

Warto mieć na uwadze, że praca biografa nigdy nie staje się czymś skończonym, poza wspomnianą ulotnością istnieje bowiem jeszcze jedna bariera – ukrywane świadomie lub podświadomie myśli, opinie, indywidualne doświadczenia, które naruszają ustanowione wewnętrznie granice prywatności.

Źródła biograficzne dostarczają wskazówek dotyczących ciągłości pracy. Dostęp do nich daje wyobrażenie o tym, jak życiowe zmiany wpływały na twórczość artystki (Clark i in., 1988, s. 3). W przypadku analizy kinematografii omawianej twórczyni pojawia się problem – w jakim stopniu badania nad twórczością winny korespondować z informacjami pochodzącymi z analiz biografów?

W dyskusji o związku biografii artystki z jej twórczością ciekawie wybrzmiewa teza o autonomii dzieła, które nie powinno być osadzane w kontekście życiorysu autorki lub autora. Potwierdza to słynna amerykańska eseistka i pisarka Susan Sontag w swym esej *Przeciw interpretacji*, pisząc o pułapce diagnozy „zrozumieć znaczy zinterpretować” oraz twierdząc, że dzieło bez interpretacji nie ma sensu (Sontag, 2012, s. 16). Film stanowi zamkniętą całość, w której doszukiwanie się wątków autobiograficznych może wypaczać koncepcję twórczą i stwarzać niebezpieczeństwo fałszywej interpretacji treści poprzez ich nadinterpretację. Pojawić może się zatem pytanie o to, czy możliwe jest zrealizowanie filmu nieobciążonego, zewnętrznymi w stosunku do jego treści, doświadczeniami i emocjami autora. Z drugiej zaś strony dla twórcy sztuk wizualnych oczywisty wydaje się fakt,

że każdy odbiorca dzieła przefiltrowuje je przez własną wrażliwość, co sprawia, że nie należy oczekiwać jedyne go rozumienia poszczególnych treści wizualnych (twierdzenie to staje się zwłaszcza słuszne w przypadku takich artystek, jak M. Deren, której filmy nie mają jasnego, zamkniętego schematu narracyjnego, obfitują w poetykę i symbolizm). Jednak dla Deren to właśnie warstwa wizualna wydaje się medium pozwalającym na próbę pokazania emocji, często nawet uwolnienia się od nienazywalnych przemian i tożsamości głęboko w niej ukrytych, dla których nie ma odpowiednich słów i określeń, gdyż są niedefiniowalne. Realizacja filmów była dla omawianej twórczyni nie tylko drogą do rozwoju jako artystki, ale również jako człowieka dążącego do usensownienia swego życia i twórczości, nadania wartości temu, co robi i jak żyje. Takie spojrzenie prezentowane jest w nowym podejściu do badań biograficznych, które nie koncentruje się wyłącznie na sferze faktów i pozwala podjąć analizę wkraczania artystów w sferę wartości (Całek, 2013, s. 114). Dzięki takiej metodzie biografów coraz lepiej poznajemy artystkę poprzez analizę wizualizacji jej pragnień i lęków. W jednej z pierwszych minut filmu zrealizowanego przez Kudłáček słyszymy głos Mai Deren mówiący: „Byłam bardzo słabą poetką, ponieważ myślałam w kategoriach obrazu. To, co w moim umyśle istniało jako doświadczenie wizualne, w poezji było wysiłkiem terminologicznym. Kiedy dostałam do ręki kamerę, to było dla mnie niczym powrót do domu” (Kudłáček, 2002). Nie tylko w tej wypowiedzi artystka w bezpośredni sposób mówi o swoim konflikcie z nazywalnością i o wyzwoleniu się z niego za sprawą medium filmowego. Zakładam, że był to dla niej jedyny środek wyrazu, za pomocą którego mogła skonfrontować się ze swą starą i nową tożsamością, a właściwie z kilkoma równoległymi wobec siebie i w różny sposób się na siebie nakładającymi tożsamościami. Jej dzieciństwo i późniejsze życie było w dalszym ciągu zanurzone w dyskursie starych, tradycyjnych koncepcji mówiących, że tożsamość jest podłożem naszego działania. Były one odległe od nowych teorii opisujących ją jako stale niedomkniętą całość, zawsze zmienną. Jak zaznacza Stuart Hall, poczucia tożsamości można szukać we współczesnych tekstach, językach, które redefiniują podmiotowość – między innymi w nurcie feministycznym czy psychoanalizie (Hall, 2019, ss. 63–82). Według francuskiego historyka Pierre’a Nory tożsamość ściśle związana jest z pamięcią (Nora, 2002). Z kolei koncepcja amerykańskiego socjologa Anselma Straussa, w myśl której bierze się pod uwagę zarówno znaczenie osoby w kontekście relacji społecznych przebiegających w różnych okolicznościach, jak i w różnym czasie, pozwala rozumieć biografię jako historię transformacji tożsamości, gdzie tożsamość pojmowana jest jako „autodefinicja” osoby (Rokuszewska-Pawełek, 2005, s. 294). W świetle powyższych

