

Nawidzenie

O kino-myśleniu poza metafizyką na przykładzie filmu
Abbasa Kiarostamiego *Smak czereśni* *
(przypis do Jeana-Luca Nancy'ego)

JANUSZ BOHDZIEWICZ

*Myśleniu pozostaje tylko najprostsze powiadanie
najprostszego obrazu w najczystszyim przemilczeniu.*

Martin Heidegger ¹

Z ludzkiego punktu widzenia byt może jawić się jako absurdalny, bo nie sposób znaleźć racji żadnego poszczególnego istnienia, gdy Wszechświat pełen katastrof, Ziemia klęsk żywiołowych, materia stawia opór, a natura zdaje się polem nieustannych eksperymentów genetycznych, zachodzących bez względu na rodzące się osobniki, które są rzucone w żywioł tragicznej walki między gatunkami i w ich obrębie, walki o rzadkie dobra i przetrwanie – a wszystko to niesie z sobą ból i cierpienie, owocując błędami i złem, prowadząc ostatecznie do unicestwienia każdej z istot, a w końcu i całej rzeczywistości. Jakkolwiek metafizyka, pojmowana jako zrozumiałe objaśnienie bytu, nie wydaje się możliwa wobec tak odkrywającej się rzeczywistości – a może właśnie dlatego, że jej brak – wciąż wzmagają się konflikty, wręcz wojny między wyznawcami rozmaitych ideologii czy religii o prawo do fundamentalnej, ale i fundamentalistycznej interpretacji oraz usprawiedliwienia różnicy między ogólnie i wzorcowo uchwytnym sensem – w końcu nie żyjemy w chaosie i jest o co troszczyć się na co dzień! – a tym, co się idealnej sensowności stale wymyka: między *obs* a *ordine*, *ab* i *surdus* ². Być może, gdyby zabrakło tych sporów, wszyscy – nie tylko znudzeni mieszkańcy bogatej Północy czy nędzarze z globalnego przedmieścia – stanęliby w obliczu nagiego życia, w którym prócz niedorzecznej troski o zapewnienie bytu, instynktów przetrwania jednostki i żądy płodzenia następnych, obok sił czysto fizycznych, nie ma żadnej innej wagi.

W świecie bez metafizyki sztuka musi ustępować rozrywce – miast doświadczeń sakralnych i znaczących symboli zaczynają się liczyć tylko emocje i cielesne przeżycia, intensyfikujące na różne sposoby trawienie doczesności. Miejsce racjonalnej teorii bytu zajmuje nauka z cząstkowymi wyjaśnieniami praw i opartymi na nich technologiami skutecznej poprawy warunków bytowania – niekiedy wszak także z roszczeniem do autorytarnych sądów o całości bycia i do technokratycznie

* Przyp. od redakcji: na polskich ekranach film *Ta 'm-e gīlās* pojawił się pod tytułem *Smak wiśni*. Autor konsekwentnie stosuje tytuł *Smak czereśni*. Jest to zgodne zarówno z książką Jeana-Luca Nancy'ego, na którą się powołuje, jak i z oryginalnym tytułem perskim. Píše o tym Sebastian Sroka: *Starsze słowniki perskie określają wiśnie i czereśnie jednym słowem „gilas”, z kolei najnowszy słownik persko-perski rozróżnia już jednak nazewnictwo tych owoców: wiśnia to „albalu”, a czereśnia „gilas”*. Por. <http://www.literaturaperska.com/kino/smak.html> (dostęp: 2.02.2017).

motywowanej władzy nad światem. Sytuację tę, szczególnie dojmującą w epoce rewolucji naukowych, technologicznych, społecznych, artystycznych i obyczajowych, zwieńczoną koszmarem dwudziestowiecznych i ciągle szerzących się ludobójstw, opisywało już wielu, ale bodaj najcelniej uczynił to pół wieku temu jeden z największych myślicieli naszych czasów, Martin Heidegger, wieszcząc wyczerpanie metafizycznych dociekań filozofii, czyli wielowiekowych poszukiwań racjonalnego ugruntowania bytu przez jakąś ostateczną zasadę (jako *arche*, *eidos*, pierwszą przyczynę, dialektyczny ruch ducha absolutnego, wolę mocy) ³.

Tenże Heidegger dostrzegł zarazem nieprzemyślany dotąd w dziejach filozofii Zachodu i wymykający się rozumowaniu metafizycznemu (podstawowemu i przedstawieniowemu) fenomen prześwitu – nieugruntowanej i niegruntującej możliwości istnienia: zadziwiającej tajemnicy nie tyle tego, co jest, ale że jest – który wciąż pozostaje wyzwaniem dla myślącego człowieka ⁴. Ten swoiście pre-fizyczny wymiar odsłania się również w samej fizyce i nauce w ogóle – odkrycia mechaniki kwantowej i innych dziedzin, przekraczając przyziemne wyobrażenia bytu i zdroworoządkowe postulaty jego wyjaśnienia a zarazem matematycznie ściśle i praktycznie weryfikowalne, pobudzają intuicję innego niż na miarę ludzkich pojęć i pożądań porządku istnienia, który jeśli nawet wymyka się antropo-racjonalnemu poznaniu, to odmyka także zamroczoną w dziejach perspektywę czystego stawania się, bycia, a właściwie bawienia ⁵. To otwarcie życia na coś więcej i więcej niż coś – nowy wymiar jego zagadkowości – daje się odczuć także powszechnie: w relacji do komplikujących definiowanie rzeczywistości i ludzkiej egzystencji nowych mediów i biotechnologii oraz wobec zmieniających się wraz z nimi uwarunkowań świata.

