

O Miłości Michaela Hanekego trochę inaczej

Aporie cielesności

SŁAWOMIR SIKORA

Philosophy ends where the bodily dimension begins.

Wilhelm Dilthey

If you have not lived through something, it is not true.

Kabir

Go, go, go, said the bird: human kind

Cannot bear very much reality.

Time past and time future

What might have been and what has been

Point in one end, which is always present.

Thomas Stearns Eliot

Cruelty has a human heart.

William Blake

Jeśli znamy zakończenie *Miłości* (2012) Michaela Hanekego, to trudno nie zadać sobie pytania o znaczenie tytułu filmu. Nawet jeśli nie jesteśmy przeciwnikami eutanazji, rozwiązanie, jakie wybiera reżyser, może szokować. Zapewne między innymi dlatego Iwona Kurz nadała swojej recenzji filmu tytuł *Potworność*¹. Słowo to, warto zauważyć, pojawia się znacząco – w komentarzu narratora – w *Białej wstążce* (2009), innym filmie tego reżysera. Kurz odwołuje się do etymologii wyrazu – łacińskie *monstrum* wywodzi od czasownika „pokazywać”, ale też „ostrzegać”. Odwołując się już do szerszego pola semantycznego, odnosi znaczenie słowa do innych filmów Hanekego. To ciekawe odczytanie. Recenzentka przywołuje wypowiedziane żartobliwie słowa Anne, bohaterki *Miłości* (Emmanuelle Riva), która nazywa swego męża, Georges’a (Jean-Louis Trintignant), potworem, choć jak zaraz dodaje: *bardzo miłym* potworem. Rozwijając wątek, Kurz doszukuje się tajemnicy w nieprzeniknionej twarzy Georges’a: jej wywód sugeruje wagę omawianego słowa dla (odczytania) znaczenia filmu. Pojawia się też kwestia zła. Odwołując się także do innych filmów reżysera, Kurz konstatuje: *Potworność czai się w świecie codziennym, w oswojonej przestrzeni mieszkania i przyjaznym ładzie rodziny: w pokoju Benny’ego; w mrocznych wnętrzach domów w dotkniętej złem wsi, z których kamera wyłania się na jasność dnia; na paryskiej ulicy; we własnym dzieciństwie i we własnym ciele.* To wieloznaczny

i dobrze skonstruowany wywód, jednak Kurz nie podejmuje – jak sędzę – pewnych kwestii ważnych dla wymowy filmu. Co oznacza tytułowe słowo „miłość”? Zastanawiam się też, czy na pewno autorka recenzji ma rację, gdy powiada, że nie sądzi, aby reżyser wierzył w zdolność kina do przedstawienia doświadczenia cielesnego, pozostawiając je – jak twierdzi – *poza kadrem*.

Ciała bohaterów „Miłości”, splecione w uścisku, nadal miłosnym, ale już nawet na chwilę nie oferującym spełnienia, w zwarciu koniecznym do przejścia drogi z fotela na wózek, stawiają opór. Jednak nie redukcja do ciała interesuje Hanekego, nie epatuje on obrazami starzenia się i rozpadu; nie sądzę zresztą, by wierzył w zdolność kina do przedstawienia doświadczenia cielesnego – pozostaje ono poza kadrem. Chodzi raczej o niemożność zmiany scenariusza wpisanego w codzienną rzeź...²

W ostatnim zdaniu akcent pada raczej na *niemożność zmiany scenariusza* niż na *codzienną rzeź*. Postawienie akcentu na ostatniej części zdania sprawiłoby, że film można by odczytać jako szczególną wersję twierdzenia, że człowiek jest bytem ku śmierci, że oglądamy szczególną odsłonę *the way of all flesh*. Zapewne nie wyczerpywałoby to ambicji Hanekego, który jest obecnie jednym z ciekawszych reżyserów właśnie dlatego, że nie tworzy kina narracji, kina wydarzeń, lecz takie, które widza nie tylko intelektualnie, ale także emocjonalnie i cielesnie. Te przedstawienia są tak mocne również dlatego, że przemyślane konstrukcje intelektualne są sugestywnie osadzone w ciałach aktorów. Może najbardziej właśnie w *Miłości*...³ *Idealna scena powinna zmusić widza do odwrócenia spojrzenia* – powiada reżyser w jednym z wywiadów, którego fragment został dołączony do recenzji Kurz. A gdzie indziej mówi nawet, że czasem wyjście z kina wydaje mu się zasadną reakcją (to *à propos* filmu *Funny Games*, 1997 i 2007)⁴. Nawet samo odwrócenie spojrzenia, odwrócenie głowy, zamknięcie oczu jest zachowaniem jak najbardziej cielesnym, nie wspominając już o wyjściu z kina. Kino nie jest dla Hanekego miejscem, gdzie spokojnie spożywamy popcorn... Nie jest też spektaklem, rzeczą (tylko) do ogladania. Podpisałby się zapewne pod sugestywnym stwierdzeniem Homiego Bhabhy, który w trakcie wykładu poruszającego poważne i bolesne tematy, próbując nieco utemperować rozbawioną publiczność, rzekł jednoznacznie i dosadnie: *The pleasure is outside*. Podobnie jest też w filmach Hanekego.

