

„Kwartalnik Filmowy” nr 119 (2022)
ISSN: 0452-0502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.1265>
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Aleksander Kmak
Uniwersytet Warszawski
<https://orcid.org/0000-0003-3724-5397>

De humani corporis fabrica. Aporie realizmu i zmysłowa teoria filmu

Słowa kluczowe:

teoria filmu;
teoria zmysłowa;
zmysłowa
teoria filmu;
estetyka obrazu
filmowego

Abstrakt

Zmysłowe doświadczenie filmu *De humani corporis fabrica* (reż. Lucien Castaing-Taylor, Véréna Paravel, 2022), przedstawiającego nagrania prawdziwych chirurgicznych interwencji w ludzkie ciało, naświetla aporię tkwiącą głęboko w samej kategorii realizmu: im obraz wierniejszy rzeczywistości, którą ma portretować, tym mniej czytelny i zrozumiały się staje, zawodząc jako wiarygodna reprezentacja. Kontekst zmysłowej teorii filmu naświetla ten paradoks, proponując różne ujęcia relacji między skonstruowanym charakterem filmu a namacalnością jego bezpośredniego, wydawałoby się, doświadczenia. Usytuowany wobec pism współczesnych teoretyczek film jawi się jako zmysłowe ćwiczenie spojrzenia – umożliwiające nowe ustawienie zarówno widza, jak i obrazu – a także jako wskrzeszenie pamięci o cudowności wynalazku filmu, jeszcze z czasów, zanim powstało kino jako przestrzeń jego doświadczania. Odniesienie do historii medium nakierowuje także na możliwość uhistorycznienia refleksji zmysłowej, pozwalającą wydobyć, w jaki sposób cielesność, realizm i zmysłowość problematyzowali wybrani teoretycy XX-wieczni.

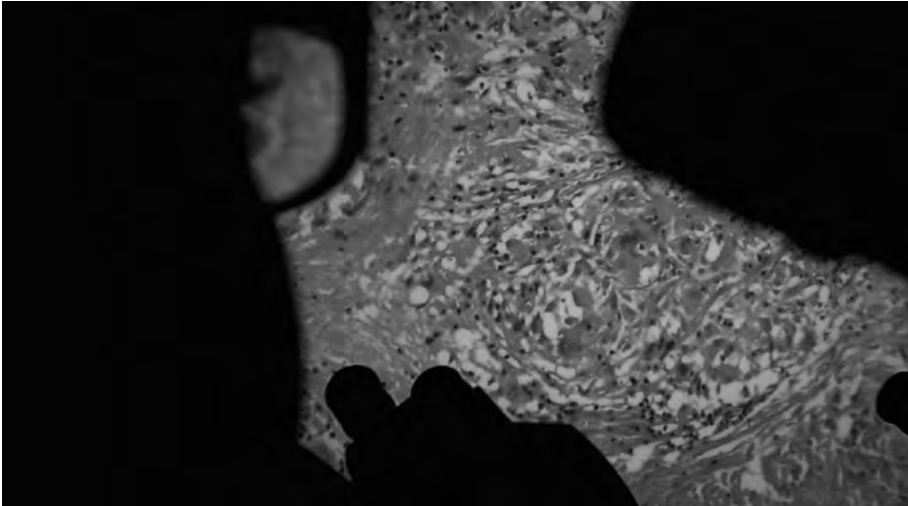
Mieszcząca się na czubku palca kamera zainstalowana na przypominającym elastyczny długopis wizjerze nagrywa kolejne warstwy przemierzanych błon. Błyszczące od śluzu powierzchnie odbijają jej światło w opalizujących rozbłyskach, a w miarę jak sprzęt wsuwany jest w głąb ciała, chwywane przez niewielki aparat otoczenie przemienia się w smugę różowoczerwonej magmy, w której nie sposób rozpoznać nawet kierunku tego niewyczerpanego ruchu – nie mówiąc już o budowie czy funkcjach organów pojawiających się na moment przed obiektywem tylko po to, by zaraz znowu zniknąć w organicznych ciemnościach. To obrazy z filmu *De humani corporis fabrica* Vérény Paravel i Luciena Castainga-Taylor (2022), założycieli eksperymentalnego zespołu Sensory Ethnography Lab, w którym badają granice kina dokumentalnego, wypracowując idiomatyczny, wymagający język wizualny oparty na wielkich zbliżeniach, nieczytelności obrazów czy koncentracji na spontanicznym, niezaplanowanym przez scenariusz monologu prowadzonym najczęściej z offu. Zainteresowani napięciem między płaszczyzną a głębią, abstrakcyjnym obrazem a jego dyskursywnym znaczeniem, w filmie z 2022 r. sięgają po setki godzin nagrań zrealizowanych w różnych francuskich szpitalach, dokumentujących głównie interwencje chirurgiczne – pokazane albo bezpośrednio z wnętrza ciała, albo z tak bliska, że trudne staje się rozpoznanie, na co właściwie skierowany jest obiektyw kamery. Jak w wielu innych filmach duetu – warto przypomnieć chociażby *Canibę* z 2017 r. czy o rok późniejsze *somnilokwie (somniloquies)* – bolesne obrazy nakłuwania, krojenia, rozwierania i udrażniania są kontrapunktowane luźno prowadzonymi rozmowami, tutaj akurat o nadmiernym obciążeniu lekarzy, niedoborach personelu, błędach w sztuce czy wysokościach czynszów.