Problem w tym, że nadzieja odkrywania sensu istnienia innego niż metafizyczny wymaga zmiany dotychczas dominującego sposobu myślenia, związanego z antropocentryczną (jednostkową – nawet gdy chodzi o wspólnotę) troską o byt i dążeniem do jego zabezpieczenia materialnego i poznawczego: zapewnienia go na bazie stabilnych podstaw, fundamentów czy źródeł. Jeśli Heidegger – zdumiewająco skromny w wyznaczaniu kierunku nowego rodzaju filozofowania ⁶ – poszukiwał możliwości przemienionego myślenia w domenie sztuki ⁷, to może warto tym tropem rozważyć niezauważony przez niego potencjał kina, włączając się w ten sposób także w inny nurt poszukiwań, jaki teoretycy i filozofowie podejmowali w minionym czasie w celu zrozumienia fenomenu sztuki filmowej, najczęściej jednak – poza nielicznymi wyjątkami, by wspomnieć Bergsona i Deleuze'a – pozostając w obrębie antropoimago-logicznej metafizyki ⁸. Celem tego szkicu jest zachęta do pomyślenia filmu jako metody wyjścia z metafizycznego zamknięcia i zaślepienia, wynikających z ograniczeń ludzkiego punktu widzenia, w stronę otwartego widnokręgu prawdziwie objawicielskiej mocy samej oczywistości i tego, że jest możliwa.

Piach

Artykuł ten odnosi się do twórczości zmarłego niedawno Abbasa Kiarostamięgo, uważanego przez wielu za jednego z największych reżyserów i myślicieli w dziejach kina. Nagradzany i szeroko komentowany ⁹ dorobek irańskiego autora nie tylko wybitnie wzbogacił sztukę filmową, ale stał się również inspiracją dla poszukującej swego ukierunkowania, post-Heideggerowskiej filozofii, czego najlepszym przykładem jest niezwykła, rewelatorska w zakresie teorii filmu książka

Jeana-Luca Nancy'ego *The Evidence of Film. Abbas Kiarostami*¹⁰, wobec której niniejszy tekst stanowi ledwie interpretujący przypis. Esej ten jest zapisem hermeneutycznego doświadczenia filmu Kiarostami *Smak czereśni (Ta'm-e gīlās*, reż. Abbas Kiarostami, 1997), włączającym to doświadczenie w zarysowany powyżej dyskurs (post)filozoficzny – ze szczególnym uwzględnieniem myśli Nancy'ego – ale bez roszczeń do racjonalnego przekonywania o słuszności zawartych tu sądów, co w świetle proponowanej tu ścieżki myślenia byłoby nieporozumieniem.

Akcja filmu rozpoczyna się w samym centrum Teheranu, na jego tłocznych ulicach i placach, ale zarazem na obrzeżach społecznego świata – wśród zdesperowanych bezrobotnych, poszukujących jakiegoś chwilowego choćby zajęcia i zarobku. Z czasem jej powolny bieg przenosi się na kresy wielkiego miasta, między ziemne wyrobiska i wysypiska, gdzie pojawiają się postaci z polityczno-narodowego marginesu: młody żołnierz kurdyjski, niewiele starszy seminarzysta rodem z Afganistanu, w końcu zaś dojrzały już i życiowo doświadczony pracownik stołecznego muzeum, z pochodzenia Turek. Ostatecznym horyzontem tego filmowego exodusu na peryferie rzeczywistości okazuje się granica życia, ku której kieruje się mentalnie i fizycznie – objeżdżając piaszczyste ubocza metropolii samochodem terenowym – główny bohater, niejaki Ba'di.

Już w pierwszych kadrach widzowi dane jest mierzyć się z jego spojrzeniem, wyglądającym z zamkniętej kabiny pojazdu w różnych kierunkach – chwilami w stronę kamery, nieco powyżej linii możliwego napotkania jego wzroku przez widza – jakby kogoś lub czegoś intensywnie wypatrywał. Cel tych poszukiwań z początku nie jest jasny, tym bardziej że nie słychać pytań, które tajemniczy mężczyzna kieruje do obcych, jak widać, ale może nieprzypadkowo wybieranych ludzi – niektóre zagadnienia rozwijają się w fatyczne konwersacje, wymiany prostych informacji i uprzejmości, wreszcie kilka przeistacza się w dłuższe rozmowy między Ba'dim a wspomnianymi już Kurdem, Afgańczykiem i Turkiem, z którymi mimo różnic pochodzenia udaje się bohaterowi wejść w mniej lub bardziej udane relacje. W toku tych niespiesznych dysput ujawnia się zamiar bohatera, którym jest znalezienie osoby skłonnej za odpowiednie wynagrodzenie pogrzebać na owym pustkowiu jego ciało, jeśli zdecyduje się on popełnić samobójstwo – a to właśnie zamierza zrobić najbliższej nocy.