Ukazana historia jest prosta, można by nawet rzec „banalna”, niemniej pytania, jakie za jej pomocą stawia reżyser, zdecydowanie przekraczają poziom oczywistości. Tematy niemocy, starości, choroby, a w końcu godności człowieka, prawa do stanowienia o własnym losie, a także etyki są w tym filmie postawione bardzo radykalnie, choć – jak to bywa u Hanekego – odpowiedzi trzeba poszukiwać już samodzielnie. Reżyser wyostrza pytania i zmusza widza do samodzielnego myślenia lub „wyjścia z kina”. Lecz wbrew wcześniejszemu stwierdzeniu – *The pleasure is outside* – myśli, z którymi pozostajemy po seansie, wcale nie muszą być łatwe i przyjemne. W dalszym wywodzie chciałbym uzasadnić wagę cielesności w tym filmie, a także zastanowić się nad tym, dlaczego tak adekwatny wydaje mi się tytuł dzieła oraz dlaczego zdanie Gabriela Marcela: *Kochać jakąś istotę to mówić: ty nie umrzesz*⁵ paradoksalnie jest relewantne również w odniesieniu do tego filmu.

Etnograficzna bliskość

W trakcie oglądania *Miłości* pomyślałem, że film ten ma w sobie coś etnograficznego. Wrażenie to po wyjściu z kina uległo jeszcze wzmocnieniu. Być może wiązało się to po trosze ze szczególną niekonkluzywnością i otwartością przedstawionej historii ⁶, ale jak sądzę, przede wszystkim wynikało ono ze sposobu jej przedstawienia, sposobu „opisu”. Ten film jest bardziej performansem niż opowieścią ⁷. Znaczenia ujawniają się raczej na poziomie „zachowań” niż „mowy”, eksplikacji, wyjaśnienia. Choć słowa, rzecz jasna, są tu również szalenie istotne. Haneke respektuje też czas. Mam na myśli przede wszystkim te sceny, w których reżyser daje nam odczuć trwanie ukazywanych czynności, trwanie, które przekłada się na wysiłek, jaki wiąże się z podjętymi czynnościami ⁸. To starczy wysiłek: sposób chodzenia, powtarzane „nieudolne” próby schwytania gołębia przez Georges’a, czynności związane z chorobą Anne, próbę powtórnej nauki chodzenia. Reżyser tworzy osobliwe, „gęste przedstawienie”, które znaczy przez swoją detaliczność i cielesność. Jest znaczące właśnie na poziomie ciała – ciała działającego albo raczej ciała, które przestaje „działać”, stawia opór, zaczyna być przeszkodą, przestaje być „moim ciałem”, posłusznym i niezauważalnym, coraz bardziej przekształca się w przedmiot ⁹. Ale istotne są również te obrazy, w których opis bohaterów jest zawarty w ukazanych znaczących sytuacjach. Przykładem może być scena, w której małżonkowie po powrocie z koncertu konstatają, że ktoś próbował w międzyczasie włamać się do ich mieszkania. Oboje lekceważą materialny aspekt tego wydarzenia: zniszczone drzwi to problem estetyki, niepokój Anne jest związany przede wszystkim z lękiem, że mogłaby się spotkać z „takim” człowiekiem. Te „syntetyczne” detale również budują nasze o nich wyobrażenie. Pod tym względem film wydaje się doskonałym sojusznikiem fenomenologii i opisu fenomenologicznego, który na pierwszym planie stawia doświadczenie, ukazuje świat doświadczany zmysłowo przed konkludującym upojęciem. Ciało, „zderzenie z ciałem”, człowiek ucieleśniony urastają do roli ważnych bohaterów w tym „przedstawieniu”. I choć Haneke nie jest voyeurystyczny, niemniej większość filmu to znaczące obrazy „zbudowane” wokół głównych kwestii: godności człowieka, choroby, cielesności, prób radzenia sobie z zaistniałą sytuacją obumierania komunikacji.

Norbert Elias w książce napisanej z perspektywy doświadczenia starzejącego się już człowieka, *The Loneliness of the Dying*, podkreśla trudność (wręcz niemożność) wyobrażenia sobie stanu „niewydolności”, sytuacji, gdy ciało zaczyna odmawiać spełniania swoich, wydawałoby się, oczywistych i zwykłych funkcji. Przywołuje też mało zabawne w istocie zdarzenie, jak na obiedzie wydanym w czasie jego gościnnych wykładów zasiadł w nowoczesnym niskim fotelu. Gdy po aperitifie udało mu się bez większego wysiłku podnieść, gospodarz zauważył – co miało być komplementem – że jest on jeszcze w całkiem dobrej kondycji oraz nadmienił, w charakterze dowcipnej puenty, że nie tak dawno leciwy Helmuth Plessner nie podołał temu zadaniu samodzielnie ¹⁰. To przykład i oznaka – dość pospolitego wedle Eliasza – braku wyobraźni.

O ile jesteśmy przyzwyczajeni do narracji dotyczących historii życia, historii zwerbalizowanych i znarratywizowanych, o tyle znacznie trudniejsze wydaje się podzielenie doświadczenia cielesności. Międzypokoleniowe przekazywanie doświadczeń związanych ze starzeniem się jest być może najtrudniejsze właśnie

w aspekcie cielesności. *Nielatwo wyobrazić sobie, że własne ciało, które jest tak witalne i przesycone przyjemnymi doznaniem, stanie się tak spowolniałe, zmęczone i niezręczne*¹¹. Mówienie lub niemówienie o dolegliwościach i chorobach uznaje się często za znaczące i różnicujące społecznie.

