

Cielesność filmu, filmowość ciała

WALDEMAR FRAC

W historii myśli filmowej zawsze wydawało mi się zastanawiające to, że pytania najciekawsze w sensie istotowym stawiano w początkowym okresie jej rozwoju – pytania, z których powoli wycofywano się w okresie dominacji teorii systemowych. I co godne podkreślenia, te pierwotnie podejmowane kwestie sprowokowały odpowiedzi na tyle frapujące, że do dziś dają wiele do myślenia. To właśnie wtedy został dostrzeżony zasadniczy potencjał wzajemnego warunkowania czy nawet współkonstituowania ludzkiej cielesności i filmu – nie tylko w przestrzeni kina, ale także w wymiarze antropologicznym. Nie wprost zwrócił na to uwagę Karol Irzykowski w *Dziesiątej Muzie* (1924), ujmując ciało jako *żywiol nad żywioły*¹ dla człowieka, który staje się *jednym z głównych elementów kina*². Tak więc związek ten szczególnie wyraźnie ujawnia się w pierwotnym zachwycie filmem (jako konsekwencji smakowania możliwości utrwalenia ruchu), w archetypicznym momencie jego źródłowej cudowności. Oczywiście pierwszą wypływającą z tego sugestią może wydawać się przekonanie, że kino przede wszystkim utrwała dynamiczną materię otaczającego świata. U myśliciela intuicja ta wydaje się oczywista, skoro *kino jest widzialnością obcowania człowieka z materią*³. Jednak namysł nad tekstem *Dziesiątej Muzy* prowokuje wniosek, że podstawową materią kina nie jest zewnętrzna wobec człowieka powłoka rzeczywistości, lecz zewnętrżność jego samego, wizualna granica jego cielesności. To właśnie wielokrotnie multiplikowana widzialność ludzkiego ciała w ruchu stała się najważniejszą fascynacją kina.

Intuicje ufundowane na przemyśleniach Irzykowskiego prowadzą do kolejnych wniosków. Warto bowiem sproblematyzować ową filmową otwartość ludzkiego ciała, podatność na utrwalenie w świetle, by nie powiedzieć – spełnienie. To właśnie ono sprawia, że ciało jest dane człowiekowi niejako na nowo, choć w inny sposób. Wydaje się bowiem, że kinowe rozpoznania ludzkiej zewnętrżności nie mają granic, tymczasem rzeczywista widzialność własnego ciała nieustannie podlega tak wielu ograniczeniom, że przede wszystkim funkcjonuje jako pamięciowa reakcja. Tych ograniczeń kino w ogóle nie zna: w pełnej swobodzie, lekkości, a przecież nieulotności, może dokonywać swych wizualnych rozpoznań; może odkrywać tajemniczość tego, co w swej zewnętrżności konstituuje pozór nieproblematyczności, a nawet zupełnej oczywistości. I co tym samym jeszcze bardziej zakryte – niczym tło, które tylko akty niecodziennej uwagi mogą uczynić przedmiotem zainteresowania. Kino jako wizualna apoteoza zewnętrżności jest skoncentrowane właśnie na jej ludzkich granicach, mając jednocześnie potencjał ich przekroczenia. Ta zdolność ruchomych obrazów okazuje się więc niezwykle znacząca dla doświadczenia i myślenia sprawy człowieka w ogóle.

W antropologicznie zorientowanej refleksji filozoficznej pojawiła się intuicja, która opiera rozumienie wszelkiego życia na *swoistym stosunku ciała do jego granicy*⁴. Właśnie to odniesienie odróżnia świat organiczny od materialności nieożywionej, która ma brzegi, kontury, ranty, ale nie granice współkonstituujące dowolny organizm. Taki sposób myślenia w latach 20. XX w. zaproponował przedstawiciel „wielkiej trójki” antropologii filozoficznej Helmuth Plessner (mający także gruntowne wykształcenie zoologiczne). Łatwo zauważyć, że kino w swej istocie na tej graniczności się opiera i koncentruje: powierzchowność człowieka, limes jego fizycznej materialności to filmowy „żywiol nad żywioły”. W ruchomych obrazach spotykają się dwie widzialności: wizualna, optyczna strona świata i szczególnie domena kina, jaką stanowi cielesna nieskrytość człowieka.