badań słuszne w odniesieniu do biografii artystycznej Mai Deren wydaje się mówienie o wielu nakładających się na siebie tożsamościach. Silny wpływ przeszłości z zagmatwanymi losami jej dzieciństwa, teraźniejszości z socjalistycznym i feministycznym rysem oraz późniejszego zainteresowania nadprzyrodzonymi zjawiskami w kulturze haitańskiej zdają się ilustrować ewolucję tożsamości Mai Deren.

Bezpośrednia relacja pomiędzy życiem a dziełem artystki

W kontekście owych mnogich tożsamości interesująca jest fascynacja Mai Deren afrohaitańskim kultem posesyjnym vodou – w szczególności transem będącym „chwilą płynności, zawieszenia, zanim zacznie się opętanie a obca istota nie zacznie jeszcze ujeżdżać aktora, który jest wyzwolony z własnej osobowości i zwykłych więzów tożsamości” (Duvignaud, 2011, s. 29). Początek zainteresowania Deren tymi zjawiskami stał się, skonceptualizowanym przez amerykańskiego socjologa Normana Dezina, momentem „epifanii”, będącej „interakcyjnymi momentami oraz doświadczeniami, które pozostawiają trwałe ślady w życiu ludzi. Manifestuje się w nich charakter jednostki. [...] Zmieniają fundamentalne struktury znaczeniowe w życiu jednostki” (Denzin, 1989, s. 70). Trans definiowany jest jako wyzbycie się własnego „ja”, przeciwstawianie się powszechnym oczekiwaniom, przyzwolenie na dojście do głosu tego, co nienazwane. Ów niejasny moment astrukturalności i odkrywanie pewnego nonsensu w logice sensu (Duvignaud, 2011, s. 74), mogły być dla Deren szczególnie wyzwalające – dzięki nim była w stanie uwolnić się od wszelkich definiujących ją habitusów: ukraińskiej emigrantki żydowskiego pochodzenia i kobiety realizującej się w świecie zdominowanym przez męskie działania.

Taniec – sztuka najmniej narażona na dyskryminację i opresję (Mulvey, 2010, s. 77) – od samego początku stał się dla Mai Deren źródłem szerokich badań i nieskończonych interpretacji. Jak twierdzi antropolog Jean Duvignaud: „Rytm i taniec pomagają ciałom i umysłom w intelektualnym wyzbyciu się narzuconego «ja»” (Duvignaud, 2011, s. 49), co wydaje się jedną z istotniejszych dla Deren płaszczyzn, odnoszących się do jej poczucia nieprzystawalności. Ta niezwykła umiejętność wyczucia ruchu była pomocna w układaniu choreografii postaci filmowych, ale także determinowała sposób montowania filmów (Radkiewicz, 2020, s. 97). Zainteresowanie tańcem było widoczne podczas pobytów artystki na Haiti (jej pierwszy wyjazd miał miejsce dopiero w 1947 roku, gdy M. Deren była już pod koniec swojej filmowej kariery). Podróż na Haiti była jej wieloletnim marzeniem, starała

się je zrealizować już w 1941 roku, jednak ze względu na toczące się tam wtedy działania wojenne musiała przesunąć te plany (Clark i in., 1988, s. 1).