Istnieją oczywiście istotne teksty mówiące o doświadczeniu starości, niemniej jak sądzę, to co w *Miłości* jest sprowadzone do „codziennych obserwacji”, w owych tekstach często podlega intelektualizacji. Taka jest np. ważna książka Ryszarda Przybylskiego *Baśń zimowa. Esej o starości*¹². Choć pojawiają się w niej znaki doświadczeń fizycznych (także własnych), odwołanie do realiów szpitalnych, obrazy bliskiego śmierci Iwaszkiewicza, autor przenosi opis na poziom egzystencjalno-ontologiczny. Esej Przybylskiego jest gorzki, choć nie zgorzkniały, punktująco pojawiają się w nim zdania i obrazy o dużej sile metaforycznej: *nie był to bynajmniej koniec klęsk dręczących wiek podeszły. Na pogodę ducha, „serenitas animi”, czekały bowiem cierpliwie, pewne swego, jak esesmani w Oświęcimiu, dwa wściekłe psy daremności: nicość i absurd*¹³. (...) *Przedśmiertne obrachunki starca przypominają gaworzenie pijaka. Jakieś bredzenie o niegdysiejszych rozkoszach podniebienia. Jakiś błazeński katalog bezużytecznych wspomnień. Zimne delirium rozważań o rozwianej mgle*¹⁴. *Starość to cela śmierci*¹⁵. To, jak już powiedziałem, w znacznej mierze silnie zintelektualizowane doświadczenie. W Kolejnych przywoływanych obrazach analizuje twórczość ważnych autorów, poetów – próbuje ukazać sytuacje, które – jak twierdzi – tak naprawdę można zrozumieć jedynie dzięki własnemu doświadczeniu. Owe obrazy nabierają największej mocy w późnej twórczości takich poetów, jak np. Thomas Stearns Eliot, Jarosław Iwaszkiewicz czy Tadeusz Różewicz, choć zdarza się, że owa dojrzałość przychodzi wcześniej (Eliot, Różewicz). Różewicz – twierdzi Przybylski – *miewał trzeźwe myśli ocierające się czasem o doznania mistyczne*¹⁶. Jeśli powiedziałem, że przemyślenia Przybylskiego nie są zgorzkniałe, to dlatego, że choć jest on pozbawiony złudzeń, nie daje się ponieść emocjom. Bynajmniej nie jest to jednak chłód, lecz raczej postawa wsparta na mniemaniu, *że pomiędzy językiem a światem nie znajduje się uczucie, lecz myśl*¹⁷. Książka Przybylskiego, jak napisałem, przenosi rozważania na płaszczyznę egzystencjalno-ontologiczną. Nieufność wobec ciała i cielesności jest tu znacząca, pozostaje ono niejako w tle, być może właśnie *poza kadrem* – prymat umysłu utrzymuje się stale. Ciało to rzecz prywatna, o której się w zasadzie nie mówi. Hannah Arendt twierdzi nawet, że ciało jest jedyną rzeczą, której *nie możemy dzielić z innymi* i która staje się *paradygmatem własności prywatnej*¹⁸. Jednym z kontrprzykładów dotyczących doświadczenia cielesności mogłaby być ważna książka Małgorzaty Baranowskiej *To jest wasze życie*, opisująca i problematyzująca jej doświadczenia zmagania się z chroniczną chorobą¹⁹. Książka, którą z powodzeniem można by wpisać w rodzący się nurt autoantropologii.

Postaci

Historia, którą ukazuje (celowo powstrzymuję się przed użyciem słowa „opowiada”) Haneke, choć partykularna, aspiruje do uogólnienia. W wielu jego filmach pojawiają się „ci sami” bohaterowie, choć niekoniecznie są oni tacy sami: mają różne zawody, różnie wyglądają, są też grani najczęściej przez różnych aktorów. Powtarzają się jednak imiona głównych postaci: to Anne i Georges (Laurentowie).

Ten zabieg sprawia, że obcujemy z bardzo konkretnymi osobami, które jednocześnie mają pewien walor powszechności (imiona nabierają cech rzeczownika pospolitego). To szczególnie sposób podkreślenia, że mamy do czynienia z *every(wo)menami*, postaciami z klasy średniej. Choć w tym przypadku (*Miłość*) zawody bohaterów wydają się bardzo znaczące. Wszyscy oni – Anne, Georges, jak i ich córka, Eve – są związani z muzyką. Anne jest uznaną nauczycielką gry na fortepianie. W istocie – poza bardzo znaczącym początkiem, który sygnalizuje zakończenie historii²⁰ – film zaczyna się od koncertu utalentowanego ucznia Anne, którego gra zyskuje coraz większe uznanie w świecie. Muzyka bywa uważana za najbardziej duchową i niematerialną ze sztuk, ale jednocześnie cielesna sprawność muzyka jest kwestią najwyższej wagi. Ciało pianisty, wykonawcy, jest poddane reżimowi do pewnego stopnia przypominającemu musztrę żołnierza. Powtarzanie i stały trening mają mu nadać spójność i precyzję, osiągalną tylko dzięki nieustającemu ćwiczeniu. „Dziwactwa”, które przypisuje się osobie Glenna Goulda – miał on np. zwyczaj moczenia rąk przed koncertem w wodzie o ściśle określonej temperaturze – wydają się osobliwym świadectwem wagi cielesności dla muzyka. Warto oczywiście w tym kontekście pamiętać również o uwagach Tima Ingolda, który twierdzi, że proces uczenia się – w istocie każdy proces uczenia się – nie ma jedynie odtwórczego (naśladowczego) charakteru: jest szczególną serią wariacji, które prowadzą do nowej jakości, a tym samym ma (zawsze) charakter twórczy. Przestrzega jednak przed zrównaniem twórczości z innowacyjnością²¹. Warto też pamiętać – o czym pisze np. Roland Barthes, sam amator gry na fortepianie – że nawet wykonanie, które jest dalekie od perfekcji, dla samego grającego może się wiązać z inną jakością pojmowania, niesprowadzalną do słuchania. Zaangażowanie ciała okazuje się ważne dla „rozumienia” muzyki²².