Bohater nigdzie nie wyjawia powodów rozważanego kroku – widz nie może poznać jego sytuacji osobistej i zawodowej oprócz tego, co wywnioskuje z oczywistości wyglądu, sposobu mówienia i zachowania Ba'diego – a niepewność motywacji desperackiego czynu wzmocniona jest jeszcze przez to, że mężczyzna podkreśla możliwość wycofania się z dramatycznego aktu w ostatniej chwili. Pośród ścierających się w trakcie dyskusji argumentów za i przeciw wyborowi śmierci można dosłyszeć jedynie, że Ba'di jest wyczerpany życiem, a ewentualne samobójstwo zamierza popełnić zażywając trującą dawkę leków nasennych, jakby po prostu chciał zasnąć w ziemi, zagiąć w niej bez śladu. W scenach, które przedzielają sekwencje dialogów z kolejnymi kandydatami do roli hojnie opłaconego, ale też miłosiernego grabarza, widzimy głównego bohatera jak z fascynacją przygląda się pracującym wśród hałd piachu koparkom, wywrotkom czy spychaczom, to znów wpatruje się w swój cień rzucony na pryzmy ziemi – on sam zresztą zdradza w jednej z rozmów podziw dla tego pełnego kurzu i pyłu krajobrazu przedmieścia (by nie powiedzieć: za-świata) – co świadczy o tym, że jego egzystencjalnie ekstremalna wola powodowana jest także

przedziwnym instynktem ziemi, ciemną żądzą gruntu i skrycia w nim siebie, a nadto lub jednocześnie pewności, że tak się stanie i (nie)będzie.

Nienawiść

Pierwszoplanową kwestią poruszoną w *Smaku czereśni* jest właśnie problem przynależności człowieka do Ziemi – różnicy między nim a zwierzętami, roślinnością i wszystkim, co naturalne i ziemskie. W filozoficznie brzmiących dysputach, prowadzonych najczęściej w sfoferce samochodu, mowa jest z jednej strony o Ziemi jako matce wszelkiego życia oraz o tym, że wszystkie stworzenia w końcu do niej wracają – z drugiej jednak strony rozmówcy Ba'diego przekonują, że mimo tej powszechnej i niemal mistycznej zasady, sprawdzającej się także w odniesieniu do człowieka, ludzkie życie zawiera jakąś nie-ziemską wartość, jest więcej niż życiem: o ile – przynajmniej w perspektywie przyjętej przez niektórych bohaterów filmu – wolno wykorzystywać życie roślin i zwierząt, zabijać je nawet w celach poznawczych, to nie można zabić człowieka, zwłaszcza niebędącego wrogiem i bez winy, a nawet pomóc mu w tym. W swoisty sposób o szczególnej wartości ludzkiego istnienia wydaje się przekonany także Ba'di – dla niego przejawia się ona w specyficznie ludzkiej wolności wyboru własnej śmierci, ale również w świadomości potrzeby pogrzebania ludzkich zwłok.

W związku z ową godnością ludzkiego *bios* różnego od *dzoē*¹¹ (bycia różnego od życia), nawet niebezpośrednia pomoc w samobójstwie, którym jest przysypanie piachem martwego już człowieka, opiera się możliwości sprowadzenia jej do wymiaru zwykłej pracy, która może być przedmiotem umowy handlowej; z powodu przynależności ludzkiego bycia do sfery innej niż materialna i światowa młody Kurd i afkański teolog odmawiają głównemu bohaterowi pomocy, a starszy Turek godzi się na jej udzielenie nie tyle ze względu na zapłatę – choć z bolesnych przyczyn osobistych (potrzeby związanej z chorobą dziecka) gotowy jest ją przyjąć – ile z uwagi na oferowaną i deklarowaną przyjaźń z proszącym oraz nadzieję, że w końcu przyszłość nie będzie potrzebna. Osobliwe, że Ba'diemu trudno było w ogóle wyrazić swoją prośbę, a wcześniej znaleźć odpowiedniego jej adresata – nim spotkał się z oporem konkretnych ludzi, musiał przewyciężyć opór tkwiący w języku i komunikacji, uwikłaną w psychikę niewypowiadalność takiego życzenia czy wręcz religijne tabu mówienia o woli własnej śmierci. W pewnym momencie bohater zwraca uwagę, że jeśli w języku dość powszechnie funkcjonuje pojęcie samobójstwa, to tylko jako pusty frazes – który nabiera prawdziwego, fizycznego znaczenia i wagi dopiero wtedy, gdy słowo to nagle ma związać się realnym, konkretnym ciałem.