Odminną koncepcję przyczyny badań prowadzonych przez Deren nad kultem vodou, zawartą w tekście *Poetics and Savage Thought: About Anagram*, w publikacji *Maya Deren and the American Avant-Garde* (2001), prezentuje Annette Michelson, amerykańska krytyczka sztuki i filmu. Osadzając twórczość artystki w jej socjalistycznych poglądach, autorka przekonuje, że trockistowski ruch młodzieżowy symulował poczucie wspólnoty, stąd zainteresowanie twórczyni społeczeństwami plemiennymi i tańcem rytualnym, w którym jednostka wykorzystuje grupę w celu unieważnienia siebie samej (Michelson, 2001, ss. 34–36).

Zarówno realizowanie filmów, jak i późniejsze pisanie o vodou splatają się, dając możliwość połączenia poezji, literatury, tańca oraz antropologii w całość podlegającą dyskursowi akademickiemu. Filmy *Sieci popołudnia*, *Witch's Cradle* (1944), *Na lądzie* (*At Land*, 1944), *Studium choreograficzne dla kamery filmowej* (*A Study in Choreography for Camera*, 1945), *Rytuał w przetworzonym czasie* czy *Meditation on Violence* (1948) łączą zainteresowanie tańcem nowoczesnym i rytuałami plemiennymi z nowatorskimi ideami psychologicznymi oraz filozoficznymi (Hoffman, 2015, s. 9).

Awangarda i feminizm jako przestrzeń splotu artystycznej wizji i biografii

Skomplikowane losy artystki zapisały się głęboko w jej osobowości i w bardzo wyraźny sposób wpłynęły na podejmowanie przez nią osobiste wybory życiowe. Towarzyszący Mai Deren mężczyźni wywodzili się nie tylko z podobnego kręgu kulturowego – pierwszy mąż był Rosjaninem, drugi urodził się w Austrii, ale część życia spędził w Czechosłowacji – lecz także wyznawali poglądy socjalistyczne, znali również trudności i emocje związane z życiem na emigracji. Podobieństwo losów tej trójki stanowiło podstawę dla wspólnych działań artystycznych za życia awangardzistki, ale także dla jej byłych mężów po jej śmierci, gdyż obaj pomogli nakreślić biografom wiarygodny obraz jej postaci. Dzięki ich świadectwom udało się ujawnić i przeanalizować zachwianie tożsamości wynikające z ciągłego częściowego zakorzenienia w świecie tradycji ukraińsko-rosyjskiej.

Rozważając początki kariery filmowej Mai Deren, trudno byłoby pominąć Alexandra Hammida (1917–2004), drugiego męża oraz bliskiego współpracownika artystki. Ona mieszkała

na obczyźnie ponad dwadzieścia lat, on zaś dopiero dostał amerykańskie obywatelstwo, był uciekinierem z Europy, którą opuścił wskutek zagrożenia związanego ze swoją twórczością – jego filmy spotykały się z ostrą krytyką nazistowskiej władzy (James, 2013, s. 42). Cały bagaż związany z emigracją czy konfliktem tożsamościowym, który oboje w sobie nosili, oraz wszystkie emocje związane z trwającą wtedy II wojną światową z pewnością miały wpływ na kształt ich pierwszego filmu, *Sieci popołudnia*.