Ciało i sprawczość

Badania przeprowadzone po tym, jak Anne na chwilę traci świadomość w trakcie śniadania, wskazały na zator tętnicy. Operacja, która miała być zabiegiem prostym, nie powiodła się. Anne wraca do domu częściowo sparaliżowana. Od tej pory obserwujemy zmagania Anne, jak też Georges’a z zaistniałą sytuacją. W pierwszej fazie zmiany wiążą się „tylko” z prawostronnym paraliżem ciała. To paradoks, bo choć wydaje się, że na pewnym poziomie „defekt” dotyka tylko „materialności” – a tą małżonkowie nie zajmują się z nadto – to w tym przypadku sytuacja staje się wyjątkowo bolesna. Kartezjański pomysł na rozdzielenie ciała/materii i umysłu jest tu poddany druzgocącej krytyce, choć – rzecz jasna – nie jest to krytyka dyskursywna. Anne bardzo źle znosi stan pozbawienia sprawczości i własną zależność od innych. Nie akceptuje tego, co wydaje się nieuchronne. Z jednej strony próbuje swój stan ignorować, a z drugiej – kontestować. Stara się nie zauważać, „nie mówić” o nim. Usiłuje też wymusić na mężu przyrzeczenie, że nie odda jej już do szpitala. Nie chce też, aby o niej – w tym kontekście – mówiono, nie chce być przedmiotem rozmowy: najwyraźniej ma o to do męża pretensje²³. Jak się wydaje, próbuje też popełnić samobójstwo. Radość powraca tylko na chwilę, gdy ćwiczy poruszanie się na nowym wózku elektrycznym: odzyskana sprawczość nie cieszy jednak długo. Podobnie w wypadku albumu ze zdjęciami: jakież ich życie było piękne; pamięć o nim jest w stanie tylko na chwilę przesłonić terażniej-



szość. Świadomość nieodwracalności zmian jest coraz bardziej dotkliwa. Po kolejnym epizodzie chorobowym stan Anne radykalnie się pogarsza. Ma problemy z wymawianiem słów, zaburzeniu ulega także składnia, choć jak możemy sądzić, pod wieloma względami świadomość nie opuszcza jej całkowicie.

Jak się zdaje, „wycofane” już w zasadzie z użycia słowo „inwalida” sygnalizuje (i stygmatyzuje) dwuznaczność sytuacji. W języku angielskim rzeczownikowo oznacza inwalidę, ale w wersji przymiotnikowej – rzecz nieważną, nieprawomocną. Łaciński rdzeń odnosi do pozbawienia mocy i siły (*valere* – być silnym). Tak też, w rosnącym stopniu, czuje się Anne, choć na początku choroby twierdzi, że nie jest przecież inwalidką i deklaruje samowystarczalność.

W swoich rozważaniach Elias mocno podkreśla element izolacji, jaki łączy się ze starością i umieraniem. Chodzi tu nie tylko o „medykalizację” śmierci, o to, co niegdyś opisał już np. Philippe Ariès²⁴. Film może być klinicznym przykładem postępującego „zamykania się”, wyrastania niewidocznego muru, który oddziela małżonków od reszty świata. Wspomniałem o performatywnym charakterze filmu: również między małżonkami wiele spraw pozostaje „niedomówionych” (co nie znaczy niezrozumiałych). To widz musi interpretować, próbować zrozumieć zachowania, gesty, mimikę twarzy. Wydaje się, że Anne nie wierzy w to, iż opieka ze strony Georges’a nie wiąże się z wyrzeczeniami, a oddanie i ofiarność z jego strony są naturalną kolejną rzeczą, nie zaś poświęceniem. Izoluje się Anne, ale izoluje się też Georges. Jak komunikować się ze „światem” i nie mówić o stanie Anne, gdy pojawiają się pytania na ten temat? Łatwiej nie odbierać telefonów. Trudno sprostać sprzecznym wartościom. Podmiotowość Anne – dochowanie wierności jej woli, jej postanowieniom, jej przekonaniom, nawet jeśli ma się na ten temat odmienne zdanie

– staje się sprawą priorytetową. Wyznanie konsjerża, że oboje z żoną są pełni po-
dziwu dla postawy Georges’a (*châpeau bas*), jest tu niewielkim wsparciem.