Plessner jest autorem trzech fundamentalnych zasad antropologicznych, które charakteryzują fenomen człowieka przez: naturalną sztuczność, zapośredniczoną bezpośredniość i utopijność lokalizacji⁵. Czy te trzy podstawowe prawa nie oddają także specyfiki obrazów filmowych przenikniętych cielesnością? Pierwsze z nich w kinie potwierdza już jego ontologiczne ufundowanie, oparte na mechanicznej reprodukcji stanowiącej naturalny proces fizyko-chemiczny. Tym samym sprowokowało ono myślą trudność z perspektywy tradycyjnej estetyki, zawsze rozumiejącej sztukę jako bezpośrednią ludzką kreację. Z problemem tym uporały się w pełni dopiero teorie realistyczne, które w pewien sposób zanegowały ów tradycyjny wzorzec myślenia o sztuce. Jednak sama naturalność ciała w filmie, dla którego stanowi ona wręcz teleologiczną przesłankę, nieuchronnie objawia się jako sztuczna. Im radykalniej kino poszukuje tej naturalności ciała, im mniej chce ją zapośredniczać, tym bardziej objawia ją tym samym jako pewną kreację, twórczy konstrukt. Tak samo w filmowej wizji dzieje się z bezpośrednią namacalnością ciała, która w sensie ścisłym może być tylko zapośredniczona. Wyraża się w tym zasadnicza ludzka zdolność dystansu do świata, a przede wszystkim do samego siebie. I wreszcie utopijność umiejscowienia, lokacji: filmowa cielesność potencjalnie jest wszędzie, a faktycznie nigdzie. Właśnie dzięki temu z taką łatwością przekracza ograniczenia przestrzenne, choć nigdy nie odnajdzie w nich pełnej konkretyzacji. Czyż nie takie samo usytuowanie siebie odnajduje człowiek w relacji do tego, co go otacza? Filmowy fantom cielesności jest więc multiplikacją zasadniczej antropologicznej specyfiki.

Następne, uszczegóławiające pytanie, jakie prowokuje filmowe upojenie cielesnością, koncentruje się wokół tych aspektów ludzkiej materialności, tych modalności jej przejawów, które stały się domeną kina. Już na pierwszy rzut oka wydaje się, że nietrudno na nie odpowiedzieć, wszak kino to wizualny dyskurs miłosny. Zwracał na to uwagę także Irzykowski, właśnie w nim odnajdując filmową „najbliższosc”. Porównując z tej perspektywy kino do poezji i malarstwa, dostrzegał jego pewną wyższość, ujawniającą się w obrazowym erotyzmie potęgowanym doświadczeniem czasu: *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*⁶. Nie należy jednak wyciągać stąd pochopnego w swej jednoznaczności wniosku, że ta plastycznie dynamiczna, filmowa intymność spełnia się w jak najwyrazistszym naturalizmie przedstawień. Takie podejście myśliciel określa mianem *złej najbliższosci*⁷, opartej na pozbawionej walorów estetycznych, vulgar-

nej żądy podglądania. Pozytywny wymiar kinowej „najbliższosci” może bowiem osiągać tylko artystyczna wola kreacji, którą zdaniem autora chyba najpełniej mógłby wyrazić film rysunkowy. Nietrudno dostrzec, że w myśleniu tym wciąż jeszcze ujawnia się nieufność wobec automatyzmu fotografii, którą współczesny, zanurzony w kulturze ikonicznej widz zupełnie już zatracił.