W tym wywołującym nieraz cielesny protest filmie – wobec którego trudno czasem nie odczuć skręcającego ucisku w żołądku – obok niedającego się precyzyjnie pytać o godne warunki pracy i odpowiedzialność z nią związaną pojawia się jeszcze jedno zagadnienie, wyrażane co prawda w wielu poprzednich filmach twórców, lecz tu znajdujące najpełniejszą może artykulację: pytanie o relację łączącą film dokumentalny z rzeczywistością. Paravel i Castaing-Taylor podsuwają bowiem widzom obrazy pozornie przylegające do rzeczywistości – realizowane z bardzo bliska, przy użyciu wyrafinowanych technologii, które same stają się nie tylko dyspozytywem, lecz także prawomocnym tematem przedstawień. Obrazy medyczne powstają przede wszystkim po to, żeby, na wzór najwcześniejszych aparatów protokinematograficznych, dać wiedzę: zobrazować to, co subiektywne i wewnętrzne, jako obiektywne i zewnętrzne, zaferować wgląd w materię, która bez technologicznego zapośredniczenia byłaby niemożliwa do zobaczenia i wyobrażenia. I tak jak w przypadku pionierów kina, tak i w *De humani corporis fabrica* marzenia o dającym stabilną wiedzę spojrzeniu, o mocno ugruntowanym podmiocie odseparowanym od przedmiotu swojej obserwacji, a wreszcie o obrazie jako wiernym odzwierciedleniu rzeczywistości, natrafiają na niemożliwą do przekroczenia barierę cielesnego naddatku. Ciało nie daje się bowiem sprowadzić do roli pasywnego obiektu: nie tylko szczelnie wypełnia ekran, lecz także nieuchronnie interweniuje w odbiór – trudno bowiem nie odnosić filmowych operacji do własnego ciała: nie zadziwić się jego samodzielnym, niezrozumiałym życiem, nie poczuć w czasie seansu ze wzmożoną mocą jego wrzących gdzieś na obrzeżach świadomości impulsów i sygnałów.

Teoretyzowanie o filmie duetu musi więc być teoretyzowaniem naznaczonym ciałem, wyrastającym z ciała jako fundamentalnego, ale i może najbardziej problematycznego tematu filmowych przedstawień. O jego żywotności może świadczyć chociażby wyróżnienie głównym laurem festiwalu filmowego w Cannes w 2021 r. filmu *Titane* (reż. Julie Ducournau, 2021) – opowiadającego właśnie o ciele, którego nie da się zobrazować, którego granice są ciągle przekraczane i które odkrywa swoje coraz to bardziej zaskakujące funkcje i możliwości. Nawet zainspirowane pornografią kino współczesne (realizowane przez Alberta Serre, Claire Denis czy Tsai Ming-Lianga) nie daje charakterystycznej dla tego gatunku przyjemności voyeura, lecz raczej dyskomfort, zamiast iluzji immersji – gwałtowne wyrzucenie z doświadczenia filmowego i bolesne osadzenie z powrotem w ciele, z trudem patrzącym na nieznośne obrazy. Ponawiając ciągle pytanie o niestabilność obrazów *De humani corporis fabrica* – które ekstremalnie zbliżając się do ciała, zawieszają czytelność jego reprezentacji – przyjrzyjmy się, jak ten cielesny naddatek obrazów filmowych (pojmowanych jako rodzaj oddziałującej tkanki), a także cielesność odbioru filmowego konceptualizowane są w teorii kina. W przypadku filmu tak „wisceralnego”¹ zmysłowa teoria filmu wydaje się najbardziej oczywistym wyborem metodologicznym, chciałbym jednak skupić się tu na jej szczególnym, archeologicznym wymiarze. Podobnie jak Paravel i Casting-Taylor wchodzą w dialog z najstarszymi tradycjami filmu jako cudownego wynalazku optycznego, tak i mnie interesuje w pierwszej kolejności prześledzenie, jak pojęcia, ambiwalencje i paradoksy współczesnej teorii były sygnalizowane w pionierskich czasach kina. Spotkanie ludzkiego ciała i kamery jest jednym z fundamentalnych motywów filmowych, eksplorowanym od samych początków kina – nie powinno więc dziwić, że już najwcześniejsze próby teoretyczne dostrzegały w filmie właśnie tę wymykającą się zdyscyplinowanemu opisowi cielesność, tak samego obrazu, jak i warunków jego odbioru.

Zmysłowa archeologia I: najbliższość

Obecność ciała i jego materialności na taśmie filmowej była dla wielu wczesnych myślicieli najważniejszym wyróżnikiem nowego typu obrazu. W swoich próbach opisu nowatorskiego medium i jego specyfiki zwracał na to uwagę Karol Irzykowski: za pomocą metafory ciała zmagającego się z materią opisywał kino dające nowe możliwości unaocznienia, a także filozoficznego pojęcia, ruchu². Film otwierał według niego możliwość zobrazowania ruchu w oderwaniu od jego rzeczywistych implikacji – bez społecznego czy kulturowego znaczenia, celowości, jaka natychmiast jest mu nadawana w codziennych sytuacjach, lecz raczej jako czysty gest, sprowadzony do poziomu najprostszej, fizycznej faktyczności³. Ten idealny model jest jednak tylko niedoskonałym narzędziem – Irzykowski przyznaje, że ruch nie istnieje bez działania ani nie daje się tak zobrazować, jako że jest immanentnie wpisany w graniczne napięcie między ciałem człowieka a otaczającą go materią⁴. Teoretyk nie szuka więc sensu kina poza ciałem: to właśnie uwidacznianie ciała, nadawanie mu nowego wizualnego wyrazu, stanowi głęboki temat filmu, przesadzając zarazem o jego odrębności wobec innych mediów.



De humani corporis fabrica, reż. Véréna Paravel,
Lucien Castaing-Taylor (2022)

Filmowe obcowanie człowieka z materią nie sprowadza się do aseptycznej obecności ciała w obrazie. Irzykowski zwraca bowiem również uwagę na jego, jak pisze wprost, wymiar erotyczny. Porównując ze sobą poszczególne dziedziny sztuki, pisze: *gdy poezja buduje w materiale wyobraźni i może grę ciał dawać razem z grą duchów, gdy malarstwo, choć już rozporządza widzialnością, lecz tylko w nieruchomych fragmentach – w kinie widzialność erotyczna, jako rzucona na koło czasu, to znaczy rozwinięta w akcji, a pozbawiona przy tym momentów intelektualnych, staje się najbliższością*⁵.