W tej próbie wierności Anne Georges nie godzi się na żadną formę jej „uprzed-
miotowienia”. Nie oddaje jej ani do szpitala, ani hospicjum, nawet wówczas, gdy jej
stan staje się naprawdę ciężki. Haneke w poruszający sposób pokazuje, jak ta izolacja
może być wynikiem nieuniknionej samoizolacji. W pewnym momencie Georges pró-
buje nawet nie dopuścić do Anne córki (ale to wyraźnie pochodna wcześniejszych
deklaracji ze strony Anne). Na tę postępującą niemożność komunikacji wskazują ko-
lejne rozmowy Georges’a z córką Eve, która wydaje się dobrym przykładem (przy-
najmniej do czasu) reprezentującym zewnątrzny, „sprawczy” świat: choroby można
leczyć, ból można uśmierzyć, chorą można dożywiać – w cywilizowanym świecie
są przecież instytucje powołane do takich zadań... Tyle tylko, że przyjęcie tej opcji
w jasny sposób pozbawia Anne podmiotowości, a na to nie wyraża zgody zarówno
Anne (pierwotnie), jak i później jedyny jej strażnik Georges²⁵. Dlatego tak radykalnie
rozprawia się z pielęgniarką, która traktuje chorą żonę jak bezwolną lalkę i dziecko.
Dlatego też wydaje się tak przerażony własną przemocą, gdy usiłuje zmusić Anne
do wypicia odrobiny wody. To poruszające obrazy.

Rycerz wiary

Wiara właśnie tam się zaczyna, gdzie myśl się kończy – zauważa Søren Kier-
kegaard²⁶. Do dramatu rozwiązania dochodzi niespodziewanie. Anne, jęcząc, po-
wtarza słowo *ma(l)* (bo(li), po francusku to bardziej wieloznaczne słowo). Georges
łagodnie głaszcze jej rękę i zaczyna opowiadać historię z dzieciństwa. Już w trakcie
opowiadania żale ustają. Na obozie, na którym się nie mógł odnaleźć, zmuszano
go między innymi do jedzenia zniechęconej potrawy. Traumatyczne doświad-
czenie obozu kończy się poważną chorobą zakaźną i pobytem w szpitalu. W końcu
nawet matka, powiadomiona umówionymi znakami w korespondencji, nie mogła
go odebrać. Ta opowieść jest widomą parabolą obecnej. Nie chodzi tylko o to, że
akt niezgody na jedzenie ze strony Anne wywołuje akt agresji. Tu głównym
„oprawcą” wydaje się – jak pisała Iwona Kurz – nieuchronny, niemożliwy do
zmiany scenariusz. Opowieść uśmierza ból Anne, ale jednocześnie, będąc parabolą
obecnej sytuacji, pozwala Georges’owi, dzięki aktowi przypomnienia i utożsamie-
nia, przejść całkowicie na jej stronę. Opowieść staje się metaforą, przenosi ją
w mocnym znaczeniu²⁷, pozwala na akt transgresji.

Czy to dopiero wówczas rodzi się ta ultymatywna myśl, którą nazwałbym – za
Kierkegaardem – *skokiem wiary*? Myśl, która pozwala bezwarunkowo uwierzyć,
że tego właśnie chce Anne (odmowa jedzenia, nieudana próba samobójcza, sformu-
lowane wprost wcześniejsze deklaracje, że nie widzi powodu, by kontynuować
życie w obecnym stanie, nie chce poddawać się opresji lekarskiej, jak też żadnej
innej, nie chce też być *in-valid*). Uwierzyć, ale też znaleźć siłę konieczną do rady-
kalnego działania. Georges dusi Anne poduszką. Potem przemienia mieszkanie
w kryptę-mauzoleum. Strażacy (pierwsza scena filmu) odnajdują Anne leżącą na
łóżku w eleganckiej sukience, obsypaną kwiatami...

Wybór śmierci: gwałtownej, przerażającej, brutalnej, może budzić zastanowie-
nie. Z pewnością znalazłyby się łagodniejsze sposoby, nawet jeśli nie takie, jak np.
w *W stronę morza* Alejandra Amenábara (2004), gdzie sparaliżowanemu i zdecy-

dowanemu na eutanazję bohaterowi każdy z przyjaciół podaje odrobinę środka, który łącznie staje się dawką śmiertelną. Takie wyjście ma podwójne znaczenie: pragmatyczne (odpowiedzialność prawna), lecz jednocześnie, co ważniejsze, zdejmuje ono z jednostek odpowiedzialność za podjęte działanie – przenosi ją na społeczność (zbiorowość), ale tym samym w istocie na nikogo.

Rozwiązanie, które wybiera Haneke, wydaje się bliższe Kierkegaardowi. Rycerz wiary to zawsze jednostka. To, że robi to sam Georges, jest także wynikiem postępującej izolacji (o czym pisałem), która jest pochodną chęci zadośćuczynienia, sprostania decyzjom podjętym przez Anne, opowiedzeniem się bezwarunkowo po „jej stronie”. Ale jest to również pochodną przeświadczenia, że tylko on może to zrobić, że w pewnym stopniu pozostaje tylko alternatywa: albo – albo. Wyzbycie się gwałtu zmusza do gwałtu ostatecznego.

Haneke pozostawia nieodmknięcia, niejednoznaczność w wielu miejscach w filmie. We śnie, który nawiedza Georges’a, znacznie wcześniej pojawia się prefiguracja opisanej sceny uśmiercenia: dzwonek do drzwi. Klatka, na którą wychodzi Georges, jest w remoncie. (Z mieszkania dobiega głos Anne dopytującej się, kto przyszedł – strategię zacierania ontologicznego statusu ukazywanej rzeczywistości są u Hanekego wyrafinowane i precyzyjne). Idzie korytarzem, by po chwili skonstatować, że brnie po kostki w wodzie. Pozbawiona ciała ręka (to starcza dłoń, być może jego własna) zakrywa mu usta, dusząc go. Przerażony, budzi się z krzykiem. Obok leży Anne, wówczas jeszcze przed drugim wylewem.