Chodzi tu o odbierający mowę ciężar samej egzystencji – nie tyle jej intelektualnie dyskusyjny sens lub bezsens albo emocjonalnie współodczuwalne lub nie doświadczenie, lecz realne ciężenie ku ziemi i śmierci, które ze względu na związaną ze śmiertelnością samotność zamyka człowieka w auto-grawitacji, zakrzywiając ku sobie samemu, osobniczemu, istotowo (choć niekoniecznie faktycznie) skumulowanemu w bólu. Tu jednak odsłania się przynajmniej podwójna aporetyczność samobójstwa i związana z nim osobliwość ludzkiej kondycji – po pierwsze dlatego, że nawet w największym bólu nie jest ono możliwe jako prosty akt woli (na przykład przez zaniechanie oddychania), ale zawsze wymaga ze-

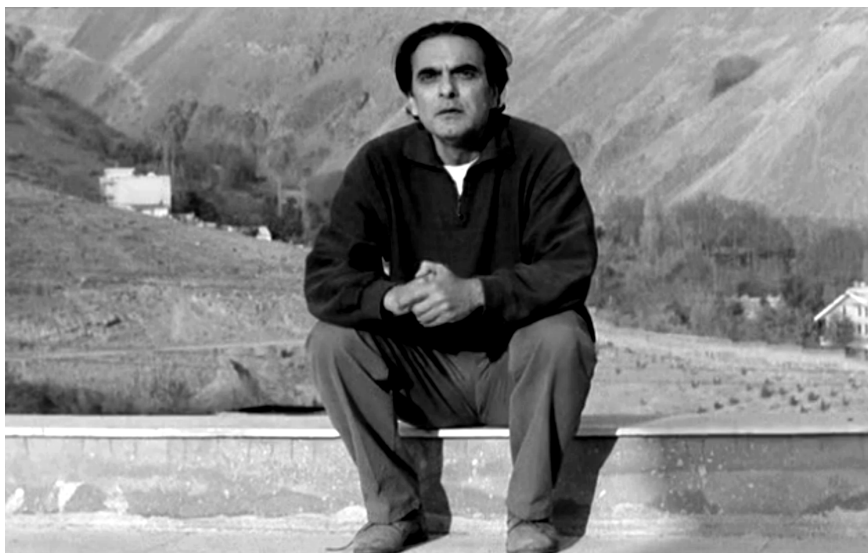
wnętrze dokonywanego, „życiowo zaangażowanego” mordu; Kiarostami, ukazując sytuację, w której samobójca potrzebuje do realizacji planu unicestwienia siebie innego człowieka, wskazuje na dodatkowy paradoks, znamieny dla bohatera filmu: Ba’di, próbujący się odizolować od świata, wdaje się – świadomie lub nie, chętnie lub mniej – w kontakty z ludźmi, wobec których musi się jakoś otworzyć. Może to zresztą jego skryta przed nim samą mądrość, źródło jego wahania, skoro – po drugie – samobójstwo, jak każdy mord, jest aktem nienawiści, dwuznacznej o tyle, że nie wiadomo czy negowany jest świat, czy ja i że naga negacja bytu jest zawsze dokonywana z jednostkowego zaledwie, odosobnionego (rzec można dia-bolicznego) punktu widzenia; lepiej więc może szukać wolności nie tyle w ostatecznym zamykaniu oczu na rzeczywistość, ile w odwróceniu się od siebie i swych projekcji na świat, by otworzyć się na oblicze Innego, w którego oczach odsłania się szerszy, nieskończony i niewidzialny horyzont istnienia¹².

Najłatwiej w tym miejscu byłoby zacząć mówić o Bogu – co w filmie Kiarostamiego zostaje jednak podważone: bohater, który wcale nie wyrzeka się wiary (a w ostatnich scenach filmu wydaje się nawet, że się modli), kwestionuje dyskurs religijny, równie próżny jak wszelka ludzka gadanina, pełen pojęć oderwanych od konkretnych rzeczy. Chwilami Ba’di sam mu nawet ulega, wdając się w teologiczny spór, w którym polemizuje z absolutną, abstrakcyjną właśnie wartością ziemskiego życia, głosząc swoistą teologię wolności wyboru śmierci. Zasadniczo jednak bohater odrzuca wszelką argumentację w swojej sprawie, chętnie podejmowaną przez rozmówców, odmawiając sensu stosowania do siebie ogólnych idei, wartości i zasad, rzec można – metafizyki.

Pusty grób

W końcu, jak już powiedziano, udaje się Ba’diemu znaleźć pomocnika w nieszczęściu i tym samym zrealizować swój zamysł – film ukazuje głównego bohatera, jak nocą przybywa znów w rejon kamieniołomu i kładzie się w wykopanym dole, choć nie jest jasne, czy po zażyciu śmiertelnej dawki środków nasennych, czy też zażyje je dopiero ukryty w ciemnej jamie. Widzowi dane jest po chwili w przejmującej ciszy ujrzeć to, co może widzieć bohater: blask księżyca w pełni, przesłaniany napływającymi chmurami, a wreszcie ciemność – nie wiadomo tylko, czy zaciągniętego nieba, czy wewnętrznego widoku spod zamkniętych powiek lub zniknięcia we śnie. W błyskach burzy widać przez chwilę – znów z zewnątrz – twarz mężczyzny leżącego w dole, najpierw z otwartymi a potem zamkniętymi oczami, z czego nie wynika jednak, czy po prostu je zamknął, czy zasnął – a jeśli zasnął, to czy na zawsze.