Chociaż więc nie sama widzialność decyduje o filmowej erotyce – przesądza o niej dopiero zanurzenie widoków w czasie – Irzykowski pozwala przypuszczać,

że filmowa erotyka ma jednak fundamentalnie wizualny charakter. Stwierdzenie o braku momentów intelektualnych sugeruje częściowe wyizolowanie obrazów z fabularnego potoku: potraktowanie ich nie jako przedstawień ilustrujących rozwijającą się na oczach widza historię, ale przede wszystkim jako nasyconych wizualnie momentów wpatrzenia, zintensyfikowania spojrzenia, w których narracja zostaje zawieszona na rzecz wyeksponowania samej tkanki filmowej reprezentacji. Teoretyk zastrzega jednocześnie, że o erotyzmie cielesnych obrazów nie decyduje ich wierność rzeczywistości – przeciwnie, to świadomość kompozycji, środków filmowych i nieprzezroczystej obecności samego obrazu kreuje pozytywną najbliższosc⁶. To więc umiejętnie wydobyta wizualność, wyreżyserowany charakter rzeczywistości ekranowej, decyduje o erotyce obrazu filmowego – dla Irzykowskiego stanowiło to zresztą różnicę między sztuką filmową a pornografią, która, przeciwnie, ma w sobie niebezpieczny naddatek realizmu.

Nie przez przypadek Irzykowski doszukiwał się spełnienia wyjątkowości filmu w możliwościach drzemających w animacji: ponieważ nie musi istnieć żadna uprzednia rzeczywistość, do której odsyłałby obraz animowany, plastyczność reprezentacji ciał wobec materii jest potencjalnie nieograniczona. Erotyka obecności ciała na ekranie była dla niego produktem konwencji wizualnych, dla których rzeczywiste warunki mogą być jedynie dalekim odniesieniem. Tym ciekawsze wydaje się użycie przez Irzykowskiego akurat sformułowania „najbliższosc”, które sugeruje niezapośredniczone, bliskie ciału doświadczenie. Tymczasem nie chodzi przecież ani o realistyczne oddanie świata, ani o uczynienie z kinowego ekranu okna otwierającego się na wiarygodnie zaprezentowaną rzeczywistość. Bliska, cielesna – i zmysłowa – relacja wiąże widza nie z sensami sytuującymi się poza obrazem, ale z samą reprezentacją: już nie symulacją świata, lecz jego pełnoprawną częścią lub wersją. Jeśli więc po latach wpisuje się Irzykowskiego w umowną tradycję realizmu w myśli filmowej – głównie za sprawą twierdzenia, jakoby kino zdołało uchwycić rzeczywistość w całym jej *pierwotnym* nieuporządkowaniu⁷ – trudno nie zauważyć w tym przyporządkowaniu nieprawomocnego uproszczenia, jako że zdaniem teoretyka to nie zdolność do reprodukcji rzeczywistości stanowi o wartości kina, ale właśnie autonomia jego obrazów-modelów⁸, które nie tyle odwzorowują świat, ile go konstytuują.

Penetrujące spojrzenie kamery uwidaczniającej cielesność jako nieodkryty żywioł obrazów jest też przecież jasno wyrażonym tematem *De humani corporis fabrica*. Tak jak sam film jest możliwy dzięki szerokiemu wachlarzowi technik eksperymentalnych, tak i ciało spełnia się w nim nie w swojej naturalności, biologicznej faktyczności, lecz przeciwnie: w ostentacyjnej sztuczności, w zapośredniczeniu przez różnego rodzaju obrazy, w reprezentacji tego, co normalnie ukryte przed najbardziej nawet wnikliwym wzrokiem nieuzbrojonego oka. Twórcy zdają się wskazywać, że ciało jako organiczna całość może być doświadczone tylko poprzez wizualne zapośredniczenia – choć nawet one, niezależnie od obietnicy zaawansowanych werystycznych technik, eksponują właściwie rozpad tego ciała, destylację jego poszczególnych elementów, których funkcje, działanie czy całościowy sens przestają być zrozumiałe. Tym bardziej że w te organiczne fragmenty jest wikłany widz: już nie bezpieczny obserwator z oddali, lecz wpisany w obrazy podmiot, z przażeniem odkrywający własną cielesność – a z nią śmiertelność,

zawodność wyrafinowanego systemu organizmu, brak kontroli nad nieustannym przepływem materii. To zatem kolejne miejsce, w którym Paravel i Castaing-Taylor ewokują prehistorię kina. Znaleźć tu można bowiem odwołanie do zbieżnych w czasie z wynalazkiem Lumière'ów odkryć medycznych, jak choćby opracowanie promieni X przez Wilhelma Röntgena w 1895 r. Obraz własnego szkieletu opakowanego miękkimi tkankami musiał przecież wywoływać podobny dysonans: spojrzenia zarazem z wnętrza i zewnątrz, poczucia całościowości i cielesnej parcelacji. Ta aporia rządzi też najbliższością Irzykowskiego – niemożliwym splotem pierwotności i konstrukcji, bliży i dali, a w końcu też rzeczywistego, cielesnego doświadczenia obrazów i świadomości ich skonwencjonalizowanego charakteru.

Zmysłowa archeologia II: widzieć od nowa

O roli cielesnych obrazów w kinie i ich relacji z rzeczywistością pisał również poszukujący w swojej teorii specyfiki nowego medium Béla Balázs. Sytuował on kino w samym centrum procesów historycznych naprzemiennego wzmacniania i wycofywania kultury wizualnej, argumentując, że wynalazek i rozpowszechnienie druku i czytelnictwa spowodowały zwrot od kultury opartej na wizualności, obrazie czy uczuciu ku kulturze pojęciowej, opartej na słowach i myślach⁹. Kamera filmowa miała zaś szansę odwrócić tę tendencję i przywrócić widzialność rzeczy i zjawisk, które dla odbiorcy kształconego na czytelnika stały się niezrozumiałe¹⁰. Nowy rodzaj wizualnego uobecnienia dotyczył nie tylko przedmiotów materialnych, ale w ogóle tego, co możliwe do objęcia wzrokiem – ujęcie przestrzeni z bezprecedensowej perspektywy czy manipulacje środkami filmowymi miały nie tyle oddawać rzeczywistość taką, jaką była, ile wytworzyć nową, poznawczą i zmysłową, jakość. Zdaniem Baláza w przywróconej przez kamerę kulturze wizualnej szczególne miejsce zajmuje ciało – jako płaszczyzna wytwarzania najbardziej fundamentalnych sensów. Teoretyk entuzjastycznie pisał o ponownym odkryciu języka gestów i mimiki, które, zobrazowane w filmie, są w stanie bezpośrednio oddać najgłębsze stany emocjonalne – a także, choć tego już nie pisze wprost, zasugerować je widzom¹¹. Widzialne ciało staje się więc fundamentalnym elementem języka, który film dopiero musi wykształcić; co więcej, elementem nieporównywalnie ważniejszym niż słowo – rozpoznanie to było zresztą dla piszącego w 1924 r. Baláza tak istotne, że właściwie nie uległo korekcie, nawet po rozpowszechnieniu kina dźwiękowego na przełomie lat 20. i 30. XX w.¹²