Drugi sen (czy jest to na pewno sen? Sen, brat śmierci?) nawiedza Georges’a już po śmierci Anne. Georges leży na leżance. Po chwili zaczyna słyszeć dobiegające z kuchni odgłosy sprzątanania. Anne właśnie kończy zmywać naczynia i prosi męża, by się ubierał, bo przecież mają razem wyjść. Georges, zdziwiony, podporządkowuje się tej prośbie. Wychodzą.

Jak rozumieć to zakończenie? Czy oznacza ono, że Haneke opowiada się po „stronie Georges’a”, uznaje, że ów *skok wiary* był decyzją słuszną? Zapewne tak. To kojąca scena, która sprawia, że przynajmniej część widzów uznaje, iż film nie jest jednoznacznie dramatyczny. Ale to powiedziawszy, należy dodać, że akt wiary nie kończy myślenia. Przynajmniej dla nas, widzów.

Emmanuel Levinas twierdzi, że nie można zabić drugiego człowieka, patrząc mu w twarz²⁸. Zapewne dlatego Georges musi zakryć poduszką twarz Anne. Pozostaje jednak pytanie, dlaczego Haneke zdecydował się na tak drastyczny scenariusz? Można bowiem twierdzić, że nawet jeśli reżyser zaaprobował to rozwiązanie (drugi sen), to jednocześnie nie wydaje się, by jakkolwiek łagodził dramatyzm podjętego działania; i tym razem Haneke nie skraca nam (widoku) cierpienia. W tekście o *Ukrytym* (2005) sugerowałem²⁹, że Hanekemu udaje się w intrygujący sposób zacierać granicę między tym, co wewnętrzne, a tym, co zewnętrzne – sprawić, że ontologiczny status pewnych scen jest często trudny do określenia. Zadany gwałt pozostaje doświadczeniem traumatycznym. I takim ma pozostać. Akt uśmiercenia nie sprowadza się do podania pigułek. Jest gwałtem z wszystkimi jego konsekwencjami na planie zewnętrznym i wewnętrznym. Bezwarunkowe opowiedzenie się po „stronie Anne” wymusza zawieszenie etyki. Ale owo zawieszenie etyki, w naszym (widzów) przypadku, jeśli ma miejsce, jest rozwiązaniem jedynie czasowym. O ile wiara rządzi się swoimi prawami (łaska snu sugeruje słusność poczynionego wyboru), o tyle powrót na jawę pozostawia nas w kleszczach paradoksu.

Ten film przynajmniej niektórych widzów prowadzi do zastanawiającego ukojenia. Tytułowej „potworności” Iwony Kurz można na przykład przeciwstawić słowa recenzenta „London Review of Books”, Gilberta Pereza, który uznaje, że wymowa filmu jest budująca: *...a ich historia miłosna [love story] nie tylko trwa przez całe ich długie życie, lecz także ma swego rodzaju szczęśliwe zakończenie [happy end]* ³⁰.

Hanekeemu w intrygujący sposób udaje się łączyć „codziennność” z elementami „metafizycznymi”, co zawsze może prowadzić na bezdroża. Ale austriackiemu reżyserowi ten labirynt ścieżek i dróg bez wyjścia udaje się pokonać bezbłędnie! Może dzieje się tak dlatego, że narracja Hanekego raczej otwiera niż zamyka znaczenia. Strażacy, którzy na początku filmu wdzierają się do zamkniętego mieszkania, odkrywają tam złożone na łóżku ciało Anne. Najwyraźniej nie odnajdują jednak Georges’a. Szef strażaków pyta, kto otworzył okno w jednym z pomieszczeń. Nikt z ekipy się nie przyznaje. Podobnie jest z gołębiem (chrześcijańskim widomym znakiem Ducha Świętego), który nawiedza mieszkanie Laurentów, raz przed, a raz po śmierci Anne: za pierwszym razem Georges po prostu wygania ptaka, za drugim z trudem go łapie, głaszcze i – można sądzić – tuli do piersi. W liście pożegnalnym (do Eve?) opisuje to „niesamowite” zdarzenie i twierdzi, że wypuścił ptaka. W rozmowie z Januszem Wróblewskim na pytanie o Boga reżyser nie odpowiada wprost, przypomina natomiast, że uczeń Anne w trakcie wizyty gra preludium chorału Jana Sebastiana Bacha *Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ*. Przerwywa grę, gdy mają paść słowa: *Potrzebuję Ciebie Panie, Jezu Chryste* (faktycznie ów utwór w filmie wykonuje sam Georges przy innej okazji; to on przerywa grę, a pytanie Anne, dlaczego to zrobił, pozostawia bez odpowiedzi) ³¹. Na dalsze pytania odnośnie do tej kwestii odpowiada wymijająco. W scenie trudnej do jednoznacznego ontologicznego umiejscowienia, niemal kończącej film, małżonkowie wychodzą razem. Czy takie zakończenie sygnalizuje, że Haneke – ocierając się o metafizykę – znalazł rozwiązanie sytuacji bez wyjścia?

Gabriel Marcel zastanawia się nad tym, jak można rozumieć zdanie: *Kochać jakąś istotę to mówić: ty nie umrzesz*, nie popadając jednocześnie w absurd, i dochodzi do wniosku, że nie idzie tu o faktyczną nieśmiertelność ukochanej osoby, lecz o nieśmiertelność więzi ³². Nawet jeśli przyjmiemy ten optymistyczny wariant i zgodzimy się z recenzentem „London Review of Books”, ten film nie przestaje niepokoić. Ceną, jaką przyszło zapłacić Georges’owi za czyn opowiedzenia się za Anne, było przejście na drugą stronę. Orfeuszowi nie udało się uratować Eurydyki, jedyne, co mógł zrobić, to ułatwić jej odejście. Tak oto Orfeusz dzisiejszych czasów przemienił się w dwuznaczną postać Charona.