Niepewność tego, co się dzieje, bierze się z wcześniej sygnalizowanego niezdecydowania bohatera, który przy całym swoim wyrażanym przekonaniu do samobójstwa pozostawiał sobie pewien margines swobody decydowania o nim w ostatnim momencie. Ciekawe, że wahanie to wzrosło jeszcze po tym, jak Ba’di znalazł wreszcie kogoś gotowego – mimo wszelkich zastrzeżeń – mu pomóc; po ostatniej z rozmów, zakończonej zgodą starszego mężczyzny na ewentualne zasypanie zwłok, bohater raz jeszcze zawrócił do swego potencjalnego pomocnika, by poprosić go o szczególną ostrożność i sprawdzenie w stosownej chwili, przed wykonaniem pochówku, czy Ba’di naprawdę nie żyje. Wydaje się, że kluczową rolę odegrała tu



rozmowa, odbywająca się w drodze powrotnej z wyrobisk do miasta, wybranej przez Turka ze względu na piękno tej trasy, a właściwie jego wyznanie, umożliwiające przez jej długość, że sam kiedyś miał myśli samobójcze, lecz u progu ich spełnienia doświadczył nagłej zmiany w sposobie myślenia, która zawróciła go ku życiu.

Bez względu na ostateczne konsekwencje tej rozmowy, dla widza do końca nieokreślone, już w czasie jej trwania widać, że coś się w głównym bohaterze pod wpływem opowieści starca zmieniło – o ile Ba’di nie dawał się przekonać żadnym argumentom o niesłuszności samobójstwa i odmawiał właściwie powagi wszelkim racjonalnym przekonywaniom, o tyle przynajmniej po części uległ sile czyjegogoś doświadczenia, o czym świadczy zarówno jego mina, jak wspomniana już nagła aktywność i niemal natrętna zapobiegliwość, by nie został pochowany żywcem. Zarówno w wypadku Ba’diego, jak i Turka, który opowiedział o swoim przeżyciu, nie chodzi tu o pozostającą w ludzkiej gestii zmianę spojrzenia na rzeczywistość – na pewno nie o naiwne dostrzeżenie jej „piękna”, chwilowo rozkoszny smak owocu spożytego przez starca tuż przed momentem odebrania sobie życia, który miałby sam w sobie moc podtrzymania woli bycia – ale raczej o coś, co wytrąca z inicjatywy: o nawiedzające z zewnątrz uwolnienie od skupienia na sobie – i zamknięcia w świecie własnych wyobrażeń o wszystkim, o wyzwolenie z indywidualnego punktu widzenia, obciążonego wyłączną i wyłączającą ze świata troską o siebie i swój byt. Na tę możliwość można się jedynie otworzyć (albo przynajmniej nie zamknąć), jak uczynił to główny bohater, który najpierw zaufał swemu deklarującemu przyjaźni pomocnikowi, że ten spełni jego niezwykłą prośbę, ale zawierając mu swój los stał się zarazem zdolny do wiary w to, co zaufany człowiek miał mu do opowiedzenia o sobie – nie o Ba’dim, nie o ogólnych zasadach, ale właśnie o swoim losie, którym Turek podzielił się niejako w zamian za powierzoną mu tajemnicę i brzemie, które podjął się solidarnie współnieść.

Zakończenie filmu pozwala doświadczyć czegoś analogicznego widzowi – długostrwała ciemność ustępuje nowym, przejaśnionym kadrom, zrealizowanym w tym samym miejscu, ale w blasku innej pory roku oraz innej technologii. W okolicy

rzekomego grobu Ba'diego można rozpoznać głównego bohatera, który siedzi w towarzystwie ekipy artystów, kręcącej w tym miejscu film – łatwo o domysł, że zarejestrowany (jeszcze przez kogoś innego) w formacie wideo epilog *Smaku czereśni* ma wytrącić widza z nawykowej w kinie wiary w świat właśnie przedstawiony, uwalniając go od jakiegokolwiek – emocjonalno-identyfikacyjnego czy tylko intelektualnego – przywiązania do minionych w tym momencie obrazów. Zarazem jednak, wraz z brzmieniem płynącej z ekranu kompozycji Louisa Armstronga *St. James Infirmary*, widz staje wobec rzeczywistości pustego grobu nie tylko bez żadnej już pewności, jak skończyła się opowieść, ale także bez pewności, czym ona była i czym jest właściwie ów epilog, jaki może mieć sens w jego własnym już życiu – czym może być życie i czym śmierć.

Całun

Smak czereśni prowadzi zatem ku niewiedzy – nie sposób zrozumieć, co się stało: choć można mieć różne mniemania na ten temat, nie przewyżczą one w widzu zdumienia, zdziwienia, może nawet zniechęcenia czy irytacji z powodu braku czytelnego zakończenia opowieści, a wręcz jej odemknięcia. Nie znaczy to, że film wyprowadza ku bezmyślności – przeciwnie, wszystkie używane w nim środki, takie jak niezwykłe metody montażu, rozbijanie relacji między obrazem a dźwiękiem bądź nietypowe zaciemnienia, od samego początku mobilizują uwagę widza i pobudzają do czujnego przemyślenia kolejnych scen i cięć między nimi¹³. Ostatecznie jednak, szczególnie przez zaskakującą inscenizację i użycie nieprzejrzystego w porównaniu z analogowym formacie wideo, Kiarostami usuwa grunt spod wszelkich zdroworozsądkowych rozumowań i wyprowadza uważne spojrzenie widza nie tylko poza widzialność, ale w rozdział między różnymi widzialnościami: ukazuje nieoczywistość filmowej oczywistości, wzbudzając w widzu (anty)fundamentalne wahanie, przeciągające się poza czasoprzestrzeń seansu, które nie dotyczy już tylko dzieła sztuki.