Balázs w swoich uwagach kładzie nacisk na autonomię obrazów filmowych względem rzeczywistości, ale przede wszystkim wikła w ten proces widza. Autor pisze: *Prawdą jest, że film odkrył przed nami nowe światy, które do tej pory zakryte były przed naszymi oczyma: duszę przedmiotów otaczających człowieka, prawdziwe oblicze rzeczy, których dotykamy. Film pozwolił nam odczuć dramatyczną moc przestrzeni, usłyszeć przemawiające do nas duszę krajobrazu, rytm ludzkich mas i tajemniczą mowę ludzkiego bytu. (...) [Z]naczenie dla przełomu miało nie to, że film pokazuje nam „coś innego”, lecz to, że film pokazuje „w inny sposób”¹³.*

Odczytanie tych uwag w świetle zdolności kina do eksponowania wizualnego sensu ciała prowadzi do wniosku, że nauka obcowania z nowymi obra-

zami umożliwia głębsze czy nawet prawdziwsze doświadczenie rzeczywistości. Potwierdza to zestawienie kultury wizualnej i pojęciowej: nawet jeśli są one wzajemnie komplementarne, a nie sprzeczne¹⁴, to jednak według badacza to pierwsza z nich stanowczo pozostaje bliżej prawdy o świecie. Przyznanie wyższości uczuciom, które w języku Balázsa są skojarzone z wizualnością (w opozycji do pokrewieństwa między słowem a myślą), ma w teorii węgierskiego autora i jego kontynuatorów daleko idące konsekwencje. Jeśli bowiem obrazy stoją po stronie afektu, to znaczy, że ich doświadczenie wyprzedza myśl, a więc sytuuje się raczej w sferze zmysłów. Stanowi to ważny punkt zwrotny w teorii Balázsa – punkt, w którym niezbywalna staje się obecność widza. Ponadto, jak można wywnioskować z pism teoretyka, nie chodzi o modelowego widza, idealnego odbiorcę, lecz właśnie o ucieleśnionego, konkretnego obserwatora. Obecność widza i jego relacyjna pozycja wobec obrazu są także zasygnalizowane w próbie uchwycenia przez Balázsa pojęcia identyfikacji, zreinterpretowanego i rozpowszechnionego później przez Edgara Morina i jego teorię ekranu z drugiej połowy XX w. Węgierski badacz zauważa bowiem, że film w o wiele większym stopniu niż starsze sztuki umożliwia widzowi zaangażowanie, wręcz utożsamienie ze stanami psychicznymi bohaterów¹⁵. Jeśli wziąć pod uwagę wcześniejsze rozpoznania, nasuwa się wniosek, że identyfikacja jest procesem podyktowanym zmysłową bezpośredniością, sytuującym się poza intelektem, a więc także poza możliwością rozstrzygnięcia o realizmie czy sztuczności obrazów. Obdarzone niesamowitą mocą przedstawiania świata od nowa obrazy Balázsa wydają się wyprzedzać te kategorie, wskazując na ich fundamentalne splątanie.

Zmysłowa archeologia III: cielesność jako naddatek

Nie we wszystkich propozycjach teoretycznych zmysłowość i cielesność kojarzono z optymizmem nowego rodzaju poznania. Dla niektórych, przeciwnie, obie kategorie sygnalizowały transgresywne niebezpieczeństwo naddatku. Tak opisywał je na przykład Rudolf Arnheim piszący na temat warunków, w jakich film staje się dziedziną artystyczną. Niemiecki pisarz twierdził, że celem sztuki nie jest reprodukcja rzeczywistości ani nawet jej selektywne komponowanie w obrazie, ale oddawanie jej środkami wyrazu typowymi dla danej dziedziny. I chociaż uznawał reprodukcję mechaniczną za niweczającą typową dla sztuki kreatywność, akceptował pod pewnymi warunkami artystyczny wymiar filmu. Czynnikiem decydującym była dla Arnheima niekompletność wytwarzanej przez film iluzji rzeczywistości: brak, wyzwalający według badacza twórczy potencjał medium¹⁶. To, co mogłoby się wydawać niedoskonałością reprodukcji (brak dźwięku i koloru, czasowo-przestrzenna nieciągłość, z konieczności wybiórcze kadrowanie), decydowało więc o artystycznych walorach kina, lokujących się w percepcji zasadniczo różnej od tej uruchamianej wobec rzeczywistości¹⁷. Zamiast do pogardzanego przez Arnheima mimetyzmu kino miało więc dążyć do podkreślenia odrębności własnego języka – tak aby obrazowane w nim przedmioty i zjawiska zyskiwały, jak pisze badacz, wizualną intensyfikację czy skondensowanie¹⁸.