Brytyjska pisarka i aktywistka Sophie Mayer odnajduje w twórczości M. Deren, a zwłaszcza w jej debiutanckim filmie, obraz lęków związanych z byciem lewicową, żydowską imigrantką w Stanach Zjednoczonych w 1942 roku (Kappenberg & Rosenberg, 2013, s. 4). Warto pamiętać, że nie były to wyłącznie nastroje Deren, lecz również jej niedawno poślubionego męża, który odpowiadał w filmie za zdjęcia i zagrał w nim jedną z ról. Kwestia współpracy Deren i Hammida intryguje ze względu na niejasność wynikającą z nieoczywistego podziału zaangażowania w pracę nad tym filmem. W tekstach historyczno-filmowych dotyczących *Sieci popołudnia* nie zawsze wymienia się nazwisko Hammida, za to szczególną uwagę zwraca się na rolę, jaką Maya Deren odegrała podczas pracy nad dziełem. Zdarzają się jednak nieliczne wypowiedzi, jak te cytowane przez Wendy Haslem, badaczkę historii kina i nowych mediów, wygłoszone przez amerykańskiego twórcę eksperymentalnych filmów Stana Brakhage'a czy historyka awangardowego kina P. Adamsa Sitneya, przypisujące autorstwo *Sieci popołudnia* jedynie Hammidowi. Haslem podtrzymuje jednak, że film to wynik współpracy artystów, a rola Hammida ograniczała się do rejestrowania „obrazów zrodzonych z wyobraźni Deren” (James, 2013, s. 42). Zastanowić się można, na ile przytoczone przez Haslem wypowiedzi umniejszające wpływ Deren na *Sieci popołudnia* były spowodowane silniejszą pozycją Hammida, mającego już niemałe doświadczenie w realizacji filmów w Europie. Prawdopodobnie spowodowało to, że rzeczą oczywistą było dla nich utożsamienie jego osoby z dominującą i decydującą rolą w czasie produkcji filmu, podczas gdy dla Deren był to debiut – jak się okazało niezwykle udany. Innym powodem wyrażania takiej opinii może być zakorzenienie tworzonych filmów w patriarchalnych wzorcach, widocznych nie tylko w kinie hollywoodzkim, ale także (na mniejszą skalę) w filmach awangardowych, zdominowanych przez męskie nazwiska. Awangarda filmowa w tamtym czasie prawie nie przedstawiała kobiecego punktu widzenia, był on niedoceniany, a często nawet niezauważany. Ówczesne nastroje dobrze pokazuje brak nazwiska artystki w publikacji *Visionary Film: The American Avant-Garde* z 1974 roku (Adams Sitney, 1974) – twórczość Mai Deren została uwzględniona dopiero w kolejnych wydaniach książki (Radkiewicz, 2020, s. 96). Problemem zatem mógł być nie tylko debiut artystki, ale też jej płeć.

Uważam, że awangarda stała się w naturalny sposób szczególnym nurtem sztuki posiadającym większy potencjał dla biograficznych badań. Sprzeciwiając się kinu komercyjnemu i narracyjnemu, okazuje się inną, być może znacznie ciekawszą do interpretacji płaszczyzną badawczą, podczas gdy kino hollywoodzkie głównego nurtu wiązało się z kontraktami i ciągłym wpasowywaniem się w gusta masowej publiczności. Zazwyczaj reżyserzy (kobiety w tych czasach praktycznie nie były reżyserkami) dostawali już gotowe scenariusze, które z pewnością mogli przefiltrowywać przez własny życiorys i wrażliwość, lecz nie były to ich w pełni autorskie realizacje, wolne od nacisków producentów. Nie oznacza to, że życiorysy osób związanych z awangardą są ciekawsze, a twórcy tego nurtu wybitniejszymi artystami, lecz awangardowa twórczość, wolna od ograniczeń, często była bezpośrednio oparta na traumach, złamanych tożsamościach, wojennych doświadczeniach filmowców – szczególnie ta dadaistyczna i surrealistyczna. Poszukiwanie nowego języka sztuk wizualnych, stojącego w opozycji do narracyjności oraz iluzyjności modelu hollywoodzkiego, przejawia się również w twórczości niektórych twórców i twórczyń poprzez emocjonalną prawdziwość.