W rozpoznaniu filmowej „najbliższosci” Irzykowski ukradkiem wskazuje pewien element, który dla kinowej fascynacji ciałem wydaje się jeszcze bardziej podstawowy niż przywołany obrazowy dyskurs miłosny. Materialność człowieka w najgłębszym sensie wpisuje go w przestrzeń i czas. Ze względu na to, co dla filmu pierwotne, czyli widzialność, zupełnie oczywiste wydaje się, że cielesność to przede wszystkim partycypacja w przestrzeni, podleganie wywodzącym się z niej determinacjom. Jednak kinowa wizualizacja ludzkiej materialności, dokonująca się w sposób momentalny, jakby transcendujący kontinuum czasoprzestrzenne, jest przede wszystkim przywołaniem tajemnicy czasowości ciała. Bowiem sens czasu dla człowieka nabiera radykalnego charakteru właśnie w perspektywie jego cielesności. To ciało jest uczasowione, choć wydaje się, że w pełni wyraża się przez swoją przestrzenność. Najsilniejszym sposobem doświadczania czasu nie są więc coraz dokładniejsze chronometry, a właśnie samo ciało. To ono wpisuje człowieka w czas, bo w nim temporalność najbardziej się zaznacza jako paradoksalna miara zmienności i ulotności, z niego czerpie ona swą wagę i nieuchronność, nieodwracalność przepływu. A jednak w człowieku istnieje także jakiś wymiar stałości, nieuległej wobec czasu teraźniejszości. Z głębi swej sobości postrzega on siebie w jakiejś pozaczasowej wizji. „*Ja*” się nie starzeje – pisał w *Dzienniku żalobnym* Roland Barthes⁸, zdruzgotany cierpieniem po śmierci ukochanej matki. W prymarnym sensie wciąż jestem sobą – moja uporczywa teraźniejszość z coraz większym trudem przyjmuje zmienność ciała, które przecież wciąż jest mną samym, nieuchronnie stając się coraz bardziej przeszłym.

Kino tę fizyczną nieuchronność w prosty sposób przekracza, sprowadzając ciało do czystej widzialności – niejako je unieśmiertelnia. Dokonuje tego w absolutnej dowolności utrwalenia chwili: cielesnej podatności na nią zwyczajnego momentu. Trwałość materialnych wizualizacji kina jest wyzwaniem dla ciała i prowokacją. Filmowe wykroczenie poza czas ciała to jego oczywiste, w rzeczywistości niespełnialne marzenie, a jednocześnie przywołanie prymarnego sensu ludzkiej beczasowości. Kochamy kino właśnie dla tego marzenia, przy pełnej świadomości jego pozorów, i dla owej prymarności sensu. Jak erotyzm cielesności jest dla filmu „najbliższością”, tak też filmowość dla ciała jest jakby doskonałością płynącą z jego oddalenia: balsamującym wyrwaniem z potoku przemijania, odseparowaniem napływających z czasem zniekształceń i destrukcji. Ciało, domykające się w czasie, w kinie doznaje więc namiastki jego transcendencji. Podobnie myśl, która nie jest w stanie domknąć idei życia w czasie, podąża drogą wskazaną przez obraz.

Filmowa fascynacja ciałem nie wypełnia się zatem w „najbliższosci” wskazanej przez Irzykowskiego. Cielesność filmu, choć intymna, nie sprowadza się jedynie do erotycznej intymności ciała. Najgłębsza warstwa kinowej fascynacji ciałem dotyka jego granic nie tyle w przywołanym sensie fizyczno-biologicznego limesu zewnętrzności, ale przede wszystkim tych, dla których miarę wyznacza czas: narodzin, dojrzewania, choroby, starości i śmierci. Wszystkie te graniczne etapy ludzkiej cielesności – przed kinem, w swej jednorazowości i nieodwracalności –

przynależały do sfery raz na zawsze domykającej się rzeczywistości. Cieleśność kina z tej typowo ludzkiej niepowtarzalności, wyjątkowości konstituuje potencjał obecności, który wypływa z możliwości łatwych utrwałeni i swobody przywołań. Oczywiście może to także wulgaryzować, chociaż jest to obce prawdziwej sztuce. Widzialność cudu narodzin, ulotnej młodości, dezintegracji w chorobie, a wreszcie śmierci przekraczającej rozumienie to podstawowe wymiary filmowej cieleśności.