Ścisły związek teorii Arnheima z filmową cielesnością znajduje odzwierciedlenie w języku używanym przez teoretyka, kiedy zaciekle atakuje technologiczne usprawnienia w kinie, a zwłaszcza wprowadzenie dźwięku – udźwiękowanie dodaje według niego filmowym obrazom zbrodniczego realizmu, znoszącego twórczą wyobraźnię związaną z ograniczeniami medium. Podmiana kreatywnie skonstruowanego obrazu na proste odzwierciedlenie ma czynić przedmiot przedstawienia wulgarnym i powszechnym. Co istotne, katalizatorem tych przemyśleń był właśnie dźwięk, a precyzyjniej: ludzki głos. To kluczowa kwestia; jako że głos jest ściśle związany z cielesnością, stanowi jej materialny wyraz nawet bardziej niż obraz: zdradza tembr, artykulację i właściwości akustyczne ciała. Ponadto głos uwidacznia *kulturowe współrzędne*¹⁹ osoby mówiącej – pochodzenie z konkretnego środowiska, klasy lub narodu – przez co wydaje się konkretyzować zobrazowane ciało, nienależące już tylko do wyimaginowanego bohatera, ale wprost do odgrywającej go osoby. Głos ma więc wobec filmowej iluzji zawsze wywrotowy potencjał; nie tylko dlatego, że – jak chce Arnheim – przyczynia się do jej „prymitywizacji”, ale ponieważ jego uprzączywie cielesny i materialny charakter wykracza poza granice obrazu filmowego. Chociaż tradycyjnie przyjmuje się, że filmowe powiązanie ciała z głosem daje przyjemność wynikająca ze spójności i koherencji świata przedstawionego²⁰, może być zupełnie odwrotnie: nieprzejrzysta, nieredukowalna cielesność głosu okazuje się szczeliną w, wydawałoby się, domkniętym uniwersum filmu. O tej szczelinie pisze Linda Williams, wiążąc głos z doświadczeniem pornografii. Autorka wspomina, że to odgłosy seksu – a nie jego obrazy – były przyczyną prawdziwego szoku, jaki przeżyła jako młoda kinomanka, oglądając Bergmana, de Sica i innych twórców europejskiego kina artystycznego²¹. Dźwięki klapsów, szmery, siorbnięcia, mlaskanie, cmoknięcia konstruowały, jak pisze Williams, *nowy rodzaj nagości*²². Odgłosy zbliżeń niszczyły filmową iluzję w tym sensie, że wydawały się zbyt prawdziwe, werystyczne, porażająco dosłowne i bliskie. Zagrożenie niesione przez dźwięk nie sprowadza się zatem wyłącznie do obnażenia konstrukcji świata przedstawionego, ale polega też na przywróceniu ciału „mięsnosci”, nad którą konwencja filmowa nie jest w stanie zapanować.

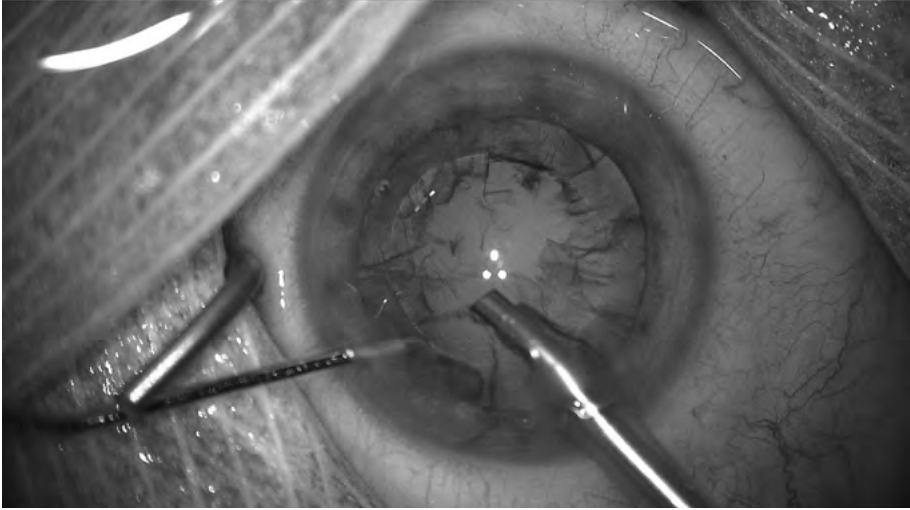
Purystyczna myśl Arnheima, zgodnie z którą media dążą do utrzymania środków jak najbardziej swoistych i odrzucenia obcych naleciałości, koresponduje więc do pewnego stopnia z tezami Irzykowskiego i Balázsa – teoretycy zgodni są bowiem co do tego, że to właśnie ciało stanowi o szczególnej wizualnej intensywności i znaczeniowym zagęszczeniu obrazu filmowego. Irzykowski w materialnych granicach ciała dopatrywał się głębokiego sensu kina, a w wysublimowanej i opowiedzianej wizualnym językiem erotyce – spełnienia poczucia najbliższości, które tylko kino jest w stanie wywołać. Balázs z kolei sugerował istnienie opartego na zmysłowej recepcji związku, łączącego widza z przedstawieniem wizualnym, oraz postulował nowy rodzaj cielesnej widzialności konstruowanej przez reprezentacje filmowe. Arnheim natomiast, będąc zwolennikiem zachowania jasnych granic między mediami i pielęgnowania ich osobnych właściwości, opowiadał się przeciwko ekscesowi udźwiękowionego kina, w którym cielesność nie była już wizualną stylizacją, a nadmiernie rzeczywistym, niedającym się opanować żywiołem. Istotne, że teoretycy wskazujący na znaczenie bliskich, cielesnych

relacji w kinie nie dostrzegają tego połączenia między widzami a zreprodukowaną rzeczywistością ani nawet światem przedstawionym w filmie – podstawową płaszczyzną tego spotkania jest erotyczne nacechowanie samych obrazów, wypowiadających się sugestywnym, zmysłowym językiem. Podobnie jak same przedstawienia – które okazują się zarówno wspianymi soczewkami skupiającymi prawdę o świecie, jak i krzywymi zwierciadłami przeinaczającymi jego sens – tak i cielesna relacja widzów i obrazów bywa oczywiście różnie rozumiana i nacechowana: u Irzykowskiego daje odbiorczą przyjemność, u Balázsa – lepsze zrozumienie świata, u Arnheima stanowi zaś niebezpiecznie mocny substytut rzeczywistości.