Laura Mulvey, reżyserka i feministyczna teoretyczka kina, opisując związki kina, feminizmu i awangardy, zastanawia się nad tym, dlaczego tak późno pojawiają się narzędzia oraz dostateczna liczba materiałów do analizy kina tworzonego z perspektywy feministycznej, a także w jaki sposób prowadzone nieustannie badania ujawniają istnienie kolejnych artystek i pisarek, których działalność została przeoczona oraz niedoceniona (Mulvey, 2010, s. 62). Jedną z nich jest Maya Deren, o której stało się głośno za sprawą rozwoju feministycznej krytyki filmowej lat 70. XX wieku – przede wszystkim dzięki artykułom pojawiającym się w magazynie „Women and film” czy projekcjach na festiwalach filmu kobiecego (Mulvey, 2010, s. 62), które odegrały kluczową rolę w procesie reinterpretacji filmów i uwzględnienia kobiet w historii kina. Dopiero podczas drugiej fali feminizmu (w latach 60.–80. XX wieku) twórczynie zaczęły intensywnie eksplorować problematykę swej cielesności, seksualności i sferę emocji (Mulvey, 2010, ss. 90–122). W tych okolicznościach zainteresowanie twórczością artystki było oczywiste ze względu na silnie wybrzmiewające w niej kwestie kobiecego doświadczenia, wrażliwości oraz funkcjonowania w patriarchalnym świecie, w ramach powierzonego kobietom habitusu. W filmach Mai Deren odnajdziemy refleksję nad tym, kim jest kobieta w oczach mężczyzn, jaka jest jej pozycja w relacjach z otoczeniem i z samą sobą – rozważania na temat własnej tożsamości i poczucia indywidualizmu (Radkiewicz, 2020, s. 97). Z tego powodu można je uznać za protofeministyczne – bohaterki (zwykle grane przez nią samą) uosabiają rodzący się feminizm, ukazując kobiety poszukujące własnej drogi, tworząc ikonografię kobiecego

doświadczenia (Clark i in., 1984, s. xi). Szczególnie jej cztery pierwsze filmy stały się głośne oraz uformowały eksperymentalne i awangardowe kino połowy lat 40. XX wieku Maya Deren nazywała je „dokumentami wewnątrz” (Clark i in., 1988, s. 2). Określenie to ujawnia zamysł artystyczny autorki, dzięki któremu umieszczenie akcji filmów w zamkniętych pomieszczeniach symbolicznie wskazuje na sytuacje kobiet uwięzionych w świecie ograniczeń wynikających z ich pozycji w patriarchalnym społeczeństwie. Skupienie na wnętrzach może być również alegorią wewnętrznego świata. Potwierdza się w ten sposób teza, że wszystkie jej filmy są głęboko zanurzone w psychologii i psychoanalizie, splecione z indywidualną wrażliwością, własnymi emocjami i przeżyciami, z których czerpie M. Deren.

Z wyżej wymienionych powodów lata 70. XX wieku stały się okresem wzmożonego zainteresowania nie tylko twórczością artystki, ale również jej życiem prywatnym. Autorki wspomnianej już pierwszej, a zarazem najszerzej publikacji na temat artystki, czyli *The Legend of Maya Deren*, także rozpoczęły badania nad jej biografią w tym właśnie okresie, aby po dziesięciu latach opublikować ich efekty. Praca badaczek wpisuje się w powstały pod koniec lat 60. nurt zainteresowania badaniami biograficznymi, spowodowany burzliwymi przemianami społecznymi zachodzącymi w społeczeństwach zachodnich. Oprócz protestów studenckich i robotniczych wpływ na kształtowanie się nowej rzeczywistości mają ruchy emancypacyjne różnych mniejszości, w tym także feminizm (Rokuszewska-Pawełek, 2005, s. 289).

Wiele amerykańskich awangardzistek i awangardzystów – na czele z Mayą Deren – starało się zerwać z wizerunkiem osób tworzących europejskie filmy awangardowe. O ich sposobie myślenia, odległym od dominującego na „starym kontynencie”, świadczyła chociażby przyjęta przez nich nazwa – New American Cinema Group, która nie dość, że podkreślała ich amerykańskość, to jeszcze korzystała z przydomku nowego kina, a skoro nowego, to zrywającego więzy ze wszystkim tym, co już było. „Amerykańskość” awangardy można by zakwestionować, tak samo jak jednolitość tego nurtu – być może nie powinno się rozważać go w kategoriach jednej, ale wielu awangard.