Dzięki temu, w szczególnym, nadwyżkowym znaczeniu, człowiek staje się widzialny, nie tyle dla innych, ile przede wszystkim dla samego siebie. Idea Béli Baláza z 1924 r. wciąż bardziej się spełnia, choć nie w takim sensie, jak sam teoretyk kina to przewidywał⁹. Ufundowana na mechanicznej reprodukcji zdolność odzwierciedlenia powłok rzeczywistości sprawia, że tajemnice granic wyznaczających czasowe etapy ludzkiego ciała poddają się presji samego widzenia, nie rozumienia. Ale przecież, jak twierdził Maurice Merleau-Ponty (1945), filozof, dla którego ciało stało się jednym z podstawowych pytań badawczej pasji, *filmu się nie myśli, film się postrzega*¹⁰. Dlaczego? Odpowiedzi można poszukać u tego samego autora. Jeżeli ciało w swej fizycznej materialności można by potraktować jako antropologiczną rzeczowość, to istnieje pewien szczególny rodzaj podobieństwa między kinem i ludzką cieleśnością, które ma przede wszystkim charakter semiotyczny: *Film znaczy (...) podobnie jak znaczy rzecz: jedno i drugie nie apeluje do intelektu, apeluje natomiast do naszej milczącej zdolności rozszyfrowywania świata i ludzi oraz współistnienia z nimi*¹¹. Właśnie dlatego w kinie materialna widzialność człowieka, koncentrująca się na jego etapowej granicności, może ocalać moment intymnego znaczenia, które nie poddaje się prostej racjonalizacji, lecz otwiera się na nieustanne poszukiwanie sensu transcendującego samą cieleśność.

Cieleśność filmu wpłynęła nie tylko na doświadczenie własnego ciała, ale także na sam sposób myślenia, na ideologiczną kreację rzeczywistości. Przede wszystkim trzeba podkreślić, że w XX w. to właśnie kino objawiło się jako przywrócenie zapomnianej cieleśności, to ono na nowo ujawniło fizyczną stronę człowieka, bowiem w nowożytnej cywilizacji europejskiej myśl, koncentrując się na samej sobie, niejako wyabstrahowała ją z cielesnych zależności i odniesień. Odpowiadała za to szczególnie filozofia uprawiana w duchu kartezjańskim, zakładająca radykalne rozdzielenie człowieka na dwa rodzaje substancji (*res cogitans* i *res extensa*), z których pierwsza, substancja myśląca, stała się absolutną podstawą. W niej ideowy założyciel nowożytności odnalazł swą niepodważalną pewność, wyłącznie na niej opierając wszelką niepowątpiewalną wiedzę. Cieleśność z tej perspektywy stała się czymś wtórnym, przenikniętym pozorem, może nawet w ogóle złudnym, czymś, o czym nie wiemy w sposób bezpośredni, czego istnienie należy dopiero udowodnić. I choć to sam Kartezjusz ufundował dla nowożytności problem psycho-fizyczny, skłaniając późniejszych filozofów do różnych prób jego rozwiązywania, to jednak w wyniku tego rozumowania w samym człowieku ujawniła się radykalna przepaść. By ją zasypać, cieleśność w pewnym sensie została zredukowana, może nawet należałoby powiedzieć: utracona. Dopiero wiek XX zaowocował w filozofii przywróceniem cieleśności. Jednym z myślicieli, który wyraźnie się do tego przyczynił, był przywołany już Merleau-Ponty. Fenomenolog ten, w dużej mierze zainspirowany psychologią postaci, podkreślał psycho-fizyczną jedność człowieka, jego wewnętrzną nierozdzielność. W taki sam, holistyczny sposób wypowiadał się na temat samego filmu, uznając, że *jest formą czasową, a nie sumą obrazów*¹² i że wszystkie jego

analitycznie wyodrębnialne części stanowią nierozdzielłą całość, determinującą każdą z nich. Najciekawsze jest jednak to, że dostrzegł znaczące podobieństwo między kinem i współczesną mu filozofią, czy nawet pewien rodzaj warunkowania – właśnie ze względu na cielesno-myślową jedność człowieka: *współczesna filozofia (...) nie polega na wiązaniu pojęć, ale na opisaniu więzi świadomości ze światem, jej zaangażowaniu w ciało, jego koegzystencji z innym, i (...) temat ten jest w najwyższym stopniu filmowy*¹³. Istnieje więc głębokie podobieństwo między namysłem filozoficznym i obrazem filmowym operującym cielesną widzialnością, gdyż *filozof i filmowiec dzielają pewien sposób widzenia świata, który jest stanowiskiem naszej generacji*¹⁴. Egzystencjalne doświadczenie siebie, drugiego, innych i świata dziś już nie może być wyabstrahowane z cielesności. Kino ma w tym podejściu nie-redukowalny udział, a ze względu na skalę oddziaływania – podstawowy.