Cielesne splątania

Wszystkie powyższe możliwości zostają włączone w obręb – i są wypróbowywane w ramach – współczesnej zmysłowej teorii filmu. Niestanowiąca nigdy monolitycznej całości, różnie stosowana i rozumiana, opiera się na wspólnym wszystkim wariantom przekonaniu, że nie tylko cielesność warunkuje odbiór filmu, lecz także sam obraz filmowy stanowi rodzaj ciała. Przed wszystkim jednak wyrasta w opozycji do tych teorii, które przez większość XX w. ignorowały cielesny wymiar kina. Jak twierdzi Jenny Chamarette, współczesna myśl filmowa pozostaje unieruchomiona pomiędzy dwiema wpływowymi ścieżkami refleksji: teorią krytyczną oraz zainspirowaną głównie pismami Christiana Metza psychoanalizą²³. Choć kategoria cielesności pojawia się w obu tych szkołach, zostaje według badaczki sprowadzona do niebudzącego większych wątpliwości, przezroczystego ciała widza. Odnosząc się do książki *Le signifiant imaginaire*, Chamarette zauważa, że zdaniem Metza na film patrzy podmiot zawarty w ciele, ale nie ucieleśniony. Widzowi nie pozostaje nic innego, jak bierne poddanie się obrazom manipulującym jego pragnieniami i dostarczającym mu, dzięki narzędziu *suture*, wizualnej przyjemności²⁴. Odbiór filmu jest procesem przynależącym w całości do umysłu, dla którego ciało jest zaledwie pojemnikiem – i to pojemnikiem niewchodzącym w żadne reakcje z zawartością. Podobnie jest zresztą z teorią krytyczną, która – skoncentrowana na ciele skonstruowanym, społecznie i kulturowo zakorzenionym – nie oferuje według Chamarette języka zdolnego opisać zmysłową atrakcyjność wizualnych przedstawień i cielesne relacje, jakie wywiązują się między widzem a reprezentacją²⁵. Nie znaczy to bynajmniej, że sugestywnej, oddziałującej zmysłowo mocy obrazu udaje się wyprzedzić wywodzące się z kultury, wyuczone ścieżki odbioru. Recepcja zmysłowa jest przecież również efektem treningu kulturowego. Celem zmysłowej teorii filmu nie byłby więc niemożliwy zwrot ku biologicznej faktyczności recepcji ruchomych obrazów, ale raczej uznanie, że wyuczone i kulturowo usankcjonowane mechanizmy odbioru nie są uprzednie wobec cielesnych, lecz zachodzą jednocześnie – i to napięcie między konwencją a niedającą się przewidzieć, nieraz gwałtowną reakcją ucieleśnionego podmiotu interesuje zmysłową teorię filmu najbardziej.

Najlepiej sformułowany wyraz daje temu Vivian Sobchack w książce pod znaczącym tytułem *Carnal Thoughts*. Pisze ona, że teoria ucieleśnionej recepcji ruchomych obrazów nie powinna pod żadnym pozorem zakładać naiwnej wia-



De humani corporis fabrica, reż. Véréna Paravel,
Lucien Castaing-Taylor (2022)

ry w bezpośredniość tego doświadczenia, składa się ono bowiem z co najmniej dwóch stopni zapośredniczenia²⁶. Po pierwsze, w recepcji obrazów filmowych pośredniczy samo ciało jako nieprzezroczysta płaszczyzna doświadczania rzeczywistości. Po drugie, relację widza z własnym ciałem zapośrednicza siatka odniesień do innych ciał i przedmiotów, a więc i kulturowych wyobrażeń na temat cielesności i granic między poszczególnymi ciałami²⁷. Według Sobchack dążenia zmysłowej teorii filmu powinny wyznaczać zrywanie z tych zapośredniczeń zasłon naturalności i oczywistości poprzez krytyczne spojrzenie na reakcje ciała – zarówno w ich wymiarze fizjologicznym czy afektywnym, jak i kulturowym.

Podwójność tę uchwyciła również zajmująca się francuskim ekstremizmem Martine Beugnet, która dostrzega w tym nurcie głębokie zainteresowanie samym obrazem filmowym i jego podatnością na zranienie czy rozdarcie, co mają ilustrować ekstremalne doświadczenia ciała podejmowane przez filmowczynie i filmowców związanych z nurtem²⁸. Ciesny jest także wymiar odbioru – dotkliwie unaoczniany przez filmy, które analizuje Beugnet (jak np. *Glód miłości / Trouble Every Day*, reż. Claire Denis, 2001 / korzystający z gatunkowej poetyki *gore porn*) – idący w parze z postrzeganiem samego filmu jako rannego ciała i wskazujący na to, co pod szwami opowieści filmowej, a co zawarte w samym doświadczeniu zmysłowym. Obrazy są ekstremalne nie dlatego, a raczej nie tylko dlatego, że reprezentują skrajne doznania, lecz również dlatego, że w geście radykalnego rozwarcia wskazują na swoje istnienie.

De humani corporis imago

To rozpoznanie stanowi samo sedno *De humani corporis fabrica*, który opowiada tyleż o chirurgicznych zabiegach, co o warunkach produkcji obrazów, ich zmiennej inteligibilności, a przede wszystkim o ich aporetycznym realizmie: im bliżej obrazowanego obiektu, tym mniej można go rozpoznać. Film problematyzuje także obecność ucieleśnionego widza – przegładającego się w obrazie nie po to, by lepiej zrozumieć własną organiczną konstrukcję, lecz by napotkać autoeksponujący się obraz wyzwolony spod przymusu znaczenia: plamisty, zdeorganizowany, a jednocześnie przecież realizujący fantazję wpisaną w kino od samego jego początku, od momentu zachwyty Gunningowskimi atrakcjami stanowiącymi sens filmu głębszy niż dyskursywna narracja. Fascynacja wizualnością takich atrakcji jest bowiem doświadczeniem przede wszystkim cielesnym: to dostrzeżenie zawodności wzroku, jego uwikłania w cały żywy organizm, skrajnej subiektywności widzenia stało za potrzebą wystawiania go na kolejne próby poprzez użycie rozmaitych zabawek optycznych. Film był jedną z wielu takich rozrywek, ale z całą pewnością miał wśród nich status wyjątkowy – jak pokazywał już Balázs, na nowo ustawiał relacje podmiotu ze światem, stawiając w ich centrum zmysłowo oddziałujące obrazy.