Odwaga i intuicja w badaniach biograficznych

Podczas tworzenia biografii badane są wszystkie możliwe etapy i aspekty życia osoby, której praca dotyczy. Oparta na dokumentach i świadectwach wiedza nierzadko musi być uzupełniana intuicyjnie o fakty historyczne oraz ówczesną sytuację społeczną. Dlatego na zakończenie chciałabym przeanalizować wartość tak prowadzonych badań. Otwarcie się na szeroki

kontekst oraz identyfikacja indywidualnych wątków biograficznych i niuansów w twórczości dają zarówno możliwość tworzenia nowatorskich narracji, historii jednostek, jak i filmów, które mogą wskazać cenne, wcześniej niewidoczne tropy, prowadzić do rozbudowanych wniosków, niemogących zaistnieć bez opisywanej już biograficznej śmiałości. Czasami owe poszlaki nie znajdują potwierdzenia w dokumentach czy innych dostępnych źródłach, a jednak prowadzą badaczy ku nieznanym wątkom i otwierają na nowe horyzonty. Niektóre z nich z czasem okazują się ślepych uliczkami i nie wnoszą niczego odkrywczego do prowadzonych badań, lecz bywa również, że odważne teorie stają się przełomami w dalszych działaniach naukowych. Taką naukową odwagę ma na myśli badacz archeologii mediów Michał Pabiś-Orzeszyna w książce *Zwrot historyczny w badaniach filmoznawczych*, pisząc o:

formule metahistorycznego dociekania, która wskazuje napięcia między treścią partykularnej metody badawczej, a tak zwanymi materialnymi warunkami wytwarzania wiedzy, a więc siecią realnie istniejących kontekstów (biograficznych, politycznych, kulturowych, instytucjonalnych etc.) współkształtujących perypetie poznania intelektualnego (Pabiś-Orzeszyna, 2020, s. 9).

Badacz demaskuje pozorną jednolitość metod badawczych i wynikających z tych badań wniosków, do której ma skłonność humanistyka. Zachęca do tworzenia historii (nie jednej, a wielu), zakładając, że nic nie jest ahistoryczne i przypadkowe. Na stworzonym przeze mnie przykładzie chciałabym zaprezentować jedną z wielu możliwych do zbudowania historii – zainteresowanie Mai Deren kinem niemy mogło znacząco wpłynąć na jej późniejszą twórczość, a przede wszystkim debiutanckie *Sieci popołudnia*.

Gdy rodzina artystki w latach 20. XX wieku przyjechała do Stanów Zjednoczonych, w kinach królowało jeszcze kino nieme, mające potencjał równościowy, stanowiące rozrywkę równoprawną oraz dostępną intelektualnie dla każdego widza. Zarówno obywatele Ameryki, jak i przyjezdni, nie znający jeszcze języka, spotykali się w jednej sali kinowej. Bariera językowa dla żadnej z tych grup nie była więc przeszkodą w rozumieniu kultury masowej. Twórczyni i jej rodzice byli wtedy tak zwanymi *grass hopper* – nieamerykańskimi przyjezdnymi, dopiero zaznajamiającymi się z kulturą amerykańską oraz z wielkimi aglomeracjami miejskimi. Trudno znaleźć wiarygodne źródła potwierdzające, że Maya Deren od młodości znała amerykańskie kino nieme, jednak mając na uwadze jego gigantyczną popularność, jest niemal pewne, że gościła w kinowych salach. Niedocenienie tak ważnego kontekstu analogii z kinem niemy, zwłaszcza w *Sieciach popołudnia*, w analizie biografii i twórczości

artystki wydaje mi się błędne. Dzięki kinu niememu już od najwcześniejszych lat mogła ona rozumieć i doceniać, jak ważne są elementy wizualne w filmie oraz jak można pojmować formę filmową. Dobrymi przykładami dzieł, które cieszyły się wówczas ogromną popularnością były filmy z udziałem Bustera Keatona, łatwo dostępne w kinach. Jego słynny *Sherlock Jr* (1924) zaprasza do dyskusji zarówno nad filmową materią oraz immersyjnością kina, jak i pokazuje rozdźwięk pomiędzy rzeczywistością a senną fantazją urzeczywistnianą dzięki niemu. Równie silnie mogła inspirować Mayę Deren, widoczna w kinie niemym, świadomość ciała i wykonywanych na ekranie ruchów, możliwa do podpatrzenia od najśłynniejszych aktorów i aktorek tej epoki. Artystka wielokrotnie podkreślała, że z ruchem w filmie nierozłącznie wiąże się świadomość ciała. Podczas krytyki kina narracyjnego, w rozważaniach na temat horyzontalnego typu filmów, wyrażała tęsknotę za kinem niemym, sugerując, że odejście od niego przysporzyło kinu wiele szkód – wraz z wkroczeniem dźwięku nie kładło się już nacisku na elementy wizualne, nie chwytano się formy filmowej tak, jak chociażby w przytoczonym wcześniej filmie Bustera Keatona.