Ten moment wahanie – okazja stworzona przez artystę – pozwala oto zrozumieć coś więcej: jak film jest zależny od uwarunkowań technicznych powiązanych z konwencjami przedstawieniowymi (zgodnie zresztą ze słynną frazą Marshalla McLuhana *środek przekazu jest przekazem*¹⁴), tak wszelka oczywistość – nie tylko filmowa – wydaje się taka lub inna z łona niedostrzeganej zwykle możliwości kształtującego ją prześwitu¹⁵. Prześwit można porównać do wolnego i przejrzystego, ale zarazem jakoś formatującego pola („eteru”), w jakim może dopiero rozchodzić się światło i rodzić mogą obrazy (choć w istocie chodzi tu o prze-stwór tego, że jest), których nie wynajduje swoim spojrzeniem człowiek – ani patrzący, ani kontemplujący, ani podglądający... – ale igrają przed nim mocą samego bycia/bawienia i n a - w i d z a j ą s i ę m u (nie człowiek widzi, ale „jest mu widziane”). W celu uniknięcia nieporozumień lepiej jest zastąpić swojsko brzmiącą i bezproblematyczną oczywistość refleksywnym przez Heideggera a użytym wobec filmu przez Nancy’ego pojęciem ewidencji, które oznacza wcale nie mistyczną a powszechną wizję narzucającą się nieskończenie z zewnątrz, z samego bytu, a wręcz pre-fizycznego „że jest”, i niosącą w sobie skrytą danosć wszystkich możliwych sensów¹⁶.

Autor *The Evidence of Film* proponuje zatem odwrócenie platonizmu: świat nie jest wykreowany w oparciu o uprzedzające go i stałe idee, a jego obrazy nie są

ledwie kopiami kopii – przeciwnie: świat stwarza się nieustannie przez miliardy lat, a obrazy filmowe, wychwytyjące napływające zewsząd widzenia, są kulminacją tego nieoznaczonego procesu, który tu oto, w konkretnych kadrach i chwilach projekcji, osiąga najwyższy poziom prezentacji i sensowności¹⁷. Innymi słowy – inspirując się tu myślą innego kontynuatora myśli Heideggerowskiej, Hansa Georga Gadamera – można powiedzieć, że film jest symbolem, to znaczy wydarzeniem i tworem bycia, który znaczy o tyle, o ile uobecnia: nie jest ani reprezentacją (weryfikowalnie odsyłającą do rzeczywistości i idei) – żadnym śladem tylko czy indeksem – ani symulacją (oderwaną od rzeczywistości i idei), ale częścią rzeczywistości, w której objawia się brzemienne znaczeniami złożoność – jedyna możliwa całość istnienia, różna wszakże niż wszystko¹⁸. Rolą widza, tak jak artysty, nie tyle jest pojąć ów objawiony sens – interpretując go gruntownie na sposób fikcji czy faktu¹⁹ – ile go odebrać: przyjąć, wdać się w niego, podjąć jak trop, roz-wijać, przekazać dalej, dzieląc się nim twórczo z innymi.

Jeśli powyższe nastrojenie odbioru może być fortunne w odniesieniu do różnych dziedzin sztuki, to – przynajmniej w ujęciu Nancy’ego – kino w sposób szczególny jest predestynowane do wyjścia z artystowskiego i w ogóle ludzkiego egotyizmu (narcyzmu) w stronę wydarzenia, że jest: filmy są realizacjami bycia, urzeczywistnieniami potencji relikto-wo skrywających się w ewidencji i prześwicie w wyższych niż tylko potencjalne formach istnienia: dziełach i promieniujących z nich działaniach. Da się to przynajmniej powiedzieć o Kiarostamim, który przy użyciu różnych metod i ze szczególną czułością prowokuje twórczy ruch w świecie, by ujawnił z siebie coś spoza możliwości pomyślenia przez człowieka, a dzięki wykorzystaniu różnorodnych technologii, rejestruje czy wprost detektuje ewidencję, pochwytyjąc ją na błonach filmu czy matrycach wideo, pozwalając jej promieniować na rzeczywistość. Oglądając filmy Irańczyka, ma się wrażenie, że to obrazy nie ręką ludzką uczynione²⁰ – rewelacyjne wydarzenia, że jest.

Smak światła

Smak czereśni jest znamiennym dla twórczości Kiarostamiego przykładem kina jako specyficznego sposobu myślenia i bycia: otwartego i mobilnego obcowania z życiem, śmiercią oraz więcej niż życiem i śmiercią – filmu jako powierzchni styku, przenikania się i wzajemnego przyswajania człowieczeństwa (za Heideggerem lepiej mówić *Dasein*) i tego, że jest. Z jednej strony kino jako sztuka ewidencji, rozgrywająca się w dwuznacznym wymiarze korpuskularno-falowej natury światła, służy odkrywczemu doświadczeniu „nawidzających” wizji bycia i skrytych w nich wieloznaczności prześwitu – z drugiej zaś kino wyraża ludzką, cielesno-umysłową, wizjonerską zdolność do urzeczywistniania objawiającego się w ten sposób sensu. Jeśli Kiarostami ujawnił w *Smaku czereśni* zakorzenioną w języku antytetyczność między abstrakcyjnymi pojęciami, które nie mają mocy usensowienia indywidualnej sytuacji Ba’diego, a konkretem nieznośnego ciężaru egzystencji, który pociąga bohatera ku ziemi – to zarazem ukazał w filmie i pozwolił doświadczyć widzowi sposób wyjścia z tego pozornego, a blokującego przepływ istnienia dylematu między ogólną (niebiańsko-idealną) a szczególną (ziemską) jednością: trzeba wyjść po prostu z wszelkiej jednostkowości, eksponując się na wielość zewsząd możliwych punktów widzenia, widzeń i wzruszonych przez nie działań²¹.