Koniec końców jednak *De humani corporis fabrica* nie jest przecież obrazem abstrakcyjnym, nie można go więc sprowadzić do logiki czystej wizualnej atrakcji. Zarazem, jak się okazuje, nawet najbardziej dyskursywny element filmu – autokomentarz lekarzy diagnozujących tyleż pacjentów, co samych siebie – jest nierozzerwalnie związany z doświadczeniem cielesnym. Ciasne kadry i zbliżenia wydobywają bowiem fundamentalnie fizyczny charakter ich pracy, o którym łatwo zapomnieć: wytężony wzrok interpretujący zamazane obrazy, silne dłonie zdecydowanym ruchem naprostowujące kręgosłup czy subtelne ruchy palców rozcinających i unoszących niczym klapę rogówkę oka (w kolejnym historycznym odwołaniu do jednego z najbardziej rozpoznawalnych motywów kina). Jeśli w *Psie andaluzyjskim* (reż. Luis Buñuel, Salvador Dalí, 1928) rozcięcie oka brzytwą było obrazem agresji samego kina, atakującego wygodną pozycję widza spodziewającego się konwencjonalnej opowieści, to w *De humani corporis fabrica* jest to gest dosłownego przywrócenia widzenia (w oko wszczepiana jest soczewka po-

prawiająca wzrok), rozumianego jako zmysłowy wysiłek obcowania z obrazami. Dotyczy to tak lekarzy, jako wytwórców i badaczy reprezentacji cielesnych, jak i widzów, którzy w czasie seansu – pozbawieni znanych punktów odniesienia, wrzuceni w obcą przestrzeń, w której są zaburzone wszystkie stabilne współrzędne – są zmuszeni nauczyć się patrzeć na nowo.

To, że obrazy filmowe w *De humani corporis fabrica* nie służą opowiadaniu historii, ale raczej ćwiczeniu samego widzenia, zmusza do ponownego postawienia pytania o ich relację z rzeczywistością. Jest to trop podejmowany w zmysłowej teorii filmu przez Thomasa Elsaessera i Malte Hagenera, którzy wskazują w filmach momenty przecięcia między wyobrażonym ciałem obrazu a rzeczywistym ciałem widza – jak chociażby wtedy, kiedy w świecie przedstawionym obrazuje się metaforycznie cielesno-poznawczą aktywność widza²⁹. Takie sformułowanie wyzwania stojącego przed zmysłową teorią filmu prowadzi badaczy do odrzucenia fałszywej alternatywy decydującej o dotychczasowym kształcie teorii kina – podziału na teorie realistyczne (które propagują koncepcje kina jako odwzorowania rzeczywistości, świata odciskającego piętno na taśmie filmowej) i formalistyczne (wyrażane w koncepcjach formalistów radzieckich, a później kognytywistów). Elsaesser i Hagener piszą raczej o filmie jako czymś jednocześnie sztucznym i prawdziwym: skonstruowanym, bo będącym wyrazem pewnej konwencji obrazowania, rzeczywistym, bo zmysłowo oddziałującym na widza i wywołującym reakcje cielesne. Jak najbardziej słyszalne są w tej koncepcji echa teorii Balázsa, również sytuującego się na skrzyżowaniu formatywnej (w rozumieniu Alicji Helman) i realistycznej teorii filmu – nowe zrozumienie rzeczywistości jest bowiem możliwe dzięki zmysłowej interakcji z obrazami nieukrywającymi swojej sztuczności. Z tego też powodu w zmysłowej teorii filmu zostaje zniesiona sprzeczność między częściowym upodmiotowieniem obrazów a świadomością ich skonstruowanego charakteru, która przez dekady kępowała myśl filmową.

De humani corporis fabrica kończy się długim ujęciem, w którym kamera wolno sonduje humorystyczny fresk ozdabiający salę, gdzie lekarze urządzają przyjęcie pożegnalne dla jednego ze swoich kolegów. Malowidło przedstawia pracowników szpitala w karykaturalnym przerysowaniu – niektórzy ukazują się pod postacią bóstw, inni są obdarzeni olbrzymimi przyrodzeniami lub piersiami, kolejni zilustrowani są jako zwierzęta. Długa scena przynosi zaskakujące wytchnienie po kilkudziesięciu minutach bliskiej cielesnej inspekcji – i to zarówno ze względu na komiczne zabarwienie, jak i dlatego, że obrazy ze ścian są natychmiastowo zrozumiałe: nie wymagają bagażu wiedzy i doświadczenia podobnego do tego, które jest konieczne przy analizie obrazów medycznych. Ta od razu odczuwalna percepcyjna zmiana, nowo odkryta ulga patrzenia, po raz kolejny podkreśla rzecz z pozoru oczywistą: cielesny i zaangażowany wymiar spojrzenia, a także podobnie cielesne doświadczenie filmu jako przestrzeni praktykowania pracy wzroku. Zakończenie nie przynosi jednak jednoznacznego wzmocnienia pozycji widza, wręcz przeciwnie: wskazuje na wpisany w nią wewnętrzny konflikt, wynikający z napięcia między rozkoszą obcowania z tym, co wizualne, a dyskomfortem wynikającym z uświadomienia sobie uporczywego wysiłku wpatrywania, ze skonfrontowania prawdziwego afektu oraz świadomości skonstruowanego charakteru widowiska.

Aporetyczny realizm filmu zasadzały się więc na obrazach, które nie ukrywając swojej sztuczności, eksponują realne, zmysłowe oddziaływanie na zmuszonego do pracy patrzenia widza. Jednocześnie, choć przeciętnemu oku mogą się one wydać abstrakcyjne i nieprzeniknione, w widoczny sposób opowiadają o własnym zakorzenieniu w świecie konkretnego dyspozytywu społecznego, który ma narzędzia i możliwości, aby je wyprodukować i zinterpretować. Mimo że film jasno pokazuje, jak doprowadzony do skrajności weryzm obrazów w paradoksalnym geście zaprzepaszcza ich czytelność, nie rezygnuje jednak do końca z XIX-wiecznego marzenia o przedstawieniach dających wgląd w rzeczywistość. Z tym że nie jest to już rzeczywistość zewnętrzna wobec swojej reprezentacji, lecz, jak pokazywała teoria zmysłowa, realizująca się właśnie poprzez swój obraz, niemożliwa nigdzie indziej niż w zmysłowym napięciu między obrazem a widzem. Radykalizm doświadczenia *De humani corporis fabrica*, powtórzmy, nie sprowadza się do, nieraz trudnych do zniesienia, przedstawień naruszania cielesnych powłok, lecz jest oparty na wyeksponowaniu medialnego zapośredniczenia i procesu produkcji obrazów – łącznie z ukazaniem, niemożliwego do wyczerpania w logice filmowej opowieści, życia obrazujących i obrazowanych: czy to w trakcie spaceru po korytarzu dwóch staruszek, czy podczas skomplikowanej operacji, czy beztrioskiej zabawy lekarzy. Wszystko to spina kłamrą naddatkowa obecność ciała, które – w swoich rozlicznych funkcjach, usterkach, umiejętnościach, umiejscowione po obu stronach ekranu – uwidacznia, że ono także daje się pomyśleć jedynie w obrazach.