Nie każdą biografię można opracować na podstawie bogactwa elementów tak dużego, jak w przypadku Mai Deren. Jej krótkie, lecz burzliwe, niedające się ująć w żadne ramy, życie pozostawiło wiele trudno uchwytnych świadectw i artefaktów. Warto również pamiętać, że badania nad biografią artystki rozpoczęto na długo po jej śmierci, co utrudniło poszukiwania istniejących współcześnie, ale ze swej natury nietrwałych źródeł. Osoby współpracujące przy tworzeniu projektu *The Legends of Maya Deren* wspominają swe zaskoczenie wywołane brakiem możliwości odnalezienia osób znających artystkę przez większość jej życia (Clark i in., 1984, s. 15). Każdy z towarzyszy i świadków twórczości M. Deren był blisko niej jedynie przez krótki czas. Jej życiorys stał się punktem wyjścia do badania biografii kontynuaterek dzieła artystki – Yvonne Rainer, Abigail Child czy Su Friedrich. Pokazuje to, że praca nad biografią konkretnej osoby potrafi stać się pretekstem oraz bazą do opracowania oraz interpretacji faktów z życia i twórczości innych.

Bibliografia:

- Adams Sitney, P. (1974). *Visionary film: The American avant-garde*. Oxford University Press.
- Całek, A. (2013). *Biografia naukowa: Od koncepcji do narracji: Interdyscyplinarność, teorie, metody badawcze*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Clark, V., Hodson, M., & Neiman, C. (1984). *The legend of Maya Deren: A documentary biography and collected works* (T. 1/1). Anthology Film Archives/Film Culture.

- Clark, V., Hodson, M., & Neiman, C. (1988). *The legend of Maya Deren: A documentary biography and collected works* (T. 1/2). Anthology Film Archives/Film Culture.
- Denzin, N. (1989). *Interpretive biography*. Sage Publication. <https://doi.org/10.4135/9781412984584>
- Deren, M. (2000). *Taniec nieba i ziemi: Bogowie haitańskiego wudu* (M. Wiśniewska & Z. Zagajewski, Tłum.). Wydawnictwo A.
- Duvignaud, J. (2011). *Dar z niczego: O antropologii święta* (Ł. Jurasz-Dudzik, Tłum.). Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Hall, S. (2019). *Essential essays: T. 2. Identity and diaspora*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9781478002710>
- Hoffman, A. (2015). *Looking again at Maya Deren: How the „Mother of avant-garde film” was a socially conscious „Judaised artist”* [Praca magisterska, The University of Melbourne]. <http://hdl.handle.net/11343/56543>
- James, A. (2013). On collaboration and interdisciplinarity: *Meshes of the afternoon*. *The International Journal of Screendance*, 3, 38–52. <https://doi.org/10.18061/ijsd.v3i0.5759>
- Kappenberg, C., & Rosenberg, D. (2013). After Deren. *The International Journal of Screendance*, 3, 1–5. <https://doi.org/10.18061/ijsd.v3i0.5677>
- Kendall, P. (1965). *The art of biography*. W. W. Norton.
- Kudláček, M. (Reż.). (2002). *Im Spiegel der Maya Deren* [Film]. ARTE; Dschoint Ventschr Filmproduktion AG; Filmfonds Wien; Navigator Film; Österreichisches Filminstitut; TAG/TRAUM Filmproduktion.
- Michelson, A. (2001). Poetics and savage thought. W B. Nichols (Red.), *Maya Deren and the American avant-garde* (ss. 21–46). University of California Press.
- Mulvey, L. (2010). *Do utraty wzroku* (K. Klimek, Tłum.). Korporacja Ha!art.
- Nora, P. (2002). Epoka upamiętniania. W J. Żakowski, *Rewanż pamięci* (ss. 59–68). Wydawnictwo Sic!
- Pabiś-Orzeszyna, M. (2020). *Zwrot historyczny w badaniach filmoznawczych*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Rabinovitz, L. (2003). *Points of resistance: Women, power & politics in the New York avant-garde cinema, 1943–71* (2d ed.). University of Illinois Press.
- Radkiewicz, M. (2020). Maya Deren – prekursora amerykańskiej awangardy filmowej. W Ł. Ronduda (Red.), *Historie filmu awangardowego: Od dadaizmu do postinternetu* (ss. 93–107). Fundacja Okonakino, Muzeum Sztuki Nowoczesnej; Korporacja Ha!art.
- Rokuszewska-Pawełek, A. (2005). Metoda biograficzna i badanie biografii. *Przegląd Socjologiczny*, 54(1–2), 283–307.
- Sontag, S. (2012). *Przeciw interpretacji i inne eseje* (M. Pasicka, A. Skucińska, & D. Żukowski, Tłum.). Wydawnictwo Karakter.
- Tomczok, M. (2019). „Ciekawość tych stanów”, czyli literaturoznawstwo w afekcie. *Teksty Drugie*, 2019(1), 229–239. <https://doi.org/10.18318/td.2019.1.15>