Cielesność filmu zdominowała XX w. także dlatego, że to właśnie w nim najsilniej zaznaczyły się pewne prądy myślowe i ideologiczne prowadzące do poczucia próżni, utraty sensu. Nad kształtem tego czasu absolutnie zaznaczyła się determinacja dwóch najkrwawszych w dziejach totalitaryzmów, którą warto za Hermannem Rauschningiem określić jako rewolucję nihilizmu. Siegfried Kracauer w epilogu *Teorii filmu* (1960) kreśli *krajobraz intelektualny* współczesności jako ideową i myślową *pustkę*, której bezpośredni obraz stanowią *ruiny dawnych wier*. Zdaniem myśliciela nakłada się na to jeszcze wciąż bardziej narastająca presja *abstrakcji*¹⁵, ufundowana przez postęp cywilizacyjny. Z perspektywy półwiecza przywołane procesy są jeszcze bardziej potęgowane, swoje dalekosiężne konsekwencje ujawnia dostrzeżony także przez myśliciela powszechny relatywizm. Wszystko to sprawia, że człowiek, desperacko zanurzając się w samym sobie, głębiej doświadcza osamotnienia i wzmaga się w nim poczucie jakiegoś oderwania od świata, nieprzystawalności do niego. Kracauer dla tak rozumianej pustki odnajdywał ratunek w fizycznej, wręcz wizualnie dotykanej materii rzeczywistości. Właśnie temu miało służyć kino, nie tyle wyzwalające materialną rzeczywistość, ile zbawiające przez nią samą. Dla myśliciela najistotniejsza była jednak fizyczność żywiołu samego otaczającego świata; to ona miała mieć charakter zbawczy dla duchowego spustoszenia. Dla samego kina najważniejsza stała się natomiast ludzka materialność, która w nim doznała pełnego uwolnienia, ze wszystkimi pozytywnymi i negatywnymi tego konsekwencjami.

Cielesność filmu stała się tak fascynująca i jednocześnie zaborcza, że wręcz odkryła i ukonstytuowała w człowieku filmowość jego ciała. Jak każdy antropologiczny fenomen, i ona niesie z sobą dwubiegunowość potencjału konsekwencji. W przeciwieństwie do nowożytnie ufundowanej przeszłości, która była nakierowana na redukcję ciała, na jego zapomnienie, teraz ujawnia się proces odwrotny: jego niezachwiany prymat prowadzący często do trywializacji, banalizacji czy wreszcie wulgaryzacji. Ciało odnalazło więc w człowieku wymiar absolutnej dominacji. Filmowość ciała jest jedną z głównych tego przyczyn, może najważniejszą, choć dziś nieuchronnie musi ono oddać palmę pierwszeństwa swoim kreacjom w nowoczesniejszych mediach. Zapamiętanie w ciele staje się więc podstawowym rysem naszej współczesności. A jednak człowiek stanowi jedność i tak jak tamto nowożytne zapomnienie, również to nasilające się obecnie może być tylko czasowe.

- ¹ K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza oraz pomniejsze pisma filmowe*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 82.
- ² Tamże, s. 220.
- ³ Tamże, s. 7.
- ⁴ H. Plessner, *Die Stufen des Organischen und der Mensch*, Walter de Gruyter, Berlin – Leipzig 1928, s. 122.
- ⁵ Por. tamże, s. 309-346.
- ⁶ K. Irzykowski, dz. cyt., s. 83 n.
- ⁷ Tamże, s. 84.
- ⁸ R. Barthes, *Dziennik żalobny*, tłum. K. M. Jaksender, Teatr Polski we Wrocławiu, Wrocław 2013, s. 125.
- ⁹ Por. B. Balázs, *Człowiek widzialny*, tłum. R. Porges, w: tegoż, *Wybór pism*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987, s. 52-59.
- ¹⁰ M. Merleau-Ponty, *Film i nowa psychologia*, tłum. M. Zagajewski, w: *Estetyka i film*, red. A. Helman, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972, s. 196.
- ¹¹ Tamże.
- ¹² Tamże, s. 191.
- ¹³ Tamże, s. 198 n.
- ¹⁴ Tamże.
- ¹⁵ Por. S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975, s. 306-314.