Każdy film, realizujący na materialnym, lecz z powodu naświetlenia nietykającym celuloidzie konkretny zamysł inscenizacyjny, by rozmnożyć go w wielości kopii i projekcji, znów konkretnych, ale zwielokrotnionych odbiorów, jest sposobem wyjścia z logocentrycznego napięcia między pragnieniem ogólnej wiedzy a żądaniem konkretnych rozwiązań. Kino – jako forpoczta mediów światła – jest udziałem i wzmocnieniem nieskończonego procesu propagacji twórczej i sensownej energii, wiążącej się w obrazy i „nawidzenia”, rozprzestrzeniające się po świecie jak fala uderzeniowa, której celem nie jest osadzenie się w jakichś zamkniętych księgach czy na kamiennych tablicach, ale raczej rozświetlanie wciąż przy-bywającej przyszłości i dokonywanie zmian w rzeczywistości, w tym także w widzach filmowych. Uczestnicząc w produkcji filmów lub je odbierając, kon-kreujemy świat, rozdzielamy go między sobą jak pożywienie, mobilizujące nas do drogi poza wszelki kres.

W żadnym razie nie chodzi tu o jakąś ogólną teorię kina i sztuki w ogóle, którą można by rozpisać na wielości stron jakiejś rozprawy, weryfikując w odniesieniu do wszystkich filmów, ale nie chodzi też o to jedno, skomentowane tu dzieło Kiarostamiego. Chodzi raczej o świadectwo, że dzieło to jest zdolne poruszyć do *metanoi*, przemiany myślenia – do zmiany nastrojenia w odbiorze sztuki jako rzeczywistości, dzięki któremu rozpoznawalna być może łączność w poszukiwaniu dynamicznego sensu istnienia z wielością nawołujących w drodze przez postmetafizyczną pustynię myślicieli, z których tu wspomniano jedynie Heideggera i Nancy’ego oraz marginalnie Gadamera²². Jak pisał swego czasu, rozważając naturę obrazów technicznych, jeden z kontynuatorów myśli Heideggerowskiej, Vilém Flusser, technologia kina i nowych mediów wyrasta z odkrywanej bez-podstawności bytu i wymaga reorientacji ku przyszłości – obrazy filmowe mogą być wtedy *dialogicznie wypracowanymi drogowskazami, drogowskazami w świecie, który stał się absurdalny sam w sobie i świadomy jest swojego absurdu*²³.

Czy kino naprawdę może pomóc znieść ból nagiego życia, a nawet więcej: objawić jakąś perspektywę egzystencji poza absurdem bycia-ku-śmierci? Wydaje się, że dla wielu twórczość Kiarostamiego odkrywa taką możliwość, ale nie jako kondensacja wiedzy, lecz nawigacja – rozwijająca się niezależnie od śmierci reżysera wizja, nabrzmiała znaczeniami, zdolna wyprowadzać z kamiennie zatwardziałego ego i umysłu ku przy-bywaniu. Nie ma jednak pewności, że tak będzie – jest coś więcej: możliwość, że tak być może, która wzywa do wiary.

JANUSZ BOHDZIEWICZ

¹ M. Heidegger, *Przyczynki do filozofii (Z wy-darżania)*, tłum. B. Baran, J. Mizera, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1996, s. 74.

² Więcej o tak rozumianej absurdalności zob. J. Bohdziewicz, *Całość i niespełnienie – czyli o świecie rozczarowanym i nie tak dalej*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2016, nr 1.

³ M. Heidegger, *Koniec filozofii i zadanie myślenia*, tłum. K. Michalski, w: *Drogi współczesnej filozofii*, red. M. J. Siemek, PIW, Warszawa 1978.

⁴ Tamże; zob. też interpretacje tego pojęcia i myśli Heideggerowskiej w: C. Wodziński, *Heidegger i problem zła*, PIW, Warszawa 1994; C. Woźniak, *Okamgnienie. Doświadczenie źródłowe a granice filozofii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013.