Mosaic Identities of Maya Deren: The Complexity of Perspectives in Exploring an Artist's Biography

The article presents various strategies undertaken by researchers studying biographies, focusing mainly on filmmakers. It analyses different techniques adopted by the authors of publications on the biography of the avant-garde filmmaker Maya Deren, showing how the artist's biography is approached using various theoretical frameworks. The study cites specific publications on her life, giving an idea of how different problem categories form the theoretical core for considering Deren's work. The most important of them are: the identity conflict stemming from her emigration to the United States and her Ukrainian-Jewish origin, the role of a woman in the patriarchal world, and the context of forming an avant-garde trend. The discussion of the relationship between biographical work and cinema studies reflects on the specificity of exploring film sources from the biographical point of view, especially interesting in the case of avant-garde cinema. The article also presents selected aspects of the artist's life, which become a source of interpretations of her artistic works, and reflects on the potential to reveal unknown information about the artist through the analysis of the visual material, which is more complex than the other sources (especially written ones).

Keywords:

avant-garde; biographism; Maya Deren; theories of identity; vodou

Mozaikowe tożsamości Mai Deren. Złożoność perspektyw w badaniu biografii artystki

Niniejszy artykuł prezentuje różnorodne strategie przyjmowane przez biografów podczas opracowywania materiałów źródłowych. Analizie zostają poddane odmienne techniki przyjmowane przez autorki publikacji dotyczących biografii twórczyni filmów awangardowych Mai Deren. Pokazują one, w jak bogatym spektrum ram teoretycznych funkcjonuje biografia artystki. W tekście przywoływane są konkretne publikacje na temat awangardzistki, dające wyobrażenie o tym, jak różnorodne kategorie problemowe mogą stanowić oś rozważań na temat jej twórczości. Najważniejszymi z nich są: konflikt tożsamościowy, wynikający przede wszystkim z emigracji do Stanów Zjednoczonych oraz ukraińsko-żydowskiego pochodzenia, pozycja kobiety w patriarchalnym świecie i kontekst tworzenia sztuki awangardowej. Autorka poddaje refleksji również związek pracy biograficznej z analizą problematyki kina, zwłaszcza w przypadku kina awangardowego. Tekst przybliży także wybrane wątki z życia artystki, stanowiące punkt wyjścia do budowania interpretacji dzieł artystki. Zawiera przemyślenia dotyczące potencjału wyczytania z filmów nieznanych dotąd informacji o autorce za pomocą analizy warstwy wizualnej, która wydaje się bardziej złożona od pozostałych, zwłaszcza pisanych, źródeł.

Słowa kluczowe:

awangarda; biografizm; Maya Deren; teorie tożsamości; vodou

Citation:

Tyborowicz, I. (2021). Mozaikowe tożsamości Mai Deren: Złożoność perspektyw w badaniu biografii artystki. *Adeptus*, 2021(18), Article 2603. <https://doi.org/10.11649/a.2603>

Publication History:

Received: 2021-07-02; Accepted: 2021-12-29; Published: 2022-01-24