Widz pozostaje z licznymi wątpliwościami. Zawieszenie etyki na stałe nie wchodzi w grę. Za każdym razem od nowa trzeba się zmierzyć z potwornością traumatycznego czynu. Pozostaje jeszcze kwestia cielesności. Jeśli rację ma Kurz, mówiąc, że ciało w tym filmie jest *poza kadrem*, to tylko w tym znaczeniu, że jest ono Barthes’owskim *punctum* ³³, tym miejscem w klatce zdjęcia, które odsyła poza nie – to w istocie, wedle Barthes’a, najważniejsze miejsce w kadrze.

* * *

Swoistą kodą dla moich rozważań niech będą słowa przytoczone przez Barbarę Myerhoff w tekście poświęconym (kulturowym) wymiarom dobrej mierci: *W niek-*

tórych plemionach [Inuitów] stary człowiek prosił najstarszego syna lub ukochaną córkę, by zaciągnęli sznur na jego szyi i udusili go. Dokonywano tego zawsze w kulminacyjnym momencie przyjęcia, na którym podawano przysmaki i podczas którego wszyscy – łącznie z człowiekiem mającym umrzeć – czuli się szczęśliwi i radośni. Uroczystości takie kończyły się czarami i tańcami „angakok” (szamana), przeganiającego złe duchy. W ostatniej części występu szaman przekazywał wykonawcy „egzekucji” specjalną linę ze skóry morsa i foki, ten zaś przymocowywał linę do belki dachowej i obwijał wokół szyi starca. Potem ojciec i syn pocierali się nosami i młody człowiek pociągał za sznur...³⁴

SŁAWOMIR SIKORA

¹ I. Kurz, *Potworność. O Michaelu Haneke*, „Dwutygodnik” 2012, nr 96, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/4135-potwornosc-o-michaelu-haneke.html> (dostęp: 28.05.2013).

² Tamże; wszystkie wyróżnienia rozstrzelonym drukiem pochodzą ode mnie.

³ O sukcesie filmu (m.in. Złota Palma w Cannes – 2012, Oscar za najlepszy film anglojęzyczny – 2013, BAFTA dla Rivy za najlepszą żeńską rolę pierwszoplanową – 2013) zdecydowali także świetnie grający aktorzy. Haneke pisał scenariusz z myślą o konkretnej osobie, Jeanie-Louis Trintignant, który po namowach przyjął wyzwanie, choć ponad 75-letni już wówczas aktor od dawna nie prowadził czynnego życia zawodowego. Emmanuelle Riva sama zgłosiła się na casting i okazała się bezkonkurencyjna. Ten film – o tak znaczącym tytule – trudno oglądać bez skojarzenia postaci z ważnymi rolami młodych kochanków (Trintignanta zapewne przede wszystkim w *Kobiecie i mężczyźnie*, 1966, i Rivy w *Hiroszynie, mojej miłości*, 1959).

⁴ *Every Film Rapes the Viewer. SPIEGEL Interview with Director Michael Haneke*, 2009, <http://www.spiegel.de/international/spiegel/spiegel-interview-with-director-michael-haneke-every-film-rapes-the-viewer-a-656419.html> (dostęp: 28.05.2013).

⁵ G. Marcel, *Tajemnica bytu*, tłum. M. Frankiewicz, Wydawnictwo Znak, Kraków 1995, s. 361.

⁶ Nie chcąc traktować tej historii jako narracji, zastanawiałem się, jak zastąpić kluczowe słowo (historia), i jest to trudne – nasz język przymusza niejako do mówienia o wydarzeniach w formie opowieści, narracji, historii, narratyzacja okazuje się niemal niemożliwa do uniknięcia.

⁷ To zawsze poniekąd rzecz płynna – jak zauważył Philip Auslander, pisząc o Haydenie

White, performanse też są narracjami, w: *Theory for Performance Studies. A Student's Guide*, Routledge, London – New York 2008, s. 157.

⁸ Por. rozważania Petera I. Crawforda odnośnie wagi czasu w obserwacyjnym dokumencie antropologicznym (*Respect the Moment! A Retrospective of the Cinematographic Work of Gary Kildea*, w: *Tartu Visuaalse kultuuri päevad*, red. Runnel, Film Festival of Nordic Anthropological Film Association, May 10-16th, 2004, Tartu 2004, a także S. Sikora, *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii*, IEiAK i DiG, Warszawa 2012.

⁹ Dyskutując w odwołaniu do Marcela Maussa praktyki cielesne, Thomas Csordas wymienia trzy funkcje przypisane ciału: jest ono narzędziem, agentem i przedmiotem (obiektem) (T. Csordas *Introduction*, w: tegoż, *Embodiment and Experience. The Existential Ground of Culture and Self*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, s. 5). Myśląc o tym w kontekście filmu (kiedy dwie pierwsze funkcje stopniowo znikają), odczułem absurd tego stwierdzenia. Czy ciało (żywego człowieka) może być przedmiotem? Jeśli już, to bliższe byłoby ono po Ingoldowsku pojmowanej rzeczy. Por. T. Ingold, dz. cyt.

¹⁰ N. Elias, *The Loneliness of Dying*, tłum. E. Jephcott, Continuum, New York – London 2001 (1982), s. 70.