⁵ W tym miejscu należałoby skomentować najważniejsze dokonania współczesnej nauki, uwzględniając szczególnie problematykę tzw. interpretacji kopenhaskiej mechaniki kwantowej. W celu wstępnego wglądu w problematykę zob. K.A. Meissner, *Język praw fizyki*

- a obserwacje rzeczywistości*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2014, nr 1; Tegoż, *Mikroświat w nas*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2016, nr 1.
- ⁶ Zob. m.in. M. Heidegger, *Przyczynki do filozofii...* dz. cyt.; tegoż, *Koniec filozofii...* dz. cyt., s. 207.
- ⁷ Zob. m.in. M. Heidegger, *Cóż po poecie?*, tłum. K. Wolicki, w: tegoż, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, opr. K. Michalski, Czytelnik, Warszawa 1977.
- ⁸ Jako przykład niech posłuży antropocentryczna interpretacja dziejów myśli filmowej w: T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, tłum. K. Wojnowski, Universitas, Kraków 2015.
- ⁹ Zob. m.in. E. Wiącek, *Filmowe podróże Abbasa Kiarostamiego*, Rabid, Kraków 2004; A. Elena, *The Cinema of Abbas Kiarostami*, tłum. B. Coombes, Saqui, London 2005; zob. też: J. Bohdziewicz, *Auto-wideo. Traktem „kina ubogiego” Abbasa Kiarostamiego*, „Bliźni” 2011, nr 3; tegoż, *Święta prawda. Ukazywanie Abbasa Kiarostamiego*, w: *Sacrum w kinie – dekadę później. Szkice, eseje, rozprawy*, red. S. J. Konefał, M. Zelent, K. Kornacki, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2013; tegoż, *Intersider*, w: tegoż, *Piękno aktualności. Telewizja bycia u progu czasu*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014, s. 303-307.
- ¹⁰ J.L. Nancy, *The Evidence of Film. Abbas Kiarostami*, tłum. Ch. Irizarry, V. Andermatt Conley, Yves Gevaert, Bruxelles 2001 (książka zawiera trzy wersje językowe tekstu: oryginalny po francusku oraz przekłady angielski i perski); zob. też: C. Colebrook, *Jean-Luc Nancy*, w: *Film, theory and philosophy. Key thinkers*, red. F. Colman, Montreal, Kingston, Ithaca 2009, s. 154-163; L. McMahon, *Evidence (Nancy)*, w: *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*, red. E. Branigan, W. Buckland, Routledge, London, New York 2015, 173-177. Całościowe ujęcie myśli filozofa – istotne także dla jego refleksji nad filmem, zob. M. Kwietniewska, *Jean-Luc Nancy. Dekonstrukcja wobec tradycji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013.
- ¹¹ Zob. G. Agamben, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, tłum. M. Salwa, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008, s. 9.
- ¹² Por. J. Bohdziewicz, *Piękno aktualności...* dz. cyt., s. 143 i nast.
- ¹³ Por. J.L. Nancy, dz. cyt., s. 16. O stylu Kiarostamiego pisano już bardzo wiele, zob. E. Wiącek, dz. cyt.
- ¹⁴ M. McLuhan, *Wybór tekstów*, red. E. McLuhan, F. Zingrone, tłum. E. Różalska, J.M. Stokłosa, Zysk i S-ka, Poznań 2001, s. 212.
- ¹⁵ Por. M. Heidegger, *Koniec filozofii...* dz. cyt., s. 214 i nast. O wspólnej płaszczyźnie myśli Heideggera i McLuhana zob. J. Bohdziewicz, *Koniec filozofii i zadanie myślenia w rzeczywistości medialnie rozszerzonej – remiks*, w: *Mądrość mediów – meandry wiedzy i głupoty*, red. M. Drożdż, Tarnów 2014.
- ¹⁶ J. L. Nancy, dz. cyt., s. 42 i nast.; por. też: M. Heidegger, *Koniec filozofii...* dz. cyt., s. 214.
- ¹⁷ Por. m.in. J.L. Nancy, dz. cyt., s. 46 i nast., s. 56. Warto przypomnieć w tym miejscu cudownie anty-Platoński wiersz Czesława Miłosza *Esse*, w którym podmiot liryczny zainteresowany jest wszystkim, tylko nie *puszką formy idealnej* ...
- ¹⁸ H.G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993, s. 41 i nast.; por. J. Bohdziewicz, *Piękno aktualności...* dz. cyt., s. 160 i nast.
- ¹⁹ Zarówno fikcja (etym. *fictio* – kształtowanie) jak fakt (etym. *facere* – czynić) odnoszą się do różnych sposobów ludzkiej twórczości, która, jeśli nawet przebiega w obu utrwalonych tradycjach inaczej, to pozostaje tylko ludzką twórczością.
- ²⁰ To nawiązanie do tradycji traktowania niektórych wizerunków Chrystusa jako acheiropoietycznych, nie uczynionych przez człowieka – szczególnie chodzi tu o mandyliony (całuny); skojarzenie kina z tym typem ikon zasługuje na osobne przemyślenie; zob. K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony. Fakty i legendy*, Arkady, Warszawa 2013, s. 124-126.
- ²¹ Por. też: J.L. Nancy, *Rozdzielona wspólnota*, tłum. M. Gusin, T. Załuski, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2010; tegoż, *Being singular plural*, tłum. R.D. Richardson, A.E. O’Byrne, Stanford University Press, Stanford 2000.
- ²² Por. m.in. H.U. Gumbrecht, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford 2004, G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, tłum. O. Kubińska, Gdańsk 1997 (o Derridzie nie wspominając).
- ²³ V. Flusser, *Ku uniwersum obrazów technicznych*, tłum. A. Gwóźdź, w: *Po kinie?... Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, red. A. Gwóźdź, Kraków 1994, s. 67.