¹ Ł. Mańkowski, *Kino wisceralne*, rozmowa z Véréna Paravel i Lucienem Castaing-Taylor, „Dwutygodnik”, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/10207-kino-wisceralne.html> (dostęp: 10.09.2022).

² K. Irzykowski, *Wdziesiąta Muza. Pomniejsze pisma filmowe*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 12.

³ Tamże, s. 13.

⁴ Tamże, s. 48.

⁵ Tamże, s. 83.

⁶ W. Frać, *Cielesność filmu, filmowość ciała*, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 83-84, s. 148.

⁷ A. Helman, *Karol Irzykowski*, w: *Historia myśli filmowej*, red. A. Helman, J. Ostaszewski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 45.

⁸ J. Bocheńska, *Polska myśl filmowa do roku 1939*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1974, s. 116.

⁹ B. Balázs, *Wybór pism*, tłum. R. Porges, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987, s. 53.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże, s. 55.

¹² J. Ostaszewski, *Béla Balázs jako przedstawiciel formatywnej teorii filmu*, w: *Historia myśli filmowej*, dz. cyt., s. 49.

¹³ B. Balázs, dz. cyt., s. 62.

¹⁴ Tamże, s. 56.

¹⁵ Tamże, s. 63.

¹⁶ R. Arnheim, *Film jako sztuka*, tłum. W. Wertenstein, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1961, s. 14.

¹⁷ Tamże, s. 20.

¹⁸ Tamże, s. 30-31.

¹⁹ I. Sowińska, *Przełom dźwiękowy*, w: *Historia kina. Tom 2. Kino klasyczne*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2012, s. 54.

²⁰ M. A. Doane, *The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space*, „Yale French Studies” 1980, nr 60, s. 43.

²¹ L. Williams, *Seks na ekranie*, tłum. M. Wojtyna, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013, s. 99.

²² Tamże, s. 98.

²³ J. Chamarette, *Phenomenology and the Future of Film: Rethinking the Subjectivity Beyond French Cinema*, Palgrave Macmillan, Chippenham-Eastbourne 2012, s. 39.

²⁴ Tamże, s. 44.

²⁵ Tamże, s. 52.

²⁶ V. Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and the Moving Image Culture*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 2004, s. 4.

²⁷ Tamże.

²⁸ M. Beugnet, *The Wounded Screen*, w: *New Extremism in Cinema: From France to Europe*, red. T. Horeck, T. Kendall, Edinburgh University Press, Edinburgh 2011, s. 39.

²⁹ T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, tłum. K. Wojnowski, Universitas, Kraków 2015, s. 15.

Aleksander Kmak

Filmoznawca i krytyk sztuki współczesnej związany z Instytutem Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie przygotowuje rozprawę doktorską o kategorii nieprzyjemności w teorii filmu. Publikował między innymi w „Widoku”, „Kwartalniku Filmowym”, „Ekranach” i „Pleografie”; stale współpracuje z magazynem „Szum”. Współredagował książkę *Cięcie ciało. Ruchome obrazy* (2018).

Bibliografia

- Arnheim, R.** (1961). *Film jako sztuka* (tłum. W. Wertenstein). Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Balázs, B.** (1987). *Wybór pism* (tłum. R. Porges). Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Beugnet, M.** (2011). *The Wounded Screen*. W: T. Horeck, T. Kendall (red.), *New Extremism in Cinema: From France to Europe* (ss. 29–42). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bocheńska, J.** (1974). *Polska myśl filmowa do roku 1939*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Chamarette, J.** (2012). *Phenomenology and the Future of Film: Rethinking the Subjectivity Beyond French Cinema*. Chippenham – Eastbourne: Palgrave Macmillan.
- Doane, M. A.** (1980). *The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space*. *Yale French Studies*, (60), ss. 30–50.
- Elsaesser, T., Hagener, M.** (2015). *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły* (tłum. K. Wojnowski). Kraków: Universitas.
- Frąc, W.** (2013). Cieleśność filmu, filmowość ciała. *Kwartalnik Filmowy*, (83–84), ss. 146–151.
- Helman, A.** (2010). Karol Irzykowski. W: A. Helman, J. Ostaszewski (red.), *Historia myśli filmowej* (ss. 41–45). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Irzykowski, K.** (1982). *Dziesiąta Muza. Pomniejsze pisma filmowe*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Ostaszewski, J.** (2010). Béla Balázs jako przedstawiciel formatywnej teorii filmu. W: A. Helman, J. Ostaszewski (red.), *Historia myśli filmowej* (ss. 47–53). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Sobchack, V.** (2004). *Carnal Thoughts: Embodiment and the Moving Image Culture*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- Sowińska, I.** (2012). Przełom dźwiękowy. W: T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (red.), *Historia kina. Tom 2. Kino klasyczne* (ss. 19–73). Kraków: Universitas.
- Williams, L.** (2013). *Seks na ekranie* (tłum. M. Wojtyna). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

Keywords:

film theory;
sensuous theory;
sensuous film
theory;
film image
aesthetics

Abstract

Aleksander Kmak

***De humani corporis fabrica*: Aporetic Realism and Sensuous Film Theory**

The sensual experience of the film *De humani corporis fabrica* (dir. Lucien Castaing-Taylor, Véréna Paravel, 2022), comprised of recordings of real surgical interventions into the human body, highlights an aporia deeply rooted in the very category of realism: the more an image is faithful to the reality it is supposed to portray, the less comprehensible and readily understandable it becomes, ultimately failing as a credible representation. The context of sensuous film theory casts some light on this paradox by proposing various approaches to the relationship between the film's constructed character and the tangibility of its seemingly direct experience. Situated within the context of the writings of contemporary theorists, the film appears as a sensual exercise of the gaze that enables a new positioning of both the viewer and the image, but also as a revival of the memory of the miraculous invention of the film – even from before cinema was created as a space for its experience. The reference to the history of the medium also encourages historicizing the sensual reflection, so as to reveal how corporeality, realism, and sensuality were conceptualized by selected 20th-century theorists.