¹¹ Tamże, s. 69.

¹² R. Przybylski, *Baśń zimowa. Esej o starości*, Sic!, Warszawa 1998.

¹³ Tamże, s. 46.

¹⁴ Tamże, s. 39.

¹⁵ Tamże, s. 57.

¹⁶ Tamże, s. 64.

¹⁷ Tamże, s. 69.

¹⁸ Za: J. Kristeva, *Hannah Arendt: Life Is a Narrative*, University of Toronto Press, Toronto –

- Buffalo – London 2001, s. 62. Nie w pełni zgadzam się z tym stwierdzeniem, ale to temat na dłuższe rozważanie. Najprostszym kontrargumentem mogą być słowa piosenki Edith Piaf: *Je t'ai dans la peau...* Oczywiście argumenty Arendt dotyczą ontologicznego poziomu filozoficznego, niemniej można się zastanowić, w jakim stopniu wyrwę w tym rozumowaniu czynią również powszechne już dziś przeszczepty i „narodziny” postczłowieka. Tematy, o których zaczyna się dyskutować na różnych poziomach, także w filmie, by wspomnieć tylko Pedro Almodóvara *Wszystko o mojej matce*. Por. S. Sikora, *Almodóvar, czyli przekraczanie granic*, „(op.cit.)” 2003, nr 4-5. Wydaje się oczywiste, że doświadczenia cielesne są bardzo zindywidualizowane i trudno snuć łatwe uogólnienia.
- ¹⁹ M. Baranowska, *To jest wasze życie: być sobą w chorobie przewlekłej*, Znak, Kraków 1994.
- ²⁰ Takie zasygnalizowanie na początku zakończenia skądinąd wyraźnie sugeruje, że nie o opowieść w Arystotelesowskim znaczeniu – historię, która ma początek, rozwinięcie i zakończenie – tu chodzi.
- ²¹ T. Ingold, *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*, Routledge, London – New York 2011.
- ²² R. Barthes, *Musica Practica*, w: tegoż, *Image – Music – Text*, Flamingo, Fontana Paperbacks, London 1982.
- ²³ W radykalnej postaci „mówienie o” wiąże się z tworzeniem obrazów/wyobrażeń o kimś bez zgody owej osoby. W tym przypadku można sądzić, że „mowa” dotyczy tego stanu, którego Anne nie akceptuje.
- ²⁴ P. Ariès, *Człowiek i śmierć*, tłum. E. Bąkowska, PIW, Warszawa 1989.
- ²⁵ Elias przywołuje między innymi passus z głosnej swego czasu książki B. G. Glasera i A. L. Straussa, *Time for Dying*, w której autorzy zauważają, że rodzina może w znacznym stopniu przeszkadzać i utrudniać lekarzom zajmowanie się chorym, pojawiając się przy jego łóżku w ostatnich dniach (to koniec lat 60; N. Elias, dz. cyt., 86). To podejście zmienia się, ale pytanie, czy wszędzie z równą szybkością. Warto pamiętać o pracach Michela Foucaulta śledzących narodziny szpitalnictwa i kliniki jako instytucji opresji. Zachodzącą wspólnie przemianę z chorego jako „przedmiotu” zabiegów, doświadczeń i spektaklu w „pacjenta” śledzi np. Nora L. Jones (*Bioethics. Embodied Ethics: From the Body as Specimen and Spectacle to the Body as Patient*, w: *A Companion to the Anthropology of the Body and Embodiment*, red. F. E. Mascia-Lees, Wiley-Blackwell, Malden 2011).
- ²⁶ S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie*, w: tegoż, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, tłum. J. Iwaszkiewicz, PWN, Warszawa 1981, s. 55.
- ²⁷ *We współczesnych Atenach pojazdy komunikacji miejskiej są nazywane „metaphorai”*. M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuka działania*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo UJ, Kraków, s. 115.
- ²⁸ E. Levinas, *Twarz*, tłum. T. Gadacz, „Teksty Filozoficzne”, kwiecień 1985.
- ²⁹ S. Sikora, „Ukryte” *Michaela Hanekego jako eksperymentalny „dokument” performatywny*, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 82.
- ³⁰ Muszę przyznać, że interpretacja tego akurat filmu w całościowej recenzji twórczości Hanekego wydaje mi się najsłabsza (*Bourgeois Nightmares*, „London Review of Books”, 6 December 2012, s. 38). Za zwrócenie mi uwagi na ten tekst dziękuję Michałowi Groszowi.
- ³¹ W czasie wizyty u Laurentów uczeń zostaje poproszony o zagranie Schuberta, por. J. Wróblewski, *Wciąż się buntuję. Rozmowa z Michaeliem Haneke*, „Polityka”, 29 października 2012
- ³² G. Marcel, dz. cyt., s. 362.
- ³³ O zawilóściach rozumienia *punctum* w fotografii sporo pisałem: por. S. Sikora, *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Świat Literacki i ISPAN, Izabelin 2004 oraz *Doświadczenie fotografii: Roland Barthes*, „Rocznik Historii Sztuki” 2006, t. XXXI.
- ³⁴ P. Freuchen, cyt. za: B. G. Myerhoff, *Śmierć we właściwym czasie: konstrukcja „ja” i konstrukcja kultury w dramacie rytualnym, Rytuał, dramat, sięto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. J. J. MacAloon, tłum. K. Przyłuska-Urbanowicz, WUW, Warszawa 2009, s. 232.